

Eve Kosofsky Sedgwick

Tocar la fibra
Afecto, pedagogía, performatividad

Traducción de María José Belbel Bullejos y Rocío Martínez Ranedo
Edición de María José Belbel Bullejos

Estudios de
Género 

Eduardo Mottio
Coronel A. Olmedo 1124 2º A
CÓRDOBA - Cba. 3513196060

Publicado por Editorial Alpuerto, Madrid, en 2018. Edición a cargo de María José Belbel Bullejos dentro de la colección Estudios de Género. Traducción de *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* de Eve Kosofsky Sedgwick publicado por Duke University Press, Durham y Londres, en 2008.

La traducción de este libro fue realizada por María José Belbel Bullejos y Rocío Martínez Ranedo (capítulos 1 y 2) y la colaboración de José Manuel Bueso en la edición de los textos.

Agradecemos especialmente el apoyo de Tamara Díaz Bringas, Hal Sedgwick, Diane Grossé, Claudia Gonson, Michael Moon, Jonathan Goldberg, María Unceta, Ixiar Rozas, Julia Morandeira, Manuel Segade, Diego del Pozo, Sally Gutiérrez, Orestes Hurtado, Alicia Pinteño, Amparo Badiola, Jorge García Gila, Jesús Gil Hernández, César R. Altable, Susana Talayero, Azucena Vieites, Joaquín Vázquez, Fernando Belbel Laynez y Paloma Uría para llevar a cabo este proyecto.

El epígrafe del principio de "Interludio, Pedagógico" se titula "La Esperanza" y se encuentra en *The Complete Poems* de Randall Jarrell.

Imagen de portada de Judith Scott © 1999 de Leon Borensztein, reproducida gracias al amable permiso de su autor.

Texto © 2003 por Eve Kosofsky Sedgwick

Copyright de la traducción © María José Belbel Bullejos y Rocío Martínez Ranedo, 2018.

Copyright del prólogo a la edición española © María José Belbel Bullejos, 2018.

El libro fue diseñado por ferranElOtro Studio en Medellín, Colombia, e impreso por Agpograf Impressors en Barcelona, España.

ISBN 978-84-381-0511-5

Distribuido por UDL Libros, Azuqueca de Henares.

www.udllibros.com

Todos los derechos reservados; ninguna parte de este libro puede ser reproducida en cualquier medio, por impresión, fotocopia o cualquier otro medio, sin el permiso por escrito del editor.

*Para T. W. M.
con mi ridículo amor*

Índice

vii	Prólogo: un sentido de posibilidad
xxi	Agradecimientos
3	Introducción
29	Interludio, pedagógico
39	CAPÍTULO UNO Vergüenza, teatralidad y performatividad queer: <i>El arte de la novela</i> de Henry James
71	CAPÍTULO DOS En torno al performativo: vecindades periperformativas en la narrativa del siglo XIX
97	CAPÍTULO TRES La vergüenza en el pliegue cibernético: una lectura de Silvan Tomkins (escrito con Adam Frank)
129	CAPÍTULO CUATRO Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti
159	CAPÍTULO CINCO La pedagogía del budismo
189	Bibliografía
197	Índice

Prólogo: un sentido de posibilidad

Dedicado a Miguel Benlloch, amigo íntimo desde 1970. SIEMPRE BELLAS, TPTC/TPTF.

La imposibilidad de enseñar. La imposibilidad de. Recibo la invitación de María José en Azala (Lasierra, Araba), en plena sesión con los estudiantes del máster en Investigación y Creación en Arte (UPV/EHU). Exploramos la materialidad del lenguaje, su sonoridad, su sustancia fónica y rítmica. Hoy cada una hace algo para las demás. Escuchamos vulnerables, compartimos la experiencia de aprender juntas. Acabamos de estar tumbadas cinco minutos escuchando la imposibilidad del silencio.

En una lista hecha a mano con rotulador plateado sobre papel negro tengo el nombre de Sedgwick entre Zambrano, Kristeva, Hejinián, Cavarero, Stein. Algunas. Escritoras pendientes, imposibles que probablemente nunca terminaré de leer.

En el año 2015 co-edité con Quim Pujol el libro *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ahí publicamos, entre otros textos sobre los afectos, la traducción que María José hizo al castellano de "La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tompkins". Eve Kosofsky Sedgwick con María José Belbel Bullejos, con gratitud a las dos.

– IXTAR ROZAS, comunicación por correo electrónico, 16 de febrero de 2018

La primera vez que escuché a Sedgwick fue en 1986; después la volví a leer y cada vez que lo hacía su escritura me pedía que pensara de una forma diferente a como lo hago normalmente. Nuestras sensibilidades son en algunos aspectos completamente diferentes. Ella es una apasionada investigadora literaria y una pensadora innovadora, mientras que mi propia formación es, para lo bueno y para lo malo, la de una filósofa más lineal a nivel conceptual [...] Una parte del desafío que la obra de Sedgwick me ha planteado ha sido la posibilidad de motivarme a pensar en contra de las censuras que el pensamiento rigurosamente lógico establece. Y, por supuesto, eso lo ha hecho mucho

más interesante ya que Sedgwick es una pensadora profundamente conceptual, aunque formula los conceptos y los relaciona entre sí de una manera que produce disonancias y percepciones nuevas con mucha frecuencia. A la vez, su escritura tampoco se puede separar de las figuras literarias, de su tonalidad, de una forma de lírica poética. Leerla me ha hecho más capaz y, por ello, le estoy agradecida [...]. Leer y dar clases sobre Sedgwick [...] me ha obligado a pensar de un modo en que no sabía que se pudiera pensar— y, aún así, que continuara siendo pensamiento.

— JUDITH BUTLER, “Capacity”, 2002

Eve Kosofsky Sedgwick (Dayton, Ohio, 1950-Nueva York, 2009), cofundadora de la teoría queer y figura clave de la teoría de los afectos, fue poeta, profesora, y artista visual del textil, y, además, una de las figuras más relevantes en la teoría literaria de los últimos cuarenta años. Por todo ello resulta incuestionable la pertinencia de traducir al castellano el conjunto de su obra, de la que presentamos aquí su último libro escrito en vida: *Tocar la fibra. Afectos Pedagogía Performatividad* [Touching Feeling. Affect Pedagogy Performativity], un texto fundamental para la teoría contemporánea de los afectos. El trabajo de Eve Kosofsky Sedgwick no solo constituyen aportaciones imprescindibles a campos como los estudios de género, los estudios feministas, los estudios sobre sexualidad, y a la postre, a la formación de lo que conocemos como teoría queer; también nos brinda herramientas potentes para la ampliación y reformulación de la teoría de los afectos, y de lo que entendemos por política, mostrándonos cómo construir pedagogías del conocimiento y modos de hacer no binarios.

Si hacemos un repaso por la obra de Sedgwick publicada en castellano, hallamos que su único libro traducido al completo hasta la fecha es *Epistemología del armario* (Ediciones de La Tempestad, 1998; traducción de Teresa Bladé Costa), que en este momento se encuentra descatalogado. En 2002, en la recopilación de ensayos *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, editada por Rafael Mérida para la Editorial Icaria, se incluye una traducción de “Queer and Now” [Queer y ahora], un texto de *Tendencias* [Tendencias] (1993). También encontramos en la red (www.inventandopolvora.org/textos/Sedgwick) una versión española del capítulo primero de *Tocar la fibra* (“Henry James’s Art of the Novel” [El arte de la novela de Henry James]), traducida por Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento.

Hoy en día, la teoría queer ha pasado a formar parte de los estudios de género académicos, como teoría del género y de la sexualidad con presencia interdisciplinar y transversal en numerosos departamentos universitarios. Pero la única teórica queer cuya obra se traduce regularmente al castellano es Judith Butler. Si

bien es un motivo de satisfacción que la obra de Butler sea accesible en nuestro idioma (su primer libro tardó once años en traducirse, en la versión publicada por Paidós en 2001, dentro del Programa de Estudios de Género de la Universidad de México), es evidente que, una vez más, se pretende que un solo autor o autora represente a todo un movimiento complejo y de gran pluralidad. Con ello se impide a los lectores acceder a los contextos en los que surge la historia, la riqueza y la diversidad de toda una corriente de pensamiento y de sus derivas.

Judith Butler ha ido ampliando sus focos de interés teórico de forma notable en los últimos quince años (y en especial desde el 11 de septiembre de 2001), volcándose además en intervenciones filosóficas política ligadas a los movimientos sociales y a la política a escala nacional e internacional. Pero quizás resulten menos conocidas para un público más amplio las aportaciones de Eve Kosofsky Sedgwick al desarrollo de la teoría de los afectos, y las claves que nos brinda para entender la construcción de la subjetividad y problematizar el autoritarismo científico-psicoanalítico-exclusivista de la modernidad, todo ello acompañado de la relectura crítica que la autora hace de su propio trabajo a la luz de los debates teóricos en los que ha participado. Nos atrevemos a decir que, en su complejidad, los textos de Sedgwick son audaz y radicalmente políticos, pero, felizmente, no son ni moralistas ni prescriptivos, y de ahí que el título de este prólogo apele a un (triple) sentido de posibilidad: un sentido político: es decir, de los afectos y de su textura; un sentido pedagógico: es decir, de qué se hace con el conocimiento; y un sentido performativo: es decir, de los debates sobre las esencias y la tutela de lo lingüístico sobre otras formas de conocimiento. Junto a su notable aportación a los estudios feministas y de género mediante la teoría queer, la escritura de Sedgwick es también esencial para replantearnos lo que entendemos por política (sobre todo frente a una cierta versión muy empobrecida y simplista de ésta última). Y también debe ayudarnos a repensar —por poner un ejemplo en relación a las políticas feministas— a unas identidades de género fuertes, ginocéntricas, algo simplistas y binarias y que ponen el acento —en la práctica— más en la lucha contra el patriarcado que en la lucha contra el heteropatriarcado. Ojalá me equivoque, y el Estado no formule, apelando al feminismo, políticas prescriptivas, prohibicionistas, autoritarias y excluyentes con los sectores de la disidencia sexual más marginados de los que con gran acierto han hablado autoras como Gayle Rubin, Gail Peterson, Judith Walkowitz, Wendy Brown, por citar a unas pocas y toda la corriente del activismo feminista denominado, desde las grandes polémicas de las *sex wars* de los años ochenta, “pro-sexo”. Es tarea nuestra no volver a dividir el feminismo mediante el uso, una vez más, de modelos binarios.

Al describir la escritura de Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Lucey (fundador y director del Centro para el Estudio de la Cultura de la Sexualidad de la Universidad de Berkeley) se refiere a un *deroutinizing effect*, un efecto de alejamiento y ruptura de las rutinas más afianzadas de nuestro pensamiento, que nos

hace sentir al leerla “que [nos] sería posible volver a pensar de forma innovadora”. Creo que ésta es una de las grandes aportaciones que el estudio de la obra de Sedgwick nos proporciona.

La ausencia de traducciones del conjunto de la obra de una autora tan imprescindible como Sedgwick me ha hecho plantearme el objetivo de traducir, editar y publicar su trabajo. En el plano personal, además, la lectura de los textos de Sedgwick en inglés a lo largo de los años me había llevado a la conclusión de que se trataba de la filósofa –la autora feminista y queer– con la que más me identificaba, y la que más me había ayudado a entender la construcción de mi propia subjetividad dentro del sistema heteropatriarcal. También influyó el gran impacto que me supuso conocer a Eve en persona durante el seminario *Crítica Queer: Narrativas disidentes e invención de subjetividad*, dirigido por Paul B. Preciado y organizado por UNIA Arteypensamiento en Sevilla en 2007, en el que participé presentando el trabajo “Hot topic is the way we rhyme” (Le Tigre) sobre la relación entre la música pop, la presentación corporal y el estilo como resistencia en las subculturas de género. En dicho seminario, Eve K. Sedgwick impartió el curso monográfico “Proust y los dioses queer” y dictó una conferencia titulada “La represión y sus alternativas: Más allá de las rutinas de la teoría queer”.

La noche que nos conocimos, tuvimos una conversación muy divertida; en ella participaron además de la autora, su marido Hal Sedgwick, Didier Eribon y yo. Al día siguiente por la mañana, Eve me comentó: “sabes una cosa, María José, soy bastante monja”, a lo que yo le contesté: “yo también” y ella me respondió “ya me he dado cuenta”. La relación personal con Eve K. Sedgwick continuó hasta su fallecimiento, y se continúa más allá de éste mediante el estudio de su obra y la relación con personas de su entorno más cercano, en especial con su marido Hal Sedgwick. Gracias a Eve, conocí a su antiguo alumno Adam Frank, co-editor de *Shame and Its Sisters* [La vergüenza y sus hermanas], y a Claudia Gonson, buena amiga y antigua alumna de Sedgwick y miembro del grupo musical The Magnetic Fields, mi grupo musical estadounidense contemporáneo preferido al que había visto actuar en directo en un concierto en Madrid donde actuaron como teloneros otro grupo favorito mío: Astrud. También cuento con la amabilidad y disponibilidad como “amigos de mi proyecto” de Michael Moon y Jonathan Goldberg.

En una publicación que formó parte del proyecto *Vitrinas*, que Erreakzioa realizó para el MUSAC en 2012, traduje, junto a Rocío Martínez Ranedo, el artículo de Sedgwick titulado “Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto”. El motivo principal fue darlo a conocer a modo de homenaje, pues no se me ocurría nada mejor que contribuir a la difusión del trabajo realizado por Sedgwick con posterioridad a su trabajo de temática específicamente queer y, más aún, cuando una versión de dicho ensayo se había presentado en la conferencia anteriormente citada que la autora dictó en Sevilla en su único

viaje a España. Así mismo, debo señalar el interés que me habían suscitado sus reflexiones sobre “la posición depresiva”, un concepto clave en la obra de Melanie Klein del que nunca había oído hablar. Sedgwick resaltaba además la importancia de obras como el *Diccionario del pensamiento kleiniano* de R.D. Hinshelwood y *Melanie Klein: Her Work in Context* [La importancia del contexto en la obra de Melanie Klein] de Meira Likierman, dos textos secundarios que nuestra autora consideraba como “absolutamente indispensables, si realmente queremos utilizar el pensamiento de Klein”. Se daba la circunstancia de que yo ya había comprado estas dos obras antes de leer *Shame and Its Sisters* y *Tocar la fibra*, antes de leer el ensayo “Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto”, y aún antes de leer a la propia Klein. Hablando de estas dos obras y de su efecto sobre mí, se podía aplicar el concepto sedgwickiano de “libro de fantasía”. Lecturas que pensaba que necesitaba y que obedecían a mi necesidad de salir de un exclusivismo “hegemónico” freudiano como ideología no cuestionada en el activismo que se autodenomina “contrahegemónico” y de la tiranía de lo lingüístico, y que también incluía un interés por la obra de Ferenczi. También se daba la circunstancia, a nivel personal, que una vez que le comenté a Eve K. Sedgwick que me encontraba “algo deprimida”, ella me contestó que pensaba que yo no estaba deprimida sino que estaba pasando por “un estado de sentimientos interesante” [an interesting state of feelings], lo que me llevó a contestarle rápidamente con un correo electrónico que se titulaba “un estado de sentimientos interesante se va a Nueva York” [interesting state of feelings goes to New York], la ciudad donde ella residía en ese momento y a donde fui a visitar a ella y a Hal Sedgwick en la primavera del 2008. De alguna manera conecté ese “interesante estado de sentimientos” con la posición depresiva como algo distinto a la depresión.

Más adelante, en *Conocimiento feminista y políticas de traducción I* (Arteleku, 2013), traduje “Pensar a través de la teoría queer”. Dicho texto, junto al anteriormente citado sobre Melanie Klein, se había publicado de forma póstuma en *The Weather in Proust* [El tiempo en Proust] (2011), el libro editado por Jonathan Goldberg, albacea literario de Sedgwick. En *Conocimiento feminista y políticas de traducción II* (Arteleku 2014), traduje tres capítulos de *Tocar la fibra*, (“Introducción”, “Lectura paranoica / lectura reparadora, o eres tan paranoico que seguro que piensas que este texto se refiere a ti” y “La pedagogía del budismo”). Los textos para Arteleku se publicaron en una edición bilingüe euskara/castellano, algo que creo habría encantado a la propia Sedgwick, una de cuyas frases, tan sencilla como memorable, y que jamás olvido es “no tiene por qué ser necesariamente así”. Lo mismo me sucede con otra frase igualmente sencilla y memorable suya –si nos la tomamos lo bastante en serio–, esta vez una frase que constituye el axioma I en la Introducción Axiomática de *Epistemología del armario*: “las personas son diferentes entre sí”.

En 2015, Ixiar Rozas y Quim Pujol recabaron mi colaboración para escoger un ensayo de Sedgwick a publicar en el volumen *Ejercicios de ocupación: Afectos, vida y trabajo*, que estaban coeditando. Optamos por traducir “La vergüenza en el pliegue cibernético: Una lectura de Silvan Tomkins”, el texto que Sedgwick escribió junto a su alumno Adam Frank para servir de introducción a *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* [La vergüenza en el pliegue cibernético: Una compilación de Silvan Tomkins], una selección de los cuatro volúmenes de *Affect Imagery Consciousness* [Afecto Imágenes Conciencia] de Tomkins, publicada por Sedgwick y Frank en 1995. Dicha introducción (el capítulo 3 de *Tocar la fibra*) resulta de gran interés por múltiples razones, ya que la vergüenza y las dinámicas que origina, (y entre ellas el pensamiento paranoico), es precisamente la constelación de afectos que llevó a Sedgwick a escribir sobre esta temática y a reflexionar con la ayuda de la obra de Tomkins. El ensayo contiene reflexiones de enorme utilidad sobre la diferencia entre los afectos y las pulsiones que Tomkins analizó con tanta sabiduría y que permiten, como tan acertadamente expresa Jason Edwards, “cuestionar las presuposiciones modernas sobre la centralidad del deseo a la hora de desarrollar modos diferentes de comprender la identidad, y desafiar la creencia freudiana de que un solo origen fisiológico –la sexualidad o la libido– constituye el origen fundamental y encarna, según Foucault, la “verdad” de las emociones/afectos, identidad y motivación humana”. Más tarde, Sedgwick afirmaría en la Introducción de *Tocar la fibra*, que “cada artículo de *Tocar la fibra* intenta de algún modo ofrecer alternativas a la habitual subordinación de los afectos a las pulsiones”.

Un recorrido por el trabajo de Sedgwick nos llevaría a citar su primer libro publicado: *The Coherence of Gothic Conventions* [La coherencia de las convenciones de la novela gótica], que comenzó como una tesis doctoral, realizada en la universidad de Yale, en 1980. En el prefacio, que añadió en 1986, la autora escribe sobre la relación que encuentra entre los relatos paranoicos propios de la novela gótica y los relatos estadounidenses sobre el sida. Pero Sedgwick señala que cuando empezó a escribir su tesis “el bagaje que acarreaba no era la pasión sino un interés relativo y una depresión profunda, así como un interés estructural y espacial que tenía desde hacía mucho tiempo y que aún sigo teniendo” (“This Piercing Bouquet: An Interview with Eve Kosofsky Sedgwick by David L. Clark”, en Stephen M. Barber & David L. Clark (eds.), *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 243-244). Aunque también señala que le interesaba el “aura de erotismo perverso y los secretos sexuales propios de la literatura gótica”.

En su segundo libro, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* [Entre hombres: Literatura inglesa y deseo homosocial masculino] (1985), Sedgwick explica en el “Prefacio” (vii, viii) que se proponía:

Intervenir [en los estudios feministas] de dos modos diferentes. [Su] público más inmediato eran otras investigadoras feministas. En ese momento, la investigación feminista parecía tratar de un solo proyecto [...] Me parecía necesario y urgente reestructurar el pensamiento feminista en un conjunto de disciplinas porque necesitaba y quería que fuera diferente, a la vez que me sentía apoyada y empoderada en el día a día por trabajar con un conjunto de pensadoras feministas. Encontraba particularmente opresiva la manera higiénica en la que un número de contingencias diferentes a nivel institucional, conceptual, político, ético y emocional prometía (¿o amenazaba?) alinearse de una manera tan pulcra con el desarrollo de un campo ginocéntrico de “Estudios de las Mujeres” y en el que los temas, paradigmas y el empuje político de la investigación, así como las propias investigadoras se identificaban con lo “femenino” [female]. A la vez que participaba en estas contingencias, necesitaba mantener mi fe en una obstinada intuición: que los cabos sueltos y los cabos cruzados de la identidad eran más fecundos que los espacios donde la identidad, el deseo, el análisis y las necesidades están todos alineados en torno a un centro.

Mi intención era realizar una contribución antiseparatista y anti-homófoba a un movimiento feminista con el que me identificaba sin problemas.

En 1990, Sedgwick publica *Epistemología del armario*, su obra más conocida y (junto a *El género en disputa* de Butler, que apareció el mismo año) uno de los libros fundacionales de la teoría queer, donde nos encontramos con la siguiente introducción axiomática (11):

El libro sostendrá que la comprensión de casi todos los aspectos de la cultura occidental moderna no solo es incompleta, sino que está perjudicada en lo esencial en la medida en la que no incorpora un análisis crítico de la definición moderna de la homo/heterosexualidad; y partirá del supuesto de que el terreno más apropiado para iniciar este análisis teórico es la perspectiva relativamente dispersa de la teoría moderna gay y antihomófoba. (11)

Mucho se ha hablado, en los debates de las personas comprometidas con la disidencia de género durante los años 90 y la primera década del presente siglo, sobre si la teoría y las teóricas queer eran “feministas” o “postfeministas”. Tengo que decir que esta discusión siempre ha conseguido dejarme perpleja,

ya que, como acabamos de mencionar, Sedgwick consideró, de forma explícita en su obra de 1986 *Between Men* [Entre hombres], que ella era feminista, que su trabajo era feminista y que dicho libro consistía en “una intervención en los estudios feministas [...] movimiento con el que me identificaba de modo no problemático” (“Preface”, viii). Me preguntaba cómo se puede discutir sobre si una autora es o no feminista o postfeminista (término que conlleva la característica de “después del feminismo”, que tanto ha preocupado a numerosas activistas y pensadoras feministas y que tantos conflictos ha ocasionado y era lógico que fuera así, porque “postfeminismo” era un término que se entendía, que se equiparaba, que se traducía como renunciar a que las mujeres fueran el sujeto político del feminismo o el sujeto político privilegiado del feminismo en relación a otras opresiones de género y sexualidad). Me preguntaba para qué sirve el conocimiento, el trabajo intelectual tan comprometido con el feminismo, como el de la propia Sedgwick –junto a otras muchas personas–, y sus propias aseveraciones en las que, de nuevo, se define como explícitamente feminista, esta vez en su obra *Epistemología del armario* (1990), una de las obras fundacionales de la teoría queer y que nadie podía desconocer en el Estado español: “los privilegios del desconocer”, que Sedgwick criticaría en un capítulo así titulado “Privileges of Unknowing: Diderot’s The Nun” [Los privilegios del desconocer: La monja de Diderot] de su siguiente obra *Tendencias* de 1993. Todas las personas activistas, estudiosas o interesadas en la teoría del género podían acceder, aunque no supieran inglés, a la lectura de *Epistemología del armario* en castellano a partir de 1998, fecha en la que se publicó su traducción.

Considero importante citar las propias palabras de Sedgwick in extenso tomadas de la Introducción Axiomática de dicho libro, escrito –no olvidemos– en plena pandemia del sida

Epistemología del armario es un libro feminista, sobre todo en el sentido de que la autora de sus análisis es alguien cuyas ideas han estado influidas macro y microscópicamente por el feminismo durante un largo periodo de tiempo. Sin embargo, en las diversas intersecciones en las que un estudio inconfundiblemente feminista (esto es, centrado en el género) e inconfundiblemente anti-homófobico (esto es, centrado en la sexualidad) han parecido divergir, este libro ha tratado sistemáticamente de presionar en la última dirección. Mi elección se debe principalmente a la consideración de que en la actualidad el análisis feminista está considerablemente más desarrollado que el análisis gay masculino o antihomofóbico (teórica, política e institucionalmente). Hay más personas que se dedican al análisis feminista, se ha realizado durante más tiempo, es menos precario y arriesgado (con todo, aún bastante precario y arriesgado) y ya se dispone de un conjunto de instrumentos mucho más amplio para que progrese.

Esto es cierto a pesar del extraordinario florecimiento reciente de los estudios gays y lésbicos, sin los cuales, como he indicado, este libro hubiera sido imposible; pero este florecimiento es joven y frágil, se halla gravemente amenazado, tanto desde dentro como desde fuera de las instituciones académicas, y todavía depende necesariamente de un fondo común limitado de paradigmas y lecturas.

En 1993 Sedgwick publica *Tendencias*, su obra más directamente política, consistente en un compilación de trece ensayos agrupados en tres apartados: “Queer Tutelage”, “Crossing of Discourses” y “Across Genders, Across Sexualities”. Junto a los textos de homenaje a dos pensadores y activistas que fallecieron por enfermedades relacionadas con el sida (Craig Owens y Michael Lynch), se encuentran el influyente texto “A Poem is Being Written” [Se está escribiendo un poema], el muy pedagógico “How To Bring Your Kids Up Gay: The War On Effeminate Boys” [Cómo educar a tus hijos gays. La guerra contra los chicos afeminados], así como la pieza “Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little Understood Emotion” [Divinidad: un dossier, un trabajo de performance, una emoción poco entendida] sobre Divine, el gran actor y artista de performance estadounidense, co-escrita junto a su amigo y colaborador Michael Moon.

En 1994, Sedgwick publica su libro de poemas *Fat Art / Thin Art* [Arte Gordo / Arte Delgado], compuesto por tres secciones. La portada del libro nos muestra a una jovencísima Sedgwick, con el torso desnudo, en una foto en la que al retrato le falta el pezón izquierdo. Dicha falta nos hace recordar, según Jason Edwards, la mastectomía a la que se vio sometida Sedgwick después de que le diagnosticaran un cáncer de mama y el encuentro de la autora con su propia mortalidad. En la sección I, un buen número de poemas nos ofrece pormenores de las muertes de Michael Lynch y de Gary Fisher, un alumno afroamericano de Sedgwick. Tras el fallecimiento de Fisher, Sedgwick editó su obra con el título de *Gary in Your Pocket* [Gary en tu bolsillo] (1996). En la sección II cabe destacar el poema narrativo “Trace at 46”, mientras que la sección III, “The Warm Decembers”, fue escrita durante un bloqueo literario de la autora acontecido entre 1984 y 1986, lo que supuso que dicha obra fuera la mitad de amplia de lo que originalmente se había propuesto.

En 1999, Sedgwick publica su obra más autobiográfica: *A Dialogue on Love* [Un diálogo sobre el amor], que da cuenta de la relación con su terapeuta Shannnon Van Wey, y que la autora define como “un *haibun* expandido a dos voces” (en la literatura japonesa un *haibun* es una composición literaria que combina la prosa y el haiku, mezclando autobiografía, diario y ensayo, entre otros géneros). Esta obra, como señala Jason Edwards, “ofrece importante y sugerente información sobre el papel de las mujeres en la obra de Sedgwick y un contexto crucial para su reciente interés en desarrollar un trabajo artístico visual centrado en el

arte textil y en el budismo". *A Dialogue on Love* nos revela además aspectos autobiográficos fundamentales para entender los motivos que llevaron a Sedgwick a interesarse por el estudio de las emociones y los afectos, comenzando singularmente por la vergüenza, el sentimiento que la llevó a iniciar dicha investigación. Tal y como señala la voz de su terapeuta, Shannon Van Wey, en esta obra

EN RELACIÓN A LA MENOPAUSIA, HABIA DE LOS SOFOS COMO MOTIVO ORIGINARIO QUE LA LLEVA A LA TERAPIA –DRAMATIZANDO LA VERGÜENZA, EL CALOR, EL AURA AFECTIVA DE SENTIRSE FATAL Y “MALA”– “ME HACE POSIBLE PENSAR SOBRE EL AFECTO COMO TEMA” –MENCIONA HABERSE VISTO A SÍ MISMA COMO UNA PERSONA SIN EMOCIONES O SIN ACCESO A ELLAS – PUDO CUESTIONAR ESTO CUANDO LOS AFECTOS Y LAS SENSACIONES CORPORALES LE LLEGARON COMO ALGO EXTERNO, COMO UN SÍNTOMA, EN LOS SOFOS.

A este libro le sucede *Tocar la fibra* en 2003. Después de la gran eclosión de las políticas queer de los últimos quince años del siglo xx, es posible afirmar como hace Sedgwick en la introducción que

parece que debido a la banalización estratégica de las políticas gays y lesbianas, así como a su resuelto distanciamiento de la relación histórica y presente con la epidemia del sida, podría haber sucedido que haya pasado el momento en el que la teoría tuvo una relación muy productiva con el activismo sexual en múltiples áreas de conocimiento.

Y en efecto, la influyente obra que ahora publicamos en castellano –quince años después de su aparición en inglés– representa su alejamiento de un trabajo explícito sobre temas (*topics*) de la teoría queer y su adentramiento en temas como el budismo, la obra de Melanie Klein y Silvan Tomkins, los afectos y la pedagogía, lecturas críticas sobre tendencias de pensamiento reciente, así como importantes ensayos sobre la performatividad queer y el afecto determinante que llevo a Sedgwick a repensar sobre los mismos: la vergüenza.

Sedgwick describe los diferentes artículos que conforman *Tocar la fibra* como

Un proyecto que analiza algunas herramientas y técnicas que pueden ser útiles para seguir desarrollando un pensamiento y una pedagogía no dualistas. Muchas voces nos dicen que no pensemos de forma dualista e incluso nos enseñan lo que debemos pensar al respecto. Pero son menos los que nos dicen como acometer dicha tarea, los hábitos y las prácticas afectivas que ello conlleva para que no se vean sometidos a fórmulas y modelos prescriptivos. El mejor resultado que espero es que el libro transmita [...] un sentido

de posibilidad. El ideal que vislumbro es el de una mente receptiva a los pensamientos, que sea capaz de nutrirlos y conectarlos y que pueda sentirse feliz al llevar a cabo esta tarea [...].

A la vez, uno de los acumulativos relatos de TF quizás tenga que ver con la decreciente sensación de una escritora de tener un fuerte centro de gravedad en un campo intelectual específico. (Ello ha sido ocasionado por los encuentros con la mortalidad y el budismo) [...] que han ocasionado unos efectos que han desplazado la conciencia fuerte de una vocación que hizo que un libro como *Epistemología del armario* se mostrara seguro de su intervención en los escenarios contemporáneos de la sexualidad y de la teoría crítica. En contraste, mis últimos textos (han sido) el libro de poemas: *Fat Art / Thin Art*; *A Dialogue on Love*, un haibun expandido a dos voces; artículos periodísticos sobre el cáncer de mama y un trabajo cada vez menos lingüístico centrado en el arte textil. A la vez, y es interesante resaltarlo, mi trabajo docente ha desarrollado una mayor textura y un modo más relajado de llevarse a cabo.

El título que he elegido para estos ensayos, *Tocar la fibra*, recoge mi intuición de que parece que existe una intimidad particular entre las texturas y las emociones. Pero el mismo doble sentido sentido, táctil más emocional, ya lo encontramos en la simple palabra “tocar” (*touch*); e igualmente es inherente a las palabras “sentimiento”/“sentir” (*feel*).

Eve K. Sedgwick falleció en el año 2009. Dos años después, Jonathan Goldberg, su albacea literario, editó *The Weather in Proust* [El tiempo en Proust], un conjunto de ensayos escritos por Sedgwick durante la última década de su vida, cuando la autora trabajaba en un libro sobre Proust. El libro nos ofrece una mirada sobre este trabajo y pone el acento en la coherencia y diversidad de la obra de la autora. En palabras de la profesora y escritora Lauren Berlant

The Weather in Proust no constituye únicamente un conjunto aleatorio de la colección final de los ensayos de Eve Kosofsky Sedgwick. Es un análisis fluido y franco del conflicto entre el placer y la destrucción que conforman nuestro apego a la vida, es una narración de las deidades que los artistas inventan para encarnar estas dramáticas fuerzas de la vida; y quizás, sobre todo, es lo que ella llamaría “un libro de fantasía”, un estímulo para perseguir el afecto más allá de las convenciones del pensamiento.

Un prólogo que nos acerque a la obra de Sedgwick no puede dejar pasar por alto su trabajo como editora y co-editora. Junto a las obras ya citadas de Gary Fisher y Silvan Tomkins, hay que resaltar la “Series Q” iniciada en 1993, una colección publicada por Duke University Press, en la que Sedgwick forma parte de un equi-

po de editores comisionados junto a Michèle Aina Barale, Jonathan Goldberg y Michael Moon. (www.dukeupress.edu/books/bk_series.php.)

Junto a Andrew Parker, Sedgwick co-editó *Performativity and Performance* [Performatividad y performance] (1995). También editó *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* [Una mirada a la novela. Lecturas queer de la novelística] (1997), y participó en 1996 en *Pop Out: Queer Warhol* [El pop sale: Queer Warhol], un libro editado por sus alumnos Jennifer Doyle, Jonathan Flatley, y José Esteban Muñoz para Series Q de Duke University Press, con el texto "Queer Performativity: Warhol's Shyness / Warhol's Whiteness" [Performatividad queer: la timidez de Warhol / la palidez de Warhol]. Cabe destacar este libro por la reivindicación de la figura de Warhol como activista queer, frente a la homófoba denostación que con frecuencia encontramos en el análisis de la vida y obra de dicho artista. El artículo es de gran interés tanto para el público en general como para un sector del público especializado, un sector de los artistas visuales y del contexto del mundo de las artes plásticas, cuya receptividad hacia el trabajo y la vida de Eve Kosofsky Sedgwick, no puedo dejar de resaltar.

Otras redes de interés para adentrarnos en el trabajo de Sedgwick y en la influencia del mismo las encontramos en www.evekosofskysedgwick.net, la página web puesta en marcha por su marido Hal Sedgwick y algunos alumnos, amigos y colaboradores de la autora. El libro *Eve Kosofsky Sedgwick* de Jason Edwards, profesor de la Universidad de York, publicado en Routledge Critical Thinkers en 2009, nos facilita un acercamiento sencillo y complejo a la vez sobre Sedgwick.

Para terminar este texto, quiero citar a Sedgwick en algo que todxs nos podemos reconocer, algo que nos toque la fibra. En *A Dialogue on Love*, Eve relata como en un momento del transcurso de su terapia, le dice a su terapeuta

"Me he dado cuenta de lo que quiero decir cuando te vengo con quejas de cosas que me han pasado". Le digo. "O cuando se lo digo a otra persona. Cuando te digo qué mal me encuentro, cuanto he trabajado sobre algo, por todo lo que he tenido que pasar, solo hay una frase que quiero oír.

'Que es:

Ya basta. Puedes
Parar ahora.'

Parar. Vivir, es decir.
Y *basta*: de sufrir.

"Algo así como, 'No me he dado cuenta qué difícil te ha resultado todo; lo has hecho bien, has tenido que pasar por mucho; estás disculpada.'"
(Sedgwick 1999: 83)

Agradecimientos

No es la gratitud un afecto, según Silvan Tomkins, sino una emoción compleja. Aún siendo compleja, para mí es una de las emociones más felices y gratificantes. Michael Moon ha sido la persona que más me ha animado a llevar a cabo este proyecto de muchas maneras diferentes, tantas que él reconocerá algunas y negará otras, y cada una de ellas ha sido una nueva forma de belleza, por lo menos para mí. A mi adorable pareja, Hal Sedgwick, y a mis padres, Leon y Rita Kosofsky, para los que todo agradecimiento es poco. Los interlocutores que me han aportado una inagotable fuente de ideas a la hora de acometer este trabajo son Stephen Barber, Laurent Berlant, Judith Butler, Mary Campbell, Jonathan Flatley, Adam Frank, Jonathan Goldberg, Tim Gould, David Kosofsky, Joe Litvak, Melissa Solomon, Andy Parker, Cindy Patton, Shannon Van Wey y Josh Wilner. También he de mencionar a Alan Astrow, Mark Bauer, Laverne Berry, Mandy Berry, Rafael Campo, Tyler Curtain, Cathy Davidson, Eric Dishman, Jennifer Doyle, Denise Fullbrook, Claudia Gonson, Joe Gordon, Janet Halley, Neil Hertz, Marsha Hill, Jim Kincaid, Wayne Koestenbaum, Nina Kopesky, Songmin y Noam Ray Kosofsky, Adam, Daniel y Rosemary Lebow, Meredith McGill, Gregory Mercurio, José Muñoz, Joan Richardson, Mary Russo, Barbara Herrnstein Smith, Greg Tomso, Dan y Karen Warner, Carolyn Williams, Carrie y Joe Hill Wilner, Eric Winer y Ken Wissoker, todas ellas amistades cuyo cariño me ha alentado a lo largo de todos estos estupendos años. La temporal, movable y no sectaria comunidad sangha que sostiene mi imaginación budista, junto a Hal, Michael y Mary C., también incluye a Sharon Cameron, Don Lopez, Tina Meyerhoff, Nancy Waring y la radiante amabilidad de Mary Moon.

Touching Feeling [Tocar la fibra] es un palimpsesto de materiales publicados y no publicados anteriormente. Aunque me he tomado la libertad de revisar aquello que he considerado oportuno, los ensayos aparecen en el orden en el que fueron escritos en su origen. Los principales préstamos de material ya publicado son los siguientes:

El interludio se dio a conocer como una parte de "Socratic Raptures, Socratic Raptures: Notes toward Queer Performativity" [Placeres socráticos, rupturas socráticas: notas para una performatividad queer] en *English Inside and Out* [El inglés visto por dentro y por fuera], ed. Jonathan Kamholtz y Susan Gubar (Nueva York: Routledge, 1992).

Una versión del capítulo 1 se publicó con el título de "Queer Performativity in the New York Edition Prefaces" [La performatividad queer en la edición neoyorquina de los Prefacios de Henry James], en *Henry James's New York Edi-*

tion: *The Construction of Authorship* [La edición neoyorquina de los Prefacios de Henry James: la construcción de la autoría], ed. David McWhirter (Stanford: Stanford University Press, 1996), después de que hubiera aparecido previamente en dos partes: "Inside Henry James: Toward a Lexicon for *The Art of the Novel*" ["En el interior de Henry James: hacia un léxico de *El arte de la novela*"], en *Negotiating Lesbian and Gay Subjects* [Negociar los temas lésbicos y gays], ed. Monica Dorenkamp y Richard Henke (New York: Routledge, 1995) y "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*" [Performatividad Queer: *El arte de la novela* de Henry James"], en GLQ I.I (1993).

Adam Frank y yo publicamos primero una versión del capítulo 3 en *Critical Inquiry* (en la edición del invierno de 1995); posteriormente apareció como la introducción a un volumen que editamos conjuntamente: *Shame and Its Sisters: A Silvan Tompkins Reader* (Durham, NC: Duke University Press, 1995).

Una versión del capítulo 4 apareció como parte de la introducción a Sedgwick (ed.) *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (Durham, NC: Duke University Press, 1997).

El capítulo 5 fue un encargo de Donald S. Lopez Jr., para su edición de *Critical Terms for the Study of Buddhism* (Chicago: University of Chicago Press, de próxima aparición).¹

Algunos párrafos sobre la performatividad –que forman parte de la introducción y de los capítulos 1 y 2– pertenecen a la introducción que Andrew Parker y yo escribimos para el libro que editamos juntos, *Performativity and Performance* (New York: Routledge, 1995). El debate sobre el erotismo anal de Henry James del capítulo 1 retoma y amplía el análisis detallado de *The Wings of the Dove* [Las alas de la paloma] que ya inicié en mi libro *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993), a la vez que amplía dicho debate.

Notas

- 1 [N. de la T.] El libro se publicó en 2005.

Tocar la fibra
Afecto, pedagogía, performatividad

Introducción

Una gran parte de los artículos del libro *Tocar la fibra* se han publicado antes en otros contextos. Pero esta colección de ensayos también representa un proyecto específico; un proyecto que ha supuesto diez años de trabajo, y que no obstante se ha negado, con creciente y terca determinación, a ser lineal en su estructura. Creo que la mejor manera de describirlo es como un proyecto que analiza algunas herramientas y técnicas que pueden ser útiles para seguir desarrollando un pensamiento y una pedagogía no dualistas.

Sin duda, el propio afán de pensar de forma no dualista ha configurado la resistencia del proyecto a dejarse moldear en la forma de un argumento lineal sobre un único tema y que ocupe un libro entero. Muchas voces se alzan para pedir que pensemos de forma no dualista e, incluso de paso, también para decirnos lo que debemos pensar. Pero pocas son capaces de explicar la manera de conseguirlo, o los hábitos y prácticas afectivas y cognitivas que se requieren, y éstos últimos no se dejan condensar fácilmente en modelos prescriptivos. En el mejor de los casos espero que este libro resulte reconocible para algunas de las muchas personas que trabajan con éxito en esta línea; y en la medida en que algunos enfoques puedan ser nuevos y aún estén por articular, que transmita un sentido de posibilidad. El ideal que vislumbro es el de una mente receptiva a los pensamientos, que sea capaz de nutrirlos y conectarlos y que pueda sentirse feliz al llevar a cabo dicha tarea.

A partir de los años sesenta del siglo xx, sobre todo, han ido incrementándose en Occidente las referencias a enfoques no dualistas en todo tipo de discursos –académicos, profesionales o populares– en ámbitos tales como la física, el género y la sexualidad, el arte, la psicología y el psicoanálisis, la deconstrucción, las relaciones postcoloniales, la pedagogía, la religión y la espiritualidad, la raza, la problemática ligada a mente y cuerpo, el movimiento de rehabilitación (recovery movement) y la sociología de la ciencia (*science studies*), entre otros muchos campos del saber. Pero, por supuesto, es bastante más fácil explorar los confusos y tendenciosos efectos de los modelos de pensamiento binario –y denunciar su incesante estulticia– que articular o modelar otras formas de pensamiento. Incluso invocar el *no* dualismo, como señalan muchos sutras budistas, supone caer directamente en una trampa dualista. Siempre he dado por hecho que el trabajo más útil que se puede hacer a este respecto probablemente se produzca al llegar quien escribe a los límites de lo que difícilmente puede decir –y no tiene ni mucho menos intención de prescribir– a los demás:

en un combate como el de Jacob –o el taichí, que también nos puede servir de ejemplo– que mezcla agencia y pasividad, el yo con el libro y el mundo, los objetivos del trabajo con los medios para conseguirlos y quizás, lo que es aún más alarmante, la inteligencia con la estupidez. Si es así, quizás haya algo alentador en la obstinada reticencia a la estructuración de *Tocar la fibra*.

Entre las formas de terquedad que este libro encarna (sí, soy Tauro), una de las más evidentes es su fijación con un pequeño grupo de textos teóricos, todos ellos publicados en 1990. Soy proclive a señalar cómo la obsesión es la forma más duradera de capital intelectual. De forma más o menos explícita, todos los ensayos de este libro exploran la estimulante sensación de posibilidades aún no agotadas, y también la frustración, que suscitan cuatro textos difíciles: *Cómo hacer cosas con palabras* de John Langshaw Austin, el volumen introductorio de *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault, *El género en disputa* de Judith Butler y los primeros tres volúmenes de *Affect Imagery Consciousness* de Silvan Tomkins (los pasajes que forman parte de *Shame and Its Sisters* [La vergüenza y sus hermanas] de Tomkins, el libro que edité junto a Adam Frank). Además, excepto el trabajo de Tomkins que es menos conocido, mis ensayos responden a la recepción pedagógica y crítica y a los usos que se han dado a estos influyentes textos, y a menudo lo hacen con la exasperación revitalizadora, aunque a veces también áspera e ingrata, que dicha recepción me ha producido. Lo que yo quisiera que fuera igualmente evidente (quizás en algunos sitios lo sea), es mi simple y llana gratitud por haber gozado del privilegio de ser interlocutora en las conversaciones en las que he participado, y que han sido para mí experiencias cruciales en lo político, lo intelectual y lo imaginativo.

A la vez, quizás uno de los relatos acumulativos que se desgranaban en *Tocar la fibra* sea el de cómo una escritora se siente cada vez menos atada a un centro de gravedad fuerte, anclado en un campo intelectual específico. Los encuentros con la mortalidad y el budismo, temas que conforman los dos últimos capítulos del libro, han ocasionado, para lo bueno y para lo malo, efectos de desplazamiento sobre la sólida conciencia vocacional que permitía a un libro como *Epistemología del armario* mostrarse seguro de su intervención en los escenarios contemporáneos de la sexualidad y de la teoría crítica. En contraste, algunos experimentos editoriales colaborativos han formado parte del trabajo que he realizado de forma paralela a *Tocar la fibra* durante esta última década: un libro de poemas; *A Dialogue on Love* [Un diálogo sobre el amor], un *haibun* expandido y realizado a dos voces; un buen número de artículos periodísticos sobre el cáncer y un trabajo cada vez menos lingüístico centrado en el arte textil. A la vez, y es interesante resaltarlo, mi trabajo docente ha desarrollado una mayor textura y un modo más relajado de llevarse a cabo. Al esforzarme por hacerle sitio en *Tocar la fibra* a un sentido de la realidad que no excluyera ninguno de esos elementos, también he tenido que desasirme de algunas ver-

dades que solía pensar que eran evidentes en sí mismas, incluido el privilegio absoluto de la propia escritura.

En el aclamado poema “Un arte”, Elizabeth Bishop repite como estribillo “el arte de perder es fácil de dominar”. Por su insistencia en una estética purgante, este poema suyo no me ha gustado nunca, me lo imagino como un imán que se pone en la puerta de una nevera conminando a la gente que está a dieta a no abrirla. Una versión que me resultaría más cercana invocaría el arte de “dejarse ir” y no solo como un arte sino como un conjunto de artes relacionadas. En una situación ideal, la vida, los amores y las ideas podrían sentarse libremente, durante un rato, en la palma de una mano abierta. Me habría gustado que *Tocar la fibra* resultara igual de abierto y tuviera su mismo nivel de concentración. En esta introducción, yo solo puedo desvelar algunos de los muchos temas que se han convertido en indispensables durante su escritura.

Performatividad y performance

Tocar la fibra nace de la intransigente fascinación que suscitan algunas implicaciones y efectos que rodean el trabajo fundacional sobre las oraciones performativas de J.L. Austin. Aunque el concepto de performatividad ha impulsado líneas de pensamiento en diversas disciplinas notablemente divergentes, yo he tenido más en cuenta una línea de pensamiento que se extiende, pasando por Derrida, a las primeras obras de Judith Butler, una línea que se ha mostrado particularmente fructífera en el desarrollo de los estudios de género y de los estudios *queer* a lo largo de la década de los años noventa.

El potencial “queer” del término performatividad se relaciona de forma evidente con la poca consistencia de su fundamento ontológico, como indica el hecho de que el propio acuñador del término repudiara dicha palabra justo cuando ésta comenzaba su andadura intelectual. Austin introdujo el término performatividad en la primera de las conferencias que pronunció en Harvard en 1955 (que más tarde fueron publicadas con el título de *Cómo hacer cosas con palabras*), y lo desautorizó hacia la octava conferencia. El autor recusó y desmanteló el concepto de “performatividad”, es decir, el nombre dado a una categoría distintiva y bien acotada de enunciados que podrían oponerse a los meramente “constatativos” o descriptivos, señalando que “cada acto de habla genuino es las dos cosas”. De este modo, el uso que la deconstrucción le ha dado al término “performatividad” comienza con el reconocimiento por parte de Austin de una propiedad o aspecto que es común a todas las oraciones. En contraste, la filosofía analítica y la lingüística, a pesar del repudio que el propio Austin hace del término, han seguido durante mucho tiempo interesadas en la tarea de clasificar los enunciados performativos por oposición a los constatativos.

Sin embargo, tal y como Shoshana Felman señala en *The Literary Speech Act* [El acto de habla literario], la propia performance de Austin en estas conferencias no es nada fácil. Una de sus astutas características consiste en un repetido tropismo, una evidente fascinación ante un tipo particular de ejemplos de los enunciados performativos. Aparecen presentadas en primer lugar como performativas puras, originarias y definitorias del concepto y, finalmente, desdeñadas con un mero “caso marginal en el límite”, eso admitiendo que sea posible decir que los ejemplos o el concepto fueron capaces de “sobrevivir” a la operación analítica que Austin (1970: 150) llevó a cabo en el conjunto de sus conferencias. Sin embargo hay un retorno constante a dichos enunciados como si no hubiera análisis ni argumentación, ni desmantelamiento ni deconstrucción que realmente pudieran minar o desafiar la manifiesta evidencia de su fuerza ejemplar: son las oraciones que la obra de Austin instala en nuestra mente como epítome de la performatividad sin más, lisa y llanamente, pese a haber (nominalmente) anulado la operatividad terminológica del propio concepto. Se trata de un grupo de oraciones muy conocidas, sobre las que “parece claro que proferir el enunciado (por supuesto en el contexto adecuado) no consiste en *describir* lo que estoy haciendo [...] ni en decir que lo estoy haciendo, sino que es *hacerlo*”. Algunos ejemplos son “prometo”, “lego”, “bautizo”, “me disculpo”, “te reto”, “te condeno” (3).

En este libro, voy a apartarme del uso de Austin, y me voy a referir a estos casos ejemplares como *enunciados performativos explícitos*. Tienen varios rasgos sintácticos y semánticos en común: están en 1) la primera persona del singular, 2) en el tiempo presente, 3) en el modo indicativo, 4) en la voz activa, 5) el verbo de cada oración nombra precisamente el acto (en palabras de Austin, la *ilocución* que la enunciación misma lleva a cabo), 6) la locución adverbial “por la presente” podría insertarse en cada una de ellas sin distorsionar ni su forma ni su sentido. De este modo “Yo (por la presente) pido disculpas” pide disculpas, “yo (por la presente) te condeno” condena, y así sucesivamente.

Si la categoría *enunciados performativos explícitos* puede resultar útil, no quiero que lo sea porque esconda los casos dudosos debajo de la alfombra. Hay muchas oraciones cuya fuerza parece sin duda performativa en un sentido clásicamente austiniano pero que violan todas las normas antes mencionadas. “Se suspende la reunión” viola la 1 y la 4, por ejemplo; “la Corte dispondrá” viola la 1 y la 2; “estás descalificado” viola la 1 y la 5; “¡Presente!” viola la 1, la 2 y la 3 y quizás también la 6.

Pero el interés de una categoría acotada no consiste en presentarnos otro nivel en el que jugar al juego de buscar excepciones y de entresacar los enunciados que cualificarían separándolos de los que no cualificarían en la categoría de enunciados performativos explícitos según las normas que acabamos de citar. En lugar de eso, creo que la categoría es más útil si la consideramos

como una forma de conocimiento espacializado. Si, tal y como el mismo Austin dice, finalmente no hay una disyunción binaria (del tipo sí/no) entre los enunciados performativos y los no performativos, parece más útil imaginar un conjunto de relaciones presentadas como un mapa: un mapa donde figuren hacia la mitad los enunciados performativos explícitos, que se conforman siguiendo estrictamente las normas de la 1 a la 6, y una gran variedad de otros enunciados diseminadas o agrupadas más cerca o más lejos de dicho centro, dependiendo de las diversas formas en las que puedan asemejarse o diferir de dichos ejemplos. En el capítulo 2 de *Tocar la fibra*, “En torno a lo performativo”, continuaré con este impulso espacializador proponiendo un nuevo tipo de enunciados *periperformativos*, cuya compleja eficacia dependerá de su relación tangencial así como de sus diferencias, con las expresiones performativas explícitas.

Incluso este amplio interés en las formas del lenguaje performativo representa una salida de la filiación queer/deconstructiva a la que me referí con anterioridad. Porque desde Jacques Derrida a Judith Butler, la trayectoria de la teoría literaria y de género se ha orientado cada vez más lejos de (lo que podríamos llamar) el momento gramatical o el impulso gramatical, en los debates acerca de la performatividad. Permítaseme que ofrezca una explicación excesivamente simplista cuando sostengo que tanto la deconstrucción como la teoría del género se han valido de la performatividad austiniana al servicio de un proyecto epistemológico al que podemos denominar, de forma general, antiesencialista. La performatividad austiniana trata sobre cómo el lenguaje construye o afecta a la realidad en lugar de simplemente describirla. Este carácter *productivo* del lenguaje es más significativo para los proyectos antiesencialistas, cuando los enunciados en cuestión se encuentran más cerca de manifestar simplemente una relación descriptiva sobre alguna realidad independiente, evidentemente extra-discursiva. De modo análogo, en el terreno de la historia, los mismos proyectos antiesencialistas han puesto en primer plano las repetidas demostraciones que nos brinda Foucault sobre la fuerza *productiva* que poseen tanto las taxonomías y las disciplinas, que pretenden ser simplemente descriptivas, como las prohibiciones cuyo aparente efecto consiste simplemente en negar. Que el lenguaje en sí mismo puede producir realidad es la base fundamental de cualquier investigación antiesencialista.

En esa medida, parece que tanto la deconstrucción como la teoría del género están interesadas en desplazar el concepto de lo performativo de Austin de su espacio localizado en varios enunciados o tipos de enunciados que lo ejemplifican, y en presentarlo, en cambio como una propiedad más amplia del lenguaje o del discurso. Podemos caricaturizar a Derrida cuando responde a una manifestación de Austin sobre los performativos explícitos diciendo: “pero lo único interesante de esto es observar cómo todo lenguaje es perfor-

mativo"; y a Judith Butler añadiendo: "no sólo eso sino que en realidad es más performativo cuando menos lo parece de modo explícito, aunque esto sea discutible, sobre todo cuando ni siquiera está encarnado en palabras reales".

No seré yo quien discuta estos poderosos ejemplos, ni siquiera el antiesencialismo que lleva a formularlos. Solo me gustaría señalar cómo tanto la performatividad de Derrida como la de Butler, en la medida en que ambas están al servicio de un proyecto epistemológico antiesencialista, parecen ser el reverso de las taxonomías gramaticales hipostasiadas que han caracterizado el uso positivista de las ideas de Austin por parte de autores como John Searle o Émile Benveniste. Es decir, que parece que tanto Derrida como Butler parten de una disyuntiva en la que las taxonomías sintácticas de Austin, que eran a la vez provisionales y lúdicas, pueden persistir solamente como reductivamente esencializadoras; el desplazamiento que lleva de *algún* lenguaje a *todo lenguaje* parece necesario en su proyecto antiesencialista. Es posible que si queremos prestar atención a las texturas y efectos de los aspectos particulares del lenguaje, como intento hacer en muchos de estos ensayos, haga falta dejar de lado el antiesencialismo y dar un menor peso relativo a las demandas epistemológicas acerca de la verdad esencial.

También me he apartado un poco del proyecto deconstructivo que analiza fenómenos aparentemente no lingüísticos en términos rigurosamente lingüísticos, como cuando Butler (1990 b: 272-273) analiza un estilo específico gestual como una variedad de la enunciación performativa. Al igual que una buena parte del proyecto deconstructivo, *Tocar la fibra* quiere tratar sobre aspectos de la experiencia y de la realidad que no se presentan en forma propositiva ni tan siquiera en forma verbal junto a otros que sí lo hacen, en vez de dar por bueno un supuesto sentido común que requiere una estricta separación entre los dos aspectos y que, en realidad, implica otorgar un privilegio ontológico al primero. Lo que acaso sea diferente en el presente trabajo, sin embargo, es una falta de inclinación por mi parte a dar la vuelta a dichas prioridades subsumiendo los aspectos no verbales de la realidad a la tutela de lo lingüístico. Doy por hecho que la frontera entre las palabras y las cosas o entre los fenómenos lingüísticos y no lingüísticos se modifica constantemente, es permeable, y en absoluto es susceptible de articularse de forma definitiva. Pero, sin embargo, estoy muy de acuerdo con Wittgenstein, cuando este filósofo se mostraba reacio a aprobar la asignación de una mística o un valor muy especial, o un ser-en-sí-mismo al lenguaje y al sentido. Muchos tipos de objetos y de acontecimientos *tienen sentido*, en formas y contextos muy heterogéneos, y creo que hay que valorar el no reificar ni mistificar los tipos de sentido lingüístico de forma innecesaria.

Hasta aquí, estoy tratando la performatividad como si su pertinencia teórica procediera directamente de trabajos sobre los actos de habla que parten de la obra de Austin. Pero en muchos usos contemporáneos, especial-

mente en los estudios de género y en los estudios culturales, el término parece estar ligado primordialmente, así como primordialmente motivado, por la noción de performance tal y como se define en el lenguaje del teatro. Las primeras obras de Butler articulan una invitación a ello cuando la autora señala en *El género en disputa*: "considero el género [...] como [...] un 'acto', por así decirlo, que es a la vez intencionado y performativo, donde lo 'performativo' lleva un doble significado de 'dramático' y 'no referencial'" (272-273). El término "performativo" en el momento actual se basa en la autoridad de dos discursos bastante diferentes: por un lado el del teatro, y por el otro el de la teoría de los actos de habla y de la deconstrucción. Sin embargo, aunque el término participa del prestigio de ambos discursos, tal y como Butler sugiere, los dos tienen significados muy distintos. Parece que la expansión entre los significados teatrales y deconstructivos del término "performativo" también se ha expandido a las polaridades de las acciones verbales y las no verbales. También se expande a aquellas que en cada extremo se refieren a la *extroversión* del actor (dirigida totalmente al público) y a la *introversión* del significante (si "me disculpo", solo me estoy disculpando; si "sentencio" solo estoy sentenciando, y así sucesivamente). La oposición que establece Michael Fried entre teatralidad y absorción resulta muy oportuna para esta paradoja sobre lo "performativo": en su sentido deconstructivo, la performatividad se refiere a la absorción; en la cercanía del escenario, sin embargo, lo performativo se refiere a lo teatral. Pero en otro tipo de usos, en un texto como *La condición postmoderna* de Lyotard se utiliza el término "performatividad" para referirse a un extremo de algo parecido a la *eficacia* —a la representación postmoderna como una forma de eficacia capitalista— mientras que, de nuevo, la "performatividad" deconstructiva de Paul de Man o de J. Hillis Miller, se caracteriza por una *desconexión* entre, precisamente, la causa y el efecto entre el significante y el mundo. A la vez, conviene no olvidar que incluso en la deconstrucción se puede decir algo más sobre los actos de habla performativos que únicamente señalar que están desconectados ontológicamente o que son introvertidamente no referenciales. Siguiendo el planteamiento de Paul de Man (1979: 298) acerca de "el radical extrañamiento que existe entre el significado y la performance que todo texto encierra", querría ahondar no tanto en el carácter no referencial de lo performativo sino en (lo que de Man llama) su relación necesariamente "aberrante" con su propio referente: la torsión, la perversión mutua, como podría llamarse a la relación del referente con la performatividad. Los dos primeros capítulos de *Tocar la fibra* están especialmente dedicados a tratar de esta desasosegante aberración que existe entre la performatividad y lo teatral: el primero tratará de la nostalgia profunda, no correspondida y sostenida a lo largo de toda su vida, con la que Henry James fantaseó en relación al teatro británico; el segundo tratará de

un análisis del matrimonio burgués y la propiedad de los esclavos reducidos a la condición de bienes semovientes, como dos versiones del teatro ambulante –del proscenio viajero– en el género narrativo del siglo XIX.

Más allá de, debajo de y junto a

Ya he indicado que, a pesar de su interés en la performatividad, la orientación de los ensayos de *Tocar la fibra* no pretende sacar a la luz formas residuales de esencialismo agazapadas detrás de modos de análisis en apariencia no esencialistas. Ni tampoco pretende desentrañar pulsiones inconscientes ni elementos compulsivos subyacentes al juego aparente de las formas literarias. Ni desensamblar fuerzas históricas opresivas y violentas camufladas bajo un pretexto estético liberal-progresista.

Sin pretender devaluar dichas prácticas críticas, en este proyecto he intentado adentrarme en algunas vías en torno al concepto de profundidad u ocultación, a los que les sigue proverbialmente un desvelamiento dramático, algo que ha sido un elemento muy básico en el trabajo teórico llevado a cabo en las cuatro últimas décadas. Resulta difícil separarse de *debajo de* y de *detrás de*, pero mucho más distanciarse un poco de *más allá de*, en particular del gesto autoritario de “conminar a” realizar una práctica crítica que se perfeccione rápidamente o que sea revolucionaria y que solo se puede vislumbrar.

En su lugar, como el propio título sugiere, la preposición más destacada de *Tocar la fibra* quizás sea *junto a*. Al invocar un interés deleuziano en las relaciones entre planos, la posicionalidad irreductiblemente espacial de *junto a* quizás también pueda ofrecernos alguna resistencia útil a la facilidad con la que *más allá de* y *debajo de* modifican su descripción espacial y se convierten en narraciones implícitas de origen y finalidad respectivamente.

Además, *junto a* también es una preposición muy interesante porque no hay nada esencialmente dualista en ella; un conjunto de elementos pueden estar unos al lado de los otros, aunque no en un número infinito. *Junto a* también nos provee de un saludable agnosticismo en relación a varias lógicas lineales que refuerzan el pensamiento dualista: la no contradicción, la ley de ‘las franjas intermedias excluidas’, de la causa en relación al efecto, del sujeto frente al objeto. Su interés, sin embargo, no depende de una fantasía igualitaria metonímica ni siquiera implica unas relaciones pacíficas, como cualquier niña o niño que haya compartido cama con un hermano sabe. *Junto a* incluye una amplia gama de deseos; de identificación, de representación, de rechazo, de establecimiento de paralelismos, de diferenciación, de rivalidades, de ser proclive a, de apoyo, de sesgo, de imitación, de separación, de atracción, de agresión, de distorsión y otras relaciones.

Las disciplinas espaciales, tales como la geografía y la antropología, cuentan con la ventaja de que permiten dar enfoques ecológicos o sistémicos a temas tales como la identidad y la performance. Por ejemplo, en su investigación *Mother Camp* (1972), dedicada a los transformistas masculinos estadounidenses, la antropóloga Esther Newton incluyó los planos de los locales de dos clubs *drag*. Los planos forman parte de los datos del trabajo de campo de los espectáculos que se llevaban a cabo en cada local, y uno de los elementos más potentes de su análisis espacial tan preciso consiste en dar cuenta, de forma extremadamente perspicaz, de la multiplicidad de interacciones que se dan entre la gente que se encuentra “junto a” otra en un lugar. De este modo, mientras que en cierto tipo de representaciones un artista está solo en el escenario y cuando ésta finaliza no se mezcla con el público, el artista de otra representación interactúa en todo momento con el director del grupo musical, el encargado del club, los miembros del público y con otros artistas más jóvenes o más mayores, tanto amateurs como profesionales, que van poniéndose o quitándose distintos tipos de atuendos *drag*. El efecto subraya la constante consideración de Newton de que el *drag* es más un sistema heterogéneo que un solo tipo de acto, un terreno ecológico cuya relacionalidad intensiva y definitoria es interna, a la vez que va dirigida a las normas que pretende desafiar. Además, cuando Butler se vale de la investigación de Newton en la parte final de *El género en disputa*, el estudio ecológico del espacio se desploma en beneficio de un énfasis temporal sobre el género en tanto “repetición estilizada” y “una temporalidad social” (140-141). Con la pérdida de la espacialidad, sin embargo, el campo internamente complejo de la performance *drag* sufre una simplificación y reificación que parece inevitable. De hecho, creo que la pérdida de esta dimensión espacial puede explicar por qué entre las personas que leyeron esta obra nada más publicarse, muchas interpretaron de forma equivocada el debate que proponía Butler y creyeron que la autora estaba prescribiendo un voluntarismo simplista. A pesar de que el pensamiento temporal y espacial en realidad nunca son alternativas excluyentes, en *Tocar la fibra* he intentado rechazar una tendencia de la profesión que suele descuidar la rica dimensión espacial.

Las argucias de la hipótesis represiva

Los chistes que más recuerda la gente son aquellos que no acaban de entender. Creo que *Tocar la fibra* despliega una relación semejante con respecto al primer volumen de *La historia de la sexualidad* de Foucault. Dicho volumen me recuerda a un chiste por lo prometedor y económico de su argumentación; mi sensación de no acabar de entenderlo se debe a que su misma elegancia impide también que dicha promesa sea realizable.

Me parece que la promesa delirante del libro está más ligada a la identificación de Foucault de la "hipótesis represiva" y de su sugerencia de que debe haber maneras de pensar en torno a la misma. Según la hipótesis represiva que Foucault rechaza, la historia de la sexualidad solo podría ser la historia de la "relación negativa" entre el poder y el sexo, de la "insistencia de la norma" y del "ciclo de prohibición", de "la lógica de la censura" y de "la uniformidad del dispositivo" de la escasez y la prohibición: "ya se trate de la forma en la que el monarca formula los derechos, el padre prohíbe, el censor obliga a callar, o el maestro proclama la ley, en cualquier caso, el poder se formula de modo jurídico y sus efectos se definen como sumisión" (Foucault 1978: 82-85). Por otro lado, aunque Foucault está lejos de manifestar que "el sexo no haya sido prohibido o desterrado o enmascarado o mal entendido desde la época clásica" (19), considera que este se ve más afectado por la proliferación de los discursos modernos sobre la sexualidad que por la supresión de los mismos. O, de forma que resulta aún más interesante, el autor percibe que quizás no haya una "ruptura" entre "la represión y el análisis crítico de la represión" cuando se responde a las paradojas de una sociedad "que habla con prolijidad de su propio silencio, (y) se esfuerza sobremanera en contar con detalle las cosas que no dice" (15). Por el contrario, Foucault observa que el período moderno se define por "la multiplicación de los discursos en torno al sexo en el terreno del ejercicio del poder mismo: una incitación institucional a hablar del sexo, y de hacerlo cada vez más; una determinación de las instancias del poder a oír hablar del sexo, y hacerlo hablar a través de las articulaciones explícitas y detalladas incesantemente acumuladas" (18). De este modo, la propia hipótesis represiva que sería liberadora llega a ser vista como un tipo de artimaña para tener cada vez más poder sobre la proliferación verbal opresiva que también ya había circulado antes en torno al sexo.

Para un proyecto que intenta deslindarse de las formas de pensamiento dualista –especialmente sobre el sexo– ¿qué mejor punto de partida podría haber en este debate que la hipótesis represiva? Y, no obstante, si leemos el libro de Foucault de modo más detenido, especialmente si analizamos el trabajo realizado en torno a esta problemática en los textos de otras personas dedicadas a la investigación, resulta cada vez más claro que el libro de Foucault aparecía dividido contra sí mismo en relación a lo que el autor quería conseguir a partir de esta amplia, infinitamente ramificada y sutil crítica de la hipótesis represiva. Lo que yo sí sé es lo que yo quería de dicha obra: alguna manera de entender el deseo humano que pudiera tener una relación tangencial con la prohibición y con la represión, que pudiera estar estructurada de otra manera a la complacencia heroica, "liberadora" e inevitablemente dualista de perseguir y atacar la prohibición/represión en todas sus formulaciones camaleónicas. Si el análisis crítico de la represión es en sí mismo inseparable de la propia represión, entonces seguramente se deberá pensar de un modo manifiestamente diferente si queremos hacerlo de forma eficaz.

El penetrante análisis crítico de Foucault sobre la persistencia de la hipótesis represiva a través de tantos discursos supuestamente radicales y discontinuos –marxistas, psicoanalíticos y libertarios, y también liberales– deja claro que el proyecto de pensar de otra forma fue una motivación principal de su estudio. Y en buena medida, su escritura después de este primer volumen intenta desarrollar este proyecto. Pero la fuerza retórica triunfalmente carismática del volumen I también sugiere que Foucault se convenció a sí mismo –y ciertamente convenció a muchas personas que lo leyeron– de que dicho análisis representaba una instancia ejemplar sobre cómo trabajar al margen de la hipótesis represiva. Sin embargo, más que trabajar fuera de ella, el volumen I, como la mayor parte de las primeras obras de Foucault, puede entenderse mejor como una obra que propaga incluso más ampliamente la hipótesis represiva por medio del desplazamiento, la multiplicación y la hipóstasis.

Si mi análisis es acertado, esta podría ser una taxonomía de las formas más comunes de (¿mal?) interpretar el debate de Foucault sobre la hipótesis represiva. Una serie de teóricos y teóricas recientes parecen estar seguros de comprender este volumen como una obra que argumenta lo siguiente:

1. Más allá de la hipótesis represiva, lo que verdaderamente importa sigue siendo entender alguna versión de la prohibición. Si bien esta funciona mediante la *producción*, más que la eliminación, de cosas / tipos de personas / conductas / subjetividades.
2. Más allá de la hipótesis represiva, lo que verdaderamente importa sigue siendo entender alguna versión de la prohibición. Si bien esta opera mediante mecanismos aparentemente voluntarios e *internalizados*, más que a través de sanciones negativas espectaculares.
3. Más allá de la hipótesis represiva, lo que verdaderamente importa sigue siendo entender alguna versión de la prohibición. Si bien esta se manifiesta con frecuencia a través de *múltiples* canales y discursos, y no mediante la imposición vertical de una ley única.
4. Más allá de la hipótesis represiva, lo que verdaderamente importa sigue siendo entender alguna versión de la prohibición. Si bien esta funciona a partir de una única prohibición *transcendental* (el propio lenguaje, por poner un ejemplo, o el Nombre del Padre) en lugar de expresiones locales o explícitas.
5. Más allá de la hipótesis represiva, lo que verdaderamente importa sigue siendo entender alguna versión de la prohibición. Si bien esta opera bajo el disfraz de *naturaleza* (como esencia, por ejemplo). La naturaleza y el esencialismo son y han sido siempre las artimañas definitivas de la prohibición/represión.

Resulta claro que, a pesar de la potencia heurística que pudieran tener estas líneas de pensamiento, ninguna de ellas puede cumplir la promesa implícita de Foucault: la promesa de que debería haber formas de salir de la hipótesis represiva en favor de modos de pensamiento que no se estructuraran de una manera tan preponderante en torno a la cuestión de la prohibición. Pero entonces, ¿por qué todo el mundo tenía la esperanza de hacerlo? Dada la evidente realidad de la prohibición, que Foucault admite como un componente de todos los discursos humanos, y no solo de los discursos sobre la sexualidad, parece que el salir de la hipótesis represiva solo podría surgir de una cierta ingenuidad, ya sea intencionada o sincera: de una reticencia terminal a aceptar la realidad.

Pero, al responder con tanta contundencia a la promesa implícita de Foucault, a mí en realidad no me movía la fantasía de un mundo sin represión ni prohibición. Mi descontento con las interpretaciones que he mencionado más arriba tampoco se deben a que las considere demasiado pesimistas o insuficientemente utópicas. Todo lo contrario, impresionada por la demostración de Foucault de la estructura incesante, autopropagadora y adaptativa de la hipótesis represiva, empecé a ver un enorme riesgo cognitivo en estas interpretaciones: la probabilidad de que se convirtieran en una tautología moralista que cada vez era más incapaz de reconocerse como tal.

O en vez de una "tautología", un concepto que procede del lenguaje estático de la lógica, podría ser una descripción sistémica. Hay que señalar que los intentos de situarse al margen de la hipótesis represiva basados en un continuo y riguroso estudio de su carácter proteico e incluyente forman un bucle indisoluble de retroalimentación positiva. Sería como si A y B estuvieran en la cama debajo de una manta eléctrica de doble mando, pero con los mandos de control invertidos accidentalmente: si A tiene frío y sube la temperatura, el lado de la manta de B es el que se calienta, por lo que B bajará la temperatura y hará que baje aún más la del lado de la manta de A, por lo que A subirá más la temperatura en el lado de la manta de B y, así sucesivamente, hasta el infinito.

El capítulo 4 de *Tocar la fibra* analiza con mayor detalle estos bucles de retroalimentación que, según Silvan Tomkins, funcionan como auto-refuerzo opuesto a la autorrealización. Brevemente, en el caso del volumen de Foucault y de sus efectos, diría que su análisis de la falsa dicotomía entre represión y liberación ha conducido, en muchos casos, a la restitución de dichos conceptos bajo la rúbrica, aún más reificada y abstracta, de lo hegemónico y lo subversivo. La aparente urgencia ética de dichos términos enmascara el gradual vaciamiento de sustancia, como si un contagio foucaultiano-gramsciano convirtiera el término "hegemónico" en una nueva denominación del *statu quo* (por ejemplo, todo lo que *es*) y definiera el término "subversivo" en términos de una relación meramente negativa, cada vez mayor, en relación al término hegemónico (un extremo de la misma "relación negativa" que, en primera instancia, ha definido

la hipótesis represiva según Foucault). Es la misma y poco útil estructura que se utilizó para desarticular los argumentos históricos sobre si una época histórica concreta era un periodo de "continuidad" o de "cambio". Otro problema añadido cuando se reifica el *statu quo*, es cómo esto afecta a las zonas medias de agencia. La relación de una persona con lo que *es* corre el riesgo de convertirse en reactiva y bifurcada, como la de un consumidor cuyas posibilidades de elección se estrechan al aceptar o no aceptar (al comprar o dejar de comprar) esta o esta otra manifestación de aquello, exacerbando solo los extremos de la obligación o de la voluntariedad. Y con todo, son solo las zonas medias de agencia las que ofrecen espacio para un cambio y una creatividad efectivos.

La textura y el afecto

Como buen sujeto foucaultiano que soy, estoy un poco avergonzada de que en *Tocar la fibra* haya tan poco sexo. En buena medida, esto se debe a mis circunstancias actuales, ya que la terapia del cáncer va dirigida a bloquear los estrógenos, lo que hace que el sexo sea cada vez menos una motivación que me estimule a la reflexión. También podría parecer que debido a la banalización estratégica de las políticas gays y lesbianas, así como a su resuelto distanciamiento de la relación histórica y presente con la epidemia del sida, es posible que haya pasado el momento en el que la teoría tuvo una relación muy productiva con el activismo sexual en muchas áreas de conocimiento.

Donde más se acerca este libro a una sostenida y directa temática sexual es en el capítulo 1, en un debate sobre la fascinación de Henry James con la imagen de una mano que penetra el recto y desobstruye o "saca" el tesoro imaginado que está escondido allí. En un ensayo de Renu Bora que me ha influido mucho, "Outing Texture", el autor utiliza el intenso interés de James por lo fecal como punto de partida para un debate muy productivo sobre el tema de la textura. Bora desarrolla su impresión de que percibir la textura es siempre, inmediatamente, y de hecho estar inmerso en un terreno de narración activa que lanza hipótesis, comprueba y reformula cómo actúan las propiedades físicas y como se actúa sobre ellas a lo largo del tiempo. Tener siempre en cuenta la textura no solo consiste en pensar, en preguntar o en saber cómo es, ni tan siquiera en cómo nos afecta. La percepción de la textura siempre incluye otras dos cuestiones: ¿cómo se convirtió en eso? y ¿qué puedo hacer con ella? Estas son el tipo de propiedades intrínsecamente interactivas que James J. Gibson llama "prestaciones" en *The Senses Considered as Perceptual Systems* [Los sentidos considerados como sistemas de percepción], publicado en 1966. Como en el caso del estudio de Tomkins, este enfoque de la percepción debe mucho al impacto de la teoría de sistemas y la cibernética en la posguerra.

Como muestra el trabajo de Bora, yo no he percibido una textura hasta el momento en el que he presentado una hipótesis sobre si el objeto que estoy percibiendo está sedimentado, acumulado, laminado, granulado, pulido, desgastado, cubierto de fieltro o mullido. De modo similar, percibir la textura es saber o mantener una hipótesis sobre si una cosa será fácil o difícil, segura o peligrosa de asir, de apilar, de doblar, de cortar en trozos, de escalar, de estirar, de deslizar o de mojar. Incluso de forma más inmediata a otros sistemas de percepción, parece que el sentido del tacto convierte en algo carente de sentido cualquier enfoque dualista sobre la agencia y la pasividad; tocar es siempre ya querer llegar a alguien, acariciar, levantar, conectar o envolver y, siempre también entender a otra gente o a las fuerzas naturales que efectivamente han hecho lo mismo antes que nosotros, aunque solo sea porque dichas personas han fabricado los objetos dándoles su textura.

Walter Benjamin caracterizó una manera de analizar las propiedades reversibles de los objetos y sujetos que tienen textura cuando escribió:

Pese a su incapacidad para dar permanencia a su ser terrenal, parece que para un burgués el preservar para la posteridad los rastros de los artículos y objetos imprescindibles que usa a diario es una cuestión de honor. La burguesía deja huella alegremente en un conjunto de objetos. Bien sean estos zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cuberterías o paraguas, siempre intenta cubrirlos con fundas o estuches. Prefiere cubrirlas con materiales como el terciopelo o la felpa que preservan la huella de las veces que estos se han tocado. Hacia finales del segundo imperio [...] la vivienda se convierte en una especie de estuche (Benjamin 1983: 46).

Este estilo ve la vivienda como una especie de estuche para la persona que la habita y la encastra en él con todas sus pertenencias, coloca sus huellas como la naturaleza a la fauna muerta que empotra en granito. Es importante percatarse de que este proceso tiene dos caras. Se hace hincapié en el valor real o sentimental de los objetos que así se preservan. Se quitan de la vista profana del que no es su propietario y, en particular, se difuminan especialmente sus contornos. No es extraño que esa resistencia al control, algo que para las personas asociales es su segunda naturaleza, vuelva a estar presente en la burguesía propietaria" (46-47).

Partiendo de la felpa victoriana hasta llegar al brillo postmoderno, Bora señala que "lo liso es tanto un tipo de textura como el otro de la textura" (Bora 1997: 99). Su ensayo distingue de modo muy útil entre dos tipos o dos sentidos de textura, la que denomina *textura*, con una x, y la que denomina *teaxtura*, con dos x. La *teaxtura* es un tipo de textura densa ya que ofrece información sobre el modo sustantivo, histórico y material que dio lugar a la textura. Un recipiente de ladrillo o de metal que aún conserva las cicatrices y el lustre desigual de su fabricación sería un ejemplo de *teaxtura* en ese sentido. Pero

también existe la textura —esta vez con una sola x— que de forma desafiante, o incluso invisible, bloquea o niega semejante información; hay una textura, normalmente muy pulida y con frecuencia hortera, que por el contrario, insiste continuamente en la polaridad entre la sustancia y la superficie, la textura que significa el borrado voluntario de su historia. Una consecuencia del tratamiento que realiza Bora de este concepto es que por muy pulida que esta se muestre, la textura siempre existe.

Bora lleva a cabo un análisis técnicamente magistral sobre la historia del concepto de fetichismo ligado a la textura, que también incluye el fetichismo de la mercancía y el psicoanalítico, ya que ambos dan la impresión de propiciar un cambio en los desplazamientos del fetichismo, como si lo hicieran a la velocidad de la luz, junto a los desplazamientos de las superficies manufacturadas o excesivamente destacadas. Pero la densidad narrativo-performativa del otro tipo de textura, su historicidad imposible de erradicar, también se convierte en susceptible de tener un tipo de valor fetichista. Un ejemplo de esto último podría ocurrir cuando se trata de una cuestión de exotismo, del registro textural palpable que se puede adquirir, del precioso y barato trabajo que hacen muchas manos extranjeras visto desde la perspectiva de ojos extranjeros cuya capacidad de percepción está muy dañada.

El ensayo de Bora también hace hincapié en que aunque la textura tiende a definirse en relación al sentido del tacto, la textura en sí misma no es coextensiva con ningún sentido en especial, sino que más bien se registra de forma liminal "en los límites de las propiedades del tacto y de la vista". Y en verdad, otros sentidos más allá del de la vista y el táctil están presentes en la percepción de la textura como cuando oímos el roce de unos pantalones de pana o el crujir de la piel de un pollo muy crocante.

Si la textura implica a más de un sentido, también es cierto que las diferentes propiedades y las historias modernas radicalmente diferentes de los diferentes sistemas de percepciones también pueden modificar y extender la historia de la textura. La tecnología ha sido, por lo menos hasta la fecha, increíblemente poco capaz de amplificar el sentido mismo del tacto físico. A las mujeres que se autoexaminan el pecho se les enseña a utilizar una película de jabón líquido en un tejido satinado o incluso un trozo de plástico empapado en agua para que el contorno del pecho destaque más al palpar con los dedos. Pero esta mínima mejora es solo una pequeña aportación cuantitativa si la comparamos con las mejoras del estilo visual literalmente exponenciales con las que contamos desde Leeuwenhoek y Newton. El narrador de *Middlemarch*, una de las novelas definitivas sobre la textura, puede cambiar de un enfoque telescópico a uno microscópico en un par de oraciones (Eliot 1966: 83). Una vez que esos espectros de visión se convierten en un lugar común, la autoridad de los dedos no vuelve a ser la misma —aunque su misma resistencia

a ser amplificada puede significar que representa una especie de patrón oro de la percepción. Verdaderamente, las escalas físicas cada vez más divergentes (y los índices que tanto difieren en sus cambios) que caracterizan la relación entre el tacto y la visión en el periodo moderno, tienen como resultado que se pueda considerar la textura como apta para representar crisis y fisuras de contenido como continuidades metonímicas.

De este modo, la necesidad de debatir sobre la textura por medio de los sentidos acarrea una necesidad de pensar sobre la textura a diferentes escalas. Las tecnologías de los viajes, por ejemplo, lo mismo que las de la visión hacen hincapié en que, aunque la textura tenga tanto que ver con la escala, no existe ninguna escala física que sea de modo intrínseco la escala de la textura. Mientras tu avión da vueltas por el aeropuerto antes de aterrizar, la textura es lo que te llega del conjunto de algo menos de media hectárea de árboles que observas desde el avión. Pero cuando estás cortando madera, su forma o su estructura dentro de tu campo visual se materializa en un solo árbol, mientras que la textura se manifiesta en las fibras de la madera transversales al pulcro corte del hacha.

Además, sea cual sea la escala, un choque sobre una superficie o incluso tres, no constituirán una textura. El dibujo de lunares repetidos en una tela podría serlo, aunque dependería del tamaño que tuvieran o a qué distancia te encontraras de ellos: desde los extremos de una habitación podrías verlos como una gama lisa de grises; a una distancia de un metro, los lunares se convertirían en una textura visible, y con una lupa verías que están formados por una textura subyacente de tela o de papel sin conexión alguna con las dos o tres formas redondeadas que constituyen cada una de las formas dibujadas en grande. En resumen, la textura comprende un conjunto de datos perceptuales que incluyen la repetición, pero cuyo grado de organización ronda justo por debajo del nivel de la forma o de la estructura.

Como desafío a la ecuación que establece Walter Benjamin entre la importancia de la textura y la privacidad burguesa, William Morris hace un uso utópico de las propiedades de la textura en su obra especulativa *News from Nowhere* [Noticias de ninguna parte] donde la igualdad política, la ética comunitaria, el placer estético productivo y la ecuanimidad psicológica se extienden sin fisuras desde una a otra superficie de una escala congruente; y el característico modelo Morris de una ornamentación equidistante, imprevista, que continúa de una a otra superficie, sin perspectiva, dibujada "a partir de la naturaleza" se extiende del paisaje a la arquitectura, al diseño interior, al atuendo masculino o femenino, al cuerpo mismo, y vuelta a empezar. Con su liberadora y elástica estética de la textura estos signos expresan "un amor intenso y arrogante por la propia piel y superficie de la tierra en la que el hombre vive, equiparable al que un hombre tiene por la bella piel de la mujer amada" (Morris 1994:

158) y, al revés, su ropa es ornamento porque "le gusta ver el cuerpo cubierto con la misma belleza que tienen nuestros cuerpos, del mismo modo que la piel de un ciervo o de una nutria son bellas desde el principio" (165).

También merece la pena señalar de qué modo tan inesperado el lenguaje de la textura está presente en la misma definición de performatividad. Las temáticas que Austin aplica a su trabajo taxonómico sobre lo performativo son de una consistencia parecida a la del barro, lo que contrasta vivamente con su sintaxis escrupulosa y acicalada; es como si las dimensiones de verdadero/falso (para el constatativo) y de feliz/desgraciado (para el performativo) estuvieran siempre en peligro de borrar el confuso eje de húmedo/seco. Según nos avisa Austin, y a pesar de su cortante sentido del humor que se asemeja en su estilo al de Jack Benny, con su proyecto podemos encontrarnos "atascados por tramos lógicos", o tener "dos nuevas llaves en nuestras manos, y, por supuesto, simultáneamente darnos dos nuevos patinazos" (Austin 1970: 25). "Sentir el suelo firme del prejuicio deslizarse es estimulante", escribe Austin, "pero acarrea sus venganzas" (61); y más tarde nos promete "os daré una vuelta o, mejor dicho, un revolcón" (151). Claramente, para Austin, el trabajo taxonómico con oraciones específicas no es una reificación de la performatividad rígida a la manera de Scarl, sino el sucio taller de su creación, entrecruzada con marcas deslizantes, llenas de dicotomías que "hace falta eliminar, como tantas otras dicotomías" (149); representa el núcleo vital, quizás doloroso e indiferenciado, del que surge el performativo.

Así pues, parece que debemos prestar atención a la textura ya que ofrece un punto de vista prometedor para desplazar el énfasis y la reciente fijación de algunos debates interdisciplinarios de la epistemología (que sugieren que la performatividad/performance nos enseñan si existen verdades esenciales o no y cómo podemos o, por qué no podemos saberlo) y llevar a cabo dicho desplazamiento mediante la formulación de nuevas preguntas sobre la fenomenología y el afecto (¿qué motiva la performatividad y la performance, por ejemplo, y qué efectos individuales y colectivos se movilizan en su ejecución?). El título que he elegido para estos ensayos, *Tocar la fibra*, recoge mi intuición de que parece que existe una intimidad particular entre las texturas y las emociones. Pero el mismo doble sentido, táctil más emocional, ya lo encontramos en la simple palabra *tocar*; e igualmente es inherente a la palabra *sentimiento*. Me animo a realizar esta afirmación aún a riesgo de su proximidad con el dudoso epíteto de *sensiblero* [touchy-feely], que implica que hablar sobre el afecto equivale virtualmente al contacto cutáneo.

Si acaso, la asociación entre tacto y afecto podría ser demasiado obvia, al ser de sentido común parece ofrecer un apoyo demasiado fácil a los modernos supuestos sobre la centralidad del deseo sexual en todo contacto y sentimiento humano. El régimen posromántico del saber/poder que Foucault analiza, el

que estructura y propaga la hipótesis represiva, sigue al pensamiento freudiano que afirma que una pulsión fisiológica –la sexualidad, la libido, el deseo– es la fuente originaria de la motivación, y por ello la palabra de Foucault se ve como la encarnación de “la verdad” de la emoción, de la identidad y de la motivación humanas. Yo misma, en mi primer libro sobre la sexualidad, por ejemplo, me basé en este consenso moderno para explicar el término “deseo homosocial masculino”: “En la mayoría de las ocasiones, utilizaré el término *deseo* de modo muy similar al uso psicoanalítico de libido, no en el sentido de una emoción o afecto particular, sino por razón de la fuerza afectiva y social del término, como si estuviera soldado, incluso cuando se manifiesta en forma de hostilidad u odio o algún afecto que conlleve una menor carga emocional que forme parte de una relación importante” (Sedgwick 1985: 2). Este punto de vista de consenso no excluye las emociones, pero, tal y como sugiere la cita, ve las emociones en primer lugar como vehículo o manifestación de una pulsión libidinal subyacente. La excitación, la rabia, incluso la indiferencia se ven como transformaciones, a mayor o menor escala, del “deseo”. La naturaleza o la cualidad del afecto en sí mismo no parece que sea de mayor consecuencia que el color de un avión utilizado para acelerar el viaje de una persona a su destino.

Reducir el afecto a la pulsión permite así al pensamiento una agudeza diagramática que, sin embargo, en términos cualitativos puede resultar sumamente empobrecedora. Cada artículo de *Tocar la fibra* intenta de algún modo ofrecer alternativas a la habitual subordinación de los afectos a las pulsiones. El capítulo 3 debate los estadios primeros de mi encuentro y el de Adam Frank con la escritura de Silvan Tomkins, el psicólogo cuyas teorías sustentan la mayor parte de estos enfoques.¹ Para Tomkins, la diferencia entre el sistema de las pulsiones y el sistema de los afectos no estriba en que uno esté más enraizado en el cuerpo que el otro; él considera que ambos lo están, así como también que están entrelazados con los procesos cognitivos con mayor o menor intensidad. Existe sin embargo una diferencia entre lo más específico y lo más general, entre lo más o menos constreñido: entre los sistemas de base biológica que tengan una mayor o menor capacidad para generar niveles de complejidad o grados de libertad.² De este modo, por ejemplo, las pulsiones están estrechamente constreñidas en relación a sus fines, respirar no va a satisfacer mi hambre, ni dormir mi necesidad de excretar los desechos. Las pulsiones, además, están constreñidas a nivel temporal, en la medida en que necesito respirar en el periodo comprendido en el minuto siguiente, beber algo hoy, y comer en las próximas semanas para poder seguir viviendo. Y aún más importante, su gama de objetos también está relativamente constreñida: sólo una pequeña cantidad de gases va a satisfacer mi necesidad de respirar o de líquidos mi necesidad de beber. En estos y otros ejemplos, la sexualidad es claramente la pulsión menos constreñida (y más parecida a los afectos). Tomkins (1995: 49)

dice que “si Freud no hubiera metido de contrabando algunas de las propiedades del sistema del afecto en su concepción de las pulsiones, su sistema habría tenido mucho menos interés”, y también considera que la teoría freudiana se ve dañada por utilizar la sexualidad para representar las pulsiones en general. Pero en el sentido (limitado) en que la sexualidad es una pulsión, comparte un carácter instrumental inmediato, una orientación definitoria hacia un objetivo y una finalidad específica diferente de ella misma, que es lo que a la postre distingue las pulsiones de los afectos.

Lejos de constituir una sinopsis completa de la obra de Tomkins, estas dimensiones pueden dar cuenta de las diferencias significativas entre los afectos y las pulsiones. Los afectos tienen una mayor libertad que las pulsiones con respecto a, por ejemplo, el tiempo (el enfado se puede evaporar en cuestión de segundos pero también puede ocasionar que se emprenda un plan para vengarse que dure décadas) y el interés por algo (el placer que me produce escuchar una pieza musical puede hacer que la quiera escuchar una y otra vez, escuchar otra música, o estudiar para convertirme yo misma en compositora). Sin embargo, los afectos tienen especialmente una mayor libertad en relación a su objeto porque, a diferencia de las pulsiones, “cualquier afecto puede tener cualquier ‘objeto’”. Esta es la fuente básica de la complejidad de la conducta y de la motivación humanas” (Tomkins 1995: 7). El objeto de los afectos tales como el enfado, el disfrute, la excitación, o la vergüenza no son propios de los afectos tal y como el aire es apropiado para la respiración: “no existe literalmente una clase de objetos que no haya estado ligado históricamente a uno u otro afecto. El afecto positivo ha estado investido de dolor y de todo tipo de miseria humana y el afecto negativo se ha experimentado como una consecuencia del placer y de todo tipo de triunfo del espíritu humano [...]. El mismo mecanismo capacita [a la gente] a invertir todos y cada uno de los aspectos de su existencia en la magia de la excitación y de la alegría o en el terror al miedo, a la vergüenza o a la tristeza” (54). Los afectos pueden estar –de hecho están– ligados a las cosas, a las personas, a las ideas, a las sensaciones, a las relaciones, a las actividades, a las ambiciones, a las instituciones, y a cualquier otro tipo de cosas, incluidos otros afectos. De este modo, el enfado puede resultar excitante, se puede estar asqueado por la vergüenza, o sorprendido por la alegría.

Esta libertad de los afectos también les otorga un potencial estructural que el sistema de pulsiones no tiene: al contrario que el carácter instrumental de las pulsiones y su orientación directa hacia un objetivo diferente a sí mismo, los afectos pueden gozar de autonomía: “no existe una estricta analogía en el sistema de afecto para el efecto compensador de la consumación de la pulsión. Más bien sucede que *la excitación y la compensación del afecto son idénticos en el caso del afecto positivo*; lo que activa al afecto positivo “satisface” (58, las cursivas son mías). si tienes seguro que no quieres venderlo a la Fundación, creo

que le pondría un precio más alto del pensamiento de Tomkins sobre cómo crear un autómatas humano genuino,

[La máquina] requeriría un sistema de afectos. ¿Qué significa esto en términos de un programa específico? Habría que construir en esta máquina un número de respuestas que contuvieran unas características que autopremiaran y autocastigaran. Esto quiere decir que estas respuestas son inherentemente aceptables o inherentemente inaceptables.³ Son esencialmente características estéticas de las respuestas afectivas y en cierto sentido no se las puede reducir más. Al igual que la experiencia del color rojo no se le puede describir a un hombre que sea ciego ante el color, así las cualidades particulares de la excitación, de la alegría, del miedo, de la tristeza, de la vergüenza y de la rabia no se pueden describir si uno no tiene el necesario aparato emisor y receptor. Esto no equivale a decir que las propiedades físicas del estímulo y de los receptores no puedan ser sometidas a un mayor análisis. El análisis es ilimitado. Más bien se trataría de que la cualidad fenomenológica que estamos invocando tenga unas características gratificantes o punitivas.

Si el autómatas aprendiera inglés, en el momento en que lo está aprendiendo, requeriríamos una reacción espontánea de alegría o excitación del tipo “esto me gusta” y de miedo, vergüenza o tristeza del tipo “se trate de lo que se trate, esto no me interesa”. No podemos definir esta cualidad en términos de respuestas conductistas inmediatas, ya que *es la brecha entre estas respuestas afectivas y las respuestas instrumentales lo que se requiere* si va a funcionar como una respuesta motivacional humana (42, la cursiva es mía).

Por ello tiene sentido que Tomkins (60) considere la sexualidad como “la pulsión en la que el componente afectivo desempeña un papel mayor”: no solo considera Tomkins que la sexualidad es “la menos imperativa de todas las pulsiones” sino que es la única “en la que la activación de la pulsión, incluso sin su consumación, tiene una cualidad que compensa más que una cualidad punitiva. Compensa más y es mucho más excitante”, añade, “sentirse excitado sexualmente que tener hambre o sed”. A pesar de que el deseo sexual normalmente está dirigido a un interés y a un objeto diferentes a uno mismo, es mucho más maleable en sus intereses y objetos que las otras pulsiones, y también, al igual que los afectos positivos, tiene el potencial de ser autónomo.

El punto de vista más importante que el sentido común tiene sobre las pulsiones y que Tomkins demuestra que es falso es que, como las pulsiones están más inmediatamente ligadas a la supervivencia, éstas se experimentan de modo más directo, más urgente y más fuerte que los afectos. Es decir, el

sentido común sostiene que el sistema pulsional es el motivador primario de la conducta humana, de la que los afectos son inevitablemente secundarios. Tomkins muestra que la verdad es justo lo contrario: que la misma motivación, incluso la motivación de satisfacer las pulsiones biológicas, es lo propio del sistema de afectos:

Por poco me caigo de la silla de la sorpresa y la excitación que me produjo el darme cuenta de pronto de que el pánico que uno experimenta al no poder respirar por quedarse sin aliento, no tiene nada que ver con la experiencia de la propia pulsión anóxica (ya que una pérdida gradual de oxígeno, incluso cuando conlleva a un fatal desenlace, no genera pánico). Una persona puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa. A partir de ahí solo necesité un pequeño paso para darme cuenta de que la excitación no tiene nada que ver por sí misma con la sexualidad o con el hambre, y que la aparente urgencia propia del sistema de pulsiones se había tomado prestada de su coensamblaje con los afectos apropiados que hacían de amplificadores necesarios. El ello de Freud me pareció de repente un tigre de papel ya que la sexualidad, según él, era la más veloz de las pulsiones, y la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia la podían neutralizar fácilmente (Tomkins 1981: 309).

En resumen, el sistema de pulsiones no puede ser propiamente entendido como una estructura primaria en la que los efectos funcionan como apoyos o detalles subordinados. De hecho, por su libertad y complejidad, “los afectos pueden ser mucho más producto de la casualidad que cualquier pulsión o ser mucho más monopolistas [...]. La mayor parte de las características que Freud le atribuyó al inconsciente y al ello (*id*) son de hecho aspectos destacados del sistema de afectos [...]. Los afectos posibilitan tanto la insaciabilidad como la labilidad extrema, la velocidad como la complicación” (52).

Si la textura y el afecto, el tocar y el sentir parecen formar parte de lo mismo, no se debe a que compartan una especial exquisitez de escala, tal como la que necesariamente pediría una *lectura detallada* o una *descripción densa*. Lo que textura y afecto tienen en común es que *a cualquier escala que los contemplemos*, ambos son irreductiblemente fenomenológicos. Describirlos primordialmente en términos de estructura siempre comporta una falsa representación cualitativa. Prestar atención a la psicología y a la materialidad a nivel del afecto y de la textura es también adentrarse en un terreno conceptual que no está conformado ni por la falta, ni por las dualidades de sentido común del sujeto frente al objeto, ni de los medios frente a los fines.

Las diferencias entre los sucesivos ensayos de *Tocar la fibra* parecen rastrear varias narrativas simultáneas cuyo significado no me resulta evidente.

Parece que el interés sexual de estos artículos, como ya he señalado, disminuye mientras que el sentido pedagógico se hace más profundo. Todos los ensayos están muy ligados al afecto, pero la vergüenza, el afecto que entre todos me fascinó y me hizo adentrarme en la selva de la teoría de los afectos, una vez allí, dejó de mandar en mí. Hacia el final del libro, los afectos positivos (el interés de estar interesada y, especialmente, el disfrute de estar disfrutando, según el esquema de Tomkins) me resultaron mucho más excitantes. Que estos no sean solo afectos felices sino también autónomos parece que tiene que ver con haberle hecho sitio al budismo en el presente volumen. Dichas narrativas han podido entrelazarse, pero el resultado no es mucho más lineal que la narración que intenté componer en *A Dialogue on Love* [Un diálogo sobre el amor], en el que las notas del terapeuta casi al final del libro invocan

TRABAJO EN SEDA-CAMBIAR UN TEJIDO POR OTRO TEJIDO / LA MANTA DE LA INFANCIA CON EL BORDE DE SATÉN / HAMBRE DE PIEL / LA ALMOHADA, LLAMADA "PIFFO" DEL HERMANO / SU BABEO, "QUE HACÍA IMÁGENES DE PESCADOS" EN ELLA / PUEDE DECIR ALGO SOBRE CUÁNTA HAMBRE TENÍA NUESTRA PIEL DE QUE SE LA TOCARA; PERO TAMBIÉN DICE ALGO SOBRE PERMITIRSE DESARROLLAR RECURSOS AUTÓNOMOS / ... ATESORAR MUESTRAS DE SEDA / DE ALGUNA MANERA, LA SEDA Y LA MIERDA ESTÁN RELACIONADAS, LOS PRODUCTOS DEL DESHECHO, LAS FANTASÍAS DE AUTO-SUFICIENCIA, DE NO DEPENDENCIA, DE HILAR LA PAJA EN ORO (Sedgwick 1999: 206).

Judith Scott, artista textil

La foto de la portada de *Tocar la fibra* fue el catalizador que me impulsó a componer este libro en su forma presente. La foto es una de las muchas que el fotógrafo californiano Leon A. Borensztein tomó de Judith Scott (1943-2005) en la que la artista aparecía junto a su obra.

La escultura de esta foto es muy característica de la forma en que Scott construye su trabajo: un núcleo ensamblado a partir de materiales grandes y heterogéneos ocultos bajo muchas capas multicolores de hilo, cuerda, cable, cinta y otros tipos de fibras que lo envuelven o zurcen y que producen una forma tridimensional estable, normalmente orientada en torno a un solo eje, cuyos planos y curvas tienen resonancias biomórficas y cuya escala se puede comparar con el propio cuerpo de Scott. Los logros formales presentes en su arte incluyen continuamente técnicas imaginativas para asegurar esos gigantes bultos, la sutil construcción y modulación de líneas y complejas curvas tridimensionales, y su sorprendente originalidad a la hora de utilizar el color, ya sea pálido o brillante, que puede extenderse sobre un plano, cocerse a fuego

lento profundamente entre las muchas capas que lo envuelven o lloviznar gráficamente a través de una sutura muy precisa.

Todo el trabajo de Scott que he visto posee una presencia intensa, pero el tema de esta foto también incluye su relación con su obra una vez finalizada y, muy posiblemente, la relación con el espectador cuando contempla esta diada. Para mí, diferenciar en esta imagen el sujeto del objeto me resulta tan difícil como establecer esa misma diferencia en la relación entre Scott y su obra. Ella y su creación se dan la una a la otra una misma bienvenida expansiva. Mediante su cercanía, parece que el sentido de la vista se disuelve en favor del sentido del tacto. No solo las manos de la artista y sus brazos desnudos y también su cara están ocupadas en esta transacción con la textura. Los padres y los bebés, los gemelos (Scott tiene una hermana gemela), o los amantes pueden comulgar a través de esa absorción táctil. No existe una sola manera de entender la "unión" de esas dos formas incluso aunque sepamos que una de ellas fue hecha por la otra. El afecto que satura la foto encierra una cualidad misteriosa o, por lo menos, múltiple. Además, la evidente ternura con la que Scott abraza la escultura, su musculatura relajada y su cabeza echada hacia un lado parece que refleja tristeza, como quizás lo refleja también el abandono con el que deja que su cara se aplaste contra la pieza. La altura y la amplitud de su abrazo podrían indicar que está consolando a la escultura o que se siente consolada por ella, ya que la escultura está echada hacia su lado mientras que ella está de pie; la extrema laxitud articular de este abrazo también puede leerse como una señal de que tiene síndrome de Down. Pero los tonos alegres de la parte superior e inferior de la escultura de forma redondeada son las muestras más visibles que sugieren que esta sobria fotografía incluso en blanco y negro transmite una sensación de triunfo, de satisfacción y de alivio.

Inevitablemente, antes y después del reconocimiento de su obra dentro del arte "marginal", Scott siempre había sido diagnosticada en términos de "carencia". Su sordera no le fue detectada hasta que tuvo una edad madura y fue una de las causas por la que se la consideró una persona que padecía un severo retraso; clasificada como "imposible de educar" en su infancia, fue ingresada en un pésimo asilo de Ohio durante más de treinta y cinco años (MacGregor 1999, Smith 2001). E incluso después de ser considerada artista gracias al apoyo del Creative Growth Center [Centro para el Crecimiento Creativo] de California, el profesor que más la ayudó y que más interesado estaba por su trabajo, decidió que ella no tenía sentido del color y que no era capaz de decidir por sí misma cuándo una pieza estaba terminada (MacGregor 1999). Y John MacGregor, el crítico psicoanalista del Art Brut que había sido su mayor apoyo, le aplicó a Scott el lenguaje de la negación enfática de modo tajante: "No existe la menor posibilidad de que Judith pueda vislumbrar el resultado final de su obra" (33); "es evidente que Judith no está comprometida con producir obras de arte" (72);

"Judith no tiene ni idea de lo que es la escultura" (92). "La idea de una forma abstracta no figurativa es una idea compleja que se escapa a la capacidad de conceptualizar de Judith" (ibid.: 109). Parece que Mac Gregor también considera que toda la actividad artística de Judith –y de hecho, toda su actividad– tiene que ser categorizada como un trabajo producto del "inconsciente", quizás porque ella no utiliza el lenguaje hablado.

Admito que pueda resultar ofensivo de parte de quien domina perfectamente el lenguaje, es capaz de sacar réditos de ello y ha tenido acceso a una buena educación, el "quedarse prendada" con tal grado de identificación de una fotografía, de una obra y de un relato como el de Judith Scott. Aunque pueda parecer extraño, mi identificación con Scott no se debe tanto a algún tipo de carencia como al hecho de ser poseedora de un tesoro desconocido, o receptivamente poseída por él. El drama del talento de Scott probablemente se vea magnificado por su horrible historia de aislamiento en relación con el habla, y por lo que considero que pueden ser reiteradas frustraciones cognitivas. Pero la evidente plenitud de su conciencia estética, su acceso lleno de confianza y cabezonería a la producción autónoma, su capacidad artística para seguir haciéndoles preguntas difíciles a sus materiales –preguntas que a la vez serían difíciles y satisfactorias de resolver– constituyen privilegios que parecen proceder de algún ángulo ortogonal al eje de su discapacidad.

A Barbara Herrstein Smith le gusta mucho la idea de "la senilidad sublime", término que ella utiliza y que a mí siempre me ha atraído. Lo utiliza en conversaciones en las que describe varias performances más o menos inteligibles de ancianos muy brillantes –científicos, artistas o intelectuales– en las cuales los rasgos puros de su singular idioma creativo por fin parecen emerger, desprendiéndose (como si se tratase de capas de gordura infantil) de la afebilidad, del sentido de la oportunidad e incluso de la coherencia de sentido. ¿Quién no encontraría genial la idea de emerger a una senilidad sublime? Yo me encuentro muy cercana a Scott porque evidentemente compartimos una sensibilidad común que concede un valor específico a los tejidos y a las texturas desde un punto de vista relacional y, en cierto grado, ontológico. Pero al reconocer el sentimiento de ternura que produce un talento atesorado que hace falta explorar, es posible que también me identifique con la tristeza y la fatiga, tan evidentes en esa fotografía. Es probable que una de las razones por las que esta foto de Scott se ha convertido en catalizadora de este libro difícil de articular es que contiene una plenitud estética y afectiva que puede incluso estar ligada a la frustración cognitiva. A la hora de escribir este libro, me he sentido constantemente presionada por los límites de mi propia estupidez, incluso cuando me sentía muy cerca de la posibilidad de transmitir algo valioso.

Notas

- 1 Hasta ahora, he utilizado los términos *afecto* y *emoción* de forma intercambiable. Sin embargo, en el resto de la sección me refiero a los "afectos" en el sentido en que lo utiliza Tomkins. Para Tomkins, un limitado número de afectos –como los elementos de la tabla periódica– se combinan para producir lo que normalmente se consideran emociones que, como las sustancias físicas formadas a partir de los elementos, son teóricamente ilimitadas en número. Ver Tomkins, *Shame and its Sisters* [La vergüenza y sus hermanas], (34-74).
- 2 En este contexto, Tomkins no utiliza el término *libertad* en el sentido de voluntariedad individual. Para conocer su útil debate de la relación entre libertad y complejidad, ver *Shame and its Sisters* [La vergüenza y sus hermanas], (35-52), que ofrece algunas herramientas para una aproximación a la teoría de los sistemas a la que me he referido antes como "las gamas medias de agencia".
- 3 Hay que tener en cuenta que es la *respuesta*, no el estímulo, la que tiene cualidades afectivas inherentes. Esto representa una diferencia importante respecto a los conductistas, con los que Tomkins no tenía ninguna paciencia, aunque los lectores del siglo xxi pueden encontrar que su estilo de escritura se parece.

Interludio, pedagógico

Ella me recuerda a una persistente
 Escena de mi infancia.
 La escena se llamaba Madre Se Ha Desmayado.
 El cuerpo de mi madre
 Era más grande, y ya no se movía;
 Respiraba, de alguna manera, como si ya no respirara.
 Su cara ya no nos sonreía
 Ni nos reprendía. Nada nos decía.
 En su cara un extraño rubor,
 O una extraña palidez; ya no me acuerdo bien.
 De que era extraña, sí estoy seguro.

— RANDALL JARRELL, "La Esperanza".

Lo más dramático que me ocurrió en el verano de 1991 fue que me desmayé para la televisión. Las cámaras de la televisión que se ocupan de las noticias locales estaban allí porque había una manifestación organizada por una Coalición de Gays y Lesbianas Negros Ad Hoc, que contaba con la participación de Act-Up Triangle. La manifestación tenía como objetivo protestar contra la cadena local PBS de la Universidad de Carolina del Norte porque se negaba a emitir *Tongues Untied* [Lenguas desatadas] de Marlon Riggs, la primera película sobre los hombres negros gays, cuya infra-representación en los Estados Unidos alcanza casi proporciones de genocidio. Era una tarde de verano sureña, hacía bochorno y nos encontrábamos en el Research Triangle Park a un lado de la autopista. Había creído que contaba con fuerzas suficientes para asistir a lo que se preveía que iba a ser una manifestación tranquila (ya que no se iban a llevar a cabo acciones de desobediencia civil) a pesar de que llevaba varios meses sometida a un tratamiento de quimioterapia que había diezgado bastante mis glóbulos rojos.

Pero creo que se me había olvidado, o había reprimido el recuerdo de lo difíciles que resultan las situaciones en las que un grupo de personas intenta proyectar sus voces y sus cuerpos en un espacio de protesta pública, que tiene

que reinventarse constantemente partiendo de cero, aunque (o porque) las instituciones del estado y de los medios de comunicación que la hacen posible han convertido la *función* de la protesta en algo muy rutinario y banal. Ya sabéis cómo son los noticiarios locales: lo normal que es que haya de vez en cuando tomas de personas que, con una expresión sombría y desalentada, están agitando pancartas y moviendo la boca; es decir, que estamos moviendo nuestras bocas; es decir, que estamos gritando.

Pero el carácter rutinario de esta escena no exime de peligro a la gente que forma parte de ella. Al llegar allí, me vino de golpe a la memoria una escena muy diferente que había ocurrido en Nueva Inglaterra unos inviernos antes, cuando el Amherst College, de respuesta tan sensible y adaptable en los asuntos curriculares, pero tan dura y despiadada en las burocráticas, había decidido dedicarse (con éxito) a la destrucción sindical en el pintoresco hotel Lord Jeffery. En una maravillosa tarde de invierno digna de Emily Dickinson, los profesores –unos cinco quizás– y los alumnos a los que este asunto nos preocupaba, nos reunimos en un parque de la ciudad, llevando pancartas para ser “testigos” silenciosos de las acciones de desobediencia civil de una docena de empleados del sindicato que iban a cortar el tráfico delante del hotel y que, por ello, iban a ser arrestados. La policía contaba con un autobús amarillo, todo estaba preparado cuando empezó a caer una hermosa y fuerte nevada, silente y silenciadora. Esta era una de las primeras manifestaciones no multitudinarias a la que yo asistía y mi corazón, a pesar mío, casi estallaba de emoción por lo escueta y característicamente estadounidense que era la escena, como leer a Thoreau pero también como una película; por ese espacio democrático en el procomún de la ciudad, tan escénico y de escala tan íntima; por la paciencia tan coreografiada de la policía; por lo que parecía ser la emocionante ventaja simbólica –dentro de una historia y de un discurso legal firmemente articulado– de los actos de habla más austeros de las personas que protestaban –silencio, inmovilidad, repulsa–; y supongo que también por la religiosidad secularizada de mi propia función de “testigo” de esta escena, otro acto performativo silencioso pero aparentemente denso, que me hacía sentir que el estar de pie, inmóvil y con la boca cerrada, encarnaba toda la Carta de Derechos de los Estados Unidos. La nieve, profusa, gratuita, igualadora, teatralmente transformadora, parecía garantizar la totalidad y ecuanimidad simbólica de este puro espacio significativo. Sin embargo fue esa misma contingencia de la nieve la que, en el lento discurrir de la tarde, proyectó como en una pantalla más grande toda la ambigüedad inherente al estatus “simbólico” de las protestas de los manifestantes, poniéndonos el corazón en vilo.

¿Se pararía el tráfico frente a esas extrañas siluetas en la carretera? ¿Podría hacerlo? ¿Sabrían en cada caso si podían o no? ¿Habría ataques de

nervios? Mientras que a los manifestantes se les leían sus derechos, se les esposaba y se les despachaba hacia el helado autobús, las cuestiones de estatus se tornaban en peligrosas cuestiones de equilibrio: cuando un policía gira su muñeca al agarrar al detenido, o cuando su brazo simplemente no está ahí sirviéndole de apoyo, o se retira por simetría, entonces no se requiere mucha violencia estatal para que la persona esposada acabe estrellándose contra un suelo resbaladizo. Y resultaba desconcertante porque parecía que los concretos y altamente imprevisibles peligros de esa escena, que interferían con el mero registro simbólico de la desobediencia civil, eran a la vez, de alguna manera, los que en realidad constituían su esencia y su poder simbólico y performativo.

Pero aquello era Nueva Inglaterra y esto es Carolina del Norte, un Nuevo Sur cuyos espacios correosos e irregulares parecían haber sido diseñados para proporcionar un tablero de tedio y violencia. Por otra parte, el conflicto en Amherst era una disputa laboral, asuntos que siempre se sitúan en un terreno relacionado con esa grande y flageladora abstracción blanca que es el Dinero; y la presente lucha estaba relacionada con los negros, con las personas queer e, implícitamente, con el sida: con las características de los cuerpos, algunos de ellos nuestros cuerpos, de cuerpos de los que parece importante decir que la mayoría de la gente está dispuesta, y algunos con fervor, y de manera asesina, a ver desaparecer de la existencia. Llegué allí tarde, di abrazos y besos a algunos amigos y estudiantes que no había visto desde hacía varias semanas, y Brian me dio una pancarta para que la llevara. No me acuerdo –casi no me di cuenta– de lo que ponía en la pancarta, aunque soy capaz de acordarme que de niña, cuando veía un piquete, su mayor poder simbólico era lo que parecía inherente a esa auto-violación aceptada, lo que me parecía que era una inconcebible aceptación voluntaria del estigma, que es lo que para mí suponía que alguien estuviera dispuesto a ser públicamente un cuerpo escrito, un cartel ambulante, una figura que yo, de niña, solo podía asociar con el castigo a los niños. Ahora me pregunto cómo relacionaba ese estigma voluntario con un estigma involuntario como el color de la piel –es decir de un color de la piel que no sea el blanco–, si tenemos en cuenta que, cuando yo crecí en los años cincuenta y a principio de los sesenta, el verbo “protestar” siempre se refería a la protesta por los derechos civiles de los negros. Me encontraba a una relativa distancia de ese terror infantil del cuerpo escrito, aunque no a una distancia infinita, cuando ya con la camiseta negra con el lema “Silencio=Muerte”, que me había puesto porque pensé que se leería mejor desde lejos que mi camiseta blanca de ACT UP-Triangle, cogí agradecida la pancarta que me dio Brian y comencé a moverla con energía y satisfacción, como si la animara con la animación de mi propio cuerpo y la hiciera ha-

blar: para las cámaras de televisión, para las personas que pasaban en los coches, y para la pequeña fila de manifestantes que se encontraba al otro lado de la carretera. El calor, la autopista y el estar al aire libre parecían eliminar las voces y los gestos y las consignas que lanzábamos a todo pulmón, intentando crear de forma exhaustiva una continua cortina de exigencias y de rabia: "aquí estamos, somos queer y no haremos el Juramento a la bandera este año"; "ista, ista, ista, ¿Qué es esa mierda racista?". También cantamos muchas de las divertidas consignas preferidas de ACT UP, que me ponen muy nerviosa, llamando unos y respondiendo otros, adaptando la manera que utilizó un provocador en otra manifestación que habíamos organizado con anterioridad: un grupo grita de forma llamativa "¡Libertad de expresión!", y el otro grupo responde "¡Cállate!" – "¡Libertad de expresión!" "¡Cállate!".

El espacio de la manifestación no solo estaba plagado de socavones acústicos, sino de amplias brechas de sentido insalvables. En estas brechas o desde fuera de ellas podría materializarse la fuerza de cualquier protesta pública, pero también se corría continuamente el riesgo de que la protesta pudiera disolverse. Pienso en la manera en la que nuestro espacio se creaba y se deshacía continuamente, por la interferencia controladora y la hosca retirada de, por un lado, la policía estatal: unos policías estatales blancos patéticamente jóvenes y acicalados, que a la vez parecían estar completamente fuera de sí con esos uniformes que daban tanto calor y, aún así, de forma natural, con esos mismos uniformes y las armas y radios que llevaban, ordenaban toda la presencia física y la densidad simbólica que nosotros estábamos luchando por acumular y que hacía que su propio espacio estuviera ostentadamente separado del de los manifestantes, fuera ostentadamente "neutral", impenetrable ante la fuerza de cualquier cosa que pudiéramos gritar; pero que también tenían la función de irradiar rachas de amenazas en nuestra dirección, fragmentos de posibilidades volátiles que tuvieran un efecto bumerang en el éter de nuestra expresión. Y, por otro lado, enfrente, las cámaras de tv, en realidad un complejo de camiones, trípodes, máquinas fijas y portátiles, y personas blancas que estaban a uno y otro lado de las cámaras: estaban los operadores de las cámaras –insolentes en su implícito atrevimiento y audacia– que las paseaban delante nuestra fila de caras y de cuerpos, y los lindos reporteros y reporteras que aportaban un primer plano respecto del cual nuestros cuerpos enfadados servían de telón de fondo, generando la profundidad de campo, y la fiabilidad de la perspectiva y la distancia de tres metros de las cuales son garante y guardián los noticieros de la televisión.

Los objetivos de este equipo de noticias, muy diferentes de los nuestros, los resumí mentalmente en una doble formulación: "avergonzar y pasar de

contrabando". Con la fuerza de nuestras palabras –es decir, de forma referencial– nuestro objetivo consistía en desacreditar la pretensión de la cadena de representar a la gente, que era lo que nuestro equipo de retransmisión "pública" consideraba que estaba haciendo, y avergonzarlos porque se habían sometido o habían llegado al acuerdo de no emitir la película de Marlon Riggs *Tongues Untied*. Sin embargo, con la fuerza de nuestros cuerpos y, en ese sentido, de forma performativa, nuestro objetivo no era solo el exigir estar representados, ni ser representados en otros sitios, sino que nosotros mismos representáramos, que *fuéramos* esa representación: pasar de contrabando alguna versión de lo que para dicha programación que había sido vetada parecía una conjunción amenazadora y amenazante que no se podía representar: la conjunción de negro con queer.

Nuestra necesidad de ser cuerpos que sirvieran de ejemplo surgía de la historia de la negación radical de la función ejemplar de los cuerpos negros gays, presente en la intersección de dos tipos de comunidades que, con tanta frecuencia, parecen forjarse mutuamente al margen de una existencia perceptiva: una comunidad blanca gay tácitamente racista para la que un cuerpo negro queer, por muy erotizado que esté, puede representar la negritud pero nunca encarnar lo propiamente queer, y una comunidad afroamericana más o menos abiertamente homófoba, para la que el elemento queer de cualquier figura negra debe de ser negado, suprimido o invalidado para que a dicha figura se le permita funcionar como la encarnación de la lucha o la identidad negra.

Los objetivos de nuestro grupo de manifestantes –avergonzar, pasar de contrabando– eran evidentes, pero para que cada propósito fuera eficaz, se tenían que presentar como uno solo. Solo la presencia asertiva de queer negros en la manifestación reforzaba la reivindicación sobre la ausencia de representación de la realidad en la programación de la cadena. Además la función de la protesta daba un pretexto y una legitimidad a la presencia de tales cuerpos: es bastante probable que nuestra protesta fuera la primera ocasión en la que una televisión local de la zona central del estado de Carolina del Norte se viera obligada a ofrecer imágenes de unas personas que explícitamente se autodenominaban bajo la rúbrica de una identidad negra y queer.

Avergonzar, pasar de contrabando: eran los dos propósitos señalados, y, en un sentido, representan un juego de una tradición filosófico-lingüística entre una alocución constativa y una performativa. Avergonzar, en este ejemplo, de forma constativa "la representación inclusiva que tu, la Televisión Pública de Carolina del Norte, alegas que ofreces de esta sociedad excluye de forma demostrable a una parte de sus componentes": una aseveración verificable y referencial de algo que está muy lejos. Pasar de contrabando, de

forma performativa: “¡Presente!, *Ecce Homo*”: una forma de significado que se validaba a sí misma y que, por lo tanto, era autorreferencial y que ofrecía como garantía su relación con la corporeidad.

Pero, a pesar de todo, no puedo afirmar que en los dos propósitos gemelos de esta manifestación haya una diferencia supuestamente evidente entre lo constativo y lo performativo o entre el referente y la corporeidad. Después de todo, pocas palabras podrían ser más performativas en el sentido austiniano que el término “vergüenza”: “¡Te debería dar vergüenza!”, “¡Qué vergüenza!” o simplemente “¡Vergüenza!”, las locuciones que dan sentido a la palabra, ni describen ni se refieren a la vergüenza sino que ellas mismas la confieren. A la vez, nuestra actividad “contrabandista” de corporeidad, a pesar de ser autorreferencial, no podía presumir de tener autonomía con respecto a los circuitos indirectos de la representación. *Para empezar*, porque la mayoría de los cuerpos que intentábamos pasar de contrabando no eran negros, muchos de los que tenemos tanta necesidad de crear nuevos espacios para la representación negra queer estábamos, por desgracia, involucrados en los procesos de referencia: referencia a otros cuerpos que se encontraban junto al nuestro, a las palabras de las pancartas, y a aquello que, sin más garantías que nuestra esperanza, aspirábamos que fuera la sustancial suficiencia del sentido –si es que en verdad *nosotros* mismos lo teníamos claro– de nuestro objetivo.

Después de un rato, me di cuenta de que me encontraba cansada y de que me estaba mareando, y me pareció razonable sentarme. Había algo tan absorbente y tan radicalmente heterogéneo en ese espacio de protesta que me quedé en blanco y de lo siguiente que me enteré fue de que mi nombre sonaba una y otra vez y empecé a darme cuenta de mi desorientación y de que estaba tumbada en el suelo –volviendo, surgiendo violentamente del pozo profundo de otro mundo– mientras que un policía me tomaba el pulso y una ambulancia venía de camino. El enorme e insalvable agujero que se había producido en mi consciencia parecía una imagen *mise en abîme* del conjunto de la tarde; en particular porque la imagen, una imagen muy llamativa sobre la que convergían las dos cámaras, se veía dificultada porque los manifestantes luchaban para entorpecer su visión (“Vaya, eso es censura”, farfullaba la gente de la TV, sin faltarle algo de razón). La imagen de una figura descomunal, en posición supina, vestida de negro, blanca como el papel, y extrañamente calva (mi bonito sombrero africano había volado), engalanada con el lema Silencio=Muerte, inmóvil, aparentemente mujer, misteriosamente grávida de significado (¿pero qué significaba exactamente? ¿en qué sentido era aprovechable?) estuvo disponible para todo el mundo menos para su protagonista.

Cuando llegue la gente, que no haya música, solo silencio.
Me gustan los silencios torpes, aunque bastante gente se resiste a ellos,
especialmente en mis clases. Pero muchas cosas pasan durante los silencios.

– MICHAEL LYNCH, instrucciones para su funeral, febrero de 1990

El significado que le daba tamaño a ese cuerpo, demasiada densidad en realidad no era aprovechable, considérame la cara que se desecha en la sala de montaje en relación con los objetivos y efectos performativos tan complejamente coreografiados en esa manifestación. A pesar de eso, me gusta cavilar sobre la reconstrucción de ese momento en el que me desmayé, en parte porque el hecho de mi ausencia me sitúa, da igual si es por un breve momento, en el centro del acto de la protesta, como si fuera el luminoso vacío de una heroína Meridian² de Alice Walker, por poner un ejemplo, cuya narcoléptica presencia/ausencia parece un perfecto resumen de su nula inconsciencia contagiosa en relación al miedo, su misterioso talento para cristalizar la pérdida y la rabia como un desafío y como un movimiento socialmente encarnado.

Ojalá tuviera esos rasgos *meridionales*, pero solo puedo aspirar a ello; si ese cuerpo tumbado daba testimonio, se debía más a un cierto sentido magnético queer (por magnético me refiero a productor de desviación) en el proceso llamado manifestación que a una resolución triunfal. Lo que sentí casi como un resumen telescópico del evento de protesta corporeizado, como lo haría el resumen más radical, era menos el poder de resumir que el del desplazamiento de significado que lo intercalaba. (Desplazamientos: la piel blanca de alguien que había llegado a sentir la invisibilidad negra queer –en parte a través de un trabajo de representación como *Tongues Untied*, en parte por las brutalidades que se leen cada día en el periódico, en parte a través de interacciones con estudiantes cargadas de transferencias– como una brecha dolorosa en lo real: los legibles estigmas corporales no del sida sino de un cáncer “femenino” cuyas lecciones para vivir con mucha fuerza, que era como me encontraba en ese momento, las había aprendido sobre todo de hombres con sida; la desfamiliarización y, ciertamente, las brechas a la hora de no reconocer mi “propio” cuerpo “femenino” y “blanco”, que había experimentado bajo la presión de la amputación y la prótesis, de las drogas, de la experiencia del derrumbe de género de la calvicie femenina; la manera en la que, sean cuales sean los privilegios que se tengan, a una persona que vive con una enfermedad grave en esta particular cultura se la inicia cada día de forma más consciente, más necesitada, y cada día con una mayor repulsión profunda y transformadora en lo terriblemente diferente que es el mundo de la atención sanitaria bajo el capitalismo estadounidense). Cada vez más

estaba llegando a sentir con alegría, con desazón, con una molestia inmensa tales desplazamientos en el espacio del aula, tan reducido y tan complejamente representativo, el espacio de un aula regularmente reconstituido por la amenaza y el duelo y por la desnudez de las resistencias cognitivas y performativas que éramos capaces de acumular en torno a ellos. Al encontrarme yo misma, como profesora, como ejemplar, como persuasora, como lectora cada vez menos en el centro de mi propia clase, también estaba encontrando que la voz de un cierto desplazamiento abisal –y el mío ciertamente no era el único desplazamiento que ocurría en las aulas– estaba siendo capaz de conseguir efectos que a veces pudieran abrir los límites del discurso de forma productiva aunque esto no fuera siempre evidente.

Notas

- 1 [N. de la T.] El Juramento a la bandera o Juramento de lealtad (en inglés "Pledge of Allegiance") es un juramento a los Estados Unidos y a su bandera que se suele recitar, al unísono, en acontecimientos públicos y especialmente en las aulas de los colegios públicos, donde el juramento es, a menudo, un ritual matutino.
- 2 [N. de la T.] *Meridian* es una novela de la escritora afroamericana Alice Walker escrita en 1976. Se la ha descrito como una reflexión de Walker sobre el movimiento de los derechos civiles de dicha época vistos desde la perspectiva de Meridian, la protagonista, una joven estudiante universitaria afroamericana.

Vergüenza, teatralidad y performatividad queer: *El arte de la novela de Henry James*

En la quincena posterior a la destrucción de las Torres Gemelas, en septiembre de 2001, viví la diaria repetición de una extraña experiencia que probablemente era común a buena parte de los viandantes de la zona sur de Manhattan. Al doblar la esquina de cualquier calle con la Quinta Avenida, aunque me dirigiera al norte, algo me obligaba a mirar hacia el sur, en dirección al ya desaparecido World Trade Center. Esta inexplicable ojeada furtiva iba asociada a un deseo consciente: que esa panorámica en dirección sur se viera bloqueada –como siempre hasta el 11 de septiembre– por la vista familiar de las Torres Gemelas, cerniéndose de nuevo sobre los neoyorquinos desde lo alto de su despectiva fealdad. Ni que decir tiene que las torres seguían desaparecidas ya siempre. Al alejarme, el sentimiento que me embargaba era simplemente de vergüenza.

¿Por qué vergüenza? Creo que aquella era, en efecto, una de esas situaciones en las que, como dice Silvan Tomkins (1995: 135): “Nos encontramos de pronto bajo la mirada de alguien extraño o bien desearíamos mirar a alguien o compartir algo con alguien, pero nos resulta imposible porque ese alguien es un extraño o porque esperábamos que nos fuera familiar, pero de golpe se hace evidente que no es así, o porque habíamos empezado a sonreír, pero nos encontramos con que estábamos sonriéndole a un extraño”. No digo que una panorámica urbana pueda compararse a un rostro querido, pero tampoco son cosas tan distintas: la panorámica expoliada era, por ejemplo, como un rostro que de pronto apareciera desdentado, o preocupado o muerto, por no hablar de las circunstancias históricas implícitas en semejante cambio de paisaje.

Estas erupciones de vergüenza no parecían especialmente relacionadas con una prohibición o una transgresión. Además, aunque fuera yo la que sentía vergüenza, no era exactamente que me avergonzara de mí misma. Sería más acertado decir que sentía vergüenza ajena por aquel extraño y despojado horizonte urbano; estos sentimientos estaban, por supuesto, entremezclados con el orgullo, la solidaridad y el dolor que me vinculan a la ciudad. La vergüenza tenía también que ver con la visibilidad y el espectáculo: la desventurada visibilidad de las torres en su ausencia, y la teatralidad de su destrucción, que nos fascina en grado chocante.

Trabajos recientes de psicólogos y teóricos de la vergüenza sitúan la proto-forma (mirada baja, cabeza agachada) de este poderoso y temprano afecto

(pues aparece entre el tercer y el séptimo mes de vida, tan pronto el infante es capaz de distinguir y reconocer el rostro de la persona que lo cuida), en un momento determinado de una determinada y reiterativa narración. Se trata del momento en el cual se rompe el circuito especular de expresiones en el que se reflejan el rostro del infante y el rostro conocido de quien lo cuida (un circuito que, si se considera como forma de narcisismo primario, sugiere que éste último desde su inicio se arroja, con empeño sociable y arriesgado, hacia el campo gravitatorio del otro). Es el momento en que el rostro del adulto deja de (o se niega a) cumplir su papel en la continuidad de la mutua contemplación; cuando, por la razón que sea, ese rostro deja de reconocer (o de serle reconocible) al infante que ha estado, por así decir, “dando la cara” y confiando en la persistencia del circuito. Como explica Michael Franz Basch (1976: 765): “La adaptación conductual del infante depende casi en su totalidad de que se mantenga eficazmente la comunicación con la parte coordinadora y ejecutiva del sistema madre-infante. La respuesta vergüenza-humillación, cuando aparece, representa el fallo o la ausencia de sonrisa de contacto; se trata de una reacción a la falta de respuesta por parte de los otros, que indica aislamiento social y señala la necesidad de aliviar dicha condición”. Así pues, el proto-afecto “vergüenza” no está definido por la prohibición (y, por lo tanto, tampoco por la represión). La vergüenza aparece como un momento, un momento de ruptura, en un circuito de comunicación identificativa que constituye la identidad. De hecho, como ocurre con el estigma, la vergüenza es en sí misma una forma de comunicación. Las manifestaciones de vergüenza, la humillación del rostro con los ojos bajos y la cabeza agachada –y, en menor medida, el rubor–, son señales que indican problemas y, a la vez, el deseo de volver a tender puentes en la comunicación interpersonal.

Ahora bien, al interrumpir la identificación, la propia vergüenza construye identidad. De hecho, la vergüenza y la identidad mantienen una relación muy dinámica, a la vez deconstituyente y fundacional, porque la vergüenza es singular por lo contagiosa y por cómo nos individualiza. Una de las propiedades más extrañas de la vergüenza –pero tal vez también la que brindaría más potencia conceptual a un proyecto político– aflora cuando el maltrato ejercido o padecido por otros, la vergüenza de otra persona, la estigmatización, la debilidad, el mal olor o los comportamientos extraños, en apariencia ajenos a mí, consiguen de inmediato –si soy una persona predispuesta– que me inunde esta sensación cuya capacidad de saturación parece delinear el contorno exacto de mi individualidad de la forma más aislante que cabe imaginar.

En mis clases sobre la vergüenza, suelo pedir a los asistentes que participen en un experimento intelectual, consistente en visualizar a un hombre sucio y medio loco que vagara por la sala mascullando en voz alta un discurso cada vez más acusador y desarticulado, que orinara luego frente al público y

siguiera deambulando por la sala. Me figuro la tremenda ansiedad en todos los asistentes: todos miran hacia el suelo, deseando estar en cualquier otra parte, pero a la vez sabedores del destino inexorable que supone estar justo allí, cada cual en su pellejo y todos conscientes de ello como si les quemara, y aun así, no obstante, incapaces de restañar la hemorragia de dolorosa identificación con el hombre de comportamiento inaceptable. En eso consiste el doble impulso de la vergüenza: por un lado, lleva a una individuación dolorosa, por otro, a una relacionalidad incontrolable.

Tradicionalmente, se ha diferenciado la vergüenza de la culpa en tanto la vergüenza tiene que ver con (y agudiza) el sentido de lo que somos, mientras que la culpa tiene que ver con lo que hacemos. Aunque Tomkins está menos interesado que los antropólogos, moralistas o psicólogos populares en distinguir ambos conceptos, insiste implícitamente en que en la experiencia se puedan albergar hipótesis más o menos certeras sobre qué es lo que se es. En el proceso de desarrollo mental, hoy en día la vergüenza se considera frecuentemente como el afecto que mejor define el ámbito en el cual se desarrollará el sentido del Yo (“La vergüenza es a la psicología del Yo lo que la ansiedad a la psicología del Ego: la piedra angular del afecto”) (Broucek 1982: 369). Personalmente, yo no lo interpreto en el sentido de que la vergüenza es el lugar donde la identidad está más firmemente ligada a las esencias, sino que en dicho lugar es donde se plantea de forma más originaria y relacional la cuestión de la identidad.

Al mismo tiempo, la vergüenza deriva de la sociabilidad y tiende a la sociabilidad. Como dice Basch: “La reacción de vergüenza-humillación en la infancia, consistente en agachar la cabeza y apartar la mirada, no significa que el niño tenga conciencia de un rechazo, más bien indica que se ha roto el contacto efectivo con otra persona... Así pues, la vergüenza-humillación a lo largo de la vida puede considerarse como inhabilidad para suscitar de forma eficaz reacciones positivas por parte de otra persona hacia los mensajes propios. La extrema aflicción de esta reacción en períodos posteriores de la vida está relacionada con esa primera etapa, cuando dicha condición no es meramente incómoda, sino que constituye una amenaza para la vida misma” (1976: 765-766). Por lo tanto, siempre que el actor, el artista de performance y también, a mi entender, el activista en políticas de identidad brinda el espectáculo de su narcisismo “infantil” ante los espectadores, el escenario está montado (por así decir) bien para una nueva dramatización del sujeto abrumado por la vergüenza ante el rechazo a responder, bien para la exitosa pulsación de la mirada especular en un circuito narcisista devenido elíptico (o lo que es lo mismo: inevitablemente distorsionado) por la forma hiperbólica del elenco original. Como Tomkins describe acertadamente, la vergüenza se borra a sí misma; la vergüenza apunta y proyecta; la vergüenza se da la vuelta como un guante:

vergüenza y orgullo, vergüenza y dignidad, vergüenza y autoexposición, vergüenza y exhibicionismo son entretelas de la misma prenda. Podría decirse finalmente que la vergüenza, la vergüenza transformacional, *es performance*. Me refiero a *performance* teatral. La *performance* está asociada a la vergüenza, y no solo por ser la manera o el resultado de protegerse de ella, aunque esto último sea muy importante. La vergüenza cubre el límite entre introversión y extroversión, entre ensimismamiento y teatralidad, entre performatividad y... performatividad.

Henry James emprendió la Edición de Nueva York (bellísimo recopilatorio en veinticuatro volúmenes –revisado y con nuevos prefacios– de sus mejores relatos y novelas, a juicio del autor en aquella época), cerrando así un período relativamente feliz de creación literaria (“la fase mayor”); fue un período feliz, enmarcado, no obstante, entre dos crisis devastadoras de melancolía. La primera de aquellas arrasadoras depresiones se activó en 1895 como consecuencia de lo que James vivió como el fracaso rotundo de sus ambiciones de dramaturgo, tras ser abucheado en el estreno de su obra *Guy Domville*. A pesar de ello, en 1907, cuando empezaron a aparecer los primeros volúmenes de la Edición de Nueva York, James se hallaba suficientemente repuesto de su auto-proyección dramática y, de hecho, había vuelto a la batalla por la escritura de obras teatrales y a la de su negociación con los productores, lo cual era, verdaderamente, una actuación de mucho mérito. La siguiente depresión terrible no fue originada por una humillación sobre el escenario, sino por el fiasco de la propia Edición de Nueva York: un fracaso absoluto de ventas y un fracaso aparentemente definitivo en la consecución de un reconocimiento del tipo que fuera por parte de los lectores.

Al leer los prefacios a la Edición de Nueva York, estamos pues ante una serie de textos que mantienen con la vergüenza una relación dinámica mucho más allá de lo que cabría imaginar. Los prefacios –manifestación exultante de la recuperación de James de ese episodio casi fatal de vergüenza en el teatro– son un espectáculo lúdico rebosante de un productivo narcisismo de un autor casi obscenamente confiado o “proyectado”, aunque también ofrecen el espectáculo de invitar a (es decir: quedar abiertos a) lo que, de hecho, era tanto el destino de los textos como el del autor: la aniquilación ante la ausencia absoluta de reconocimiento por lector alguno. En suma, los prefacios significaron una verdadera salida (y en más de un sentido, desde luego).

Operan en ellos al menos dos circuitos distintos de la órbita hiperbólica narcisismo/vergüenza, y ambos en una relación mutua volátil. El primero de ellos, como ya he sugerido, es el drama de la relación de James con su público lector: su audiencia. Al usar aquí el término “audiencia” quiero resaltar

cómo en la escritura de estos textos el propio James insiste en tematizar ciertos elementos como específicamente teatrales, con la consecuente expectación, sobre-implicación, peligro, pérdida y melancolía que le brindaba el teatro de aquella época, como explica Joseph Litvak en *Caught in the Act* [Pillado en el acto]. El segundo de estos circuitos narcisismo/vergüenza dramatizado en los prefacios es el que une al hablante, de forma peligrosa y productiva, con su propio pasado. En los prefacios es habitual que James imagine su relación con el pasado como la relación cargada de intensidad entre el autor de los mismos y el escritor –considerablemente más joven– de los cuentos y novelas prologados, o también, como la relación entre cualquiera de estas dos figuras y la de un hombre aún más joven que representaría la propia ficción.

¿Qué empresa podría ser más excitante o peligrosa en sentido narcisista que la de releer, revisar y recopilar las obras propias? Si dichas obras, o su joven autor invocado a tal efecto, devolvieran esa mirada de anhelo con ojos apagados, indiferentes o distraídos, ¿habría límite a la vergüenza (por él, por uno mismo) en que se incurriría? No menor peligro es, sin embargo, el de no llegar a reconocer o desear dichas obras y a dicho autor. Como escribe Tomkins (1995: 135): “Al igual que la repugnancia [la vergüenza] opera solo una vez que se ha activado el interés o el gozo, e inhibe uno u otro o ambos. El activador innato de la vergüenza es la reducción incompleta del interés o del gozo. De ahí que cualquier obstáculo a una mayor exploración que reduzca parcialmente el interés ... activará el bajar la cabeza o retirar la mirada por la vergüenza que se está pasando, y limitará tanto la continuación de dicha exploración como la exhibición de la propia vulnerabilidad”. Considerar el interés en sí mismo como un afecto distinto y plantear una asociación entre la vergüenza y el interés (o su [incompleta] inhibición) tiene, a mi entender, sentido desde el punto de vista fenomenológico respecto a la depresión y, en este caso, a las depresiones de las que James había conseguido salir para escribir sus “novelas mayores”, novelas que, ciertamente, parecen mostrar los efectos de una complicada historia de trastornos y una profusión de remedios para la recuperación del interés. Aún así, eran depresiones en las que el autor volvería a hundirse de nuevo.

El James de los prefacios se manifiesta en la misma sorprendente metáfora que inspira hoy en día los escritos sobre “el niño interior”: la metáfora que presenta la relación de la persona con su pasado como una relación interpersonal, tanto intersubjetiva como intergeneracional. Y, añadir, que para mucha gente esta es, por definición, homoerótica. Con frecuencia, el joven autor está presente en estos prefacios como una figura personalizada, pero más habitualmente aparece representado en la propia ficción o en los personajes de la misma. No es necesario adoptar (como hace la psicología popular) una teleología higiénica, normalizadora, *sanadora* de dicha relación –mediante una sobre-

valoración sensiblera del acceso del “niño” a la autoridad narrativa a costa de la del “adulto”, o mediante la totalizadora ambición de conseguir que los dos yoes se subsuman definitivamente en un solo Yo-, para caer en la cuenta de que esta figuración abre un rico panorama de posicionamientos relacionales, muy especialmente quizás respecto al tema de la vergüenza. Sin duda, James no muestra deseo alguno de convertirse de nuevo en el joven y mistificado autor de su obra más temprana. Antes al contrario, esa distancia entre las auto-figuraciones interiores y el yo actual que habla queda subrayada, revalorizada y, de hecho, erotizada. Esa distancia separadora (temporal, figurada como intersubjetiva y a la vez como espacial) parece, en todo caso, constituir el tanpreciado espacio interior de la ensimismada subjetividad de James. Con todo, por mucho que se valore esa distancia, en estos ensayos la especulación de James sobre las posibles salidas, reflejada mediante diversos procedimientos para salvar esa distancia (solicitaciones de diversa índole, formas variadas de contacto, de interés y de amor entre la figura más experimentada y la menos), dota de especial impulso a su proyecto teórico. El yo que habla en los prefacios no intenta fundirse con las potencialmente vergonzosas o vergonzantes figuraciones de su yo más joven, sus ficciones más jóvenes o sus héroes más jóvenes; lo que intenta es amarlos. Ese amor acontece, no sólo a pesar de la vergüenza, sino, lo que es más notable, gracias a ella.

Es bastante habitual, como veremos, que la empresa de “reparentalización”, por así llamarla, o de “reedición” del infante bastardo de (lo que se presenta como) la juventud de James se describa llanamente como un parto masculino. James también cuenta cómo encuentra en sí mismo “esa delicada consideración que alberga el pecho de los progenitores hacia el niño lisiado o despreciado, desfigurado o derrotado, infortunado o poco prometedor”, con ese desafortunado fugaz pensamiento de que ir más allá sería algo “embarazoso” (1984: 80-81). James ofrece múltiples razones para sentir incomodidad ante esos retazos de un pasado abandonado, pero la persistencia de la vergüenza que acompaña la evocación reiterada del mismo se corresponde con la persistencia con la cual él mismo se describe a su vez como catectizando o erotizando esa misma vergüenza como si fuera la manera de mantener una relación amorosa con una juventud queer o “comprometedora”.

Por ejemplo, en varios pasajes, James se refiere de forma más o menos explícita a Frankenstein y lo inquietante que puede ser un parto masculino violentamente rechazado. Pero el autor evoca lo inquietante para desactivarlo o, al menos, para hacer algo más con ello, ofreciendo el espectáculo, no de su rechazo, sino de su erotizada ansiedad por reconocer a su progeñe pese a su rareza: “la cosa, una vez hecha y abandonada, presenta siempre, para el operario laborioso, la engañosa apariencia de algo muerto, cuando no enterrado; de forma que este siente un estremecimiento cercano al éxtasis cuando, en una

angustiosa revisión, vuelve a reaparecer el rubor de la vida. El reconocimiento de esto mismo en buena parte de *La edad ingrata* es, ciertamente, lo que me lleva a calificarlo todo, siempre con mucho cariño, de monstruoso” (1984: 99). Es como si el poder inductor de vida de ese “rubor de la vida” en la criatura joven, al que también se refiere cuando le aplica la etiqueta potencialmente vergonzosa de “monstruosidad”, fuera el reflujo del rubor de vergüenza o de repudio que el hombre mayor ya no siente en esta reescritura. De manera similar, James (124) escribe acerca de sus disparatados errores en la estimación de la extensión de lo que de entrada pensó que sería un cuento corto: “Hasta esta cuidadosa revisión, para mí *El expolio de Poynton*, habían quedado dolorosamente asociados a la embarazosa consecuencia de ese estúpido error. El tema emergió... en una desbordamiento de sentido; gracias a esa bocanada irresistible, y solo pude explicarlo así, me encontré a mí mismo... seducido y arrebatado”. “Aquello ocurrió así”, concluye el escritor sin disimular el sensual, pero nada sencillo, placer, “se abrió la flor de la concepción”. Y describe la revisión de sus primeras obras como la manera de él (o ellas) de “quedar sin vergüenza” y como un proceso mediante el cual estas “se han renovado feliz y ruborizadamente” (345, la cursiva es mía). Aquí, parece que James quiere desplazar el rubor de su lugar terminal –como emblema que traiciona la ruptura de un circuito narcisista–, para ponerlo en circulación como el signo de un vínculo tiernamente reforzado y realmente “irresistible” entre el escritor del presente y el escritor abatido del pasado, o bien entre cualquiera de ellos y el extraño [queer] pequeño cigoto [*conceptus*]. Este desplazamiento puede apreciarse en el siguiente pasaje (337-338), que se corresponde con la descripción más conocida de su proceso de revisión:

Conseguir acabar y dejar atrás la obra, y tener lo mínimo que decir, a ella y sobre ella, había sido durante años mi única regla, así que, durante ese interregno tedioso, tuvieron tiempo de medrar y florecer terroríficas supersticiones sobre lo que realmente debía haber sucedido.

Entre todas ellas sin duda no fue la menor el estúpido temor a que el menor aseo de aquella extraña prole, cualquier intento de limpiarle el polvo acumulado, cualquier enjuague de sus rasgos marchitos, el peinar sus mechones canosos o el tirar de sus viejas prendas –para conseguir un mejor efecto– podían, de acuerdo con el dicho, costar un ojo de la cara. Hago uso de la figura de la edad y sus achaques, pero, de hecho, he tenido más bien la visión de la reaparición del recién nacido de mi progeñe..., como si hubieran bajado unos infantes molestos desde el cuarto de los niños al salón, en respuesta a las amables preguntas de unas visitas que hubieran manifestado interés por ellos. En consecuencia, he dado por sentado las convenciones sociales al uso en estos casos:

una supervisión responsable de las criaturas por alguna autoridad, el brillo fugaz de una aguja laboriosa, un chapoteo apenas perceptible de agua jabonosa...

Como orden bárbara, "¡Que la niñera no se meta en absoluto en esto!" no hubiera sido, en puridad, inconcebible, pero es a todas luces cierto que jamás habría sido efectiva para una reedición adecuada ni excelente. Por lo tanto, resultaba evidente que la más mínima concesión de disculpa, como la supresión de ese "en absoluto", la más mínima partícula jabonosa, iba a dejar la puerta más que entreabierta.

Este pasaje, que se inicia con la evocación del carácter inquietante de una joven/vieja stirpe frankensteiniana abandonada (reminiscencia de los niños repudiados o maltratados en Dickens, como Smike o Jenny Wren, cuyos cuerpos deformes representan narraciones de desarrollo a la vez aceleradas y congeladas, debido, entre otras cosas, a una extrema necesidad material) se va modulando, de forma tranquilizadora, hacia el confort cálido y sobreprotector (al estilo de Christopher Robin!) de los rituales de crianza infantil propios de la burguesía eduardiana. La posibilidad real de que el niño inquietante quede abandonado a su suerte, frente a la soledad y a la pobreza, se esquiva mediante la evocación de lo doméstico. Esta domesticidad conlleva, para el ahora acogido y alimentado –y por lo tanto "infantil"– infante, una modalidad de coqueteo exhibicionista con los adultos nueva y placentera, que dramatiza lo lejos que está el infante del abandono y el repudio. En el lugar en que el ojo del cuidado parental había amenazado con retirarse, hay ahora un baño donde incluso la atención de la nodriza está suplementado por la inquisitiva escucha de las solícitas y preguntonas visitas. Y en el lugar en que el miedo a la exposición solitaria ha sido rechazado, hay ahora la desnudez juguetona de las abluciones y una puerta que ha quedado "más que entreabierta" a la bromita sobre la supresión del "todos".

Este admitido coqueteo intergeneracional representa un acorde suspendido en la edición de Nueva York. James dirige a sus obras terminadas unos halagos que chocan por su similitud con los que hace en su correspondencia de Hendrick Anderson, Jocelyn Perse, Hugh Walpole y otros jóvenes que, en esa etapa de su vida, están dispuestos, con mucho éxito, a atraerle. Véase en este pasaje (del prefacio de *Los embajadores*) que la "impudicia" es el rasgo de glamur que imprime James a sus historias, una impudicia que no se refiere a la ausencia de vergüenza en esta escena de coqueteo, sino, más bien, a la luz de su evocación: "[La historia] se recrea en ofrecerse a la luz, pues aparenta saber, con un conocimiento profundo, de lo que se trata, cuando, en realidad, podríamos en este mismo momento darnos cuenta de que no hay nada serio, nada que lo avale salvo su espléndida impudicia. Podemos garantizar que esa

impudicia está siempre presente, digamos que en beneficio de su gracia, efectismo y atractivo; está sobre todo presente porque la historia no es más que el niño mimado del Arte, y porque, pues siempre nos sentimos decepcionados cuando los consentidos no se portan tan mal como esperábamos, nos gusta por lo mismo que ella adopte ese carácter. Esto probablemente suceda de verdad, incluso cuando nos jactamos de ser capaces de negociar para llegar a un acuerdo con ella" (James 1984: 315). Dramatizar la ficción como impudente en relación con su creador es también dramatizar la espléndida distancia entre esta escena y la del *repudio*: la concebible vergüenza ante un yo del pasado, una producción antigua, queda atrapada y reciclada mediante una brillante figuración interpersonal de lo privado, que consiente en un juego de presiones ligeramente distintas entre poder y saber.

James (25) dice acerca de la escritura de *El americano*: "Uno quisiera poder volver a disfrutar aquellas horas de hermosa precipitación..., de imágenes tan libres, tan certeras, tan dispuestas que soslayan toda pregunta y retozan como los ingenuos escolares de la hermosa oda de Gray, en todo el éxtasis de la ignorancia que los acompaña". (Véase lo presuntuoso de sus palabras sobre *Otra vuelta de tuerca* (170): "una pizca más [...] habría echado a perder ese valioso polvillo tan bien dirigido"). En ocasiones, esa solicitud se ve finalmente frustrada: "En vano me esforcé [...] por emperifollar y adornar a aquel joven prodigándole un centenar de rasgos ingeniosos" (97). Con todo, el galanteo en estas escenas de revisión pederasta no es unidireccional; incluso la diferencia de edad puede figurarse de forma muy distinta, como cuando se encuentra releendo *El americano* "aferrado a mi héroe como quien se aferra en un sitio escarpado a un protector y complaciente hermano mayor" como dice a propósito de Lambert Strether: "Me regocijaba con la promesa de un héroe tan maduro, en quien, en consecuencia, podría hincarle bien el diente" (39 y 310). El autor se refiere al protagonista de *La bestia en la jungla* como a "otro pobre caballero sensible, a la medida, ciertamente, de Stransom en *El altar [de los muertos]*" y añade: "Mi confirmada predilección por desgraciados caballeros sensibles me resulta embarazosa ihasta para mi propia marcha!" (246). La inclinación a unir esa primera persona al apellido de John Marcher y, a su vez, el romántico emparejamiento de Marcher con el soltero e igualmente "sensible" George Stransom ofrece, sin lugar a dudas, un exceso de toque gay a ese sensación cercana al apuro que, sin embargo, está tratada no como un pretexto para la autoprotección autoral, sino como fuente de un magnetismo autoral nuevo, performativamente inducido.

Así pues, James, en los prefacios, utiliza la reparentalización o "reedición" como estrategia para dramatizar e integrar la vergüenza, en el sentido de hacer productivo este afecto potencialmente paralizante, desde lo narrativo, lo emocional y lo performativo. El escenario de reparentalización es también, en los textos teóricos de James, un escenario pederástico/pedagógico en el cual,

el arrebató de vergüenza se convierte en una forma fingida y erotizada de exhibición mutua. El vínculo de seducción entre el sujeto de la escritura y el no emergido, pero tampoco repudiado niño "interior", parece, ser la verdadera condición para que el sujeto en cuestión pueda tener algún tipo de interioridad, una subjetividad espacializada que puede caracterizarse por absorción. O tal vez sería mejor decir: es una condición para que pueda *mostrar* la subjetividad espacializada que se caracteriza por la absorción. Porque el espectáculo de la absorción performativa de James aparece solo en relación con el establecimiento de una teatralidad performativa (si bien en una relación más compleja e inestable); el circuito narcisismo/vergüenza entre el yo que escribe y el "niño interior" se cruza con ese otro circuito narcisista hiperbólico y peligroso, configurado como performance teatral, que se extiende hacia afuera entre el expresivo rostro mostrado y su audiencia.

Quisiera desarrollar aquí la hipótesis de que las reflexiones de James sobre performatividad pueden resultar más interesantes desde el punto de vista de cómo negocia el cruce entre absorción y teatralidad, entre el espacio generador de espacio subjetivo definido por el amado, pero no integrado, "niño interior", por un lado, y, por otro, el del espacio frontal de la actuación. James trabaja en los prefacios en el desarrollo de un vocabulario teórico para distinguir (en la estructura de sus novelas) entre lo que Austin llamará provisionalmente lo constatativo y lo performativo, y entre los diferentes sentidos de la performatividad. Ninguno de estos términos diferenciales queda incólume al análisis una vez sube al escenario performativo de los prefacios. Entre los binomios diacríticos que acaban más o menos emparejados con términos diferenciales en una cartografía de correspondencias centrada en la performatividad –y a partir de ahí, más o menos explícitamente deconstruidos– están el de romance frente a realidad, sustancia frente a realidad, anécdota frente a descripción y anecdótico frente a evolutivo (advértase el cambio categorial), (James 1984: 30-31, 115-116 y 233).

Daré un ejemplo de la auto-deconstrucción más o menos explícita de estos binomios diferenciales: precisamente porque "se mantiene sin desviarse un solo momento de acuerdo con el principio de las obras dramáticas", James (1984: 115-116) dice que cada escena de *La edad ingrata* "nos ayuda siempre felizmente a apreciar la importante diferencia entre forma y sustancia en una elaborada obra de arte notablemente analizada. Considero imposible decir, antes de *La edad ingrata*, dónde termina una y dónde empieza la otra; al menos yo al reexaminarla he sido incapaz de señalar ningún tipo de junta o costura de ese tipo, de ver ambas tareas por separado. Estaban separadas, antes del acto, pero el sacramento de la ejecución los casa de forma indisoluble y el matrimonio, como cualquier matrimonio, es "verdadero" con tal que no se muestre el escándalo de una ruptura". De igual modo, se

supone que la teatralidad performativa de *La edad ingrata* encaja con su acto ilocutorio performativo, y su sustancia con su forma, como se supone que el hombre y la mujer quedan "indisolublemente" unidos en el acto ejemplar de habla que es el matrimonio. Pero, verdaderamente, no es necesario recurrir a *La edad ingrata* (aunque se podría, por supuesto) ni remitirse a la capacidad desintegradora de Austin en sus proposiciones, para darse cuenta de que la indisoluble unidad del matrimonio mal puede ofrecerse como garante de la estabilidad de esta cadena de analogías. Bastante malo es que el matrimonio sea un sacramento de *ejecución*, y que apenas pronunciadas las veinte palabras que lo certifican como indisoluble, el matrimonio no solo resulte ineficaz para evitar una ruptura –ni siquiera en prevenir el escándalo correspondiente– sino que, además, solo vale para lo que vale: para evitar que el escándalo de la ruptura salga a la luz. Pero lo peor es que, incluso para asegurar esos limitados beneficios, el matrimonio ("solo") "tiene que ser un "verdadero" matrimonio". Las comillas que pone James recalcan lo resbaladizo de semejante calificativo. ¿En qué sentido debe un matrimonio ser "verdadero" para garantizar que no surgirá el escándalo de una ruptura? Tal vez deba ser verdadero en el sentido de que los contrayentes, o sus votos, lo sean, o en que el matrimonio mantenga su palabra en algún ámbito de lo inefable, es decir, en el sentido de que las partes renueven de forma constatativa: unos votos precisamente descritos en su propio comportamiento. Así pues, no puede haber ocasión de ruptura, y se garantiza que la garantía es innecesaria, es decir, que carece de sentido como tal garantía. Dotar a la verdad de cualquier tipo de calificación es sugerir que el acto de habla puede ser performativamente eficaz solo en la medida en que es constatativamente validado (es decir, solo mediante esa constatatividad).

Entre las diferentes formas a través de las cuales James establece los sentidos de performatividad, la más sólida es la cuasi ubicua oposición entre el drama en sí mismo (o lo "escénico") y la "imagen". La extrema inestabilidad y el retorcimiento de ambos términos de esta oposición son ocasión de vergüenza y a la vez excitación:

No me siento ahora con ánimos, lo confieso, de aducir detalles de tanta apartada solicitud; considero, en cualquier caso, que la explicación de muchas de ellas es la crudeza de una verdad que me golpeaba a través de esas reconsideraciones, la extraña e inveterada envidia de la imagen respecto al drama, y la suspicacia del drama (aunque, en términos generales, creo que muestra mayor paciencia) respecto a la imagen. Sin duda entre ambos hacen mucho por el tema, pero, aún así, cada uno de ellos mistifica insidiosamente el ideal del otro y trata de ir comiéndole el terreno.

Excesivamente bellas, por eso mismo, son esas ocasiones o momentos en una ocasión, en que el límite entre imagen y escena soporta en alguna medida el peso de esta doble presión. (James 1984: 298 y 300).

Característicamente, la afirmación estética de James sobre la belleza de “la doble presión” entre imagen y escena se encarna en la narrativa psicológica a diferentes niveles de texto. Es coherente con una relación pederástica entre los personajes, e igualmente de nuevo con la que se crea entre el autor y la novela personificada, como personaje. La relectura de *Los embajadores* lleva a James observar cómo “la exquisita traición... que con seguridad cabe esperar que aún la más recta² de las ejecuciones cometa contra el más maduro de los planes” (325). El escritor localiza este lapso –un lapso de la técnica autoral, un lapso, dice, de lo “escénico” a la “forma no escénica” (325)– en un hito crucial de la novela: la escena en la que Strether, que, como ya habíamos apuntado, a James le parece adorable por su madurez, de pronto pierde la cabeza por un chico joven, Chad Newsome. Sin embargo, Chad va a decepcionarlo pues demuestra ser un joven heterosexual más bien vulgar e ignorante, incapaz de responder a las intensidades de Strether, como también es incapaz de responder como se merece al amor que suscita entre las mujeres. “La exquisita traición, [...] que con seguridad cabe esperar que aún [el] más [recto]³ cometa contra el más maduro [...]” es además la que Chad inflige a Strether, algo que la novela (o el personaje) a su vez impone a James y una “descripción” –como descripción o proposición de un criterio de composición– que se impone en la “escena” con carácter performativo. En cada uno de estos niveles, representa, con una locución característica, la “desviación de una visión original demasiado benevolente” (325). La original visión benevolente y madura del autor sobre una técnica “escénica” no contaminada sufre la misma suerte que la primera visión benevolente sobre Chad y su destino es, igualmente, quedar “disminuida [...] comprometida [...] despojada”, en suma, toda la relación entre el autor y su personaje ha de organizarse alrededor de la redefinición de puntos importantes” (325-326). Pero véase cómo, de nuevo, la traición se describe, de forma más bien ambigua, como “exquisita”, y, cómo se nos invita, aunque sea con ironía, a esperarla con toda “seguridad”. Es la propia inestabilidad de estas relaciones y, a mi entender, su capacidad para *resistirse* a la representación al nivel que sea lo que le confiere su valor: “Desde una mirada crítica, sin embargo, es conmovedor lo lleno que está el libro de esos encubiertos y enmendados fallos, esas recuperaciones arteras, esas coherencias fuertemente redentoras” (326). En la teorización de James sobre la novela, “coherencia” nombra, no cualquier pureza homogénea del acto de habla en un nivel dado, sino más bien la irreductible, ligada heterogeneidad y, sí, también impureza con la que cada cual alcanza a “tocar” a otro.

Lo que también conviene especificar es la imagen de la zonificación sexual y del acto sexual en el cual estas relaciones se escenifican reiteradamente en los prefacios. En una nota a pie de página que puse en un ensayo anterior sobre James, “The Beast in the Closet” [La bestia en el armario], citaba yo un pasaje de sus cuadernos –escritos durante una visita a California, solo unos meses antes de que comenzara con la edición de Nueva York– que me sigue pareciendo el mejor compendio de lo que estos prefacios nos llevan a reconocer como su más característica y fecunda relación con su propio erotismo anal:

Aquí estoy sentado, tras largas semanas, de todos modos, frente a mis atrasos, con una acumulación interna de material cuya riqueza puedo sentir, y frente a la cual solo me cabe invocar mi demonio familiar de la paciencia, que siempre acude, ¿no es cierto?, cuando llamo. Está aquí conmigo, frente a este frío y verde Pacífico; se sienta cerca y noto su suave respiración, que refresca, sostiene e inspira, sobre mi mejilla. Todo se abisma, nada se pierde; todo vive y fertiliza y renueva su promesa dorada, haciéndome pensar con los ojos cerrados en la profunda y agradecida añoranza del verano en L[amb House], cuando acabada mi larga y polvorienta aventura, podré [hundir] la mano, el brazo más y más hondo, hasta el hombro, en la pesada bolsa de los recuerdos, de la imaginación, del arte y pescar todas las figurillas y la felicidad, todas las pequeñas ocurrencias y el capricho que puedan valer para mi propósito. Esas son cosas que ahora están empaquetadas, más espesas de lo que podría yo penetrar, más hondas de lo que puedo alcanzar, y allí dejaremos que descansen de momento, en su sacra y fría oscuridad, hasta que deje llegar a ellas la suave luz de mi querida y vieja L[amb] H[ouse], bajo la cual empezarán a brillar, a refulgir y a tomar forma como el oro y las piedras preciosas de una mina. (James 1947: 318)

En aquella época lo cité como una descripción de “*fisting-as-écriture*” (Sedgwick 1991: 208); estoy segura de que lo es, pero el contexto del prefacio ofrece otros dos aspectos sobresalientes en esta escena de *fisting* igualmente potentes, dos aspectos relacionados entre sí y, a su vez, con el proceso de escritura, por supuesto. Estos implican, en primer lugar, puño y, en segundo, parto. Uno de los intertextos que más resuenan en el pasaje es, sin duda, “Full fathom five your father lies” [Bajo cinco brazas de agua tu padre yace]⁴ con énfasis quizás en “cinco”, como cinco dedos. Otro intertexto que parece importante es el libro 4 de *The Dunciad*⁵ [La Dunciada] en el pasaje en que Annus describe la moneda griega que se ha tragado para ocultarla de los ladrones y anticipa que

la devolverá al hombre que los ha comprado como manda naturaleza, a través del "santuario sagrado" de sus tripas:

esta panza mía

Todavía la lleva fielmente; así que esto que como,
Es para refundir las medallas con las carnes.
Para probar, ¡oh, diosa!, que no tengo artificio,
Ofréceme con la cena de Polio, al igual que la misma:
Allí todos los sabios estarán presentes en el parto,
Y Douglas prestará su suave mano de obstetra (Pope 1963: 387-394).

En el contexto de *The Dunciad*, la mano del obstetra palpando el recto en busca del dinero parece representar lo más abyecto y grosero, pero ante la presión de la turbación de James es evidente que ha experimentado un cambio radical pasando a convertirse en un símbolo de indiscutible valor creativo.

Por mucho que difiera este énfasis temático del acostumbrado tópico sobre las preocupaciones estéticas de James, el lector interesado por los intestinos de James estará sorprendentemente bien acompañado, como vamos a ver. "Me sonroja decir", escribe William James a Henry en 1869, "que los detallados informes de tus intestinos [...] para mí son absolutamente fascinantes" (James, W. 1992: 73). A algunos puede parecerles extraño que semejante lugar resulte cautivador, pero yo argumentaría que atender apasionadamente, o simplemente bien, a muchos de los escritos de mayor fuerza de James es ahora, como lo era entonces, dejarse cautivar inevitablemente por lo que durante mucho tiempo fue su doloroso, pesado e inmensamente productivo foco de sensaciones, acciones y parálisis, acumulaciones, tactos y expulsiones de su propio tracto digestivo bajo. La reciente publicación de la correspondencia temprana entre los dos hermanos, incluidas páginas y más páginas sobre el estreñimiento de Henry –"eso que llamas tan alegremente mi conmovedor drama intestinal" (138)– empieza ofreciendo un correlativo objetivo –asombroso no en cuanto a sustancia, pero sí en detalles e intimidad– a lo que hasta ahora eran lecturas interpretativas de James respecto a la centralidad de una preocupación anal en la percepción de su propio cuerpo, en su producción y en su placer.

Incluso en estas primeras cartas es evidente de que no hay nada *simple* en el hecho del estreñimiento de James: nos informa no solo de lo que come, del ejercicio que realiza, de los cuidados médicos que recibe, sino también de sus destinos viajeros (durante una parte de su vida marcada por el viaje), de sus lecturas, de sus relaciones familiares y de la composición y circulación de sus escritos. La necesidad de discutir su estado con el hermano que está en casa, por ejemplo, moviliza el drama de una complicidad secreta (William:

"me enferma pensar en tu vida arruinada por esa repulsiva dolencia. No comentaré nada a la familia sobre ello, pues no pueden hacer nada por aliviarte y solo serviría para causarles dolor" [James, W. 1992: 113]) que es análoga al bloqueo interno de Henry, a la vez que invoca la atmósfera de un secreto sexual. William, por ejemplo, advierte a James: "Se me ocurre que estaría bien que escribieras esto en hojas diferentes de papel con sello privado, de forma que yo pudiera darle el resto de la carta a Alice para que la lleve y la relea... Si lo metes entre los demás temas, va a ser un impedimento para que la carta circule. *Sur ce Dieu vous garde*" (84). El tema en cuestión en la larga consulta entre hermanos es: ¿qué tipo de tecnología (química, eléctrica, térmica, hidráulica, manual) sería más adecuada movilizar para llegar al intestino de Henry y desatascarlo? William (113) aconseja: "Inyecta [...] un enema jabonoso con aceite, tan largo y caliente como puedas soportar (no te lo pongas, *more tuo*, hirviendo) [...]. La electricidad también tiene unos efectos maravillosos, si se aplica no en cantidades nimias, como hiciste el invierno pasado, sino mediante una poderosa corriente galvanizadora, desde la columna a los músculos abdominales o, si el recto está paralizado, poniendo un polo dentro del recto. Si estuviera en tu caso, recurriría a ello". Y Henry, a su vez:

La dieta aquí es buena, sencilla y a la vez sabrosa. Pero el único tratamiento para mis dolencias es el baño de asiento. Me disgustó mucho no encontrar aquí ningún tipo de mecanismo (p. ej. la ducha-inyección) como los que había en Divonne. (63).

Podría decir sin faltar a la verdad, que he conseguido abrir un camino. Mi "pequeña jeringa" no ha conseguido cumplir su cometido. El agua o bien no sale o bien sale tan inocente como entró. Estos últimos diez días he llegado a estar muy desmoralizado y me he medicado frenéticamente con píldoras. Pero también han resultado ser de poquísima utilidad, puedo tomármelas por docenas sin sentir apenas nada... De alguna manera tendré que ponerme manos a la obra. (105).

Lo que yo he llamado la "crisis" se desencadenó por tomar dos píldoras supuestamente "anti-biliosas", que me recomendaron en la farmacia inglesa. No me aliviaron en absoluto, fueron totalmente incompatibles conmigo y me provocaron una especie de diarrea abortiva. Es decir que sentí la más reiterada y violenta inclinación a la deposición, sin ser capaz de efectuar nada salvo el paso de algo de sangre [...] Por supuesto, mandé llamar al [...] médico irlandés [...] Me sometió a una irrigación de elementos desconocidos, que fracasó completamente en ponerme en movimiento. Lo repetí varias veces, perfectamente en vano. Me dejó ya entrada la noche, bastante desesperado, aparentemente [...] Ya han pasado varios días. He visto al médico repetidas veces y parece dispuesto

(ignoro si como médico o más bien como amigo) a echarme una mano [...] Examinó [mis tripas] (hasta dónde pudo) mediante la inserción de un dedo (¡horrorosa historia!) y dice que no hay una obstrucción palpable... Me cuesta mucho (como me costaría con alguien que no lo hubiera observado) hacerle entender en alguna medida la dureza y extensión, la longitud, anchura y profundidad de mi problema. (108).

Con todo, de esta relación intensa y terriblemente infeliz entre el joven escritor y una parte de su cuerpo, también iban a surgir riquezas y placeres. En concreto, las valencias relativas a la acumulación digestiva y a la penetración manual acabarían experimentando un cambio profundo. Habría que esperar treinta años, o más, en la carrera de esta erótica tan rica en imágenes y de esta temática tan escritural. Las primeras cartas ofrecen un punto muy particular (el punto de la distancia y de la transmutación imaginativa, así como el punto de la similitud) a un pasaje como el del cuaderno de 1905 con el que empecé esta parte.

En la época en que se escribieron los prefacios, las imágenes de la mano del obstetra y la del puño en el colon materializan, de forma casi holográfica, la convergencia de dos espacialidades incongruentes: la espacialidad del afuera y del adentro, por un lado y, por otro, la espacialidad de aspectos ("aspectos, por muy extraño que suene esta palabrita") (James 1984: 110), como mostrado y apartado, delante y detrás. Tan parejos como el "recto" del folio y el "recto" de la fisiología.

La condensación de las dos espacialidades, frontal e interior, se adhiere con insistencia a las referencias a la medalla o medallón, tal vez a través de la asociación con el pasaje de *The Dunciad*, citado más arriba. En el prefacio de *Las alas de la paloma*, por ejemplo, James (294) sugiere que las dos tramas de la novela son como las dos caras de una moneda que se graba y se toca: "Si yo pudiera hacer que mi medalla colgara libremente, sería una opción maravillosa para el espectador contemplarla por delante o por detrás. Podría decir que los quiero grabados de forma pareja, inscritos y representados con igual relieve; aun cuando sea extremadamente evidente que, como ya he dicho, que mi "clave" –la joven neoyorquina regenerada [Milly] y lo que de ella depende– debe conformar mi centro, todos los aspectos de mi circunferencia son susceptibles de ser tratados... Preparatoriamente y, como si dijéramos, anheloso –dada la situación expuesta–, empecé por el anillo exterior y me fui aproximando al centro mediante circunvoluciones cada vez más estrechas". Encontrar el sentido a cómo esta geografía de lo concéntrico, que implica una "clave/llave" y la penetración de anillos interiores y exteriores acontece en este pasaje en la plana geografía de dos lados de anverso y reverso, requiere virtualmente que cara y cruz se interpreten como recto y verso; y que este "recto" como cara

frontal (plana), se interprete como lo que da libremente al "recto", este último en el sentido de (penetrable) trasero. James escribe a propósito de *Lo que Maisie sabía* sobre "esa dura y brillante medalla, de extraña aleación, una de cuyos lados es lo correcto y el bienestar de alguien y la otra, el dolor y lo malo" (143). Si, realmente, "el anverso y el reverso" se convierten en una "una opción maravillosa para el espectador", es porque el recto y verso, lo *straight* (lo recto, lo hetero) o correcto y lo "desviado", pervertido o "malo", coinciden muy estrechamente en lo que no solo es un juego de palabras, sino ese anatómico *double entendre* que en aquella época James experimentó como fuente inagotable de interés y deseo, (en lo que coincido absolutamente con él).

Es difícil ponderar suficientemente la importancia de lo "correcto" y de algún otro término (directo, erecto) de la raíz latina *rect* en el papel mediador que tiene para James en su concepto "recto" (anverso) y "verso" (reverso) del cuerpo expuesto y gozado: "En todos los casos, el dramaturgo, por la verdadera naturaleza de su genio, no solo cree que hay salida correcta por más estrecho que sea el lugar correctamente concebido, sino más aún, cree, firmemente, en que dicha "estrechez" es necesaria (salga lo que salga)... Así pues, no se trata en absoluto de qué hacer con ello, sino solo, muy deliciosa y condenablemente, cómo meterle mano" (311-12). "Salida correcta de material del estrecho lugar rectamente concebido", una frase así puede referirse a la vez, a la *recta* (*straight*) (adecuada o convencional) vía de salida del recto (*straight*) lugar de concepción y a la salida rectal del recto lugar de concepción, esta sí, *strait* [es decir estrecha] solo en el sentido de placentemente apretada. Cualquiera que sea la "salida" o lo que sale, "no hay nada correcto salvo que lo imaginemos correctamente" (214).

Esta familia léxica, en la que se insiste en los ejemplos presentados, prolifera en los últimos escritos de James (tanto en novelas como en prefacios), como si en estas sílabas se condensara un acceso privilegiado a "la esencia primigenia de la fantasía": "Este es el encantador, el atormentador, el eterno asuntillo que hay que encaminar rectamente en todo el tejer de hilos de plata y remaches de oro, y tal vez pareciera yo encontrar un consuelo demasiado fantasioso en cada atisbo de tan logrado ajuste, si no estuvieran hechas las consolaciones del artista de la esencia primigenia de la fantasía". La evocación asociada de la mano también es, como veremos, harto frecuente.

Teniendo en cuenta que *El arte de la novela* se considera (en la medida en que se ha debatido) como el más puro manifiesto para la posibilidad de la forma orgánica y el poder del centro orgánico de consciencia en lo que se refiere a la ficción, resulta sorprendente en qué medida viene a constituir un memorándum de centros descolocados. Todo lo referente a círculos o circunferencias en cualquiera de los prefacios es problemático. James (85-86) habla de:

Un vicio particular del espíritu artístico, contra el cual la vigilancia había sido destinada a ejercerse en vano desde el principio, y cuyo efecto era que el centro de mi estructura iba a insistir una y otra vez, perversa e incurablemente, en situarse –por así decir– en medio [...]. Me siento impulsado a confesar con total franqueza que, entre mis producciones, a mi parecer son muy pocas aquellas en las que el centro orgánico ha conseguido colocarse en la posición adecuada.

Así, una y otra vez, la preciosa pretina o el cinturón abotonado, abrochado y colocado para una valerosa exhibición acababa, pese a las desesperadas protestas –es decir, pese a los esfuerzos indispensables por desmontar la trama–, a una altura peligrosamente cercana a las rodillas... Estas producciones tienen, de hecho, si se me permite la crudeza, centros a la vez espurios e ilusorios, para compensar su falta de verdad.

“Centro” se utiliza claramente de forma polivalente en pasajes de este tipo, del mismo modo que cuando se refiere al orificio imposible a través del cual un medallón plano y redondo se abre a las profundidades. Aquí se presenta como pretexto para la antropomorfización cómicamente explícita de la novela como un cuerpo, un cuerpo exaltado por el permanente peligro de reorganización “perversa” alrededor de una zona baja “peligrosamente” desplazada. Pero, para mayor confusión, esas metáforas espaciales se refieren a la interacción de puntos de vista de los personajes (como “centros de conciencia”, por ejemplo), pero también (lo cual es difícilmente mensurable) a la relación entre la primera mitad y la mitad posterior –en modo antropomórfico, la mitad baja/trasera– de cada novela. Como en el diagnóstico que James intenta llevar a cabo en el prefacio a *Las alas de la paloma*, “la mitad posterior, es decir la mitad falsa y deformada” de la novela, manteniendo su “mano libre” para “la maliciosa busca primera del lugar en que empezó la deformación” (302-303). Por incoherente que resulte, la relación entre las dos mitades conlleva unos riesgos que pueden desembocar en placeres, y unos placeres que adoptan el ritmo de un clímax; en *La musa trágica*, James celebra “la compacidad en la cual la imaginación puede hacer una tajada densa, como en la rica densidad de una tarta de bodas. Mucho me temo que la moraleja de todo esto tal vez resulte trivial, pero a mi entender, lo denso, la falsa, la oculta segunda mitad del trabajo... presenta ese esfuerzo similar a ese espasmo último, bastante convulso, pero no por ello menos agradable a su manera” (88).

Sobre el antropomórfico mapeo de esas relaciones reaparece continuamente la imagen, aún más inconmensurable, del teatro. “La primera mitad de una ficción se me figura siempre como el escenario de un teatro para la segunda mitad” escribe, por ejemplo, James, “y he dado en general tanto espacio para propiciar el teatro que, con frecuencia, mis dos mitades han resultado

extrañamente desiguales” (86). O, en un mapeo muy distinto: “La novela, tal como suele practicarse generalmente en Inglaterra, es el paraíso perfecto de los cabos sueltos. La obra dramática solo consiente la lógica de un solo sentido, matemáticamente cierta, y los cabos sueltos constituyen una impertinencia de bulto en su superficie” (114).

Seguir las ramificaciones de estas imágenes en los prefacios implicaría citar (literalmente) todas y cada una de las páginas de los mismos. Una aproximación más operativa sería, tal vez, presentar algo breve, tipo glosario de términos clave y de algunas combinaciones mediante las cuales funciona la imagen del *fisting* en estos prefacios, puesto que la acumulada y asimilada fragancia de significantes es uno de los placeres que James se jacta particularmente de disfrutar “en mi lucha para mantener una compresión rica, si no mejor, para mantener las acumulaciones compactas” (232).

Pero como avance de este glosario, supongo que debería decir algo sobre qué supone oír esos significantes ricamente acumulados, casi alquímicamente imbuidos de forma tan poderosamente sexualizada y, en términos generales, sobre los tipos de resistencia que la lectura que propongo puede ofrecer a un proyecto de interpretación psicoanalítico. En su trabajo psicoanalítico sobre James, Kaja Silverman (1988: 165) declara (a propósito de un pasaje concreto de un prefacio concreto) que está deseando: “arriesgarse a violar un dogma fundamental de la crítica de James: que el lenguaje del Maestro no puede tener significación sexual, independientemente de cuán violentamente provocativo sea”. Estoy, desde luego, totalmente de acuerdo con ella en este sentido, con una salvedad: que la diligencia de Silverman en apreciar el carácter abiertamente sexual de los prefacios de James va a la par de su insistencia en que el autor no podía ser consciente de ello. La relación erotizada de James con sus escritos y con sus personajes se rige, según ella, por “el deseo inconsciente más que por una organización consciente”; “armado contra un indeseado conocimiento de sí mismo”, James, según el diagnóstico de Silverman pone “sus defensas” “en lugar seguro contra un descubrimiento que no sería bien recibido” (149). Me alegra extremadamente que se oiga el lenguaje sexual de James, pero no de que se escuche con esa insultante presunción de un privilegio epistemológico por parte del oyente; privilegio que, por otra parte, depende más de la insistencia acrítica de Silverman, empeñada en considerar la sexualidad solo en términos de represión e ignorancia de sí. Cuando sintonizamos el lenguaje de James en esas frecuencias, no pretendemos, desde una posición de privilegio y superioridad, descubrir subrepticamente una narrativa sexual oculta al propio autor, sino, más bien, ser una audiencia que se sabe privilegiada por participar de su disfrute exhibicionista y de la representación de una sexualidad organizada en torno a la vergüenza. Verdaderamente, se trata de un público entregado, lo cual viene a ser, afortunadamente, un público deseado.

Algunos términos que claman, especialmente, por su inclusión en este pequeño glosario –aun cuando podrían ser muchos más y, de hecho, cualquier lector de estos pocos pasajes podría generar una lista de otros tantos significantes reiterados, magnéticos, y con frecuencia enigmáticos– son: *FOND/FOUNDATION* [AFECTO A, ENTRAÑABLE, BENEVOLENTE, CRÉDULO INGENUO ENCARIÑADO/FUNDACIÓN/CULO], *ISSUE* [SALIDA, PUBLICACIÓN, EMISIÓN, FLUJO, PROGENIE, MATERIA/ASUNTO], *ASSIST* [ASISTIR, AYUDAR], *FRAGRANT/FLAGRANT* [FRAGANTE/FLAGRANTE], *GLOVE/GAGE* [GUANTE O GAJE, PRENDA], *HALF* [MITAD] y, como ya vimos: *RIGHT* [RECTO, DERECHO] y un grupo de palabras en torno a /tect/, *CENTER/CIRCUMFERENCE* [CENTRO/CIRCUNFERENCIA], *ASPECT* [ASPECTO] y *MEDAL* [MEDALLA]. No he escogido estos términos por su pertenencia a la tópica “freudiana” de significantes en el modo fálico convencional –que poco tiene que ver con James–, sino más bien porque cada uno de ellos conlleva, para el autor, “esa transformación mística, “química” [...] la fermentación palpable, siempre interesante, y en el ejemplo que tenemos ante nuestros ojos especialmente flagrante, que permite al sentido originalmente comunicado, establecer términos nuevos, posiblemente bastante distintos, para el nuevo uso que allí le aguarda” (James, 1984: 249).

FOND, por ejemplo, es una de las palabras más caras a James, especialmente cuando la utiliza para describirse a sí mismo; ya sea aplicada al autor joven “*first fond good faith of composition* [primeriza e ingenua buena fe en la composición]” o al viejo “*fond fabulist* [fabulador entrañable]” (318), como también en “*the fond [...] complacency* [la benevolente complacencia]”, (21) de una ficción personificada. Señala el lugar del placer que experimenta el autor en dramatizarse a sí mismo perfectamente imbuido por el delirio y el sentido del ridículo, pero también por el placer. Cuando habla de sí mismo diciendo que ha tenido “*a fond idea*”, no se sabe si hay que interpretarlo como “mala” idea o si hay que entender, en palabras de James, la recurrente “exhibición” de “una euforia posiblemente infundada” (30). Sin embargo, el auto absorbente “*fond*” también lo estigmatiza como si estuviera imbuido de una energía transitiva, catéxica: la energía de la solicitud, especialmente “*fond of someone* [afecto a alguien]”, con esa tierna, solícita inclinación hacia el otro –por lo general, alguna figura masculina más joven en ese drama inter/intrapersonal, amorosa e interesada “de forma sublime y quizás también un poco ilusoria” (29). La “*fond* [afectiva]” nota de deleite y autodeleite, que ya puede apreciarse en el pasaje del diario de California, constituye la urdimbre y la trama del tejido de los prefacios: “Propenso a la retrospectiva, al mirar hacia atrás el escritor es afecto a considerar el desarrollo y el proceso mismo de producción como una fábula excitante” (4).

O, con distinto uso del énfasis: “Propenso a la retrospectiva, al mirar hacia atrás, el escritor es afecto a considerar el desarrollo y el proceso mismo de producción como una fábula excitante”. Que “*fond*” sea también un término

francés para “*bottom* [fondo, trasero (culo)]” puede explicar la afinidad con “*retrospect* [retrospectiva]”, “*backward view* [mirar hacia atrás]” e incluso la “*thrilling tale* [fábula excitante]”. El afecto del artista –en paráfrasis de James tomada de sus prefacios– puede residir en su “voluntad de pasar por tonto del culo” (James, 1984: 83).

La asociación entre “*fondness* [afecto]” y “*fundament* [fundamento]” se extiende, igualmente, al interés de James por la “*FOUNDATION*”, en la compleja (y siempre antropomórfica) imagen con la que describe la estructura de sus obras: “Es la diversión, a mi entender, lo que en cualquier iniciativa artística provee de particular firmeza la base de la obra y los cimientos de los que somos conscientes [...]. Lo que rompe el corazón [...] es la dificultad que proviene de unos fundamentos endebles [...]. El dramaturgo sólido en el sentido de su propuesta [...] tiene realmente que *construir*, está abocado a la arquitectura, a la construcción al precio que sea; debe implantar profundamente los soportes verticales y tender sobre ellos los horizontales, las carreras, fijándolas con firmeza, de forma que no haya peligro por más vibraciones que produzcan sus golpes de maza. Así, el valor activo de su base se hace inmensa, permitiéndole avanzar con sus flancos protegidos” (109). “*Fond*” es, pues, un nodo donde se unen la dramatización de la vergüenza, el afecto y la exhibición como principio compositor, que está a su vez firmemente ubicado –en el plano de los significantes– en una zona concreta del cuerpo erotizado. (Habría que incluir también, si esto fuera un glosario completo, una utilización cuasi arquitectónica, por parte de James, de términos como *ARCH* [ARCO], *BRACE* [ABRAZADERA], *PRESSURE* [PRESIÓN], *WEIGHT* [PESO]). También creo que resultaría interesante, a propósito de *FOND*, considerar que esta sílaba proporciona la nota vibrante grave a esa “*fun* [diversión]” a la que James era tan afecto ¡que gustaba de incluirla en citas alarmantemente insinuantes! “Para el artista entusiasta, tanta fuente de abundante “diversión”, jamás debe menospreciarse” (324) o “Todo se reduce a lo mismo, a mi diversión y a la suya” (345), *au fond*...

Un binomio terminológico importante en los prefacios es *ISSUE* [SALIDA, EMISIÓN, PUBLICACIÓN] y *ASSIST* [ASISTIR]. Cada uno de ellos está significativamente cargado de alusiones a la escena obstétrica, como es el caso de la orden “¡Que la niñera no se meta en absoluto en esto!”, de la cual se dice que aun cuando pudiera concebirse, haría imposible “ninguna reedición [*re-issue*] adecuada ni excelente” (337-338). Como *BROOD* [estirpe, progenie] y *CONCEIVE* [concebir], que merecerían sendas entradas, cada uno de estos términos es relevante en la composición o en la escena dramática. Llamábamos antes la atención sobre cómo la reedición del libro [volver a “sacarlo” revisado] y el proceso, de reparmentalización, por así decir, de los prefacios parecen confluír en el significativo “*issue*”. “*Issue*” no es solo la edición o la criatura o cualquier otro elemento emitido, sino también el canal del parto, la “salida correcta por más estrecho que

sea el lugar rectamente concebido" (311). Y tanto en el caso en que el escritor era "propenso a la retrospectiva, al mirar hacia atrás" y "afecto a considerar el desarrollo y el proceso mismo de producción como una fábula excitante" como en el de las mitades "posteriores", lo temporal en James se mapea antropomórficamente como lo espacial, la publicación pasada (anterior) se convierte en la publicación siguiente (posterior): "Cuando llegue el momento de encajar históricamente todos estos hijuelos de mi imaginación con sus correspondientes parejas de progenitores, y todas mis uniones reproductivas con sus inevitables frutos, parecerá que presento mi conciencia retrospectiva como la figura de un proyectil cargado y recargado por los hados con algún singular e infalible explosivo" (178).

Como *ISSUE*, el término *ASSIST* [asistir] parece que empieza por aludir a la escena del nacimiento; relaciona la mano obstétrica con la del aplauso, y el parto, no con la publicación, sino con el teatro. En el prefacio de *Las alas de la paloma*, James parece asumir la actitud cuidadora del médico de la novela, sir Luke Strett, a la vez que a través de una cadena de sugerentes decisiones léxicas reescribe la enfermedad fatal de Milly Theale como un embarazo al que "sinceramente, uno debería asistir"; se habla de su enfermedad como de "un estado interesante", con intensidades que "se aceleran" y luego "coronan"; el papel de ella es "la singular actividad de la apasionada, inspirada resistencia. Esto último era el *quid* de la cuestión, [*issue*] puesto que la vía se hacía recta" (289).

Pero no resulta tan fácil decir en qué sentido opera el término "asistir", si en esta explicación del papel del punto de vista de *El americano* se emplea en su acepción obstétrica o en la teatral: "Asistimos' desde esa admirable posición: la ventana de la amplia, muy amplia conciencia [de Newman]. Por tanto, el que realmente importa es él; todo lo demás importa solo en la medida en que él lo siente, lo trata, lo conoce. La intensidad del esfuerzo creativo para meterse en la piel de la criatura es siempre, creo yo, una hermosa pasión; el acto más completo de posesión personal de un ser por otro [...]. Es pues una gran verdad que corrobora mi instinto para multiplicar los delicados toques que logran dar vida a Newman y hacer que transmita vida" (38). "*Assist* [asistir]" está en el texto de James entrecomillado, y no resulta fácil (con James no suele serlo nunca) saber el porqué, salvo que pensemos en la doble significación (obstétrica/teatral), o en que es una llamada de atención, como en el caso de "*fun* [diversión]", a menos que esté metiendo un juego de palabras traído por los pelos con el término francés: en este caso, la asociación entre estar sentado ante la ventana y "desde esa admirable posición", asistir. En francés, "*assister*" (asistir, a un parto o a un espectáculo) y "*s'asseoir*" (sentarse) no están realmente relacionados, pero sí suenan parecido por la sibilante sílaba *ass-* [culo]. Y por muy firmes que sean desde lo arquitectónico, las asociaciones inesperadamente dramáticas de asiento (sobre todo las referidas al placenteramente amplio

asiento, esa "inmensa" "base" "amplia, suficientemente amplia") están muy presentes en los prefacios. Por ejemplo, desde la ventana, ante la cual James escribe, se ve "una 'casa grande' [...], sombría, de ladrillo oscuro, como una extensión de mi vista, pero con una neutralidad muy conveniente que pronto percibí como protectora y no inquisitiva, por lo cual, pese a mi sedentaria vida y a sus rutinas cotidianas, todo ello adoptó una especie de color local propio de la superficie marrón grisácea que tenía siempre enfrente. Dicha superficie colgaba allí como un pesado telón, que ocultaba el escenario auténtico del gran teatro de la ciudad. A ciertas horas, sentarme ante el escritorio frente a ella venía a ser, en cierto modo, ocupar de la manera más correcta del mundo los proporcionadamente amplios intereses del más nimio de los dramas" (212)⁶.

Un conjunto de asociaciones de toda esta sedentaria labor guarda relación con el proceso de digestión y sus productos; no hay labor de cita que pueda dar cuenta de hasta qué punto este perfume impregna el lenguaje de los prefacios: "El arte toma su materia [...] del jardín de la vida, materia crecida en cualquier lugar, rancia e incomedible. Pero apenas lo ha hecho cuando tiene que dar cuenta de un proceso [...], el de la expresión, literalmente expelida, del significado [...]. Esa es precisamente la infusión que, tal como expongo, completa la fuerte mixtura [...]. Todo ello es una parte sedentaria" (230). El lenguaje más disponible para la digestión es, sin duda, el de la cocina, en mayor o menor medida, en el que todo es "concebible [...] -hasta donde pueda serlo- en términos químicos, casi místicos":

Sin duda nada hay reseñable en la labor del novelista que no haya pasado por el crisol bullente de su *pot-au-feu* intelectual. Aquí pues nos figuramos ese bocado, no recocado hasta lo insípido, por supuesto, sino expuesto, a cambio del sabor que confiere, a una nueva y más rica saturación. En ese estado, a su debido tiempo es extraído y servido, y le aguarda una magra consideración [...] mientras no se exceda en hablar de su último y genial caldo de cultivo, de la buena, la maravillosa compañía que, como doy a entender, lo ha mantenido estéticamente. Al fin, se ha incorporado en nuevas relaciones y emerge dispuesto a incorporarse en otras. Su sabor final se ha constituido, pero su identidad primera ha sido destruida [...]. Así, gracias a una rara alquimia, ha quedado convertido en algo distinto, en algo mejor (230).

Los productos del cocinado y de la digestión parecen intercambiables -e igualmente irresistibles-, porque ambos son resultado de un proceso de recirculación descrito como potencialmente interminable, simplemente enriqueciendo el "residuo" (como dice James habitualmente), lo que se toma, se pellizca (155), o se pesca, como escribe en el pasaje de California y en muchos otros. "La larga

pértiga de la memoria remueve y hurga el fondo, y nosotros pescamos estos fragmentos y vestigios de la vida sumergida y de la conciencia extinta que nos tientan a reconstituirlos" (26). En la vida intelectual del artista, dice James, "la materia antigua está ahí, de nuevo recibida, gustada, exquisitamente asimilada y de nuevo disfrutada [...], todo un proceso de crecimiento del "gusto" propio, como solían decir nuestros padres, término afortunado que abarca gran parte de lo más profundas que hay en nosotros. El "gusto" del poeta es, en el fondo, y en la medida en que en prevalezca sobre cualquier otra cosa, su sentido activo de la vida; según esta verdad, practicar el gusto es tener la llave de plata del completo laberinto de su conciencia. Así lo siente él mismo, señor mío" (339-340).

Seguir las trazas del término FRAGANTE (incluyendo también su variante más llamativamente performativa, FLAGRANTE) a través de los prefacios nos llevaría igualmente, en algún momento, a la trama digestiva. Veamos un ejemplo cumbre de lo anterior:

Por esta razón, el análisis ulterior es casi siempre la antorcha de la victoria y el éxtasis, en tanto la mano firme del artista lo agarra y juega con ello; me refiero, naturalmente, a un éxtasis sofocado y a una oscura victoria, gozados y celebrados no en la calle, sino en el santuario interior; las apuestas eran ciento a uno, en cualquier caso, y a esto no se llega de buenas a primeras, sino mediante un complejo proceso del mejor residuo de la verdad. Este, con buen juicio, era el encanto de la escena [...]. Así, los elementos no podían sino emerger hasta la propia superficie, con una ironía más profunda que lo meramente obvio. Acechaba en la premisa vulgar como un perfume oculto; cuanto más se cernía la atención, más consciente era yo de la fragancia. A lo cual debo añadir que cuanto más arañaba y penetraba la superficie, más potente resultaba esta cualidad para la pituitaria intelectual. Al fin, llegó el residuo en cuestión, yo me hallaba en presencia de aquella dramática chispa roja que refulgía en el centro de mi visión, y, conforme yo soplaba suavemente, ella ardía más alta y más luminosa. (142).

No quisiera que los prefacios sonaran demasiado a *El silencio de los corderos*, pero James tiene una forma muy gráfica de figurar las relaciones autorales en términos de habitación dermal. Como ya vimos más arriba, considera que "la intensidad del esfuerzo creativo por meterse en la piel de la criatura" es una "hermosa pasión", realmente, "el acto más completo de posesión personal de un ser por otro" (37). Todo rubor que marca la piel como órgano privilegiado tanto para la generación como para el contagio del afecto parece ligado a una fantasía de la piel ocupada, ocupada específicamente por una mano, una

mano que toca. Algunas palabras que James elige para esta relación son, por ejemplo, *GLOVE* [GUANTE] y *GAGE* [APUESTA, PRENDA], en francés *gageure*: "Ese era mi problema, por decirlo así, y mi *gageure* -jugar con el pequeño abanico de valores por lo que realmente valían- y trabajar mi... peculiar grado de presión motivada por mi interés" (330-331). Realmente, el guante o prenda es para James una primera figuración de *engagement*, de interés, de motivación, y de *catexia tout simple*. A propósito de ello escribe: "un encantamiento que crece proporcionalmente a medida que su atracción lo pone a prueba, lo tensa y lo estira, lo entrega enérgicamente al contacto" (III). Más enérgicamente, si cabe, ofrece una imagen consistente para la creación (es decir, para la habitación dermal) de personajes encarnados. Como cuando James ve "ese tipo admirable de joven alto y esbelto, tranquilo y estudioso" habitable para un personaje que James apenas había entrevisto en su imaginación: "Owen Wingrave, nebuloso y fluido, solo *por contacto* podría hallarse a *sí mismo* en aquel caballero; hallarse, es decir, hallar una figura y un hábito, una forma, un rostro, un destino" (259-260, la primera cursiva es nuestra).

Y, por supuesto, el dar vida al personaje levantándolo por detrás tiene su propio escenario, en este caso, el teatro de marionetas: "Para el cuentacuentos o el titiritero no hay privilegio más delicioso o juego difícil más ansiosamente ejecutado ni con mayor suspense y emoción que esa tarea suya de buscar lo invisible y oculto, en una intriga captada solo a medias, a la luz de la prenda que ya tiene en la mano, o por así decir, gracias al olor que esta desprende" (331). El rastro oloroso del guante, de la mano, de la marioneta, no parece en este caso particularmente inexplicable. Es el olor de la mierda, el mismo que el de la vergüenza. Es el olor de una identidad a la que es especialmente afecto, lograda mediante el proceso de volver lo de dentro afuera?

Evidentemente, podrían crearse más entradas de términos que operan de manera similar en los prefacios, solo mencionaré unos cuantos: *BRISTLE* [CERDA, PELO], *INTEREST* [INTERÉS], *USE* [USO], *BASIS* [BASE], *UNCANNY* [EXTRAÑO], *TREATMENT* [TRATAMIENTO], *STRAIN* [ESFUERZO, FORCEJEAR], *EXPRESS* [EXPRESAR], *ELASTIC* [ELÁSTICO], *the HIGH/FREE HAND* [la MANO ALTA/LIBRE], *HANDSOME* [HERMOSO], *BEAR* (verbo) [LLEVAR, CARGAR], *CONCEIVE* [CONCEBIR], *TOUCHING* (adjetivo) [CONMOVEDOR] *RICH* [RICO], *SPRING* (sustantivo y verbo) [RESORTE, BROSTAR], *WASTE/WAIST* [DESECHO/CINTURA], *POSTULATE* [PROPONER], *PREPOSTEROUS* [RIDÍCULO, DISPARATADO], *TURN* (sustantivo) [GIRO], *PASSAGE* [PASAJE, TRANSCURSO] y *FORESHORTEN* [ESCORZAR, REDUCIR]. La variedad de los significados responde, entre otras cosas, al abanico de objetivos sexuales, objetos, partes del cuerpo, y fantasías corporales y placeres, todos ellos en torno al fantasmático *fisting*. Son destellos fugaces del falo, la matriz, la próstata, así como del intestino y del ano, destellos fugaces en un patrón de pautas rítmicas constantes, entre lo insertivo y lo receptivo, lo acumulado y lo liberado, lo aloerótico y lo autoerótico. Espero que resulte

evidente, más allá de cualquier duda, que los prefacios responden a este tipo de lectura “en tanto la mente, como dije, es susceptible, esto es, susceptible de ser muy sutilmente atraída por el “buen material” acumulado y de sucumbir al interés de ponerse manos a la obra”:

En cuanto a mí, me siento impulsado a señalar que el “asimilar” ha sido para mi conciencia, durante todo el proceso de esta reedición, la parte menos difícil: al primer toque del resorte, mis manos se sintieron llenas enseguida; se trataba más de que parecía que el “buen material” acumulado daba y daba insistentemente” (341).

La simple verdad sobre un ser humano, una situación, una relación [...], en virtud de la cual se consigue llamar la atención seducida, forcejea siempre, en nuestras manos, más intensamente, con la máxima intensidad, para justificar esa llamada de atención; tira como si estuviera en el extremo u objetivo último de su sentido o de sus innumerables conexiones y, desafiando el amenazador dedo levantado, lucha a cada paso, para expresarse completa y plenamente (278).

Con todo, por mucho que el texto responda a ello copiosamente, esta lectura cumulativa y acumulativa ligada al léxico no deja de ser una lectura particular y, por tanto, parcial, no tanto por organizarse en torno a la sexualidad, sino por hacerlo en torno a la unidad semántica. Decir que está orientada a lo semántico y a lo temático es, tal vez, decir también que está, de forma no sublimable (aunque inestable), ligada al intensivamente parcelado cuerpo humano. No es lo peor que pueda darse. Aun cuando, evidentemente también, la potencia argumentativa de los prefacios queda tanto obstaculizada como facilitada por una lectura que consiente u honra la apuesta de James en lo absortivo o (como él mismo suele decir) en el significante “rico” (o extraño). El torpe, “benevolente” (*fond*), ritmo de la lectura reforzado por cualquier absorción o adhesión semántica, parece constituir una desviación teórica inevitable.

Una advertencia para finalizar: nada más lejos de mi intención que ofrecer aquí una “teoría de la homosexualidad”. Ni la tengo ni la quiero. Cuando intento, en la medida de lo posible, hacer justicia a la especificidad, la riqueza y, sobre todo, a lo explícito de la erótica particular de James, no entra en mis objetivos hacer de él un ejemplar de “homosexualidad” ni tampoco de un “tipo” de “homosexualidad”, aunque, ciertamente, tampoco quiero hacer que parezca que no fuera gay. Sin embargo, sí que quiero designar al James de los prefacios de la edición de Nueva York como un prototipo, no de “homosexualidad”, sino de lo queer, o de la performatividad queer. En esta acepción, “performatividad

queer” es la denominación de una estrategia para la producción de sentido y de ser, relacionada con el afecto de la vergüenza y con el posterior hecho de la estigmatización que dicho afecto conlleva.

Aún no puedo saber cuáles son las afirmaciones que valdría la pena hacer, en lo ontológico, sobre la performatividad queer que aquí describo. ¿Sería útil sugerir que algunas de las asociaciones que he hecho respecto a la performatividad queer podrían realmente ser características generales de cualquier performatividad? ¿Podría, en otro sentido, ser de utilidad la sugerencia de que la gramática transformacional de “*Shame on you* [vergüenza debería darte]” pudiera ser parte solo de una actividad performativa considerada especialmente ligada a lo queer, por gente que se identifica como queer? En cualquier caso, la utilidad de pensar sobre la vergüenza en relación con la performatividad queer no proviene de ninguna certeza adicional sobre qué enunciados o actos que podrían clasificarse como performativos, o qué personas podrían clasificarse como “queer”. Lo último que este texto pretende es definir la relación entre lo queer y el amor y el deseo por el mismo sexo. Lo que sí hace, por el contrario, es ofrecer alguna densidad y motivación psicológica, fenomenológica y temática, lo que describo en la introducción como “torsiones” o aberraciones entre referencia y performatividad, y, sin duda, entre lo queer y otras formas de experimentar la identidad y el deseo.

Tampoco querría que pareciera que mi proyecto tiene que ver fundamentalmente con recuperar lo queer para la deconstrucción (o para cualquier otro proyecto antiesencialista), despojado de cualquier especificidad o referencia política. Antes bien al contrario, sugiero que considerar la performatividad en términos de vergüenza habitual y sus transformaciones abre muchas salidas para pensar acerca de las políticas de identidad.

Parece harto probable que la estructuración de las asociaciones y de los vínculos del afecto de la vergüenza constituya una de las mayores diferencias entre las distintas culturas y períodos históricos: no es que pueda dividirse claramente el mundo entre “culturas de la vergüenza” (supuestamente primitivas) y “culturas de la culpa” (supuestamente evolucionadas), sino que, como afecto, la vergüenza es, claramente, un componente de todas ellas. La vergüenza, como otros afectos de acuerdo con la utilización que hace Tomkins del término, no constituye una estructura intrapsíquica, sino una especie de radical libre que (en culturas y personas diversas) puede adherirse al significado de todo tipo de cosas –partes del cuerpo, sistema sensorial, conductas prohibidas o permitidas, otros afectos como la ira o la excitación, identidades denominadas, pautas para la interpretación de la conducta de los demás hacia uno mismo, etc.– intensificándolo o alterándolo de forma permanente. Así, el carácter o la personalidad de cada individuo constituye un registro de historias individuales singulares a través de las cuales la emoción efímera de la

vergüenza ha establecido cambios estructurales mucho más duraderos en las estrategias relacionales para interpretarnos a nosotros mismos y a los demás.

Lo cual significa, entre otras cosas, que las estrategias terapéuticas o políticas cuyo objetivo sea aliviar la vergüenza individual o grupal o eliminarla rozan el disparate: pueden “funcionar” –tienen, sin duda, poderosos efectos–, pero no en el sentido que dicen hacerlo. (Estoy pensando en un amplio abanico de movimientos que tienen que ver con la vergüenza, como por ejemplo, la dignidad comunitaria de los movimientos por los derechos civiles; el individualizador “orgullo” del *black is beautiful* y el orgullo gay; distintas formas de “resentimiento” indígena; la abyección ominosamente exhibida de los *skinheads*; los primeros experimentos feministas, que reivindican la ira y la ponen en primer plano como reacción ante la vergüenza; la insistencia epistemológica en contar la verdad sobre la vergüenza entre el movimiento de supervivientes al incesto, por no nombrar más que unos pocos, por supuesto). Las formas que adopta la vergüenza, tanto en un grupo como en una identidad individual, no son partes “tóxicas” diferenciadas que puedan ser extirpadas; al contrario, son parte integrante residual de los mismos procesos que conforman la identidad misma. Operan en el trabajo de metamorfosis, recontextualización, refiguración, *transfiguración*, carga afectiva y simbólica y deformación, pero tal vez sean excesivamente potentes para el trabajo de purga y cierre deontológico.

Si bien la estructuración de la vergüenza difiere notablemente entre distintas culturas y entre distintas formas de acción política, también se observan diferencias a nivel individual independientemente de la época y de la cultura. Son los llamados “tímidos” (palabra familiar): infantes, niños o adultos para quienes la vergüenza constituye el más efectivo mediador de identidad. (Lily Tomlin solía decir: “¿Te acuerdas de los cincuenta? En los cincuenta nadie era ‘gay’; solo había tímidos”). Se me ocurre que podría resultar útil emplear queer para referirse, en primer lugar, al grupo correspondiente de infantes y de niños, esos cuyo sentido identitario, por alguna razón, forma un acorde duradero con la nota de la vergüenza. Qué hay en ellos (o en nosotros) para que así sea sigue sin estar claro. Con esto no solo quiero decir que no me es posible ahora explicar el porqué de esto –sin duda habrá más de una razón–, sino también que tampoco a ellas les es posible, pues siempre llega tarde: el lugar de la identidad que dibuja la vergüenza no determina ni la consistencia ni el significado de dicha identidad, y raza, género, clase, sexualidad, apariencia, y capacidad no agotan las construcciones sociales que acaban cristalizando en ella, desarrollando a partir de este afecto primario estructuras específicas de expresión, creatividad, placer y esfuerzo. Yo me atrevería a sugerir que, en este sentido, lo queer, en este momento histórico, se solapa de manera significativa en cuanto a su definición –aunque sea de forma vibrantemente

elástica y temporalmente intrincada– con el conjunto de atributos que hoy en día se resumen en lo que se entiende por “tener pluma” respecto a adultos o a adolescentes. Es sabido que hay lesbianas y hombres homosexuales que nunca podrían contarse como queer, y otras personas que vibran con el acorde queer sin tener apenas erotismo homosexual o sin identificar su erotismo homosexual con las etiquetas lesbiana o marica. Sin embargo, en la jerga del ambiente gay y lésbico son numerosas las expresiones identitarias performativas obviamente relacionadas (“ruborizadas” diría James) con conciencia de la vergüenza y creatividad de la vergüenza. Por nombrar solo una cuantas: la abyección *butch*, la *femmitude*, el *leather*, el orgullo, el s/m, el drag, la musicalidad, el *fist fucking*, los fanzines, el histrionismo, el ascetismo, la cultura Snap!, el culto a las divas, el exceso ornamental religioso, en una palabra, lo excesivo, lo provocador, la pluma.

Y el activismo.

La vergüenza me interesa desde la perspectiva de lo político, porque genera y legitima el lugar de la identidad –la cuestión de la identidad– como génesis de la pulsión performativa, pero lo hace sin otorgarle por ello a este espacio identitario la categoría de esencia. Lo constituye como “ser para la constitución”, o lo que es lo mismo, como que ya está ahí para ser, necesaria y productivamente, malinterpretado e irreconocible. La vergüenza –que habita la superficie y el interior de los músculos y los capilares del rostro– parece ser solo contagiosa de persona a persona. Y lo único que coadyuva a ese contagio de la vergüenza es su anamórfica y proteica susceptibilidad a nuevas gramáticas expresivas.

Estos hechos nos inclinan a pensar que el plantearse preguntas adecuadas sobre vergüenza/performatividad podría conducirnos allá donde se producen los numerosos e intrincados nudos que se forman en las tripas de las políticas de identidad, sin por ello deslegitimar el notable poder y la palpable urgencia de la misma noción de “identidad”. La dinámica del desecho y con la persecución ideológica o institucional, así como la dinámica del duelo, resultan ininteligibles sin una comprensión de la vergüenza. El sentimiento de culpa de los supervivientes y, en términos generales, las políticas de la culpa, se entenderán mejor cuando seamos capaces de relacionarlas de alguna manera con la resbalosa dinámica de la vergüenza. A mi entender, podría decirse otro tanto respecto de las políticas de solidaridad y de identificación, e incluso, tal vez, respecto del humor y la falta de sentido del mismo. También querría apuntar, aunque lo pongo entre paréntesis, que el binomio vergüenza/performatividad pueden hacernos avanzar mucho más en el entendimiento de la constelación de fenómenos calificados globalmente como “camp” que el concepto de parodia, y desde luego mucho más que cualquier oposición binaria entre “profundidad” y “superficie”. Por no hablar de que difícilmente podre-

mos llegar a entender lo sucedido en torno al concepto de "lo políticamente correcto" a no ser que lo consideremos, entre otras cosas, como una reacción en cadena, fuertemente politizada, de la dinámica de la vergüenza...

Nada más fácil para los psicólogos y los escasos psicoanalistas que trabajan sobre el tema de la vergüenza que inscribirla de nuevo en el moralismo de la hipótesis represiva: "sana" o "enfermiza", la vergüenza puede ser considerada buena, en tanto preserva la privacidad y la decencia, o mala, en tanto conspira contra la auto-represión o contra la represión social. Evidentemente, en mi caso ninguna de estas valoraciones constituye mi objetivo. Lo que quiero decir es que, al menos para algunas personas (queer), la vergüenza es sencillamente el rasgo estructurante de su identidad, como tal permanece y, como indica el ejemplo de James, sus singulares posibilidades metamórficas en lo productivo y en lo social son notables.

Notas

- 1 [N. de la T.] Autor de *Winnie the Pooh*.
- 2 [N. de la T.] El término que usa el original es "straight", que en el uso común actual también designa a los heterosexuales por oposición a todas las otras identidades y orientaciones sexuales.
- 3 [N. de la T.] Es decir, "el más *hetero*". La autora juega aquí con los dos sentidos de "straight". Véase la nota anterior.
- 4 [N. de la T.] William Shakespeare, *La tempestad*.
- 5 [N. de la T.] Alexander Pope.
- 6 Y de nuevo a propósito de la revista en la que había publicado uno de sus relatos antiguos: "Recientemente, tuve ocasión de 'mirar desde abajo' [advirtiéndose el uso de estas comillas], por los viejos tiempos, ese asiento momentáneo de la bienhumorada musa satírica, el asiento de las musas, aun cuando he de decir que el más ligero vuelo de sus túnicas es para mí absolutamente sagrado, pues, por casualidad, tuve el honor de ofrecer al visitante la silla" (James 1984: 214).
- 7 Por lo mismo también el olor de la excitación parece conllevar un afecto grotescamente inapropiado, puesto que la cita en cuestión prosigue así: "En lo que respecta a 'excitación', ni la horrible y antigua persecución del esclavo fugitivo con sabuesos y una prenda de rastreo puede, a mi juicio, superarlo" (311). Resulta desasosegante en esta frase la ambigüedad respecto a esa "excitación" (repárese en las comillas, atribuible tanto al esclavo sujeto de la huida como al del esclavista perseguidor. Personalmente, aunque pudiera estar equivocada, yo me inclino a interpretarla ligada al tema de la marioneta. A mi juicio, la evidente referencia de James en la ligera expresión "horrible y antigua persecución del esclavo fugitivo" no es a la esclavitud en sí misma, sino a las formas populares de melodrama teatral y sus recursos apelativos presentes, por ejemplo, en *La cabaña del Tío Tom*. Sin embargo, condensadas en la ligereza de esta cita aparecen dos circunstancias vergonzantes especialmente penosas para James: la primera, el no haberse alistado para luchar en la Guerra de Secesión -descrita en otro de los prefacios como "diluvio de fuego, sangre y lágrimas" necesaria para "enmendar" el esclavismo (215); la segunda, su propia inclinación artística por formas y tradiciones de tipo melodramático, que James siempre mantuvo pese a renegar con frecuencia de ellas.

En torno al performativo: vecindades periperformativas en la narrativa del siglo XIX

Sin embargo, en un sentido más amplio, no podemos dedicar
-no podemos consagrar-, no podemos glorificar este suelo.

- ABRAHAM LINCOLN, "Discurso de Gettysburg"

"Sin embargo, en un sentido más amplio, no podemos dedicar -no podemos consagrar-, no podemos glorificar este suelo". Empiezo con esta frase por tratarse de uno de los ejemplos más conocidos de un tipo de enunciado, en realidad harto común, sobre el que parece que valdría la pena una reflexión más profunda. Los enunciados que voy a estudiar en este capítulo no cumplen las condiciones que el filósofo británico J.L. Austin expuso en su descripción clásica de los así llamados 'enunciados performativos explícitos', en un sentido estricto del término. En su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, Austin ilustra esta clase de enunciados mediante una constelación de oraciones en primera persona del singular del presente de indicativo de la voz activa, sobre las cuales dice: "parece claro que enunciar la proposición (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es *describir* lo que hago [una cosa] [...] ni enunciar que lo estoy haciendo, es hacerlo" (Austin 1970: 6). Los ejemplos de lo performativo en Austin incluyen: "prometo", "apuesto", "lego", "bautizo", "pido disculpas", "reto" y "sentencio a".

Como digo, las oraciones -simples o complejas- que voy a considerar en este capítulo no pertenecen a esta categoría de enunciados. Su rasgo distintivo, por contra, estriba en que *aluden* a enunciados performativos explícitos, es decir: no "dedicamos aquí" o "consagramos aquí", sino "*no podemos* dedicar", "*no podemos* consagrar". Es precisamente porque describen o se refieren a oraciones performativas explícitas, y porque en ocasiones incluso las niegan, por lo que estos enunciados no pertenecen a la citada categoría; de este modo, enunciados tales como "nos electriza dedicar este suelo" o "nos habría gustado dedicar este suelo" tampoco son performativos, aunque -o, según yo sugiero, justo porque- se refieren explícitamente a enunciados performativos explícitos. Me dispongo incluso a cometer el *austinismo* de acuñar un nuevo término para el tipo de enunciados que estoy describiendo: propongo aquí llamarlos "periperformativos", lo cual significa que, aun no siendo en sí mismos performativos, *tratan* de los enunciados performativos y, para hablar con mayor propiedad, se agrupan *en el entorno* de los enunciados performativos.

¿Dónde radicaría el interés de reagruparlos así? Como argumenté en mi introducción, el simple hecho de reintroducir la espacialidad en conceptos que, en general, se abordan desde el ángulo de lo temporal podría ser un valor en sí mismo. Las importantes discusiones sobre la performatividad planteadas por Jacques Derrida y Judith Butler, por ejemplo, tienden a proceder mediante el análisis de la complejidad temporal de lo performativo: iterabilidad, citabilidad, la idea del “ya siempre” / “siempre de antemano” (*always already*), y todo un valioso repertorio de movimientos conceptuales que entretejen futuro y pasado como la lanzadera de un telar. En cambio, el carácter local de lo periperformativo se inscribe en una metaforicidad de lo espacial. Los enunciados periperformativos no solo tienen que ver con los enunciados performativos en un sentido referencial; sino que se agrupan en torno a ellos, se encuentran en sus inmediaciones, pegados a ellos o agolpados contra ellos: residen en el vecindario de lo performativo. Como los vecindarios en los anuncios inmobiliarios, los vecindarios periperformativos cuentan con centros prestigiosos (el enunciado performativo explícito), pero no con circunferencias estables; aún así, el prestigio del centro se extiende de forma desigual, e igualmente impredecible, sobre el resto del vecindario.

Resulta tentador recurrir al registro espacial para intentar re-figurar algunas de las cuestiones más arduas, de entre aquellas que en las discusiones filosóficas sobre la propia performatividad se han venido formulando hasta la fecha en términos exclusivamente temporales; cuestiones tales como, por ejemplo, la intención, el uso o la relación entre lo ilocutivo y lo perlocutivo. Una performatividad espacializada y local puede ofrecer también herramientas nuevas para establecer recorridos bidireccionales entre la teoría del acto de habla y la performance dramática; idealmente, permitiría incluso abrir un espacio para hablar de la afectividad performativa, evitando reintroducir falacias intencionales o descriptivas. Me parece también que este marco espacializado “en torno a lo performativo” nos permitiría ampliar el concepto althusseriano de interpelación en formas más flexibles y matizadas que las puestas en práctica hasta ahora.

Si me permiten, empezaremos con el ejemplo austiniano de “te reto”. “Te reto” queda sumariamente clasificado junto con “protesto”, “desafío” y “envío” en la holgada categoría de los “comportativos” que “incluyen la idea de reacción frente a la conducta y la suerte de los demás, y actitudes –y expresiones de actitudes– frente a la conducta pasada o inminente del otro” (Austin 1970: 160-161). Pero para hacer justicia a la fuerza performativa de “te reto” –por contraste con su discutible función *constatativa* de expresión de “actitudes”– es necesario desatascar y descomprimir tanto la escena como el acto de la enunciación. Para empezar, aunque a primera vista “te reto” implica tan solo a la primera y la segunda persona del singular, su efectividad depende de igual

modo de la tácita demarcación del espacio de una tercera persona del plural, de un “ellos/ellas” –testigos–, estén o no literalmente presentes. Al retarte a cometer alguna acción temeraria (o de lo contrario a exponerte a aparecer, vamos a suponer a modo de ejemplo, como cobarde) yo (singular hipotético) estoy pidiendo, necesariamente, el consenso ante la mirada de otros, pues es ante sus ojos donde tú te arriesgas a aparecer como un cobarde. Y de igual suerte, es porque y *en tanto* comparten conmigo el desprecio cobarde, por lo que esas terceras personas se ven interpeladas, con o sin su consentimiento, por el acto que he realizado al retarte.

Ahora bien, supuesto que existan y están presentes, esas personas pueden tener interés en sancionar la cobardía, o pueden no tenerlo. Es más, puede que también sean cobardes y sientan orgullo de serlo. Puede que deseen oponerse activamente a un orden social basado en el desprecio a los cobardes. Otra opción sería que fueran escépticos respecto a mi posicionamiento en esta incesante guerra contra los cobardes: puede que no les venga bien dejarme a mí el arbitraje; puede que sospechen que yo también tiendo a ser cobarde y que, tal vez por ello, me siento impulsado a comprobar el cociente cobarde de otros. Por ese motivo, tú mismo, la persona retada, puedes compartir con ellos cierta actitud de escepticismo sobre ese particular, e incluso puedes poner en duda *su* propia autoridad para clasificarte en la escala de la cobardía, o puede que no tengas interés en ello.

Por lo tanto, “te reto” implica la presunción –pero solo la presunción– de un consenso entre el que habla y los testigos y, hasta cierto punto, entre ellos y el destinatario del reto. La presunción se encarna en la falta de una fórmula de respuesta negativa al hecho de ser retado o interpelado como testigo de un reto: retar es un performativo explícito; no ser retado, no retarse a sí mismo o a otro, es más probable que tome la forma de una expresión periperformativa: No acepto el reto. ¿Quién eres tú para retarme? ¿A quién le importa a qué me quieras retar? La fascinante y poderosa categoría de enunciados performativos negativos –la denegación, la objeción, la renuncia, el repudio, el “no aceptes el reto en nombre nuestro”, el desmentido– viene marcada, casi siempre, por la propiedad asimétrica: tiende a convertirse en convención mucho menos que las performativas positivas. Deshacer la interpelación en una escena performativa no suele requerir ni otro enunciado performativo explícito ni su forma negativa, sino el acto referencial de un enunciado periperformativo *ad hoc*, emitido *ex profeso* para la ocasión *nonce taxonomies*¹. Las performativas negativas tienden a tener un alto nivel de iniciativa. (Por eso, Dante habla del rechazo –incluso del rechazo mediante la cobardía– como de algo “grandioso”². Requiere poca presencia de ánimo dar con la cómoda fórmula “te reto”, pero los presionados testigos necesitan bastante más para deshacer la interpelación con un “no te permito que lo hagas en nombre mío”.

A pesar de todo, este tipo de proezas son y devienen posibles gracias al enunciado en sí mismo y, en ese sentido, conviene entender cómo cualquier instancia del “te reto” constituye una crisis en el terreno o en el espacio de la autoridad casi tanto como un acto en sí mismo. Pues, al retarte, al emprender la reinscripción de un marco de presuntas relaciones de forma más profunda mediante cualquier iteración, y, por lo tanto, al establecer más firmemente mi propia autoridad para manipularlas, acentúo la naturaleza consensual tanto de dichas valoraciones como de mi propia autoridad. Que mi reto fuera acogido por un coro periperformativo de testigos entonando “No aceptes el reto en nombre nuestro”, alteraría de forma radical el espacio social, político e interlocutorio (yo, tú, ellas/ellos) de nuestro encuentro. Como también lo alteraría, aunque de otra manera, que tú cumplieras tranquilamente el reto y volvieras a mí, en el espacio circunscrito por la presencia de los mismos testigos, con la expectativa de que yo, a mi vez, lo cumpliera también.

Pero, volvamos a Austin y a su primer y más influyente –se podría decir fundacional– ejemplo de enunciado performativo explícito: “Sí quiero (‘tomar a esta mujer como mi legítima esposa’)”³, tal como se dice en la ceremonia matrimonial (Austin 1970: 5). La ceremonia del matrimonio está, sin duda, en el núcleo mismo de los orígenes de la “performatividad”, dada la extraña, refutada, pero siempre poderosa persistencia de lo ejemplar en esta obra (cuyo título más apropiado podría ser *Cómo decir (o escribir) “sí quiero” cientos de veces sin por ello acabar ni más ni menos casado que antes de empezar*). Y eso es así porque muchos de esos “sí quiero” (u “os declaro marido y mujer”) que presenta este libro se ofrecen como ejemplo de cómo las cosas pueden ir mal de muy diversas formas con las oraciones performativas (p. ej. “porque, digamos, usted ya esté casado o porque sea el sobrecargo y no el capitán quien pronuncie esas palabras); y, más que nada, porque se presentan como ejemplos y, por lo tanto, queda de antemano invalidado su sentido performativo. Así pues, *Cómo hacer cosas con palabras* realiza un acto triple respecto al matrimonio: pone el matrimonio diádico, monógamo y heterosexual, aprobado y respaldado por la Iglesia y el Estado, como centro definitorio de todo un edificio filosófico; además ofrece como herramienta heurística primera de esta filosofía el tipo de cosas (p. ej. características personales u objetos de elección) capaces de viciar o invalidar de antemano el matrimonio. Y construye al filósofo mismo –el Sócrates moderno, como un varón, presentado en forma especialmente cómica, cuya relación con los votos matrimoniales fuera en último término –y pese a una reiteración compulsiva y aparentemente apotropaica– de exención.

Así pues, como confirma el trabajo de Felman en *The Literary Speech Act* [El acto de habla literario], la extraña centralidad del ejemplo del matrimonio para la performatividad en general no indica necesariamente que esta cadena de ideas se vea abocada a quedar anquilosada en la ortodoxia sexual. Austin vuelve una y otra vez a la fórmula “primera persona del singular del presente

de la voz activa”. Y el ejemplo del matrimonio me lleva a replantearme la aparente naturalidad con la que ese sujeto que habla, actúa y señala en primera persona queda constituido en matrimonio por recurso a la fiable autoridad del Estado, gracias a la tranquila interpelación a los otros presentes en calidad de “testigos”, y a la lógica del suplemento (heterosexual), mediante la cual la voluntad subjetiva queda garantizada al conjugarse con un cónyuge⁴ del género opuesto. El “yo” que habla en el “sí quiero” es un “yo” solo en la medida en que él o ella consiente en formar parte de un “nosotros” establecido y heterosexual, como tal constituido en presencia de un “ellos”, y su capacidad de actuación y volición sobre este asunto depende por completo de un ritual de confusa hiper-identificación con los poderes (para los cuales no hay pronombre que valga) del Estado y, con frecuencia, también de la Iglesia.

El ejemplo del matrimonio, como es evidente, impactará a cualquier lector queer por otra serie de motivos más o menos directos. Las personas que se identifican como queer son aquellas cuya subjetividad reside en negaciones o desviaciones de (o mediante) la lógica del suplemento heterosexual; en un trato mucho menos simple con la autoridad estatal y la sanción religiosa; en una relación mucho menos complaciente con el testimonio de los otros. Para la performatividad queer, la emergencia de la primera persona, del singular, del indicativo o de la voz activa, son interrogantes, más que presupuestos de entrada.

Cualquier persona queer que se haya visto ante la difícil tesitura de encontrar el modo de explicar a amigos o familiares por qué, pese a quererlos tanto, *no quiere asistir a su boda*, entiende perfectamente la dinámica espacializada de obligado testimonio a la que apela la ceremonia matrimonial. Testimonio obligado, no solo en el sentido en que ningún asistente puede ausentarse, sino en un sentido mucho más profundo de “testigo” (más profundo incluso que el que Austin refiere) y que se activa en este prototípico enunciado performativo. Es la constitución de una comunidad de testigos la que hace el matrimonio; es el silencio de los testigos (no hablamos ahora, callaremos para siempre) la que lo permite; el acto de habla desnudo, negativo, poderoso, pero no discrecional de la propia presencia física (tal vez incluso, y *especialmente*, la presencia de esas personas que la institución misma del matrimonio define por exclusión) es lo que ratifica e inscribe la legitimidad de su privilegio.

Y considerando, como hemos hecho aquí, el papel espacializado de los testigos en la constitución de la vecindad relacional del acto de habla, ¿dónde nos lleva todo esto, sino al tema del matrimonio mismo como *teatro*, el matrimonio como una especie de cuarta pared o invisible arco de proscenio que circula por el mundo (una pareja heterosexual segura del derecho que les asiste a ir de la mano por la calle), que reorienta continuamente en torno a ella las relaciones circundantes de visibilidad y audiencia, de lo tácito y lo explícito, de la posibilidad o la imposibilidad de que una persona determinada exprese una

posición enunciativa determinada? El matrimonio no siempre es un infierno, pero no es por ello menos cierto que *le mariage, c'est les autres*⁵: como en una obra de teatro, el matrimonio existe a y para los ojos de los otros. Una de las creencias populares más arraigadas de los casados parece ser que no es un asunto prosaico, sino un gran privilegio para cualquiera, contemplar una boda o una pareja casada o estar al tanto de sus secretos, incluidos los secretos sobre abuso y opresión, el guiñol de Punch y Judy⁶, pero también el falso secreto exhibicionista del “matrimonio feliz”. Como en la definición más convencional de obra teatral, el matrimonio se constituye en espectáculo que niega a su público la posibilidad tanto de mirar hacia otro lado como de intervenir en él.

Incluso la epistemología de la relación marital sigue estando profundamente deformada por el proscenio marital como campo de fuerza. Adquirir sabiduría del mundo consiste, entre otras cosas, en construir un repertorio disponible de apotegmas del tipo: “No esperes que te perdonen *jamás* si le dices a una amistad ‘me alegro de que hayáis roto; además, nunca me gustó la manera en que te trataba’ y, al final, vuelven a juntarse, aunque sea por breve tiempo”. Igualmente: “No esperes saber nunca lo que está pasando o va a pasar entre ellos por lo que te cuente, ni tampoco por más escenas acarameladas o ácidas que puedas presenciar, pues, en cualquier caso, pueden ser meras representaciones a ‘beneficio del espectador’” (aunque por supuesto no es que te vayan a reportar a ti ningún beneficio).

Basta pensar en todas las novelas victorianas cuya intriga sexual alcanza el clímax, no en el momento del adulterio, sino cuando el arco del proscenio del matrimonio se desplaza, por muy penoso que resulte: cuando la infelicidad del matrimonio deja de ser un secreto –o un secreto a voces– y se convierte en un vínculo con alguien fuera del matrimonio porque ella dice o da a entender, a un amigo o un amante, algo sobre “su matrimonio” que no le diría a su marido. Estas reorganizaciones de la vecindad periperformativa tienden a ser las más devastadoras y, desde el punto de vista epistemológico, los momentos “álcidos” de las novelas sobre el matrimonio. Por lo tanto, este tipo de textos constituyen también una exploración de causas probables y del potencial performativo de negativas, fracturas y distorsiones periperformativas del movido proscenio de los testigos maritales.

La trama completa de *La copa dorada* de Henry James, por ejemplo, está estructurada por una extraordinaria aria periperformativa que dirige Charlotte Stant al príncipe Amerigo, su antiguo amante, cuando le persuade para pasar una tarde a solas con ella en vísperas de su matrimonio con otra mujer:

No me importa lo que le parezca; yo no quiero absolutamente nada de usted, solo esto. Quiero dejarlo dicho, eso es todo; no quiero dejar de hacerlo. Verle una vez y estar con usted –estar con usted como ahora

estamos, como solíamos estar, durante una breve hora, tal vez dos– eso es lo que lleva semanas dándome vueltas en la cabeza. Me refiero, por supuesto, a conseguir hacerlo antes, antes de lo que usted va a hacer [...]. Eso es lo que he conseguido. Lo que tendré para siempre. Lo que, desde luego, me habría faltado –siguió diciendo–, caso de que usted hubiera decidido que así fuera [...]. Tenía que arriesgarme a ello. Pues bien, usted es todo lo que yo podía haber esperado. Eso es lo que tenía que decir. Yo no quería, simplemente, pasar un rato con usted; yo quería que usted lo supiera. Quería que usted –Charlotte subió levemente el tono, despacio, suavemente, con una nota trémula en la voz, sin por ello perder en ningún momento el hilo del discurso–, que usted lo entendiera. Es decir, que lo oyera. En realidad, creo que no me importa si lo entiende o no. Si nada le pido, tampoco puedo pedirselo. Lo que usted pueda pensar de mí carece en absoluto de importancia. Lo que quiero es que esto le acompañe siempre, de forma que nunca pueda deshacerse de lo que hice. Yo no diré que usted lo hizo, y puede darle la importancia que quiera, por nimia que sea. Pero eso no impedirá que yo estuve aquí con usted –tal como estamos y donde estamos–, diciendo yo esto [...] Eso es todo. (James 1980: 93-94)

La ostentosa circularidad del enunciado periperformativo de Charlotte (“Quiero dejarlo dicho, eso es todo; no quiero dejar de hacerlo [...]. Pero eso no impedirá que yo estuve aquí con usted –tal como estamos y donde estamos–, diciendo yo esto”) pone su discurso en una relación compleja con el enunciado performativo de los votos matrimoniales que están a punto de ocurrir. Charlotte aquí se anticipa y desplaza el voto matrimonial del príncipe, sin por ello impedirlo. Su acto periperformativo es tan reiterativo e insistente porque no puede limitarse a rellenar los huecos de una convención performativa preexistente, antes bien debe moverse trabajosamente a través de ella, creando una *ex profeso*. Parodia algunos aspectos del voto matrimonial, en particular, la resbaladiza inexplicitud con la que, en cada ocasión, un acto de enunciación aspira a representar y a la vez subsumir la narración de unos actos sexuales no especificados (“lo que hice [...] no diré que usted lo hizo”). Saca además el mayor partido de cierto pathos (“Yo no quiero absolutamente nada de usted”) en la distancia que pone con la presuntuosa lógica del suplemento heteronormativo: la actuación de su “yo” no está exactamente asegurada por el eco de otro “sí quiero” que lo constituya retroactivamente en un “nosotros” *firme*. Pero la insistencia en el aislamiento de ese “yo” no asegurado también conlleva implícitamente un mero chantaje sobre lo sexual (“Yo no diré [ahora mismo] que usted lo hizo”). Es más, Charlotte se posiciona claramente en la tradición de la novela gótica (pensemos en *El monje* o en *Frankenstein*) en la que las diversas alusiones a los votos matrimoniales funcionan como maldiciones o imprecaciones;

que discurren oblicuamente entre espacio y tiempo, no impidiendo este, pero envenenándolo de forma prospectiva o retroactiva, mediante algún tipo de adhesión inesperada de la literalidad al significado performativo supuestamente móvil. En su discurso, Charlotte Stant hace lo que está en su mano hacer –y no es poco– para colocar su propio “yo” como una especie de envión permanente en medio del proscenio del matrimonio, socavando los límites entre quién puede o quién debe, o quién no puede o no debería, contemplar el drama de la vida de quién; y entre los “yoes” que se constituyen, o no se constituyen, cómo, y mediante, el semipúblico y conyugal “nosotros” que implica, y no implica, el poder del Estado.

Espero que los ejemplos tomados del “Discurso de Gettysburg” y de *La copa dorada* hayan bastado para ilustrar otro aspecto de las vecindades de lo performativo: aunque exista un centro y una periferia, la lógica espacial de lo periperformativo no es una lógica de simple atenuación. Es decir, aunque el prestigio del vecindario estriba en su proximidad a un enunciado performativo explícito, dicho prestigio, o tal vez debería decir esa fuerza retórica, no disminuye proporcionalmente a su alejamiento gradual del centro performativo a la periferia periperformativa. Más bien la fuerza retórica se rarifica o se concentra en cúmulos inesperados, afloramientos y amalgamas geológicas. De ahí la afinidad de lo periperformativo con el proscenio móvil, el escenario itinerante, el umbral desplazable. De ahí, también, sin embargo, el particular carácter habitual del enunciado periperformativo, respecto del cual, a diferencia de los performativos explícitos, quiero creer que nadie se angustiará por elucidar si tal o cual oración será o no será de este tipo. Si una oración suena periperformativa, pues probablemente lo sea..., y hay muchísimas oraciones de todo tipo que lo son. Lo periperformativo es “lenguaje corriente” en el sentido en que Wordsworth o Cavell consideran que las cosas más habituales en el lenguaje son complejas, heterogéneas, reflexivas, móviles, potentes e incluso elocuentes.

De hecho, una de las obsesiones con la que llevo más de una década y que me ha movido a llevar a cabo este proyecto es cómo el variopinto vecindario definido –si bien no limitado– por lo performativo puede llegar a ser un espacio de poderosas fuerzas que, frecuentemente, distorsionan, transforman y desplazan, e incluso llegan a derrumbar, la supuesta centralidad sancionadora de dicho enunciado. Por supuesto, esta cadena argumental coquetea abiertamente con la pasmosa tautología consistente en que para decir cualquier cosa –de mayor o menor interés– respecto de los enunciados performativos, no queda en ocasiones más remedio que construir oraciones que hablan de los enunciados performativos. Pero semejante obviedad no me molesta excesivamente. El enunciado performativo explícito, como Derrida demuestra, se presenta en forma de autorreferencialidad transparente y autopresencia pura,

pero, de hecho, su fuerza depende de una citación tácita del presente y del futuro y de una referencia ocluida a un espacio más allá de sí misma. Por el contrario, lo periperformativo, es, ante todo, abiertamente alorreferencial. Y no creo que debamos asumir que entendemos de antemano, como si fuera por analogía o simple contrario, cuáles pueden ser los efectos del aguijón de la autorreferencia, solo medio oculto en su parte trasera?

En la novela *Daniel Deronda* de George Eliot, por ejemplo, donde la intervención periperformativa clave ocurre la noche después de los votos matrimoniales y no la tarde antes, la carta de Lydia Glasher a Gwendolen –al igual que el discurso de Charlotte al príncipe en *La copa dorada*– da vueltas a toda una amplia gama de actos performativos, tratando de reclutar para su causa un poder periperformativo que pueda contrarrestar el del enunciado performativo “*I do*” (en apariencia fácil, anodino, y legitimado por la autoridad). Lydia, la querida de Grandcourt recién casado con Gwendolen, escribe una nota que envía a esta última junto con los diamantes de la familia Grandcourt:

Estos diamantes, entregados en cierta ocasión con ardiente amor a Lydia Glasher, ella, ahora, se los pasa a usted. Usted ha faltado a la palabra que le dio, de no poseer lo que una vez fue suyo. Tal vez piense en ser feliz, como ella lo fue en su día, y en tener hijos hermosos como los suyos, y que apartarán a los suyos a un lado. Dios es demasiado justo para eso. El hombre con quien se ha casado tiene el corazón seco. Su mejor amor de juventud fue mío; eso no podría quitármelo usted aún quitándose el resto. Es un amor muerto, pero yo soy la tumba que sepulta su oportunidad de ser feliz junto con la mía. Usted estaba advertida. Usted decidió perjudicarme a mí y a mis hijos. Él tenía intención de casarse conmigo. Habría acabado haciéndolo, si usted no hubiera faltado a su palabra. Tendrá su castigo. Lo deseo con toda mi alma.

[...] ¿Cree usted que disfrutará presentándose ante su marido con estos diamantes sobre usted y con mis palabras en los pensamientos de ambos? [...] Usted no lo tomó como esposo a ciegas. El daño deliberado que me ha hecho será su maldición. (Eliot 1967: 406)

Esta prosa alude a buen número de actos de habla performativos explícitos tales como una promesa, una maldición, una advertencia, unos votos matrimoniales, un compromiso hasta la muerte, una donación (de un regalo). Pese a todas estas oportunidades y, aparentemente, a tanto aliciente para ello, se abstiene rigurosamente de utilizar en ninguno de ellos la primera persona del singular del presente de indicativo en voz activa, la forma que caracteriza los actos de habla performativos. Supongo que muchos lectores, recordando *Daniel Deronda* se inclinarían a hacer un compendio de la carta de la señora Glasher

parafraseándola de este modo: "le entrego los diamantes y la maldigo"; sin embargo, la carta recurre a otras formas de la sintaxis para evitar estas fórmulas y consigue, por el contrario, presentarse como periperformativa, una forma claramente compuesta y parodiada de las constatativas. No es fácil explicar por qué estas periperformativas tienen aquí *más* fuerza que la que tendrían las performativas propiamente dichas. Una razón podría ser que dramatizan el *pathos* (así lo dice Neil Hertz) de un agente incierto, en vez de obstruirlo como deben hacer casi todas las oraciones performativas. Después de todo, el propio Austin tiende a considerar evidente la unidad agente/locutor, como si la persona que habla fuera prácticamente la misma, o indistinguible al menos, del poder mediante el cual el acto individual de habla se inicia, se autoriza y se ejecuta. (¡En el ejemplo más extremo Austin (1970: 40, 156) parece sugerir que la guerra es algo que sucede cuando los individuos ciudadanos declaran la guerra!). "Las acciones solo pueden ser llevadas a cabo por personas", escribe, "y en nuestros casos [las oraciones performativas explícitas], obviamente, el que habla es, necesariamente, quien realiza la acción" (60). Proyectos teóricos recientes, foucaultianos, marxistas, deconstructivistas y psicoanalíticos, entre otros, han rechazado de plano la obviedad de ese "obviamente".⁸

Por otro lado, la solución periperformativa de la señora Glasher no requiere ni solicita voluntad de deconstrucción demistificadora alguna. "Estos diamantes, que fueron dados en una ocasión con ardiente amor a Lydia Glasher, ella, ahora, se los pasa": fijémonos en el uso de la voz pasiva que permite obviar el origen de los diamantes; en la forma en que la tercera persona sustituye a la primera (allí donde una performativa explícita exigiría exactamente lo contrario: la condensación de las fuerzas de terceras personas en un enunciado en primera persona); en la anteposición del objeto, que dota a los mismos diamantes de una oscilante y sobrenatural voluntad y, finalmente, en la doble transferencia (los diamantes "fueron dados" a Lydia Glasher, pero ella solo "los pasa" a Gwendolen) que apunta al fondo del problema material y jurídico de cómo se puede decir que una mujer posee o transmite una propiedad. Y estos recursos retóricos se repiten en toda la carta.

Como su homóloga, la Medea de Eurípides, tejedora de una túnica envenenada para la nueva esposa de su marido Jasón, la señora Glasher también necesita de una *téchne* materialista que le permita (de forma visible e incluso violenta) embridar dos niveles ontológicos distintos, que sirva de argamasa para unir la fuerza de una maldición a la corporeidad de un obsequio, el obsequio de un hábito, de algo para ponerse, desde donde el veneno se extenderá por simple proximidad con el cuerpo. Que es, exactamente, el efecto que tiene el obsequio/maldición sobre Gwendolen:

Permaneció sentada largo tiempo, consciente solo de que se encontraba enferma y de que aquellas palabras escritas seguían repitiéndose en su interior.

Realmente, sí, aquellas gemas estaban envenenadas, y ese veneno había entrado en la desventurada joven.

Al cabo, se oyeron unos golpecitos en la puerta y entró Grandcourt, vestido para la cena. La visión de su marido le produjo un nuevo choque nervioso, y Gwendolen empezó a dar gritos con histérica violencia. Él había esperado encontrarla vestida y sonriente, dispuesta a ser llevada al piso bajo. La vio demudada, temblorosa y aparentemente aterrorizada, con las joyas esparcidas por el suelo en torno a ella. ¿Sería un ataque de locura? Sin que se supiera cómo, las Furias habían traspasado el umbral de su casa. (Eliot 1967: 407)

La transgresión del umbral marital por las Furias, invocadas por las palabras de Lidia a Gwendolen "presentándose ante su marido con estos diamantes sobre usted y con mis palabras en los pensamientos de ambos" basta para dar fe del poder de distorsión espacial ejercido por las palabras de Lydia al aunar periperformativamente dos actos ilocutivos –el obsequio y la maldición– en cercana vecindad de un tercer acto ilocutivo, los votos matrimoniales.

Pero la mezcla de referencias ilocutivas en la carta de Lydia demuestra que existe una diferencia más entre performativa explícita y periperformativa. La fuerza, la "alegría", la ilusión de la transparencia autorreferencial en la performativa explícita, todo ello requiere que este acto ilocutivo sea, si no algo sencillo –tal vez nunca pueda serlo–, al menos sí algo unívoco. Si, mediante una expresión performativa explícita, estoy haciendo una promesa, no puedo (en el ámbito ilocutivo) hacer también una amenaza; si mi acto ilocutivo es hacer un don, no puede, al mismo tiempo, ser una maldición. Apostar por el carácter distintivo de la performativa explícita implica desterrar estos actos mixtos a algún otro nivel que no sea el que define los actos de habla ilocutivos. Pueden contarse entre *los efectos* perlocutivos de mi acto de habla (pero en ese apartado podríamos incluir incontrolables contingencias tan diversas como los perdigones que pueden caerte mientras te hablo o lo fastidioso que puede resultarte mi parecido con tu profesor de historia de séptimo grado). O esos actos mixtos podrían agruparse con las emociones que puedo llegar a experimentar mientras realizo el acto de habla; pero esto también es bastante degradante, porque está en la esencia del concepto de acto performativo *desvincular* estrictamente su fuerza de los aspectos psicológicos que toquen a las emociones que yo pueda experimentar mientras lo realizo. No, el acto ilocutivo se produce en la propia acción, al menos en el propio acto de habla, en la vecindad de lo performativo, y, respecto a las

expresiones performativas explícitas, parece que estuvieran estrictamente limitadas a un acto ilocutivo por cada enunciado.

Así pues, tal vez otra razón de que el enunciado periperformativo no presente necesariamente menos fuerza que el performativo explícito al que se refiere es que, a diferencia de aquel, puede evocar (cuando no participar plenamente de) la fuerza de más de un acto ilocutivo. Y este efecto también tiene que ver con la espacialidad de la enunciación periperformativa, en la medida en que, como discutiremos en el capítulo siguiente, un registro espacial tiene mucha mayor capacidad de representación analógica, a diferencia del carácter binario (sí/no), más bien digital, de la representación que parece acompañar al registro temporal. Si lo periperformativo es el vecindario de lo performativo, bien podría haber otro vecindario performativo no muy distante del norte o del noroeste de este último; si en mi deambular me alejo de la principal fuente energética de mi propio vecindario, la aguja de mi brújula puede registrar también el magnetismo de otro centro numinoso del que puedo estar más cerca.

Me parece también que la dimensión periperformativa –y, curiosamente, en tanto en cuanto se refiere a lo espacial y a lo analógico– es también más apta que lo performativo explícito para registrar el cambio histórico. A diferencia de lo performativo, lo periperformativo es el modo en que la gente puede invocar actos ilocutivos en el contexto explícito de otros actos ilocutivos. Así pues, puede también contribuir a deshacer esa funesta dependencia de la performatividad explícita respecto de lo *ejemplar*, del ejemplo único, que tan a menudo ha venido a significar –en las contingencias de la práctica filosófica y literaria– la *ejemplaridad* del mismo acto del matrimonio. Incluso en el caso en que lo periperformativo insiste –como, sin ir más lejos, hace este capítulo– en perpetuar el prestigio del matrimonio como centro neurálgico de eficacia retórica, no por ello deja de tener la propiedad de bosquejar un entorno diferencial y multidireccional que puede cambiar los significados y efectos del mismo.

Quisiera aquí examinar brevemente las dinámicas de lo que debe considerarse uno de los más convencionales *topoi* performativos de la época victoriana, aun cuando para algunos lectores continúe siendo uno de los más intensamente emocionantes, me refiero al que vincula los actos performativos y las escenas que constituyen el matrimonio entre los súbditos británicos con los actos performativos y las escenas que supuestamente caracterizaron la institución del esclavismo de africanos y sus descendientes en el Nuevo Mundo. Es sin duda cierto que, a lo largo del último siglo de esclavitud legal, los actos performativos explícitos realizados por unos seres humanos para la venta, compra, legación, herencia, reclamo, anuncio y manumisión de otros seres humanos crearon las condiciones para una especie de estado crónico de crisis incipiente en el entendimiento de la performatividad misma, en paralelo con el de cualquier otra forma social, lingüística y espacial que supusiera una

noción inteligible de ontología y agenciamiento humano. Con todo, fue necesario que se produjeran actos locales y retóricos, y actos específicamente periperformativos para entender dicho comienzo crónico. Podemos encontrar un ejemplo de estas conexiones entre el “Atlántico negro” y la literatura sobre la esclavitud americana en la novela *Dombey e hijo* de Dickens, que es un ejemplo victoriano adecuado. Concretamente, mi enfoque de *Dombey e hijo* pone el acento en cómo, entre la multitud de tramas del “matrimonio como forma de esclavitud” en la novela victoriana, el matrimonio de Paul Dombey padre con Edith Dombey es uno de los que más aciertan en romper los tópicos sobre este tema presentando una magnífica demostración de un esfuerzo explícitamente periperformativo para desplazar y realizar un nuevo mapeo del espacio teatral del matrimonio.

Acabo de enumerar una serie de actos performativos que estructuraban el día a día en la cultura esclavista del Nuevo Mundo –comprar, vender, reclamar, anunciar, manumitir–, aunque uno de los aspectos más llamativos, y a mi entender dañinos, de los resúmenes del discurso esclavista decimonónicos es que parece que hubiera sido el único cuya escena y acto de venta haya logrado ejemplificar la institución de la esclavitud en su conjunto. Con la publicación de *Dombey e hijo* en 1848, la iconografía visual predominante de esclavismo y antiesclavismo debería haber mutado, al menos para los lectores británicos, de la imagen del hombre encadenado que diseñó Josiah Wedgwood para el medallón *¿Acaso no soy yo hombre y hermano?* en la de la imagen realizada por Hiram Powers en 1843, *La esclava griega*, una mujer desnuda que vuelve la cabeza, bastante común en la pintura romántica y neoclásica, pero que adquirió especial popularidad gracias a esta escultura de Power de la que se hicieron múltiples reproducciones. En la figura aislada, pero no muda, de Wedgwood, el signo de la condición de esclavo, las cadenas y el color de la piel, son claramente reconocibles. La esclava griega, su muda contrapartida femenina, es de raza indeterminada –se trata de una escultura no policroma y neoclásicamente “griega”–; su postura tensa, vuelta la cabeza y con los ojos bajos evoca, no la penosa condición del esclavo, sino de la *escena* –espacializada por la dramaturgia, y definitoria de los afectos– de una exhibición forzada y un *acto* de venta. De hecho, el historiador del teatro Joseph Roach (1982: 174) ha argumentado que el espectáculo de la venta de esclavos viene a definir no solo la esclavitud en sí misma, sino una completa teatralización consumista del espacio comercial urbano en la década de 1850: “La centralidad de la carne desnuda significa la abundante asequibilidad de todo tipo de bienes: todo puede estar a la venta, y todo puede ser examinado y manoseado, incluso por los que se limitan ‘a mirar’” (174).

Es dolorosamente evidente que, como representación metonímica de la esclavitud en Estados Unidos para ciudadanos británicos, esta escena reiteradamente evocada de la exhibición forzada y la venta de una mujer es muy

importante. El persistente aclarado del color de la piel que asociamos con una mujer africana es solo una clave de lo que debe describirse como la violenta y mendaz lascivia de estos lugares de representación; sin que estas palabras impliquen por mi parte disminuir la complejidad de la lascivia ni como atributo ni como relación. En parte la mendacidad radica en cómo años de trabajo agotador infligido a generaciones enteras –en una temporalidad sin fin y sin el alivio de esperanza ajena, y una espacialidad compleja pero no estructurada por la seguridad ni los cuidados infantiles ni los fundamentos básicos de la agencia– se condensan, con un tono plañidero del que se hace ostentación, en esa figura femenina que es hiper-legible, hiper-relacional, e hiper-asequible tanto en su empatía como en su sexualidad, y cuyo consentimiento forzado se obtiene –en última instancia– para una labor de representación impuesta, haciéndola encarnar en escena, para quien quiera verla, el harto inestable afecto de la vergüenza.

Para los escritores victorianos absortos en el tema del matrimonio, el aumento de valor tan importante representado por esta imagen se prestaba a diversos usos de carácter periperformativo. Unos años después de *Dombey e hijo*, Thackeray todavía la consideraba perfectamente adecuada para emplearla en el texto y las ilustraciones de *The Newcomes*. En aquella época, la sombría década de 1850, cuando la opinión pública en Gran Bretaña se mostraba crecientemente favorable a la posesión de esclavos y receptiva a la fundamentación científica del racismo –coincidiendo con la reimpresión del panfleto de Carlyle “Occasional discourse on the Negro question” [Un discurso ocasional sobre la cuestión negra] en la que el término *Negro* cambió a *Nigger*– Thackeray apareció también como apologista de la causa sureña que, como explica Deborah Thomas en su obra *Thackeray and Slavery* [Thackeray y la esclavitud], (1993: 138) consideraba que en materia de esclavismo estadounidense convenía representar los dos puntos de vista divergentes que existían sobre el tema. En su gira por Estados Unidos de 1853, Thackeray no solo rechazó asistir a un mercado de esclavos en Richmond, sino que, también intentó evitar que asistiera su secretario, y no lo hizo movido por un sentimiento de repulsa, sino por miedo a que el éxito de su gira de conferencias se viera comprometido porque se interpretara que pretendía juzgarlo, por su mera asistencia como testigo a semejante espectáculo. No obstante, Thackeray sacó el mayor partido de aquellas impactantes escenas como reflejo corrosivo del panorama del matrimonio británico; como declara uno de sus personajes: “Antes de educar a una hija para semejante transacción [el del matrimonio de conveniencia en Londres], preferiría bajarla del bosque y venderla en Virginia (138).

Como Thackeray en la década de 1850, en la de 1840 Dickens, al escribir *Dombey e hijo*, también confió en la periperformativa fuerza retórica

vinculante de estos dos actos ilocutivos: el matrimonio británico y la venta de esclavos en Estados Unidos. El aspecto de esa *Esclava griega* que representa la exhibición forzada y la coerción consentida, el tenso esfuerzo que manifiesta su digna postura y su avergonzada mirada desviada, es la clave explícita del personaje de la bella Edith Dombey, segunda esposa y mujer trofeo del señor Dombey –el magnate que da nombre a la novela–; Edith, pese a ser “singularmente encantadora y agraciada”, “desdeñaba sus propios atractivos como si se tratara de una insignia o uniforme que aborreciese” (Dickens 2001: 371). Cuando, a punto de casarse, le reprocha a su madre haber concertado el matrimonio e insiste, de forma periperformativa y explícita, en esa comparación:

– Usted sabe que él me ha comprado... O que me comprará mañana. Ha considerado la ganga; se la ha enseñado a su amigo; está incluso orgulloso de ella, cree que le vendrá bien, y tal vez la haya conseguido suficientemente barata y la compre mañana. ¡Dios mío, que haya vivido para esto y para sentirlo!

En aquella hermosa faz, oculta entre los blancos brazos estremecidos, quedaba condensado el consciente envilecimiento y la clamorosa indignación de cientos de mujeres, con toda la fuerza de la pasión y del orgullo,

– Ni los esclavos a la venta, ni los caballos en la feria se exponen de esta manera, no son así ofrecidos, examinados, exhibidos como lo he sido yo durante diez años vergonzantes, madre –exclamó Edith fulminándola con la mirada [...].

– La licencia para ver y para tocar –añadió con los ojos llameantes– a todo ello he sido sometida [...] hasta que se apagó en mí el menor vislumbre de dignidad y, ahora, me aborrezco [...] (371).

Edith ya señala, sin embargo, que en esta escena de forzado consentimiento al matrimonio, ella está realizando y expresando elecciones periperformativas que crean umbrales de sentido de fuerte carga emocional. Y el hecho de que Dombey no las perciba como tal o no se dé por aludido no les resta carga emocional, antes bien al contrario:

– Edith –dijo su madre–, podías haberte casado en no menos de veinte ocasiones, a poco que hubieras puesto algo de tu parte.

– ¡No! Quien me tome por esposa rechaza lo que yo soy y también lo que merezco ser –contestó con la cabeza alta, estremecida de vergüenza y orgullo zaherido–, me tomará, como va a hacerlo este hombre, sin asomo de engaño por mi parte. Él me ha visto en la subasta y le ha parecido

bien adquirirme. ¡Pues adelante! Cuando vino a verme –tal vez a pujar por mí– pidió la lista de mis habilidades. Yo se la di. Cuando quiso que le demostrara una de ellas, para justificar antes esos hombres su compra, le pedí que me dijera cuál de ellas quería e hice mi exhibición. No haré nada más. Él compra libremente, con criterio propio de lo que vale su adquisición y puede su dinero, y yo espero que no quede defraudado. Por mi parte yo no he hecho nada ni para hacer valer la mercancía ni para forzar el trato. (376-377)

¿Tiene salvación este matrimonio?

Hasta ahora, estamos ante el símil estándar entre el matrimonio y el mercado de esclavos. Pero hay un elemento en *Dombey e hijo* que refuerza esta comparación y es que, aunque Dickens comparta el tópico victoriano del acto y la escena de la venta de esclavos, en algo difiere de otros autores, por ejemplo Thackeray, en tanto en cuanto presta también atención a otros actos y otros contextos relacionados con la esclavitud. Es decir, Dickens está realmente interesado en la esclavitud en los Estados Unidos como institución y experiencia vital, y no solo como filón de energía retórica susceptible de ser explotado para uso local en Gran Bretaña, aunque, evidentemente, también recurre a ello. El horror y la repulsa que le produce no lo enmudece –ni el acatamiento tampoco, desde luego– y en su libro de viajes *American Notes* [Notas de América], de 1842, se enajenó, a sabiendas, a buena parte de su público americano al afrontar el tema de la esclavitud como centro de su recensión sobre la cultura estadounidense. Así pues, Dickens, como los abolicionistas en Estados Unidos, utiliza de forma eficaz lo periperformativo respecto a un tema que le fascinaba especialmente: los anuncios de los periódicos sobre esclavos fugitivos. Este tipo de publicidad tenía como objetivo, en los nuevos media de la época, magnificar de forma evidente el umbral entre la condición de ser esclavo o ser libre, pero esto mismo, periperformativamente citado, también conlleva (por la desvergonzada enumeración de las marcas al hierro, las cicatrices y otras mutilaciones mediante las cuales podía identificarse a los fugitivos) un efecto no deseado: el de abrir de par en par la puerta de un ámbito casi doméstico en el cual se producía la violencia propia del sistema esclavista, oculta, en principio, a la mirada de posibles testigos.

Sin duda nada hay de accidental en ello, pero no pretendo sugerir que es más que probable –creo que todo ello es sumamente revelador de la “estructura de sentimiento” en Dickens, de la forma de su imaginario lingüístico y social, más que de sus análisis políticos– que la psicomatema épica del matrimonio en *Dombey* se transforme, a su vez, en una amplia lucha periperformativa global sobre la delineación espacial de la privacidad performativa y testimonial. A diferencia de Charlotte Stant y de Lydia Glasher, que recurren a su fuerza

periperformativa para alcanzar el estado matrimonial desde el exterior, Edith está de antemano confinada en el espacio marital. El *outsider* decidido a forzar el umbral conyugal de los Dombey no es, en este caso, una rival, sino el señor Carker –el teniente Yago⁹ particular de Dombey– un repulido epiceno cuyo objetivo, transparente para Edith, es embaucar a su jefe y ponerle los cuernos con su mujer y luego deshonrar a esta públicamente.

La tensa y extensible elegancia de este planteamiento, lo que contribuye a tan feroz resonancia de cada gesto periperformativo y del más sutil de los desplazamientos del proscenio conyugal, es que cada uno de los tres personajes principales siente evidente desprecio por los otros dos, aunque cada uno de ellos necesite del desprecio de los otros. Y, a la vez, todos se complacen en hacer explícitos los temas relativos a los testigos del matrimonio. Dombey ejerce su poder sobre Edith y cree tenerlo sobre Carker, a quien implica despóticamente en el espacio de sus peleas conyugales, a sabiendas de que Edith lo desprecia; insiste en su presencia en esas escenas y lo utiliza como un correveidile para castigar a Edith. Carker aprovecha el ciego desprecio de Dombey hacia él para ir cercando a Edith y sus secretos (secretos deliciosamente desvelados ante él precisamente por el espectáculo de Edith a quien no le queda más remedio que disimular el aborrecimiento y el miedo que él le produce). Entretanto, Edith, cada vez más atrapada, intenta de alguna manera ganar ventaja sobre Dombey mediante las artimañas de Carker para que ella lo engañe, pero sin ceder en su persona ni en su dignidad ni revelar su indefensión a Carker, al tiempo que intenta ocultar a ambos su verdadera intención que es proteger a quien ella realmente quiere: Florence, la abandonada y maltratada hija de Dombey.

El placer de citar a Dickens prevalece sobre el de proseguir mi argumento. Esta es exactamente la primera escena del complot, sucede después de una fiesta.

– Espero que las fatigas de esta deliciosa velada no incomoden mañana a la señora Dombey –dijo Carker.

– La señora Dombey ha racionado tanto sus fatigas –intervino el señor Dombey– que puede usted estar tranquilo a este respecto. Siento decir, señora Dombey, que, en esta ocasión, habría deseado que se fatigara usted un poquito más.

Ella le dedicó una mirada altiva, como si no valiera la pena extenderse sobre ello, y volvió la cabeza sin responder

– Lamento, señora, que no haya considerado que fuera su obligación...

Ella volvió a mirarlo

– ¿Se da usted cuenta de que no estamos solos? –replicó mirándolo ahora fijamente.

– ¡No, Carker, le ruego que no se marche. Insisto en que no se marche –exclamó el señor Dombey, interceptando la sigilosa retirada del ca-

ballero-. El señor Carker, como bien sabe usted, señora, goza de toda mi confianza. Está tan al tanto del asunto en cuestión como yo mismo...

- Le estoy preguntando, caballero -repitió ella posando sobre él una mirada fría y desdeñosa-. ¿Se da cuenta de que no estamos solos?

- Le suplico -dijo el señor Carker echando a andar-, le ruego, le pido que me permita retirarme. Por leve e irrelevante que sea esta pequeña diferencia ... (Dickens 2001: 494-495).

Aún así, al día siguiente, Carker se presenta ante Edith:

- Me he tomado la libertad -dijo Carker- de pedirle una entrevista.

- Tal vez el señor Dombey le haya encargado que me haga llegar algún mensaje de reprobación de su parte -dijo Edith-. El señor Dombey tiene en usted tanta confianza, que no me sorprendería que ese fuera su mandato.

- No tengo mensaje alguno para la dama que añade lustre al nombre del señor Dombey -dijo el señor Carker-, pero sí le suplico, en nombre propio, [...] que considere mi completo desvalimiento de la pasada noche y que me fue imposible sustraerme a participar de tan dolorosa escena [...] varios párrafos...]. Pero si tiene a bien juzgar de mis sentimientos por los suyos propios, sabrá perdonar que yo, en el interés excesivo que me tomo por él, a veces yerre.

Para el orgulloso corazón de Edith era como una puñalada estar allí sentada, frente a él, cara a cara, y oír cómo él le presentaba su falso juramento ante el altar, una y otra vez, para que ella asintiera, cómo le instaba a apurar hasta la hez aquella venenosa pócima que ella no podía apartar ni confesar que aborrecía! ¡Cuánta vergüenza, cuánto remordimiento y cuánta pasión hervían en su interior mientras, erguida y majestuosa, permanecía ante él en toda su belleza, a sabiendas de que espiritualmente era ella quien estaba a sus pies. (499-501)

Pronto, incluso la supuesta deferencia hacia la circunstancia marital se hace añicos, aunque esto no aligera el tenso odio que el conflicto provoca entre ellos. Así, Edith se ve incitada a decirle a Carker en un encuentro posterior:

- ¿Por qué se presenta así ante mí, y me habla de mi amor y de mi obligación hacia mi marido, y finge creer que estoy felizmente casada y muy honrada por ello? ¿Cómo se atreve a afrentarme de esa manera, cuando usted sabe -mejor incluso que yo misma, caballero [...] - que en lugar de afecto lo que hay entre nosotros es aversión y desprecio, y

que yo le desprecio a él casi tanto como me desprecio a misma por ser suya?

Edith le había preguntado el porqué de su proceder. De no haber estado obcecada por su orgullo y su ira, y por la humillación a la que se sometía [...], habría podido leer la respuesta en el rostro de Carker. Lo había hecho para conseguir de ella aquella declaración. (595)

Es grande la tentación de trazar con detalles de opereta cómo (en palabras de Dickens) van "saltando los sucesivos resortes" del la trampa en la que Carker atrapa a Edith, activándose uno tras otro a lo largo de la explicitación periperformativa y constantemente afinada de las razones del contacto entre ellos. Como cuando Carker pretende explicarle a Edith:

- Realmente, señora, el señor Dombey no es capaz de mayor consideración por usted que por mí. La comparación es extrema; así lo pretendía, pero no por ello menos justa. El señor Dombey, en la plenitud de su autoridad, me ha pedido -ayer mismo me lo dijo personalmente- que le sirva de intermediario con usted, porque sabe que yo no soy de su agrado, señora, y porque pretende que esto sirva de escarmiento a su contumacia; y, además, porque considera que, utilizar como embajador a un empleado a sueldo suyo no puede por menos que resultar un agravio para la dignidad de su esposa..., que es parte de sí mismo. Puede usted figurarse la indiferencia absoluta que siente hacia mí, mis sentimientos o mis opiniones sobre este particular, cuando es capaz de decirme, abiertamente, que ese es el empleo a que estoy destinado. Se hará cargo de la perfecta indiferencia que sus sentimientos suscitan en él, señora, cuando la amenaza con semejante mensajero [...] Ella seguía contemplándolo atentamente. Pero él también la observaba y se percató de que aquella indicación de que él sabía, de que algo había pasado entre ella y su marido, era como una flecha envenenada que se había clavado dolorosamente en el altivo corazón de Edith. (597-598)

Sin lugar a dudas, Edith parece la perdedora en este juego; está a todas luces atrapada en el fuego cruzado homosocial, ritual, paralizadoramente convencional y, no por ello, menos letal de los testigos maritales, que la tiene sometida a un continuo escrutinio por parte de su marido y, a la vez, de quien aspira a convertirse en su amante. Todo parece definitivamente perdido cuando ella, literalmente, franquea el umbral de lo doméstico y lo nacional y accede finalmente a una cita con Carker en un hotel en territorio francés. Edith le dice a Dombey: "No voy a ocupar ningún puesto en su casa, ni mañana ni nunca el día de mañana [...]. No volveré a ser exhibida ante nadie como la esclava re-

belde que adquirió [...]. De conmemorar el día de mi boda, lo conmemoraría como un día de vergüenza" (627).

Aún así, con su fuga, consigue humillar mortalmente a Dombey y exponer a Carker a la ira mortífera de este. Además, al llegar antes que Carker al hotel, ella toma deliberadamente el control sobre quien sabe que ambos están juntos y que va a entender que ella es una esposa a la fuga y, también si van a quedar abiertas o cerradas las puertas entre las habitaciones de la suite y de qué lado va a quedar la llave. Estos arreglos permiten a Edith, en el momento en que se supone que el adulterio llega a su clímax, negarse también a entregarse a Carker. Dice Edith:

– En cada fanfarronada suya está mi triunfo [...] ¡Alardee y véngue-me de él! Usted sabe cómo ha venido aquí esta noche y cómo está ahí muerto de miedo [...] ¡Alardee, pues así me venga de usted mismo! [...] He echado a perder mi reputación y mi buen nombre; soportaré el oprobio que caerá sobre mí –pues yo sé que no habrá razón para ello, como usted también sabe, pero él no, ¡él nunca podrá saberlo, jamás lo sabrá! Por eso me he citado con usted aquí, bajo un nombre falso, como si fuera su esposa. Por eso me han visto aquellos hombres que me han dejado aquí. Ahora nada puede salvarlo [...] y, déjeme darle un último consejo, ¡ande con cuidado! –dijo sonriendo de nuevo– Usted ha sido traicionado [...] Se ha hecho lo necesario para que se supiera dónde está ahora mismo [...] ¡Por mi vida, que he visto pasar a mi marido en coche por esta calle! (728-729)

La temática del esclavismo en la narrativa del matrimonio de Dombey siempre vuelve a la escena de la venta y exhibición forzosa de una mujer. Sin embargo, a mi parecer, la estructura espacial periperformativa del umbral móvil, se corresponde tanto con la interpretación que realiza Dickens de la institución esclavista estadounidense como con la que hace del matrimonio británico. La fuerza del discurso periperformativo depende, por tanto, de su localización geográfica; Carker y Edith, al igual que los perpetradores y los resistentes a la esclavitud en Estados Unidos, cuentan entre su arsenal más eficaz con esas fuerzas performativas adecuadas a la distinta localización geográfica. En sus *Notas de América*, por ejemplo, Dickens reproduce el artículo de un periódico estadounidense con el inocuo título de "Interesante caso jurídico":

El Tribunal Supremo está juzgando un caso interesante. Los hechos son los siguientes: un caballero residente en Maryland había concedido varios años atrás la libertad de hecho, aunque no legal, a una pareja de antiguos esclavos. Tuvieron una hija que creció en libertad también, hasta que se casó

con un negro libre y marchó con él a Pennsylvania donde se establecieron. Tuvieron varios hijos y vivieron sin que nadie les molestara hasta que el antiguo amo falleció, momento en que su heredero intentó recuperarlos, pero el magistrado ante quien se llevó la causa decidió que no era competente en el caso. *El propietario raptó a la mujer y a sus hijos una noche y se los llevó a Maryland.* (Dickens 2001: 205, en cursiva en el original).

Dickens es consciente de la movilidad del umbral en este y otros casos –matrimonio, servidumbre, emancipación– como una característica específica de la institución esclavista en Estados Unidos. No obstante, como puede apreciarse en el caso de Maryland, esta comprensión espacial de la performatividad hay que suplementarla con el complejo sentido de la temporalidad *nachträglich*¹⁰ que la deconstrucción nos ofrece.

La combinación de estos elementos está perfectamente dramatizada en la historia de Harriet Jacobs. Entre los "incidentes" recogidos en la narración de Jacobs sobre su vida y su familia destacan los siguientes:

1. La abuela de Jacobs, liberta legal, es capturada durante un viaje a Florida por unos esclavistas que la venden de nuevo.
2. En su testamento, el nuevo amo libera a la mujer, pero, aún así, el albacea testamentario la saca a subasta. La compra un amigo de su antigua ama, que la pone en libertad.
3. El hermano de Jacobs se fuga en un barco con destino a Nueva York; el barco se ve atrapado en una tormenta y tiene que poner rumbo al Sur. El fugitivo, reconocido gracias a un anuncio en la prensa, es devuelto al barco donde se le encadena. Consigue liberarse y nadar hasta la orilla, pero es perseguido, capturado y devuelto a su amo, y, finalmente, revendido. Finalmente, logra huir al Norte.
4. La abuela consigue *libertar* a dos hijos de Jacobs, hipotecando su casa para comprarlos; la libertad de ellos depende, no obstante, de que pueda pagar su deuda.
5. Jacobs se enamora de un artesano negro, nacido libre, que le propone comprarla y, supuestamente, aun cuando esto no se hace explícito, puesto que el matrimonio de un esclavo no existía legalmente, manumitirla para que puedan casarse. El propietario de ella se niega a venderla para que se case.
6. Jacobs consiente en hacerse amante de un hombre blanco que no es su amo. Él promete comprarla y hacerse cargo de los hijos de ambos, pero no consigue que el dueño de ella se la venda.
7. Jacobs se escapa, pero solo tras años de vivir oculta, puede huir al Norte. Su abuela compra a sus hijos con el dinero que le presta el pa-

dre de estos. Los intentos de Jacobs para comprar su propia libertad fracasan.

8. El padre de los niños, que se ha casado con una mujer blanca, "adapta" a uno de los niños y hace que su cuñada "adopte" al otro. Incluso cuando parten a vivir al Norte, el estatus de estos oscila entre el de familiares y el de esclavos.
9. Pese a vivir en el Norte, la aprobación de la Ley de Esclavos Fugitivos de 1850, devuelve a Jacobs a la sujeción a las leyes sureñas de esclavitud.
10. El dueño de Jacobs fallece; su viuda y sus hijos deciden volver a capturarla. Su amiga, Cornelia Willis, se ofrece a comprarla. Jacobs se niega a conseguir la libertad mediante la compra de su persona "por alguien adecuado", pero la amiga insiste en la negociación y haciendo caso omiso de su voluntad, consigue comprarla; Jacobs escribirá a propósito de ello: "La emoción me embargaba. Recordé cómo mi pobre padre había tratado de comprarme siendo yo muy niña [...], recordé cómo la abuelita había entregado todos sus ahorros para comprarme años después, y cómo se habían frustrado aquellos planes [...]. Pero Dios había dispuesto que me quedara junto a mi amiga, la señora Bruce. A ella me atan también el amor, el deber y el agradecimiento. Es un privilegio servirla, a ella que se apiada de mi oprimido pueblo y que me ha otorgado el incomparable don de la libertad a mí y a mis hijos" (Jacobs 1987: 200-201).

Cuando en 1838 el hermano de Harriet Jacobs, el esclavo John S. Jacobs, viaja hacia el norte con su amo Samuel Sawyer, algunos amigos de Nueva York le hablan de la posibilidad de fugarse durante su estancia en el Norte. John Jacobs escribe sobre ese particular:

[Los Sawyer] cenaban en el Astor a las tres en punto; a las cuatro y media yo tenía que estar a bordo del barco camino de Providencé. Como en aquella época yo no sabía escribir, y no quería dejarlo sin más, pedí a un amigo que escribiera lo siguiente: "Señor, lo dejo a usted para no volver; cuando me establezca, le daré más explicaciones. Nunca más suyo, John S. Jacobs" [...] La nota debía dejarse en la oficina de correos para que le llegara a la mañana siguiente. Les atendí a él y a su esposa durante la comida. Cuando el reloj del ayuntamiento dio las cuatro, salí de la habitación. (208 y 281).

"Nunca más suyo, John S. Jacobs": con cuánta elegancia el esclavo fugitivo revivifica de un chispazo el significado inerte de una fórmula de cortesía. Lo

consigue desplazando periperformativamente el proscenio siempre móvil del teatro de la propiedad sobre seres humanos, tal como se condensa en la convencional declaración de lealtad –del tipo: "queda suyo atento y seguro servidor"– supuestamente alejada de su significado por el mero hecho de que, en 1838, sí ocurría que en algunos lugares, aunque no en todos, existían seres humanos que eran, *de jure* y *de facto*, propiedad de otros seres humanos.

En este capítulo, uno de mis objetivos era explorar cómo la posesión de esclavos africanos y sus descendientes en el hemisferio occidental –crimen histórico complejo y duradero– marcó a fuego, y de forma más que notable, las modulaciones de significado en el ámbito periperformativo al alcance de cualquier hablante, tanto descendiente de europeos como de africanos, y cómo esto se produjo en el Viejo y en el Nuevo Mundo. Más concretamente, mi supuesto es que, mientras duró la esclavitud y durante un período de tiempo de difícil estimación tras su abolición, pero que sin duda se extiende hasta nuestros días, estos actos lingüísticos notablemente poderosos –agrupados sin mucho rigor hasta que J. L. Austin los reunió bajo el epígrafe de "performativos"– deben entenderse siempre a la luz de los ejemplos modélicos del esclavismo. Deben entenderse de esta manera, al menos en la misma medida en la que han sido considerados ya en el ámbito de lo filosófico, lo lingüístico y la teoría de género en lo que respecta a los ejemplos modélicos del cortejo/matrimonio y de los actos jurídicos en sentido general.

Más que demostrarlo, lo que he hecho, como ya digo, es darlo por supuesto; de hecho es lo que ha servido de base a este estudio cuyo objetivo es indicar que el menosprecio de Austin hacia la "falacia descriptiva", aun siendo en cierto modo inevitable, no implica necesariamente, y por tanto no debería tener como efecto, una comprensión despersonalizada de la fuerza performativa ajena a una comprensión psicologizada y espacializada de la fuerza afectiva, y ello apunta a fortalecer nuestra percepción de la relación entre los performativos explícitos –enunciados que rodean y aluden a performativas explícitas– y el ámbito más amplio de efectos performativos en el lenguaje y en el discurso. Al emprender esta tarea, no me movía el deseo de demostrar hasta qué punto puede dar de sí una piel del mismo tono y teoría para recubrir, mínimamente, tan diversas situaciones ontológicas (ciudadanos y ganado, realismo romántico y función de los testigos, convenciones de cortejo y adulterio, leyes de servidumbre), sino el de no dejar pasar la ocasión de poner en evidencia que debemos intentar hacer ese estiramiento desgarrador, aun cuando ello ampliara el eco de cada desagradable incoherencia; es más, debemos hacerlo aun cuando ese punto de la prédica no fuera el más importante en todos los casos.

Notas

- 1 [N. de la T.] El concepto "nonce taxonomies", enunciado por Sedgwick, es un término cuyo significado se refiere a que ha sido creado *ad hoc*, *ex profeso* para una determinada ocasión con el objetivo de que nos ayude a teorizar y celebrar las diferencias que no se encuentran aún codificadas. Esto nos permite huir de las oposiciones binarias, así como de una excesiva pormenorización/compartimentalización que tampoco es de gran ayuda a la hora de querer entender algo nuevo. Ver Edwards, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick* en *Critical Routledge Thinkers*, Abingdon, Oxon y Nueva York, NY, 2009. pp. 67 y 68.
- 2 «Il gran rifiuto», en *Inferno*, III, 60. Véase también el poema de Cavafy, "Che fece [...] il gran rifiuto" (Cavafy 1992: 12).
- 3 [N. de la T.] En el original en inglés: *I do (take this woman to be my lawful wedded wife)*. En inglés en esta expresión *do* es verbo auxiliar con el que se pregunta (*do you take this woman...?*), se responde afirmativamente (*I do*) o negativamente (*I do not*), pero en otra de sus numerosas acepciones el verbo "*to do*" también significa "hacer". En español ninguno de los ejemplos de este tipo es válido como acto realizativo (performativo).
- 4 [N. de la T.] En inglés en el original: *guaranteed by the welding*; juego de palabras entre *welding* (soldadura) y *wedding* (boda).
- 5 [N. de la T.] Alusión a la obra teatral de J.P. Sartre, *L'Enfer c'est les autres*.
- 6 [N. de la T.] Personajes de títeres de cachiporra de tradición inglesa. Adaptación del Pulcinella italiano, Punch pega con frecuencia a su mujer, Judy.
- 7 Pese a la selección de ejemplos en este ensayo, no es mi intención sugerir que haya algo inherentemente antinormativo en la consideración de los enunciados periperformativos, ni siquiera respecto al matrimonio. Un buen ejemplo en este sentido podría ser la extraordinariamente aquilataada conciencia periperformativa de Collins en *Orgullo y prejuicio*.
- 8 Aunque podríamos añadir, en nota al margen, que, en lo que se refiere a la teoría post-foucaultiana, es evidente que la ventaja de semejante crítica reside exactamente en el espacio abierto por el interés de Austin en su distinción provisional entre lo que se está diciendo y el hecho de decirlo. A propósito de la sexualidad, por ejemplo, Foucault escribe lo siguiente: "El problema central [...] no consiste en determinar si decimos sí o no al sexo, si formulamos prohibiciones o permisos, si aseveramos su importancia o denegamos sus efectos [...], sino en dar cuenta del hecho de que se habla de ello [...]. En suma, lo que está en juego es el 'hecho discursivo' en su totalidad". El proceder foucaultiano no es, por supuesto, idéntico a la distinción que realiza Austin entre la constatación (verdadera o falsa) de un enunciado y su poder performativo: des-enfatizar un "sí" frente a un "no" no es lo mismo que des-enfatizar lo verdadero frente a lo falso. No obstante, ambos procedimientos están estructurados de la misma manera, pues apelan y responden a capacidades interpretativas muy similares. Podría

decirse que tanto Austin como Foucault llevan al lector a identificar y representar el tipo de inversiones entre figura y fondo, que analizó la psicología de la Gestalt en la primera mitad del siglo XX. Austin, por ejemplo, acaba renunciando a su intento de distinguir entre los enunciados intrínsecamente performativos de los intrínsecamente constatativos y, en su lugar, ofrece una explicación aplicable a cualquier enunciado, en términos de percepción y atención (con el curioso verbo intransitivo "hacer abstracción de"): "con el enunciado constatativo, hacemos abstracción de los aspectos ilocutivos [...] del acto de habla y nos concentramos en el aspecto locutivo [...]. Con el enunciado performativo, nos concentramos lo más posible en la fuerza ilocutiva hacemos abstracción de la dimensión relativa a la correspondencia con los hechos" (Foucault 1978: 145-146).

- 9 [N. de la T.] Alusión al personaje de Yago, antagonista de *Otelo* en la tragedia homónima de Shakespeare.
- 10 [N. de la T.] Temporalidad diferida o *a posteriori* en el psicoanálisis freudiano.

La vergüenza en el pliegue cibernético: una lectura de Silvan Tomkins (escrito con Adam Frank)

Aquí van algunas cosas que hoy por hoy la teoría da por sabidas:

O, para ser más justos, aquí os presentamos ciertos presupuestos básicos que a grandes rasgos conforman los hábitos heurísticos y los procedimientos asertivos de la teoría actual (no la teoría de los textos teóricos primarios, sino la que se plasma de forma rutinaria en los proyectos críticos de la “teoría aplicada”, es decir, de la teoría entendida como un proyecto amplio que hoy en día abarca las humanidades y se extiende a la historia y a la antropología; la teoría después de Foucault y después de Greenblatt, después de Freud y de Lacan, después de Lévi-Strauss y Derrida, después del feminismo) a la hora de dar cuenta de las culturas o los seres humanos:

1. Para cualquier modelo explicativo, se presupone una estrecha correlación entre el alejamiento respecto de cualquier fundamentación biológica, y el potencial para hacer justicia a la diferencia (individual, histórica y transcultural), a lo contingente, a la fuerza de lo performativo, y a la posibilidad del cambio.
2. Se presupone que el lenguaje humano ofrece el modo más productivo, si no el único modelo posible, de entender la representación.
3. Las relaciones bipolares y transitivas entre sujeto y objeto, el yo y el otro, y lo activo con lo pasivo, y el sentido físico (de la vista), entendido como aquel que se corresponde de un modo más ajustado con estas relaciones, son los tropos organizativos dominantes hasta tal punto, que la tarea de dismantelarlos como tales se concibe como algo a la vez urgente e interminable. Esta inquietud también se extiende a procesos como la subjetivación, la autorrealización, la objetualización y la construcción de otredad [*othering*]; a la mirada; al núcleo de nuestra identidad personal, bien sea considerada como una teleología en desarrollo o como un peligroso espejismo que requiere una actitud de vigilante deconstrucción.
4. En correspondencia con lo anterior, la confianza estructuralista en la simbolización mediante conjuntos de elementos binarios –definidos en una relación diacrítica mutua y sin más asociación con aquello que simbolizan que la puramente arbitraria–, no solo ha sobrevivido al momento estructuralista sino que, además, se ha difundido más am-

pliamente gracias a una crítica incansable y profusa –una crítica que reproduce y populariza la *estructura*, pese a que hace más difícil de entender el *funcionamiento* de los binarismos anteriormente citados, además de otros tales como la presencia/la ausencia, la falta/la plenitud, la naturaleza/la cultura, la represión/la liberación y lo subversivo/lo hegemónico.

Queremos hablar en este texto del psicólogo estadounidense Silvan Tomkins (1911-1991), una figura poco conocida hasta la fecha, que cuestiona implícitamente estos hábitos y procedimientos, y lo hace no desde la posición ventajosa del presente sino desde (lo que pensamos que es) un momento inmediatamente anterior al de su entronización *como* teoría. Tomkins sería también por consiguiente una figura que se vería impugnada de forma tajante por dichos hábitos y procedimientos. De hecho, la lectura del trabajo de Tomkins sobre los afectos nos ha involucrado de forma sistemática en un doble movimiento: parece que responder al gran interés que nos suscita su obra conlleva también ilustrar continuamente los mecanismos que tienden a descalificarla con mucha facilidad. Incluso un principiante en el estudio de la teoría podría hacer añicos, por ejemplo, un planteamiento psicológico que depende de la existencia de ocho (que a veces son nueve) afectos distintos pre-instalados en el sistema biológico humano.

Y aún así, no logra convencernos la idea de que, por ejemplo, la riquísima fenomenología de las emociones de Tomkins tenga una relación accidental o marginal con su muy sospechoso cientifismo. En todo caso, parece que a una teoría que hallase fácil descartar el cientifismo de Tomkins, dicho cientifismo la vería como propia de otro aún más vulgar. En realidad, el cientifismo de la “teoría” se nos haría visible, desde esta perspectiva, como un producto diferente del mismo –y muy particular– momento tecnológico que genera el de Tomkins. El hecho de que uno de ellos hoy en día parezca disparatado y el otro, en cambio, se considere de puro sentido común, o de que uno parezca muy anticuado y el otro más fresco que la tinta recién impresa, dice más sobre las dinámicas ligadas a la formación del consenso y a la transmisión interdisciplinaria que sobre la exactitud transhistórica de la “teoría”.

Conforme nos íbamos haciendo adictos a leer a Tomkins, experimentamos un conjunto de efectos sobre el afecto: su escritura nos excitaba y a la vez nos tranquilizaba; nos inspiraba y a la vez nos dejaba satisfechos. En una ocasión, uno de nosotros se quedó dormido mientras lo leía y después le explicó al otro: “me suelo cansar cuando estoy aprendiendo mucho”. La impetuosa generosidad de esta forma de escritura se muestra en numerosos ejemplos, y la

del propio autor aparece también en una sección sobre las diferencias del afecto en las diferentes especies: “El autor consiguió domesticar a un gatito salvaje llamado Bambi, al que habían aterrorizado media docena de gatos mayores que él, con los que vivía en una granja. Bambi era un gatito salvaje con neurosis de ansiedad y un pánico insuperable a todos los animales, incluido el hombre. Pude paliar su ansiedad y su estado salvaje abrazándole muy fuerte hasta que acabé con su respuesta de pánico. Después de que se le hubiera pasado el miedo, seguí abrazándolo muy fuerte para que se acostumbrara a que el contacto humano no le produjera dicho sentimiento. Repetí esta operación todos los días hasta que, al final, el miedo se le pasó” (Tomkins 1: 61)¹.

Este ejemplo describe bastante bien la manera de escribir de Tomkins: agarra una idea o una imagen potencialmente terrorífica y aterrorizadora, la sostiene durante los párrafos que hagan falta hasta que desaparezca la “respuesta del pánico”, para seguir haciendo lo mismo hasta que esa idea o imagen puedan aparecer en el texto sin que produzcan terror. Frases, oraciones y a veces párrafos enteros se repiten; sigue escribiendo páginas enteras con oraciones que sintácticamente se parecen unas a otras (desde un punto de vista epistémico, enunciados modales no-factivos² del tipo: “es posible que...”, “Si... puede...”, “Bien por...”), oraciones que no ejemplifican principios de tipo general sino que dan un muestreo, una lista de lo posible. Esta rica escritura claustral nutre, pacifica, refuerza y pone de nuevo en circulación aquella idea. Bambi no es el único ser salvaje aterrorizado en este contexto.

En la etapa postdoctoral de Tomkins en la universidad de Harvard, el psicólogo se sometió a una terapia psicoanalítica a lo largo de siete años; el estímulo directo que le llevó a ella fue un severo bloqueo con la lectura. Un severo bloqueo con la lectura: un síntoma del que no habíamos oído hablar nunca pero que nada más oírlo nos dimos cuenta de que nos resonaba íntimamente. *Affect Imagery Consciousness* es una obra que afecta sobremanera porque presenta los rastros de un proceso verbal intensamente problematizado. Irving Alexander, que fue amigo de Tomkins durante muchas décadas, nos describió en una entrevista que Tomkins escribía seis o siete renglones de un tirón “como si fuera escritura automática” y que, a veces, con gran sorpresa por su parte, después de escribir una gran parte de un ensayo, se daba cuenta de que tenía en un cajón un montón de papeles que había escrito meses antes, y en los que llegaba a la misma conclusión, pero desde un punto de partida diferente. Si la escritura de *Affect Imagery Consciousness*, una obra de una heterogeneidad sorprendente, a menudo contiene una multiplicidad de voces que se solapan para atenuar el pánico, ello se debe no tanto al objetivo de querer reducir el número de voces presentes en el texto sino para limitar el espacio en el que se solapan y, así, evitar que se extiendan a amplias secciones de la obra. La repetición estructural rara vez es exacta, y expresiones como “quizás” y “puede

que” se alternan sin seguir una pauta discernible en un párrafo cuyo ritmo nos recuerda a los de Gertrude Stein, otra escritora que también conoce el placer de las enumeraciones:

Si a ti te gusta que te miren y a mí me gusta mirarte, quizás podamos lograr una relación interpersonal placentera. Si a ti te gusta hablar y a mí me gusta escuchar lo que dices, es posible que esta experiencia sea mutuamente gratificante. Si a ti te gusta sentirte protegida y a mí poner los brazos alrededor tuyo, quizás los dos podamos disfrutar de un tipo especial de abrazo. Si a ti te gusta que te agarren y a mí me gusta sostenerte en mis brazos, es posible que podamos disfrutar de ese abrazo. Si a ti te gusta que te besen y a mí me gusta besarte, quizás podamos disfrutarnos mutuamente. Si te gusta que te succionen o que te muerdan y a mí me gusta succionarte y morderte, quizás podamos disfrutarnos mutuamente. Si a ti te gusta que te froten la piel y a mí me gusta frotártela, podemos disfrutarnos mutuamente. Si a ti te gusta que te abracen y a mí me gusta abrazarte, esto puede ser mutuamente gratificante. Si a ti te gusta que te dominen y a mí me gusta controlarte, quizás disfrutemos mutuamente. Si te gusta comunicar tus experiencias, ideas y aspiraciones y a mí me gusta que otras personas me cuenten sus experiencias, ideas y aspiraciones, quizás podamos disfrutarnos. Si a ti te gusta hablar sobre el pasado y a mí me gusta escuchar relatos del pasado, quizás podamos disfrutarnos. Si a ti te gusta especular y predecir el futuro y a mí me gusta que me lo cuenten, es posible que nos disfrutemos mutuamente. Si quieres ser como yo y yo deseo que tú me imites, podemos disfrutar el uno del otro. (Tomkins 1: 411)

Con la misma frecuencia con la que los párrafos permiten al escritor y al lector un hacer –aquí está hablando de *disfrutar* pero en otros lugares habla de *enfadarse*, de *excitarse* o de *avergonzarse* o de adentrarse en espacios y representar papeles ligados a capacidades afectivas así como perceptivas o relativas a la memoria– también le permiten al lector un *no hacer*:

No es raro que dos personas, ambas muy sociables, sean incapaces de mantener una relación social sostenida en el tiempo a causa de sus diversos intereses en diferentes tipos de interacción personal. Así tu puedes desear mucho contacto físico y una comunión silenciosa y yo querer hablar. Tu quieres mirarme fijamente a los ojos pero yo solo consigo tener intimidad en un abrazo sexual en la oscuridad. Tu puedes desear que te den de comer y te cuiden y yo puedo querer exhibirme y que me miren. Tu puedes querer que te abracen y que te froten la piel y yo solo querer abrirme discutiendo sobre mi filosofía de la vida. Tu quieres abrirte me-

dante tus puntos de vista sobre la naturaleza del hombre pero quizás yo solo pueda abrirme al comunicar mi pasión por el acero y la cinta perforada de un ordenador que piensa casi como un hombre. Es posible que tu quieras comunicarme tus sentimientos más personales sobre mí pero que yo solo pueda conseguir una intimidad social a través de una elogiosa opinión común sobre los méritos de algo impersonal, de una teoría en particular, por ejemplo, o de una rama del conocimiento o de una marca de automóvil. (Tomkins 1: 413-414)

Conocimos la obra de Silvan Tomkins cuando estábamos buscando ideas aprovechables sobre la vergüenza. En un paisaje intelectual empapado de *idées reçues* moralistas y sensibleras sobre una emoción que, sin embargo, es la más veleidosa de todas, las formulaciones de Tomkins nos asombraron por su agudeza y atrevimiento, por su amplitud y por contener unas descripciones llenas de sensatez que, en un contexto intelectual desalentador como el que acabamos de señalar, nos parecieron casi surrealistas. Tomkins considera que la vergüenza, junto al interés, la sorpresa, la alegría, el enfado, la tristeza, el desprecio y, en posteriores escritos, el asco [*dissmell*] “el reflejo físico que hacemos para evitar oler algo maloliente”) conforman el conjunto básico de afectos. De hecho, él sitúa la vergüenza en el polo opuesto de una línea de los afectos que iría de la vergüenza al interés. Y sugiere que las pulsaciones de la catexis en torno a la vergüenza son las que facilitan o dificultan un funcionamiento tan básico como la capacidad de interesarse por el mundo: “Como el asco, [la vergüenza] funciona solamente después de que el interés o el disfrute se hayan activado, e inhibe el uno o el otro o los dos. El activador innato de la vergüenza es la reducción incompleta del interés o de la alegría. Por ello, poner una barrera a una mayor indagación que reduzca parcialmente el interés... activará el movimiento de bajar la cabeza y los ojos por la vergüenza que se está pasando y quitará las ganas de seguir indagando o dándose a conocer... Tal barrera podría deberse a que, de repente, uno se ve observado por un desconocido, o a que uno desea mirar o estar en contacto con otra persona pero no puede porque la persona le resulta desconocida, o porque uno espera que le resulte familiar y, de repente, se da cuenta de que es alguien desconocido, o uno comienza a sonreírle a alguien y se da cuenta de que le está sonriendo a un extraño”. (123).

Tal y como apunté en la introducción, el énfasis que el modelo de Tomkins le daba a lo extraño –antes que a lo prohibido o lo desaprobado– era congruente con una intuición que nos estimulaba a ver en el fenómeno de la vergüenza nuevas formas de cortocircuitar esos hábitos de pensamiento en apariencia casi insuperables que Foucault había agrupado bajo el nombre de “la hipótesis represiva”. A su vez, la “rareza” del relato de Tomkins resultaba

muy agradable por la diferencia de su relato con el patetismo abrumador y casi escatológico que envuelve a la vergüenza en el discurso convencional, que es donde normalmente se habla de ella hoy en día: en los movimientos de autoayuda y de recuperación y en la psicología del *yo* [self] cuya teoría respalda estos modelos.

En realidad, nuestro conocimiento de Tomkins se produjo a través del filtro de psicología del *yo* y de la psicología de las relaciones objetuales. Su obra se ha popularizado como si propusiera una especie de mito original (de la vergüenza del niño pequeño) para un relato genético acerca de la individuación y filiación del *yo*. La teoría del afecto de Tomkins se originó mediante la detenida observación de un niño llevada a cabo en 1955 y en la que fue capaz de localizar expresiones tempranas de la vergüenza en un periodo (en torno a los siete meses) anterior a que el niño pudiera haber adquirido ningún concepto sobre la prohibición. Tal y como explica en el capítulo 1, muchos psicólogos del desarrollo respondieron a su descubrimiento, y ahora consideran la vergüenza como el afecto que mejor define el espacio en donde se desarrollará un sentido del *yo*. En el contexto de un relato sobre el desarrollo de las relaciones objetuales, este enfoque de Tomkins es valioso en la medida en que es una forma, dentro de una multitud de formas que dicha psicología ofrece, que permite desplazar el hincapié freudiano en la represión y en el factor edípico. Lo que la oscurece, sin embargo, es hasta qué punto la propia obra de Tomkins permanece enormemente ajena a cualquier proyecto de relato del surgimiento de una esencia del *yo*. Un lector que pase por la experiencia de leer los cuatro tomos de *Affect Imagery Consciousness* percibirá la alquimia de lo contingente, tan íntimamente ligada a la identidad que tendrá la impresión de que Tomkins es el psicólogo que a una le gustaría leer cuando está leyendo a Proust. Tomkins supera tanto la fascinación proustiana por las tipologías de las personas como la certeza proustiana de que el mayor interés de tales tipologías reside en provocar la sorpresa y en rechazar la convención.

Como es normal en Tomkins, tales tendencias se iban plasmando en negociaciones costosas con disciplinas dispares y contrapuestas a la llamada psicología que se practicó desde los años cuarenta hasta más allá de los sesenta en EEUU: con la psicología experimental, así como con la psicología clínica y la psicología aplicada. Aplicada, en este caso, como teoría de la personalidad. Durante los numerosos años que ejerció de profesor en la universidad de Princeton, Tomkins trabajó también en el desarrollo de tests de personalidad para el Educational Testing Service [Servicio de Pruebas Educativas], y escribió un libro sobre la interpretación del Thematic Apperception Test [Pruebas de Percepción Temática] –un libro que fue “muy bien recibido como un logro intelectual, pero del que tengo mis dudas de que alguien lo utilizara para aprender a interpretar una prueba TAT”, señala Irving E. Alexander en su ensayo

biográfico sobre Tomkins (1995: 253). La presunción de que existe un núcleo de personalidad consolidado que parecería el componente implícito de tales disciplinas es algo que la obra de Tomkins cuestiona por completo, a su nivel más básico y más sofisticado, mediante otro giro disciplinario: la cibernética y la teoría de los sistemas, o, también de modo omnipresente, mediante la etología, la neuropsicología, la percepción y lo cognitivo, la psicología social, así como mediante una clarividente relectura de Freud. Paul Goodman y Gregory Bateson, otras fértiles y eruditas figuras, que al igual que Tomkins estuvieron marcadas por el periodo de la posguerra estadounidense, no contaron con un centro de gravedad tan amplio en las distintas ramas de la psicología y por lo tanto no pudieron ejercer la misma presión contra las teorías que afirman la psicología disciplinaria: la primera vez que se publicó la teoría del afecto de Tomkins se hizo en francés, en un volumen editado por una figura con la que se puede comparar a pesar de ser muy diferente: Jacques Lacan.

Pensamos que la psicología es completamente ajena a la presunción/ prescripción del desarrollo de un núcleo del *yo*. Y podríamos añadir que también se resiste enormemente a ella, aunque lo grandioso en este caso reside en que mantiene con ella una distancia cartográfica notable, no una lucha dialéctica. Incluso resulta aún más extraño, al tratarse de una obra de la psicología estadounidense del periodo de la guerra fría observar la ausencia total en la misma no solo de un sesgo homófobo sino también de cualquier teleología heterosexista.³ Esta capacidad esclarecedora tan silenciosa y escrupulosa de Tomkins resulta aún más convincente si observamos la variedad y heterogeneidad de las fuentes disciplinarias de las que el autor se nutre: la etología, la psicología social, el psicoanálisis, etc. son disciplinas que están estructuradas y basadas en supuestos heterosexistas, y cada una de ellas lo hace de forma diferente. De nuevo, sin embargo, el logro de Tomkins parece deberse no tanto a un proyecto antihomófobo organizado (relacionado con que tuviera algún interés marcadamente gay) sino más bien a que, sencillamente, encontró un punto de partida diferente.

La resistencia de Tomkins a la teleología heterosexista se fundamenta en los términos más básicos de su comprensión del afecto.⁴ Tal y como he señalado en la introducción de *Tocar la fibra*, en primer lugar resulta inherente a la distinción que establece entre un sistema de afectos y un sistema de pulsiones que amplifica analógicamente y que, al contrario de las pulsiones (como por ejemplo respirar, comer), “cualquier afecto puede tender a cualquier ‘objeto’”. Esta es la fuerza básica de la complejidad de la conducta y la motivación humanas” (Tomkins I: 347). Además, en un explícito rechazo a los términos del conductismo, señala que el sistema de afectos “no tiene un único ‘rendimiento’” (III: 66). Y añade que “la amplificación afectiva es indiferente a la diferencia entre los medios y los fines”, al contrario que las pulsiones (III: 67). “Se disfruta de disfrutar. Excitarse es excitante. Aterrorizarse, aterroriza y enfadarse, enfa-

da. El afecto se justifica a sí mismo sin que tenga por qué haber, aunque quizás pueda haberlo, un referente ulterior" (iii: 404). Estos presupuestos son los que hacen de la teoría del afecto un instrumento tan útil para hacer frente a los supuestos teleológicos tan diversos que se encuentran subsumidos históricamente en las disciplinas de la psicología.

La fuerza de (lo que parece) el refinado y potente "puede" de la primera de estas proposiciones – "Cualquier afecto puede tener cualquier 'objeto'" – el "puede" que a través de los cuatro volúmenes de Tomkins se nos revela como la locución menos prescindible, procede por lo menos en parte de las complejísticas y muy explícitas capas de los modelos biológicos y mecánicos que forman parte de su concepción de las personas. Una de las primeras preguntas que se hizo fue "si sería posible diseñar una máquina completamente humanoide". Pero una lectura más profunda del pasaje al que nos referimos en la introducción, deja claro que para Tomkins el concepto de "máquina" era complejo:

Mientras continuaba con este razonamiento, me encontré con los primeros escritos de Wiener sobre la cibernética [...]. No era posible adentrarse en un proyecto de este tipo sin tener en cuenta el concepto de ensamblajes múltiples con diversos tipos de independencia, de dependencia, de interdependencia, y de control y transformación del uno por el otro.

Fue esta concepción general la que hizo posible que, un día a finales de los años cuarenta, comprendiera el papel del mecanismo del afecto como un co-ensamblaje amplificador y separado. Por poco me caigo de la silla de la sorpresa y la excitación que me produjo el darme cuenta de pronto de que el pánico que uno experimenta al no poder respirar por quedarse sin aliento, no tiene nada que ver con la experiencia de la propia pulsión anóxica (ya que una pérdida gradual de oxígeno, incluso cuando conlleva a un fatal desenlace, no genera pánico). Una persona puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa. A partir de ahí solo necesité un pequeño paso para darme cuenta de que la excitación no tiene nada que ver por sí misma con la sexualidad o con el hambre, y que la aparente urgencia propia del sistema de pulsiones se había tomado prestada de su co-ensamblaje con los afectos apropiados que hacían de amplificadores necesarios. El ello de Freud me pareció de repente un tigre de papel ya que la sexualidad, según él, era la más veleidosa de las pulsiones, y la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia la podían neutralizar fácilmente. (Tomkins 1981: 309)

Observemos aquí una estructura analítica de lo más característica. Lo que parece ser una disminución del papel que se le asigna a la pulsión sexual, corresponde sin embargo a una multiplicación, una multiplicación concreta y finita

resultante de diferentes posibilidades de relevancia sexual (que consisten en los afectos negativos específicos de la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia). La sexualidad ya jamás volverá a ser una cuestión de *on/off* que equivaldría a *Expresa* o *Reprime*. La sexualidad como una *pulsión* continúa caracterizándose aquí mediante un modelo binario (potente/impotente). Y, a pesar de ello, su relación con la atención, con la motivación o con la acción sucede solo a través de un co-ensamblaje con un sistema de afectos, descrito como algo que conlleva mayor número de posibilidades y mayor diferencia cualitativa, que la oposición activado/desactivado [*on/off*].

Discutimos este modelo siguiendo la costumbre de Tomkins de ir colocando capas digitales (*on/off*) junto a modelos de representación analógica (graduados y/o diferenciados de forma múltiple), y argüimos sobre el gran valor conceptual que tiene esta costumbre. Si parece que "riman" estructuralmente con la mencionada costumbre de ir superponiendo capas de modelos biológicos con modelos realizados por máquinas o por ordenadores, debemos, sin embargo, rechazar (como lo haría Tomkins y en realidad cualquier teórico de los sistemas) una homología subyacente que pudiera identificar la máquina o el ordenador con la representación digital, y el organismo biológico con la representación analógica. La tácita homología máquina es a digital como animal es a analógico (con el privilegio inherente que se concede a la máquina/digital) nos parece una potentísima hipótesis que estructura la teoría actual y que surge de un modo especialmente fuerte como un anti-biologismo reflexivo. Pero en realidad representa una mala ingeniería y una mala biología y conduce a una mala teoría. Incluso si partimos de la base de que las máquinas de información y los organismos vivos son clases totalmente diferentes, ciertamente tienen en común que cada una comparte una mezcla heterogénea de mecanismos de representación estructurados digitalmente y estructurados analógicamente. En realidad, la distinción entre digital y analógico no es en sí misma radical: la medida analógica puede ser utilizada, como en un termostato o en una neurona, para producir un cambio de *on/off*, mientras que los modelos o acumulaciones de cambios *on/off* pueden, como en el caso del modelo de activación neuronal del cerebro realizada por Donald Hebb en 1949, tener como resultado la formación de complejas estructuras analógicas.

Anthony Wilden aporta el siguiente principio, uno de los que serán claves para orientarnos en este tema, en un ensayo de 1970 titulado "Analog and Digital Communication: On Negation, Signification and Meaning" [Comunicación digital y analógica: sobre la negación, la significación y el sentido]:

La cuestión de lo analógico y lo digital es una cuestión de relación, no de entidades.

Cambiar de lo analógico a lo digital (o viceversa) es necesario para que la comunicación pueda cruzar ciertas fronteras. Una gran cantidad de comunicación –quizás toda ella– comporta sin duda un cambio constante de un sistema a otro.

El pensamiento digital es analítico y bivalente. El pensamiento analógico es dialéctico y polivalente.

Un sistema digital tiene un nivel de organización mayor y, por lo tanto, un tipo de lógica menor que un sistema analógico. El sistema analógico tiene mayor “libertad semiótica”, pero está finalmente gobernado por las reglas de la relación analógica entre los sistemas, subsistemas y supra sistemas de la naturaleza. (Wilden 1972: 188-189)

La teoría del afecto de Tomkins, que refleja un momento intelectual cercano al de este ensayo de Wilden, parte de un conjunto de diferentes tipos de entrecruzamientos entre las formas de representación analógicas y digitales. Por ejemplo, algunos de los afectos que analiza se estructuran de la siguiente forma:

Para la diferencia en la activación de los afectos, tendría en cuenta tres variantes de un solo principio: la densidad de la activación neuronal. Por densidad me refiero a la frecuencia de la activación neuronal por unidad de tiempo. Mi teoría propone tres clases diferenciadas de activadores de afectos, cada uno de los cuales amplifica a su vez las fuentes que las activan. Se trata del aumento de la estimulación, el nivel de la estimulación y el descenso de la estimulación.

De este modo, cualquier estímulo que aparezca de forma relativamente repentina y un súbito aumento del porcentaje de activación neuronal activará de forma innata el sobresalto como respuesta. Como observamos en la Figura 1, si el porcentaje de la activación neuronal aumenta con mayor lentitud, se activa el miedo, y si lo hace con una lentitud aún mayor, es el interés el que se activa de forma innata. Por el contrario, cualquier aumento sostenido en el nivel de la activación neuronal, como por ejemplo un ruido fuerte continuado, activaría de modo innato un grito de angustia. Si continuara sonando y lo hiciera de forma más fuerte, activaría de forma innata una respuesta de enfado. Finalmente, cualquier descenso repentino en la estimulación que redujera el porcentaje de la activación neuronal, si por ejemplo el ruido excesivo se redujera de repente, activaría de forma innata una sonrisa de alivio como recompensa (Tomkins 1981: 317).

¿Podríamos postergar el debate sobre el miedo, el malestar y el enfado que provoca en los lectores interesados por la teoría la densidad de la frecuencia que la palabra “innata” tiene en este pasaje? ¿O postergar la sonrisa condescendiente

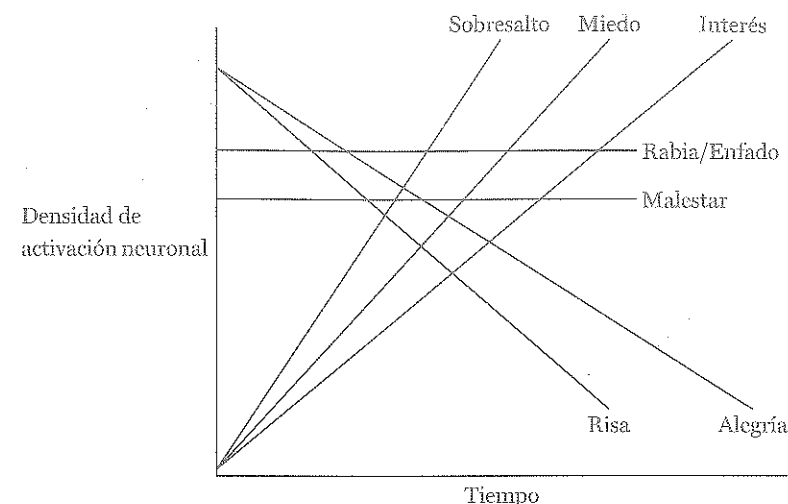


FIGURA 1. Representación gráfica de una teoría de activadores innatos de afectos. *Affect Imagery Consciousness* de Silvan Tomkins, vol. 1. Copyright © Inspringer Publishing Company, Inc., New York, 10012. Con permiso de la editorial.

con la que los lectores científicos actuales señalarían el reduccionismo del concepto de “densidad de activación neuronal”? En todo caso, lo que nos interesa señalar aquí es la manera en la que la comprensión de Hebb de la activación neuronal como un suceso específico de *on/off* (y por ello digital), propulsado por un estímulo cuantificable (y por ello analógico), se cuantifica, una vez más, de modo analógico en el gráfico de Tomkins sobre la dimensión del tiempo, pero de un modo que conduce a su vez a la “activación” del *on/off* (digital) de cualquiera de estos diversos afectos específicos. Esta parte de la teoría de Tomkins podría, de este modo, esquematizarse como analógica → digital → analógica → digital. Lo que le falta a este esquema (digitalizador), a pesar de todo, es que la teoría de Tomkins se ramifica (y en ese sentido es analógica) hacia una comprensión *polivalente* del afecto: si el encendido/apagado [*on/off*] de la “activación neuronal” está indiferenciado cualitativamente, el de la activación del afecto está muy diferenciado cualitativamente –por lo menos en el caso de siete afectos. (La diferenciación cualitativa siempre es en algún sentido analógica porque, para empezar, en la medida en la que existen *diferentes* afectos, los mismos exigen representarse de forma necesariamente analógica mediante un mapa o un gráfico). Así, Tomkins escribe “que la ventaja general de la excitación afectiva en un espectro tan amplio de niveles y cambios de niveles de la activación neuronal consiste en permitir que la persona se preocupe de asuntos bastante diferentes *de forma bastante diferente*” (Tomkins 1981: 318, las cursivas son nuestras).

Y deberíamos añadir que dichos “asuntos bastante diferentes”, no se deben entender nunca como asuntos meramente *externos*. Aunque Tomkins ponga en este caso el ejemplo simplificado del “ruido muy fuerte” como forma de representar un estímulo, este tipo de ejemplos son poco frecuentes en sus textos, ya que Tomkins jamás presenta la densidad de la activación neuronal como una traducción casi directa de algún suceso externo que pudiera ser diferenciado como “estímulo” en el conjunto de su obra. Al contrario, refleja la compleja intercalación de lo exógeno y lo endógeno, lo interpretativo, perceptual y propioceptivo –las causas, efectos, retroalimentaciones, motivos, estados de larga duración tales como estados de ánimo y teorías, junto a acontecimientos físicos o verbales específicamente transitorios. En oposición a los conductistas, Tomkins insiste en que los estímulos relevantes para el sistema de afectos incluyen sucesos tanto internos como externos y concluye que no existe una base, y por supuesto no una base que oponga lo interno a lo externo, para una distinción definitoria entre el estímulo y la respuesta. A modo de ejemplo, Tomkins revela un experimento estímulo-respuesta que deshace la supuesta simplicidad de la experiencia del electro-shock, que se había considerado clásicamente el estímulo aversivo más evidente por excelencia. “Basta con escuchar las exclamaciones espontáneas que surgen de principio a fin en esta serie de experimentos”, comenta, “para darse cuenta de la dificultad de evocar un solo afecto mediante el uso de lo que parece un estímulo apropiado”. Limitándose a registrar lo que dicen los sujetos de su experimento en el momento en que les están aplicando electro-shocks, Tomkins nos brinda una deconstrucción carnavalesca en lugar de los “resultados” esperados. Entre el abanico de respuestas afectivas a un estímulo, que aparentemente siempre es idéntico a sí mismo, hallamos: “Es lo mismo que cuando Papá me azotaba”. “Hace cien años tú serías una especie de delincuente, ¿verdad?”. “Si quieres una pauta aterradora, la has conseguido”. “No es justo”. “Canalla, apágalo, me está volviendo loco”. “Esto no me aporta gran cosa; espero que a ti, sí”. “Este experimento es estúpido”. “Así que eso es lo que se siente cuando te dan descargas”. “Tengo miedo de que me den náuseas”. “Me gusta la descarga”. “Resulta interesante caer en las manos de un psicólogo”. “¿Se supone que esto me tiene que volver prudente?”. “De todos modos, nunca quise ser un soldado de caballería de primera fila”. “Uff, me ha sobresaltado [...] pero no me ha dolido”. “Parece un deporte para hacer apuestas”. “La primera vez te da una especie de cabreo”. “Dios mío, me estoy durmiendo”.

Señalamos anteriormente que los lectores con mentalidad científica probablemente se mostrarían reacios al reduccionismo de la importante idea de “la densidad de la activación neuronal” de Tomkins. Aunque parece que la idea de activación neuronal *per se* se utiliza en este texto de modo inteligible, Tom-

kins continúa (con posterioridad a la publicación de *Affect Imagery Consciousness*) mostrando resistencia a la especificación de *dónde* o *en qué localizaciones neuronales* (supuestamente especializadas por su función) tiene lugar dicha activación. A pesar de que *Affect Imagery Consciousness* tiene un gran interés en la localización de los lugares del cerebro donde se producen funciones específicas, el importantísimo concepto de densidad de la activación neuronal continúa tratando el cerebro como una masa homogénea que ofrece, como mucho, únicamente el potencial de desarrollar especializaciones cualitativas localizadas.

Consideramos que esta comprensión del cerebro es importante para definir la (muy fructífera) relación histórica con lo que llamamos el momento específico del pliegue cibernético, la época comprendida *a grosso modo* entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta. Por “pliegue cibernético” nos referimos al momento en el que la comprensión del cerebro y otros procesos vitales por parte de los científicos viene marcada por el concepto, la posibilidad, la *inminencia* de ordenadores potentes, pero en el que la fuerza computacional real de los nuevos ordenadores todavía no estaba desarrollada. El pliegue cibernético, por tanto, es el momento de la teoría de los sistemas –y también, en un desarrollo directamente relacionado pero no idéntico al mismo, el momento estructuralista. Uno de nuestros objetivos reside en describir el estructuralismo no como *ese ente erróneo que sobrevino antes del posestructuralismo pero que afortunadamente condujo a él*, sino más bien como parte de una rica ecología intelectual, una Gestalt (teoría de los sistemas incluida) que le permitió pensar cuestiones más interesantes y de mayor diversidad que las que han sobrevivido a su pulcra trayectoria hacia el posestructuralismo.⁵ Creemos que la temprana noción cibernética del cerebro como un sistema homogéneo, diferenciable pero no diferenciado originalmente, es una característica y un emblema fructífero de muchas de las posibilidades de este momento intelectual que hasta la fecha no se habían llevado a cabo.⁶

El pliegue cibernético puede describirse como un pliegue entre los modos posmodernos y modernos de realizar hipótesis sobre el cerebro y la mente. La posibilidad de un poder computacional prácticamente ilimitado renovó el interés en conceptos tales como la retroalimentación, concepto que se había utilizado instrumentalmente en el diseño mecánico desde hacía más de un siglo, pero que si se hubiera entendido como una característica continuada de muchos sistemas, el biológico incluido, habría introducido un nivel de complejidad imposible de asimilar para los cálculos descriptivos o predictivos. Entre la época en la que era impensable llevar a cabo tales cálculos y la época en la que se realizaron normalmente, hubo un período en el que fue posible imaginarlos de formas muy variadas –pero aún podían imaginarse con una elegancia

estructural, un interés en una economía conceptual de medios y de modelos, que no estaban destinados (y tampoco parecía que hiciera falta) a sobrevivir a la introducción de la tecnología real.

Las evocadoras enumeraciones que constituyen un rasgo característico de la escritura de *Affect Imagery Consciousness* parecen llevar la marca de este momento de la imaginación tecnológica. Con unas diferenciaciones gramaticales mínimas y aparentemente no significativas, los temas de estas listas apuntan la posibilidad de permutaciones infinitas y aleatorias, algunas de ellas nimias, otras muy importantes. La sugerencia de un alcance ilimitado imprime un sello de contingencia radical en los posibles resultados. Pero los temas de las listas, lejos de estar hechos al azar, están siempre elegidos con cuidado para abrirse y apuntar a nuevas perspectivas, para representar los nuevos tipos de posibles supuestos que conlleva cualquier generalización. Pueden leerse como si estuvieran deshaciendo o proponiendo un nuevo trabajo taxonómico. Las listas de Tomkins probablemente a lo que más se parecen es a las largas oraciones de Proust, en las que una especulación de los motivos de alguien se expresa en un conjunto de largas oraciones paralelas que comienzan "Bien porque... o porque... o porque...". Una sintaxis posmoderna que parece invalidar la posibilidad misma de entender el motivo al pluralizarlo como si fuera mecánico, infinito, parece que a la vez ofrece unas herramientas semánticas que no podemos dejar de usar, que ligan a uno de manera más imaginativa y profunda a las posibilidades concretas de una psicología individual. Las listas de Tomkins invocan la irresistible fuerza tecnológica que, al rebosar, evitaría enumerarlas. Al recurrir a ellas, sin embargo, también las anticipa y las desplaza momentáneamente. Y tampoco se simplifican los temas por el modo en que Tomkins solo repite en estos volúmenes de modo sistemático varios de sus ejemplos claves —una perseverancia que parecería indicar una capacidad de intercambio de *Affect Imagery Consciousness* entre unas partes y otras, como si se tratara de una máquina, si no evocara con una mayor intensidad el patetismo del bloqueo en la lectura y cómo superarlo, la economía psíquica de lo que Tomkins llama "guiones ricos", "avaricia perceptual" y ocasionalmente una pobreza vergonzosa de recursos, que la obra de Tomkins nos ofrece nuevas y numerosas posibilidades de entender.

El epíteto "pliegue" parece aplicable al momento cibernético en parte porque la teoría de los sistemas, precisamente por su tropismo hacia la imagen de una ecología indiferenciada pero diferenciable, tiene como una de sus grandes fuerzas representacionales una habilidad para debatir sobre *cómo se diferencian las cosas*: cómo las diferencias cuantitativas se convierten en cualitativas, cómo las representaciones analógicas y digitales se superponen o se intercalan mutuamente, lo que pone en cuestión las fronteras entre lo calculable y lo incalculable (que habría de evolucionar hacia la teoría del caos) y así suce-

sivamente. Donde la psicología cognitiva ha intentado convertir los procesos mentales en transparentes una y otra vez desde el punto de vista de lo cognitivo, donde el conductismo ha intentado hacer lo mismo desde el punto de vista del "resultado" conductual, donde el psicoanálisis se ha aprovechado de la elegancia conceptual de una simple barra (la represión) entre una simple y continua "conciencia" frente a un simple "inconsciente", la teoría del afecto de Tomkins ofrece, por el contrario, una riqueza de lugares de una opacidad productiva. La revalorización de la retroalimentación en la teoría de los sistemas es también necesariamente la valoración del error y la ceguera como productores específicamente de *estructura*. Si pensamos, por ejemplo, en el Perceptron de Frank Rosenblatt (Luger 1993: 516-528), diseñado en ese momento temprano para enseñarse a sí mismo *cómo aprender* precisamente a través de un proceso de ensayo y error. Sus principios teóricos se declararon obsoletos al emerger ordenadores mucho más potentes, para resurgir hace poco tiempo con el nombre de conexionismo y procesamiento distribuido en paralelo. Como escribe Tomkins, una máquina humanoide verdaderamente formidable

requeriría con toda probabilidad una infancia relativamente indefensa, seguida de un proceso de creciente capacitación a lo largo de la niñez y la adolescencia. Es decir, que requeriría un tiempo para aprender a aprender por el método de cometer errores y corregirlos. Esto es bastante claro y es una de las razones de las limitaciones de los autómatas actuales. Sus autores no están capacitados temperamentalmente para crear y nutrir mecanismos que comienzan con la indefensión, la confusión y el error. El diseñador del autómata es como un padre sobreprotector y excesivamente exigente que está demasiado contento con la precocidad de sus creaciones. Tan pronto como ha podido traducir un logro humano al acero, la cinta perforada y la electricidad, se entusiasma con el logro de esa criatura hija de su intelecto. Tal precocidad garantiza esencialmente un bajo nivel de capacidad de *aprendizaje* de su autómata. (Tomkins I: 116)

Tomkins subraya que la introducción de la opacidad y el error sólo a nivel cognitivo no sería suficiente ni siquiera para una potente capacidad cognitiva. Y escribe sobre el sistema de afecto: "hemos hecho hincapié en la ambigüedad y la ceguera de este sistema motivacional primario para acentuar lo que consideramos que es el precio necesario que debe pagar cualquier sistema que quiera emplear sus principales energías en un océano de riesgos, aprender mediante la equivocación. El logro del poder y la precisión cognitivos necesita de un sistema motivacional que sea más plástico y más audaz. Los pasos cognitivos están limitados por los motivos que los urgen. El error cognitivo, que es fundamental para el aprendizaje cognitivo, solo puede hacerlo alguien capaz de

cometer un error motivacional, por ejemplo, equivocarse sobre los propios deseos, sus causas y sus resultados" (I: 114).⁷ De esto modo, la ineficacia del ajuste entre el sistema de afecto y el sistema cognitivo –y entre cualquiera de los dos y el sistema de pulsiones– posibilita el aprendizaje, el desarrollo, la continuidad, la diferenciación. La libertad, el juego, la permisibilidad y el significado mismo derivan de la riqueza de las posibilidades no evidentes para equivocarse sobre un objeto –lo que implica, equivocarse sobre uno mismo.

Pero volvamos a la Figura 1. Es importante que la polivalencia de este sistema analógico se refiera a *más de dos* pero también a *muchos* valores o dimensiones *finitos* (como por ejemplo, en un mapa el norte, sur, este y oeste) aunque, como en toda representación analógica, pueda haber una infinita gradación a lo largo de dimensiones finitas especificadas. Un rasgo suficientemente común y banal de muchísimas representaciones. Con todo, nos parece que para que una teoría del afecto se estructure de esta forma debe haber *polivalentes finitos* ($n > 2$) que se encuentren realmente en el centro de la resistencia a la que se opone, o en la luz que puede arrojar sobre las actuales maneras convencionales de pensar la "teoría". La resistencia existe porque parece que hay una fuerte ligazón entre las especificaciones "polivalentes finitos ($n > 2$)" y ese término que da lugar al fin de la discusión: innato. (Aunque en la obra de Tomkins esta ligazón resulta estar bastante atenuada, quizás, precisamente por las capas que se superponen y la mutua y constante perturbación de los modelos biológicos y mecánicos). De alguna manera, es difícil mantener el concepto de que se trata de ocho o de trece (de cualquier modo nunca infinitos) *diferentes tipos de* –algo importante si no se tiene un modelo biológico en algún lugar cercano. Esta ligazón bien puede tratarse de un desarrollo histórico: como si algún impulso de la modernidad (¿al que quizás podríamos llamar monoteísmo? ¿o la Reforma? ¿o la racionalización capitalista?) hubiera desplazado de tal forma el espacio existente entre el 2 y el infinito que deberá necesitar la fricción inercial de un biologicismo para poder incluso sugerir la posibilidad de volver a habitar dicho espacio. No tenemos ningún interés en minimizar la continua historia del racismo, el sexismo, la homofobia u otros tipos de biologicismos abusivos, o la urgencia de tener que evidenciar aquellos que han constituido el gravamen de tantos proyectos críticos. A la vez, nos da miedo, que con la instalación de un antibiologicismo *automático*, como la baza inmutable de la "teoría", se pierda el acceso a un completo espacio del pensamiento, el espacio analógico de los polivalentes finitos ($n > 2$). El acceso a este espacio es importante porque, entre otras cosas, permite una visión política de la diferencia que puede plantear una resistencia tanto a la homogenización binaria como a la trivialización infinita.⁸

Sirva como ejemplo de las peripecias del afecto en el decurso rutinario de la teoría reciente una investigación realizada en 1992 por Ann Cvetkovich y titulado *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism* [Sentimientos encontrados: feminismo, cultura de masas y sensacionalismo victoriano]. Elegimos este ejemplo no porque el libro sea poco inteligente y poco útil (todo lo contrario) sino porque sus logros parecen depender de una relación especialmente clara y explícita con las diversas corrientes teóricas actuales (el psicoanálisis, el marxismo, el pensamiento de Foucault) en las que se apoya.⁹ Lo único que tiene de inusual es que basa su argumentación en una teoría del afecto que constituye el núcleo explícito del libro. La teoría central cuyo objetivo es "una política del afecto que no resida en una concepción esencialista del mismo" (Cvetkovich 1992: 25) se especifica, sin embargo, de forma muy somera:

Como la sexualidad, el afecto debería entenderse como algo construido discursivamente. (30)

No sólo doy por hecho que la unión entre acontecimientos sensoriales y sensaciones corporales es construida y no natural, sino que también doy por hecho que la aparente naturalidad de las sensaciones corporales o afectivas es en sí misma una construcción. Como la sexualidad y otros procesos físicos, el afecto no es una entidad prediscursiva, un hecho que se oculta con frecuencia al plantear que la construcción de los afectos y las sensaciones corporales son algo natural [...]. Además, si las respuestas afectivas no son tan naturales como parecen ser, entonces la construcción del afecto como algo natural bien podría ser parte del aparato discursivo que realiza el trabajo de lo que Foucault ha descrito como el régimen disciplinario del cuerpo. La potencia disciplinaria radica precisamente en que funciona como si fuera natural en vez de impuesta. (24-25)

Aunque Cvetkovich lleva a cabo esta investigación bajo el supuesto de "teorizar el afecto" (como indica el título de uno de los primeros capítulos del libro), no queda muy claro por qué su infra-desarrollada afirmación de que el afecto "está construido discursivamente" en lugar de ser "natural" debería arrogarse el estatus de teoría. A no ser que precisamente se entienda que una afirmación tal basta para investir *cualquier cosa* con el rango de teoría. En vez de resumir o abordar una teoría real sobre el afecto, estas proposiciones, por el contrario, "teorizan el afecto" en el sentido de que lo pastorean y lo llevan hasta el corral donde se da por hecho que está contenido el corpus de la Teoría. La marca que lleva ese corpus es indeleble: la "teoría" se ha convertido prácticamente en intercambiable con la siguiente afirmación (que por mucho que se diga, se

considera que no se dice lo suficiente): *no es natural*. Una extraordinaria afirmación que aquí se presenta como evidente: “el valor (¡el valor!) de una teoría, como el valor del análisis histórico, reside en su habilidad para cuestionar los presupuestos sobre la ‘naturaleza’”. (43-44)

Tal y como se ha sugerido en la introducción, se podría esperar que este anti-biologicismo reflexivo fuera de la mano de diversas maneras de argumentación que se sitúan en una supuesta relación paradójica con los mencionados principios de la obra de Cvetkovich:

1. La desaprobación foucaultiana de la “hipótesis represiva” se tornará de forma prácticamente instantánea en alegorías hiper-moralistas y binarizadas de lo subversivo frente a lo hegemónico, de la resistencia frente al poder. “Si el afecto está históricamente construido este puede convertirse –como señala Foucault en relación a la sexualidad bajo la norma de la hipótesis represiva– no en un mecanismo para la liberación del *self* sino en un mecanismo para la contención y la disciplina del *self*”. (31) “Si el afecto puede ser un lugar de resistencia, también es [...] un mecanismo del poder”. (40) “La afirmación de Foucault de que la resistencia no es exterior al poder significa que estos dominios pueden ser a la vez vehículos de resistencia y vehículos de imposición del poder”. (41)
2. Una desaprobación nominal sobre la cuestión de la verdad esencial se convierte en asidero para frecuentes apelaciones y escrutinios detectivescos sobre afirmaciones de una supuesta verdad hechas por otros –afirmaciones parafraseadas y presentadas en los términos más absolutos. Uno de los términos centrales de la argumentación de Cvetkovitch es “garantizado”. Por ejemplo: “la ligazón entre la transformación personal y la social no están en absoluto garantizadas” (I). “No hace falta defender la novela victoriana para garantizar la posibilidad de la transformación social”. (41) “No se puede considerar que el afecto [...] garantice las tendencias subversivas de un texto”. (34) Las opciones ontológicas se reducen a garantizar frente a no garantizar, incluso si dejamos de lado su resonancia extrañamente consumista, esta tosca manera de relacionarse con la verdad significa que el acento epistemológico del argumento de Cvetkovich, en vez de hacerse más liviano, se convierte en más persistente. De modo característico, por ejemplo, llega a la conclusión, después de mucho trabajo deductivo, de que el debate de Frederic Jameson sobre la cultura de masas “es sospechosamente esencialista en su concepción del afecto”. (29) La sospecha reside en el ojo del lector, no en el texto leído, pero es un desarrollo común y corriente, la extraña metamorfosis del antiesencialismo que se convierte en un detective privado ontológico.

3. Quizás lo más extraño cuando se trata de “una teoría del afecto” es que en ella no haya sentimientos. El *afecto* se trata como una categoría unitaria, con una historia unitaria y una política unitaria. No hay sitio teórico para ninguna diferencia entre estar, pongamos por caso, divertido, asqueado, avergonzado o enfadado. Mediante una analogía con la teoría de la sexualidad de Foucault, Cvetkovich se refiere a una moderna “historia de la construcción del afecto que tiene sentido, que resulta evidente [...] en las novelas del siglo dieciocho sobre la sentimentalidad y la sensibilidad y en el hincapié que hace la poesía romántica en los sentimientos” (30-31), pero obviamente no en sentimientos específicos. Lo sublime, por poner otro ejemplo, se describe como “la versión que tiene la alta cultura del afecto” (35) (¿de cualquier afecto?). Y lo que da a entender Cvetkovich a lo largo de su texto es que los géneros literarios se diferencian entre sí, no en relación con los *tipos* de afecto que puedan evocar o generar, sino de un modo más simple, por la presencia o ausencia de una sustancia reificada llamada Afecto.

Seguramente la ausencia de afectos diferentes en esta “teoría del afecto” no es fruto de un descuido sino que, por el contrario, constituye una decisión teórica: como si lo que se presenta no pudiera finalmente ser teoría si dejara un hueco definicional para las diferencias cualitativas entre los afectos. ¿Acaso no (nos imaginamos la perplejidad de cualquier seminario de posgrado bien encarrilado), [...] acaso no se correría el riesgo de caer en el esencialismo si los afectos se entendieran como cualitativamente diferentes unos de otros? Por supuesto que sí. De hecho, si no nos equivocamos al lanzar la hipótesis de que el conjunto del pensamiento del *polivalente finito* ($n > 2$) analógicamente estructurado se puede obtener hoy en día únicamente desde algún tipo de relación con modelos biológicos, y de que los conceptos de *lo esencial*, *lo natural* y *lo biológico* están ya ligados teóricamente en la actualidad a través de procesos históricos¹⁰, por lo que tiene muchísimo sentido que una “teoría” estructurada en primer lugar sobre un anti-naturalismo y antiesencialismo hiper-vigilante necesite sacrificar estrictamente las diferencias entre, en este caso, los diferentes afectos. La higiene del antiesencialismo actual parece depender de una rigurosa adhesión al modelo digital (erróneamente identificado con la máquina), a la representación binaria (*on/off*). En la medida en la que se “teoriza” sobre ellos, los afectos *deben* convertirse en el Afecto.

Insistimos en señalar que en este momento histórico, cualquier apelación definitoria a diferencias cualitativas, concebidas analógicamente, según el esquema *finito polivalente* ($n > 2$), corre el riesgo de reproducir un esencialismo de carácter biológico. Pero dicho riesgo no lo va a evitar –ni de lejos– ni

la más concienzuda práctica de digitalización. El esencialismo que se adhiere a los modelos digitales se estructura de modo diferente del esencialismo de lo analógico. Pero por ello, en este momento, es precisamente más peligroso –precisamente porque bajo las rutinas actuales de la “teoría”, no se reconocen como esencialismo. La esencia se desplaza en estas convenciones, de la posibilidad analógica de las *diferencias finitamente polivalentes* a algún lugar anterior donde un fluir indiferenciado de materia o energía originaria se modifica en un *on/off* (infinitamente). Ver el último como metafóricamente menos “esencialista” que el primero refleja, a nuestro entender, únicamente otorga un privilegio –tal y como se viene haciendo– a los modelos digitales, a los que se equipara de forma equivocada con la máquina, sobre los modelos analógicos, a los que se equipara de forma equivocada, con lo biológico.

Por ejemplo, aunque Cvetkovich no hace alusión a la comprensión científica del afecto que tácitamente sustenta su argumento, su “teoría del afecto” es muy congruente con una particular teoría de la emoción que ha llegado a ser ampliamente aceptada con la expansión de la psicología cognitiva. El uso de esta teoría sin necesidad de citar su procedencia parece testificar que se ha convertido en un consenso de “sentido común” de la teoría actual. También se da la casualidad que representa (aunque aún tenga un cierto nivel de contestación) el sentido común actual de la ciencia cognitiva, como queda reflejado en la reproducción completamente acrítica que ofrece la edición de 1987 del *Oxford Companion to the Mind*.

La más importante contribución (al estudio de la emoción) [...] fue la que realizó Stanley Schachter [...]. El postulaba que solo era necesario un estado de excitación visceral para experimentar la emoción: por ejemplo, que diferentes experiencias emocionales se producen por el mismo antecedente visceral. A continuación, Schachter dio por hecho que dado un estado de excitación visceral, una persona describiría sus sentimientos en términos de las cogniciones (los pensamientos, las experiencias anteriores, las señales medioambientales) con las que contaba en aquel momento [...]. La excitación visceral se veía como una condición necesaria para la experiencia emocional, pero la cualidad de la emoción dependía de las evaluaciones perceptuales y cognitivas del mundo exterior y de los estados internos [...] el saber común sugeriría que cualquier divergencia, cualquier interrupción de las expectativas o de las acciones deseadas, produce una excitación visceral indiferenciada (automática). La *cualidad esencial* de la emoción subsiguiente dependerá de la evaluación cognitiva en curso (es decir del análisis, de la valoración) del actual estado de la cuestión [...]. (Las emociones) no son necesariamente restos de nuestro pasado anterior al homo sapiens, sino que son características importantes de un ser

humano activo, inquisitivo e inteligente. La novedad, la divergencia y la interrupción generan respuestas viscerales, mientras que nuestro sistema cognitivo interpreta el mundo como susceptible de amenazarnos, de producirnos miedo, alegría o entusiasmo. El mundo humano está lleno de emociones, no porque seamos animales en el fondo, sino porque está lleno de señales que nos entusiasman o amenazan, y lleno de acontecimientos y de personas que producen divergencias e interrupciones. (Gregory 1987: 219-220)

Resulta fácil de ver lo que hace que esta teoría del afecto sea congruente con la “teoría”. Lo de las “divergencias y las interrupciones” de un flujo de “excitación” indiferenciado suena a código morse, tranquilizadamente mecánico: no existe ningún peligro de que se pueda uno topar con la falacia de que una representación pudiera llevar incorporada cualquier relación no arbitraria con la cosa representada. Además, el espacio para la construcción discursiva del afecto parece garantizado por las anotaciones de que (como “en el fondo no somos animales”) el mismo material de nuestra excitación es infinitamente maleable por una facultad cognitiva totalmente aculturada.

Si algo podemos anticipar es que este relato parecerá tan familiar a los lectores de teoría crítica que resultaría útil recordar que el mismo conlleva (por no decir algo peor) una fuerza contra-intuitiva. Así que llegados a este punto, convendría que los lectores se preguntaran: ¿cuánto tiempo tardas al despertarte por la noche por a) un ruido fuerte y repentino o b) por una excitación sexual gradual, en “analizar” y “valorar” cognitivamente “el presente estado de la cuestión” lo suficientemente bien como para asignar una apropiada *cualidad esencial* a tus emociones? Es decir, ¿cuánto tiempo tiene que pasar desde el momento de la interrupción del sueño al momento (“subsiguiente”) para que te des cuenta de si lo que estás experimentando es terror o un estado placentero?

No, nosotros tampoco tardamos mucho en darnos cuenta.

Pero independientemente de que este relato cognitivo de la emoción sea verdad, lo que queremos resaltar es que este relato no es en absoluto menos esencialista que los de Tomkins que localizan en el cuerpo algún rasgo importante de la diferencia entre las diversas emociones. Una “excitación visceral indiferenciada” no está en absoluto *menos basada en lo biológico* que una excitación diferenciada, por mucho empeño anti-darwinista que le ponga el *Oxford Companion of the Mind* al disociar al homo sapiens de “nuestro pasado anterior al mismo”. La biología implícita aquí es, sin embargo, diferente: está muchísimo más imbuida de la separación dualista cartesiana entre el cuerpo y la mente. De hecho, “una excitación visceral indiferenciada” sugiere una esencia corporal recalcitrante marcadamente homogénea, monótona, pecu-

liarmente carente de articulación con las estructuras o procesos relacionados con la información, la retroalimentación y la representación. A todos ellos, por el contrario, se les atribuye una "cognición" diferente, descorporeizada y temporalmente autónoma. Y a pesar de su intención anticonductista, tal relato deriva implícitamente de una separación estrictamente conductista entre el estímulo y la respuesta, incluso cuando defiende que la separación conceptual es de sentido común humanista.

Se pueden considerar varios lenguajes teóricos del siglo veinte como intentos, congruentes con este, de desintoxicarse de los excesos del cuerpo, del pensamiento y del sentimiento mediante la reducción de los múltiples riesgos esencialistas de la representación analógica a una única *certeza*, abiertamente esencialista, basada en algún tipo de interruptor de encendido y apagado [*on/off*]. No queremos minimizar la importancia, productividad o incluso lo que podría ser la sutileza increíble de un pensamiento estructurado de este modo. Pero aún así se asemeja a un escáner o a una copiadora capaz de reproducir una obra de arte en 256.000 tonos de gris. Pese al grado infinitesimal de sutileza para diferenciar matices, hay conocimientos importantísimos que simplemente no puede transmitir a no ser que esté equipada para hacer frente a la posibilidad sumamente reductora de que el rojo es diferente del amarillo (que) es diferente a su vez del azul.

El anti-biologicismo de la teoría actual da por hecho, como hemos señalado, que el alejamiento de cualquier teoría respecto de una fundamentación biológica (o por una deducción equivocada, analógica) es lo único que puede hacer justicia a "la diferencia (individual, histórica y transcultural), a la contingencia, a la fuerza performativa y a la posibilidad del cambio". Pero no hay necesidad alguna de creer que los modelos necesariamente analógicos de la paleta de color o la tabla periódica de elementos dificultan un conocimiento sobre la diferencia, la contingencia, la fuerza performativa o la posibilidad del cambio. En realidad, hemos estado dando razones que quizás sean absolutamente cruciales para acceder a ciertas modalidades claves de la diferencia. No hay necesidad de elegir entre el esencialismo y el no esencialismo, a la hora de evaluar modelos teóricos. Caso de que tengamos que hacer una elección, esta debería ser entre esencialismos residuales que se han estructurado de modo diferente. ¿Pero por qué tendríamos que limitar nuestras opciones a elegir un modelo digital? Un repertorio de riesgos, un círculo cromático de diferentes riesgos, una tabla periódica de elementos del sistema de afectos capaz de combinarse de modo infinito, una masa hojaldrada de lo analógico y lo digital compleja y de muchas capas: estos son los modelos de la obra de Tomkins que nos encanta utilizar.

Si, tal y como describe Tomkins, parpadear, bajar los ojos, ladear la cabeza son posturas que adoptamos cuando sentimos vergüenza, también son propias de la lectura: de leer mapas, revistas, novelas, tebeos y gruesos volúmenes sobre psicología, incluso carteles y señales de tráfico. Nosotros (las personas para las que la lectura ha constituido o constituye una manera importante de interactuar con el mundo) sabemos del poder generador de protección que tiene esta postura, el tipo de piel que una completa atención textual puede tejer sobre un cuerpo lector: podemos dejar de ser conscientes de que estamos en una ruidosa estación de autobuses o en un ruidoso avión, negarnos a contemplar un suceso insoportable que está ocurriendo ante nuestra vista, no prestar atención a un monólogo aburrido que está teniendo lugar en una clase. Y ninguno de estos ejemplos abarca por completo una cierta idea perniciosa que afirma que la lectura es una forma de escapismo. ¿Escaparse de qué? Ostensiblemente la respuesta suele ser "del mundo real", de la "responsabilidad" de "actuar" o de "representar" en este mundo. A pesar de que esta postura lectora deja traslucir, por lo menos, una actitud tan extrovertida como introvertida, tan pública como privada: todo lo que un lector necesita hacer para transformar esta experiencia del "mundo interior" en una representación audible es empezar a leer en voz alta. Incluso es posible que no haga falta esto. Freud habla de la fascinación que a veces experimentamos ante la visión de un niño completamente imbuido por un juego de "narcisismo primario", como si algo relacionado con esa ocupación intensa y sostenida *fuera* sencillamente teatral, un trance fascinante. Una capa de piel exterior reluciente como pegada al calor alrededor de un cuerpo-y-libro o en un entorno de cuerpo-y-juego/trabajo delinea la conjunción o la composición de forma clara y transparente, creando figuras que no son escapistas ni indiferentes sino figuras que transmiten atención e interés.

¿Cómo moviliza el afecto de la vergüenza un proyecto como el que aquí presentamos? Es llamativo que en la escritura de Tomkins la vergüenza es el afecto por excelencia de la teoría. La noción de teoría surge por primera vez en el volumen 2 de *Affect Imagery Consciousness* en la sección "Production of a Total Affect-Shame Bind by Apparently Innocuous and Well-intentional Parental Action" [Producción de un vínculo completo de Afecto y Vergüenza mediante una acción parental bien intencionada y aparentemente inocua], una viñeta que trata de "nuestro héroe", "un niño destinado a que el conjunto de sus afectos estén ligados a la vergüenza". (Tomkins II: 228). Tomkins somete a hipótesis un conjunto de escenas atroces en las que el niño se muestra avergonzado cuando expresa excitación, malestar, enfado, miedo, desprecio e incluso vergüenza. Por medio de una comprensión, un resumen, el nombrar y ordenar de forma cada vez más hábil, nuestro héroe elabora estas escenas en una teoría de la vergüenza. Cognitivo y afectivo (para Tomkins, estos mecanismos conllevan muchos tipos de transformaciones interdependientes)¹¹, una teoría del

afecto tiene dos componentes: “en primer lugar, incluye un examen de toda la información recibida que es relevante para este afecto en particular, en este caso la vergüenza y el desprecio. Esta es la antena cognitiva de la vergüenza. En segundo lugar, incluye un conjunto de estrategias para lidiar con una variedad de situaciones de vergüenza y desprecio, que hagan posible evitar la vergüenza y, si no es posible, atenuar sus efectos” (II: 319-320). Cuanto más fuerte sea la teoría de la vergüenza, más costosa resultará para la persona que la experimenta (“Una teoría del afecto debe de ser eficaz para ser débil”)¹², y sus antenas harán posible evidenciar con mayor facilidad “los aspectos que tienen que ver con la vergüenza en una situación dada [...] en relación con otros aspectos de la misma situación” (II: 231); es decir, cuando con más frecuencia el teórico cometa un error al reconocer la vergüenza o la vea, la imagine o la atrape.

¿Pero por qué utiliza aquí el ejemplo de la vergüenza? ¿Por qué el concepto de la “teoría del afecto”, que se pensó para que fuera bastante general en su definición de “un potente resumen simplificado de un conjunto mayor de experiencias sobre el afecto, se desarrolló primero en diversos capítulos acerca de la humillación”? (II: 230) En la sección titulada “Shame from Shame Theory” [La vergüenza desde la teoría de la vergüenza] que sigue directamente a la viñeta anterior, Tomkins hace un listado de varias alternativas teóricas posibles, cada una de las cuales podría provocar tristeza, miedo o alegría en la misma situación, pero el estatus ejemplificador de la vergüenza nos hace creer que, según Tomkins, no solo la vergüenza sino también la teoría provienen de la teoría de la vergüenza. Una razón por lo que esto podría ser verdad sería que tanto la vergüenza como la teoría son parcialmente análogas a un cierto nivel de digitalización. Wilden escribe: “Una gestalt se forma por la decisión de digitalizar una diferencia específica, para así formar una *distinción* entre figura y fondo. Hay, en efecto, una decisión que puede ser neuronal, o consciente, o inconsciente, o habitual, o aprendida, o novedosa –para introducir un límite o marco particular dentro de un continuum analógico” (Wilden 1972: 174).

Para que cualquier teoría sea teoría –para especificar por lo menos parcial o temporalmente un campo de acción– es necesario que tenga o que produzca relaciones entre fondo y figura, función a la que Tomkins denomina “la antena cognitiva” de una teoría. La vergüenza, junto al asco [*disgust*] y el desprecio, son diferentes de los otros seis afectos que figuran en la representación gráfica que hace Tomkins de una teoría de activadores innatos del afecto (FIGURA 1) y de hecho no está incluida en este gráfico. Mientras que cada una de las otras –el sobresalto, el miedo, el interés, el enfado, la tristeza y la alegría– se activan mediante una cierta “frecuencia de activación neuronal por unidad de tiempo” representada por una línea recta algo inclinada (positiva, negativa o ninguna), la vergüenza, como el desprecio o el asco, se activa mediante el establecimiento

de un límite, línea o barrera, la “introducción” de un límite o marco particular en un continuum analógico”. Es decir, la vergüenza presupone una Gestalt, igual que hace falta un pato como señuelo para atraer la atención o (poder disfrutar) de un conejo.

Sin afecto positivo no puede haber vergüenza: solo un panorama que nos ofrece disfrutar o que capta nuestro interés puede producirnos rubor. De la misma manera, solo algo que pensamos que iba a deleitarnos o a complacer nos puede asquear. Ambos afectos producen conocimientos corporales. El asco, como cuando escupimos una comida que sabe mal, conoce la diferencia entre lo interior y lo exterior al cuerpo y lo que dejaríamos entrar o no en el. La vergüenza, como una precaria hiper-reflexividad de la superficie del cuerpo, puede volverlo a uno del revés, o viceversa. Wilden comenta: “para que un sistema se abra a un entorno [...] el sistema debe ser capaz de diferenciarse de dicho entorno para que pueda de este modo captar mensajes del mismo” (174). La vergüenza es uno de esos afectos cuyos mecanismos digitalizadores funcionan para “señalar (al sistema) como algo diferente”. Es posible que sea junto al desprecio y al asco un desencadenante para la individuación de los sistemas de representación, de la conciencia, de los cuerpos, de las teorías, de los egos –una individuación que no tiene necesariamente por qué decidir una identidad, sino una imagen, una distinción o una marca de puntuación. Y, a diferencia del desprecio o el asco, la vergüenza se caracteriza por su fracaso en renunciar para siempre a su objeto de catexis y por su relación con el deseo de placer al igual que por la necesidad de evitar el dolor.

¿Qué significa enamorarse de un escritor? ¿Qué quiere decir, en realidad –o quizás deberíamos preguntarnos qué otra cosa podría significar– catectizar de una forma similar un momento teórico que no es el propio? Nuestro trabajo editorial sobre Tomkins representa solo una parte de un proyecto cuyas dimensiones van cambiando conforme vamos avanzando. Algo tiene que ver con el discurso del amante propio del crítico literario: queremos difundir entre nuestros lectores nodos de recepción para lo que consideramos que es un conjunto de tonalidades y cambios muy interesantes y poco conocidos. Igual que cuando alguien se enamora quiere a su vez exhibirse delante de otros como *siendo amado*, también estábamos deseando hacer algo que ni siquiera hemos sido capaces de comenzar a hacer aquí: mostrar de qué modo tan perfecto Tomkins nos entiende. Desvelar un texto cargado de reflexiones despatologizadoras y sin necesidad de que se refieran siempre a una finalidad sobre “lo depresivo”, sobre la claustrofobia, la transferencia del profesor: sobre la rica vida de las teorías de cada día y a qué alto precio las teorías se convierten en la Teoría.

Hemos sido muy conscientes de nuestro deseo de diferir un cierto momento de rendición de cuentas, no solo porque queremos proteger a Tomkins, sino también por considerar que si un diferir tal fuera posible, los términos de dicha rendición de cuentas podrían alterarse enormemente. Hemos diferido, especialmente, la confrontación frente a cualquier perspectiva transcultural y la hipótesis de Tomkins de que hay una tabla de elementos afectiva. Que comprende nueve componentes, infinitamente recombinables, pero enraizada en el cuerpo humano de nueve formas características e irreductibles. A algún nivel, ni siquiera nos hemos pedido a nosotros mismos dejar claro si creemos o no que tales hipótesis sean verdaderas. Hemos pensado que primero había tanto que aprender al observar el sistema nervioso automático en vez de rechazarlo de forma convencional según los términos de la Teoría actual. La higiene moralista mediante la que, hoy en día, cualquier lector se cree con el derecho incuestionable a tener una postura paternalista con respecto al pensamiento de cualquier momento del pasado (quizás, *especialmente*, del pasado reciente) está globalmente disponible para cualquiera que domine realizar dos o tres preguntas de esas que quitan prestigio. Qué provisionales, en cambio, qué difíciles de reconstruir y qué exorbitantemente especializadas para utilizarlas, son las herramientas que para cualquier caso que se presente nos permitieran preguntar: ¿qué fue posible pensar o hacer en un determinado momento del pasado que hoy en día ya no es posible? ¿Y cómo pueden encontrarse esas posibilidades, desplegarse, permitir que se muevan y que respiren y que busquen nuevas voces y usos, en una ecología disciplinaria tan diferente a la que existió solo hace unas décadas?

Vemos a Tomkins, como a Freud, como una figura excesivamente disciplinaria en la psicología, un escritor de energías heterogéneas cuyas aportaciones más extraordinarias se entremezclan con elementos de auto-ignorancia, se rodean de contradicciones, y se encuentran inextricablemente marcadas por la ciencia especulativa de su época. Por tanto, Tomkins es, como Freud, una figura a través de cuya obra hace falta desbrozar una gran cantidad de senderos interpretativos con frecuencia muy diferentes, que a menudo entran en conflicto. La historia de las lecturas de Freud ha sido una de las más importantes aventuras intelectuales del siglo veinte. Y sigue siendo interesantísimo el presentar la obra de Tomkins, una obra que nosotros consideramos vigorosa y fructífera, a los lectores con capacidades para adentrarse en dicha aventura.

Notas

- 1 La obra de Tomkins *Affect Imagery Consciousness* a la que se refieren las citas aparecerán solo con el número de la página en la que estas se encuentran.
- 2 [N. de la T.] Aunque el término "factivo" no es muy común en las gramáticas de la lengua española, basándose en trabajos de lingüistas norteamericanos, A. Manteca Alonso-Cortés lo define así en su *Gramática del subjuntivo* (Madrid: Cátedra, 1981, p.113): "un verbo factivo presupone la verdad de la oración complemento [...] en la estructura latente de estos verbos existe una frase nominal *el hecho de*".
- 3 Un ejemplo explícito, algo poco frecuente:

La boca que succiona no puede llorar. Si se combina la boca con la sexualidad producirá un interés oral en succionar, morder o tragarse partes del cuerpo del otro o el cuerpo entero y un interés en ser succionado, mordido o tragado e incorporado al otro. No cabe duda de que dichos deseos son comunes y corrientes [...]. No están, como Freud creía, necesariamente restringidos al juego sexual previo ni subordinados a las formas posteriores de la comunión sexual propias de los adultos. Muchos adultos normales prefieren utilizar la interpenetración genital como una forma de realzar el deseo oral de incorporar al otro o un deseo claustral anterior al mismo. La relación sexual, como veremos, se presta a servir de vehículo para las diferentes inversiones que realizamos en el afecto social. Está claro que es una de las maneras principales mediante las que una persona adulta vuelve a experimentar sentirse físicamente cercana a otra persona, a que se la abraza y apoye, a que se le estimule la piel, a aferrarse a alguien, a sentirse envuelta en alguien y también a envolver a alguien, a unirse trascendiendo durante ese momento la distancia y la distinción entre una persona y la otra [...]. A Freud, los modos de comunión anteriores a la interpenetración genital le parecían básicamente infantiles. Solo le parecía aceptable su presencia en la genitalidad adulta en la medida en que se restringieran al juego sexual previo y estuvieran subordinados a un reconocimiento adulto y a una atención hacia el objeto amoroso independiente del *self*. En esta teoría queda implícito un juicio de valor oculto sobre la inutilidad, dependencia, ceguera y codicia de la comunión previa a la separación del objeto amoroso, y como tal, a que tuviera una superación en el desarrollo posterior y a que el desarrollo fuera perverso en caso de no tenerlo. (Tomkins I: 420-421).

- 4 Fundados en los afectos pero apenas garantizados por ellos: resulta aleccionador ver con qué facilidad y comodidad, la teleología heterosexistista, ausente en el pensamiento de Tomkins, se instala incluso en una obra que se basa de forma explícita en la suya; nos referimos a *Shame and Pride* [La vergüenza y el orgullo] de Donald L. Nathanson,

dedicada a Tomkins, y en la que encontramos unos pasajes como los dos que vamos a citar, que serían completamente inconcebibles en la obra de Tomkins:

Al igual que la mayoría de las formas de la vida se dividen en grupos por su género, los individuos maduros tienden a formar parejas debido a sus diferencias sexuales. La fuerza que crea la atracción es inherente al sistema que nos hace diferentes por nuestro género, es la fuerza que crea la atracción [...]. El sexo se refiere a la apasionada atracción entre opuestos, al proceso activo que comienza en la cópula del varón y la hembra, que los une en la relación sexual y que tiene como resultado la procreación y el mantenimiento de la especie. (Nathanson 1992: 260)

Hay adultos cuyas vidas interiores son un vivo reflejo de la cara que grita en un cuadro de Edvard Munch, al infierno que reproduce el Guernica de Picasso, a la agitación que produce pesadillas de *Age of Anxiety* [La edad de la ansiedad] de Leonard Bernstein. Estos son los hombres torturados que buscaban solaz en las saunas que servían de burdeles homosexuales, pero tuvieron una muerte horrible por causa del sida. (426)

- 5 En relación con ello, ver el análisis de Vicent Descombes que considera que el estructuralismo pierde sus rasgos específicos más definitorios casi en el mismo momento en que se conecta con los estudios literarios (Descombs 1980: 85-87).
- 6 Un estudio útil de esta época lo encontramos en la obra *The Cybernetics Group* [El grupo cibernético] de Heims.
- 7 Los ordenadores diseñados según estos protocolos "serían mucho más interesantes que nuestros ordenadores actuales, pero también tendrían sus desventajas. No podrían funcionar tal y como estaban programados por su diseñador durante largos períodos de tiempo mientras otros ordenadores les estuvieran enviando mensajes, mientras estuvieran asustados por las graves alternancias de sus fuentes de electricidad, mientras se deprimieran al intentar solucionar estos problemas irresolubles o mientras se sintieran omnipotentes debido a una confianza falsa y arrogante. Por decirlo en pocas palabras, ellos no representarían a la inteligencia sin cuerpo de un cerebro auxiliar sino a una inteligencia mecánica íntimamente unida a las propias y complejos fines de un autómatas". (Tomkins I: 119)
- 8 Benedict Anderson, por poner un ejemplo, describía en 1965 la compleja autonomía entre los sistemas de significados polivalentes y bivalentes (múltiples y binarios) de la cultura javanesa. El describía la "auténtica legitimación existente entre tipos psicológicos y sociales que diferían ampliamente" debido a una "rica variedad de modelos específicos" en la omnipresente, antigua y popular mitología *wayang* y analizaba los mecanismos mediante los que dicha gama de modelos múltiples y finitos podían convertirse en una cadena de binarismos bajo la presión del mono-teísmo, del nacionalismo, del urbanismo comercial y de las estructuras del cine que compiten con este.

El debate que ponemos en circulación en este capítulo sobre los espacios vacíos del pensamiento contemporáneo entre el 2 y el infinito trata en parte de seguir elabo-

rando cuestiones presentes en el Axioma 1 de *Epistemología del armario* de Sedgwick: "las personas son diferentes unas de otras".

- 9 Se nos ha preguntado por qué hemos utilizado solo el primer libro de una autora como nuestro único ejemplo para articular este argumento en vez de citar (y, por supuesto, las citas pueden ser legión e incluir a Sedgwick) a otros teóricos de supuesto mayor rango en estas convenciones de la teoría y que también han sido más directamente responsables a la hora de su divulgación. Lo hemos hecho por dos razones. Primero porque imaginamos este capítulo como una estrategia de Gestalt consistente en involucrar a nuestros lectores en una repentina reorganización perceptiva y una identificación inesperada –en primer lugar, privada– relacionada con algunas prácticas críticas que pudieran dejar de resultar familiares si utilizáramos este método. Si hubiéramos utilizado a un conjunto de teóricos sobre los que muchos lectores ya tuvieran una opinión formada, nuestra estrategia no habría tenido ninguna posibilidad de éxito. En segundo lugar, sin embargo, merece la pena analizar el libro de Cvetkovich –entre otros muchos que se podrían analizar– precisamente *por tratarse* de un primer libro, que tiene su origen en una tesis doctoral y que, por ello, es un rito de transición cuyas convenciones son las que mejor pueden teatralizar la economía de lo transmisible (entre las generaciones de académicos así como entre la transmisión de diversas disciplinas) que es de lo que aquí estamos hablando.
- 10 Queremos resaltar que se realiza a través de un proceso *histórico*. En Platón, por ejemplo, lo esencial, lo biológico y lo natural en absoluto se consideran equivalentes. Agradecemos este comentario a Timothy Gould. Un importante análisis sobre estos términos lo podemos encontrar en el texto "Sexual Orientation and the Politics of Biology" [Orientación sexual y políticas de la biología] de Janet Halley.
- 11 "La diferencia que hemos establecido entre la mitad cognitiva y la mitad motivacional debe de ser considerada como una distinción frágil entre la transformación y la ampliación, entendiéndola esta última como una clase de transformación especializada. Los elementos cognitivos unidos a los afectos se convierten en elementos más apremiantes y más potentes. Los afectos unidos a los elementos cognitivos se convierten en elementos más inteligentes y mejor informados [...]. La ampliación sin la transformación sería ciega y la transformación sin la ampliación sería débil". (Tomkins IV: 7)
- 12 Tomkins piensa que la medida de la fuerza de una teoría consiste en el tamaño y la topología del dominio que organiza y los métodos de que se vale para determinar dicho dominio, no en su capacidad para evitar el afecto negativo o encontrar el afecto positivo. Suele poner como ejemplo de una teoría débil la que nos permite a muchos de nosotros cruzar la calle sin miedo, un conjunto de actos que se pueden resumir en la frase "antes de cruzar mira a tu izquierda y a tu derecha", que le permiten a una persona actuar como si estuviera asustada para evitar, de este modo, la experiencia real del miedo –"el afecto actuando en la distancia" (II: 320). Lo que es débil en esta teoría es su dominio restrictivo, que quizás incluye lo aprendido inicialmente, tan solo el cruzar una calle donde uno aprendió la norma de pequeño, que luego se expandió analógicamente para incluir cruzar otras calles o pasajes similares y posteriormente llegó a incluir montar en bicicleta o conducir un vehículo. Vamos a considerar un caso en el que esta teoría débil se convierte en fuerte: "Si una persona no encuentra las normas

mediante las que pueda cruzar la calle sin sentir ansiedad (por causa de, por ejemplo, una serie de accidentes desafortunados), sus estrategias para evitar esta ansiedad se harán cada vez más difusas. Bajo estas condiciones la persona podría verse forzada, en primer lugar, a evitar todas las calles que tengan mucho tráfico y, a continuación, a salir solo por la noche cuando haya poco tráfico, hasta finalmente, encerrarse en casa, y si pensara que un coche pudiera chocar con la misma casa, se vería impelido a buscar un refugio más profundo" (II: 324).

Una teoría fuerte no tiene más éxito que una teoría débil a la hora de "prevenir la experiencia del afecto negativo", en este ejemplo, el miedo. En dicho caso más bien sucede lo contrario. Tanto la antena cognitiva de la teoría como las estrategias preventivas han cambiado. Esta persona ha aprendido a contar muchas más cosas como si fueran calles: este fuerte teórico del miedo siempre está dispuesto a llevar más allá los límites de su teoría.

"Las distinciones digitales introducen huecos en continuos ... mientras que las diferencias analógicas [...] LLENAN continuos", escribe Wilden (1972: 186), y esto nos ayuda a especificar una diferencia entre las teorías fuertes y débiles. El dominio de una teoría débil puede pensarse como bolsas de terreno en los que cada uno se encuentra en una relación analógica con otros y se expande solo mediante una analogía con su textura. El dominio de una teoría fuerte es más digital: mucho más organizado y expandible mediante analogías a las que le faltan ciertas cualidades. Si una teoría débil encuentra un terreno diferente al que antes ha atravesado –si no puede entender que este terreno es notablemente parecido o suficientemente similar a uno o más de uno en su dominio –levantará las manos, se encogerá de hombros, se quedará inerme": "Lo analógico no posee la sintaxis que necesitaría para decir 'No' o algo equivalente a 'no', se puede RECHAZAR O REHUSAR en lo analógico, pero no se puede NEGAR o decir que no" (163). Una teoría fuerte siempre tiene algo que decir sobre cualquier cosa porque siempre puede decir No.

**Lectura paranoica y lectura reparadora,
o, eres tan paranoico, que quizás pienses
que este texto se refiere a ti**

En una ocasión hacia mediados de la primera década de la epidemia del Sida, me hallaba yo exprimiéndole el cerebro a mi amiga, la activista investigadora Cindy Patton, con preguntas sobre la probable historia natural del VIH. En aquel tiempo se especulaba por doquier con la idea de que el virus fuera una obra de ingeniería diseñada o esparcida de forma deliberada; con la posibilidad de que el VIH se originase en una conspiración o un experimento de los militares estadounidenses que se había escapado de su control, o que tal vez estaba funcionando justo según lo planeado. Tras extensas explicaciones por su parte acerca de la geografía y la economía del tráfico global de los productos sanguíneos, al final le pregunté con expectación qué pensaba sobre esos siniestros rumores acerca del origen del virus. “En cualquiera de los estadios tempranos del virus”, me respondió, “su difusión podría haber sido accidental o deliberada, pero se me hace difícil ver por qué eso habría de interesarme. Vamos a ver: supongamos que poseemos la certeza sobre todos y cada uno de los elementos de la trama: que para los Estados Unidos las vidas de los africanos y los afroamericanos carecen de valor; que se menosprecia a los gays y a los drogadictos –cuando no se les odie directamente–; que los militares investigan deliberadamente formas de matar a los no combatientes a los que consideran sus enemigos; que la gente en el poder no se preocupa de la posibilidad de que sucedan catástrofes medioambientales ni de que haya cambios poblacionales. Imagínate que estuviéramos seguros de todo ello: ¿En qué cambiaría eso lo que ya sabemos?”.

En los años siguientes posteriores a esta conversación, le he dado muchas vueltas a la respuesta que me dio Patton. Dejando aparte un cierto pesimismo empedernido con el que sintonizo, lo que encuentro sugestivo en dicha respuesta es cómo apunta a la posibilidad de desentrañar (desenredando la maraña de inter-relaciones históricas sobre-determinadas en la que se hallan incrustados) los diversos elementos de esa “mochila” intelectual que muchos llevamos a cuestas y que se suele llamar “hermenéutica de la sospecha”. El comentario de Patton indica que tener una visión des-mistificada y airada de las opresiones sistémicas realmente existentes a gran escala, no tiene porqué llevar a nadie de manera intrínseca u obligatoria a abrazar una línea específica de consecuencias epistemológicas o narrativas. Saber que,

en términos *realistas*, el origen o la difusión del *vin bien podría* haber sido consecuencia de una conspiración urdida o apoyada por el estado, resulta ser un conocimiento que podemos disociar de esa otra cuestión que plantea si el mejor uso que se puede dar a las energías de un determinado activista o grupo intelectual consiste en intentar desvelar y desenmascarar tal posible conspiración. Puede que sí, aunque bien pensado también puede que no. Aun sobrecargada éticamente, la respuesta no cae por su propio peso; lanzarse o no a esta absorbente misión de investigación y revelación entraña una decisión local y estratégica, no un imperativo categórico. La respuesta de Patton parecía abrir un espacio que nos permitiría superar la fijación con preguntas como “¿es este saber concreto conocimiento verdadero, y si es así cómo podemos saberlo?” para avanzar hacia otras preguntas tales como “¿qué *hace* el conocimiento: su búsqueda, su posesión su revelación; la recepción reiterada del conocimiento de lo que ya se sabe? En breve: ¿*De qué modo* es performativo el conocimiento y cómo hay que transitar entre sus causas y efectos?

Me imagino que esta debería ser una epifanía algo trivial: descubrir a estas alturas que el conocimiento *hace* y no simplemente es debería resultar rutinario. Y aún así, parece que en gran parte el impacto real de tales descubrimientos han debilitado las prácticas habituales de las mismas formas de la teoría crítica que han dado tanta circulación a las propias fórmulas. En especial, es posible que los muy productivos hábitos críticos incorporados a lo que Paul Ricoeur llamó con rúbrica memorable “la hermenéutica de la sospecha” –hábitos críticos ciertamente muy extendidos, y quizás hoy en día casi sinónimos de la propia actividad crítica– puedan haber tenido, sin pretenderlo, un efecto imprevisto de bloqueo o atrofia: han dificultado, en lugar de posibilitar, que se desentrañen las relaciones locales y contingentes entre un conocimiento concreto y las implicaciones narrativo/epistemológicas que conlleva para el que lo busca, lo conoce o lo dice.

Ricoeur introdujo la categoría de la hermenéutica de la sospecha para describir la postura de Marx, Nietzsche y Freud, y sus discípulos intelectuales, en un contexto que también incluía una hermenéutica disciplinaria alternativa como la “hermenéutica de recuperación del sentido” filológica y teológica. Su intención al ofrecer la primera de estas formulaciones era descriptiva y taxonómica más que imperativa. En el contexto de la teoría crítica estadounidense reciente, sin embargo, en la que Marx, Nietzsche y Freud por sí mismos son considerados como una muy suficiente genealogía para la crítica dominante de los neohistoricistas, deconstructivistas, feministas, queer y psicoanalistas, me parece que aplicar la hermenéutica de la sospecha se entiende ampliamente como un mandamiento obligatorio más que como una posibilidad entre otras. La frase tiene ahora una especie del estatus sagrado

en la expresión “historizar siempre” de Fredric Jameson y, al igual que ésta, encaja de forma extraña en su nueva posición en las Tablas de la Ley. ¿Historizar *siempre*? ¿Qué podría ser más incongruente con historizar que el atemporal y autoritario adverbio “siempre”? Esto me recuerda esas pegatinas en la parte trasera de los automóviles que exhortan a los otros conductores a “cuestionar la autoridad”. ¡Excelente consejo, pero tal vez inútil si se dirige a quien hace lo que le ordena un trozo de papel pegado en un automóvil! El marco imperativo hará cosas extrañas con la hermenéutica de la sospecha.

No es de extrañar que la centralidad metodológica de la sospecha en la práctica crítica actual conlleve privilegiar el concepto de paranoia. En los últimos párrafos del ensayo de Freud sobre el paranoico doctor Schreber, se aborda lo que Freud considera una “similitud llamativa” entre el delirio persecutorio sistemático del doctor Schreber y la propia teoría de Freud. Y ciertamente con posterioridad Freud llega a generalizar esta observación en una frase famosa: “el delirio de los paranoicos posee similitudes externas y filiaciones internas con los sistemas de nuestros filósofos que resultan difícil de digerir” –filósofos entre los que él mismo se incluía (Freud XII: 79, XVII: 271). Con toda su astucia, debe de ser verdad que la supuesta congruencia entre la paranoia y la teoría era indigerible para Freud; si fue así, sin embargo, hoy por hoy no se ve como imposible de digerir. La articulación de tal congruencia puede haber sido inevitable, en cualquier caso, como el mismo Ricoeur señala: “Para Marx, Nietzsche y Freud, la categoría fundamental de la conciencia es la relación oculto/ostensible o, si se prefiere, simulado/manifiesto.... De este modo, la característica distintiva de Marx, Freud y Nietzsche es la hipótesis general que abarca los procesos de falsa conciencia junto con el método utilizado para descifrarla. Los dos van juntos, porque el hombre de la sospecha reconstruye a la inversa el trabajo de falsificación del hombre de la argucia” (Ricoeur 1970: 33-34).

El hombre de la sospecha recurre a un *farol doble* (una jugada que aparenta ser un farol pero es auténtica) frente al hombre de la argucia: en las manos de los pensadores posteriores a Freud, la paranoia se ha convertido hoy en día, abiertamente, menos en un diagnóstico que en una prescripción. En un mundo donde no hace falta que nadie delire para encontrar pruebas de la opresión sistémica, teorizar a partir de cualquier otra premisa que no sea una instancia crítica paranoica se tiene por ingenuo, beato y complaciente. Yo misma no tengo ningún deseo de volver al uso de “paranoide” como diagnóstico patologizador, pero me parece una gran pérdida que la investigación paranoide se haga equivaler sin más a la investigación teórica crítica, en lugar de ver en dicho método una forma de práctica teórica afectivo/cognitiva, entre otros tipos de posibles alternativas.

Incluso si dejamos de lado el prestigio que en la actualidad está ligado a la hermenéutica de la sospecha en el conjunto de la teoría crítica, los

estudios queer han tenido un especial historia de intimidad con el imperativo paranoico. Freud, por supuesto, localizó el origen de todas las formas de paranoia en la represión específica del deseo hacia el mismo sexo, tanto en los hombres como en las mujeres. El uso psicoanalítico homofóbico tradicional que generalmente se ha hecho de esta asociación de Freud ha consistido en patologizar como paranoicos a los homosexuales o considerar la paranoia como una enfermedad netamente homosexual. Sin embargo, en *El deseo homosexual*, un libro de 1972 que se tradujo al inglés en 1978, Guy Hocquenghem vuelve a los planteamientos de Freud para establecer una conclusión a partir de la misma que no reproduciría esta dañino *non sequitur*. Si la paranoia refleja la *represión* del deseo hacia el mismo sexo, razonaba Hocquenghem, entonces la paranoia constituye un ámbito privilegiado para clarificar no a la propia homosexualidad, como en la tradición freudiana, sino precisamente los mecanismos de la normatividad que se ejerce contra la misma, que es fruto del heterosexismo y la homofobia. Lo que aclara nuestra comprensión de la paranoia no es cómo funciona la homosexualidad, sino cómo funciona la homofobia y el heterosexismo; por decirlo de forma breve, si entendemos que dicha opresión es sistémica, entenderemos cómo funciona el mundo.

Es por ello por lo que la paranoia se convirtió en un objeto privilegiado de la teoría anti-homófoba a mediados de los años ochenta. ¿Cómo se extiende de una manera tan rápida para que desde ese estatus pasara a ser la única *metodología* aprobada? He revisado lo que otros críticos y yo escribíamos en 1980, para intentar volver a rastrear dicha transición, una que parece digna de mencionar hoy en día pero que, en su momento, parecía el cambio más natural del mundo. Una parte de esa explicación reside en la propia naturaleza de la paranoia. Por decirlo de forma breve: la paranoia suele ser contagiosa; o por decirlo de modo más específico: la paranoia se ve abocada y tiende a establecer relaciones simétricas, en especial epistemologías simétricas. Como señala Leo Bersani: “inspirar interés garantiza ser leído de forma paranoica, igual que debemos contemplar con sospecha inevitablemente las interpretaciones que inspiramos. La paranoia es un ineludible desdoblamiento interpretativo de la presencia” (Bersani 1990: 188). Encarga a un ladrón (y, si hace falta, pues se convierte en ladrón) que atrape a otro ladrón, moviliza la astucia contra la sospecha y la sospecha contra la culpa, “se cree el ladrón que todos son de su condición/¡Pues anda que tú!” Una amiga mía que es paranoica y que cree que le estoy leyendo el pensamiento, se lo cree porque ella está leyendo el mío; siendo también escritora suspicaz, donde haya plagio ella aparecerá siempre en el lugar del crimen, ya sea como víctima o perpetradora; y siendo además amante del litigio, esta colega mía no solo se imagina que estoy tan familiarizada con las leyes sobre el libelo

como ella lo está, sino que finalmente consigue que yo lo esté. (Todos estos ejemplos, a propósito, son ficticios).

Dado que parece que la paranoia tiene una relación particularmente íntima con las dinámicas fóbicas en torno a la homosexualidad, se puede colegir que haya sido estructuralmente inevitable que las prácticas de lectura que se han hecho más disponibles y fructíferas en un trabajo anti-homófobo hayan sido, a su vez, prácticas de lectura paranoicas. Debe haber razones históricas y estructurales para este desarrollo, sin embargo, porque es menos fácil dar cuenta en términos estructurales que privilegian de forma frecuente las metodologías paranoicas en recientes proyectos críticos no queer tales como la teoría feminista, la teoría psicoanalista, la deconstrucción, la crítica marxista o el neohistoricismo. Un debate reciente sobre la paranoia aludía “a un dicho de finales de los años sesenta: ‘el que tu seas paranoico no significa que no vayan a por tí’” (Adams 1995: 15). De hecho, parece muy posible que alguna versión de este axioma (quizás “Incluso un paranoico puede tener enemigos” que pronunció Henry Kissinger) esté inscrita de forma tan indeleble en los cerebros de la generación del *baby boom* que nos ofrece una ilusión continuada de poseer una percepción especial sobre las epistemologías de la enemistad. Tengo la impresión, de nuevo, de que somos capaces de producir esta formulación constatativa de una manera tan feroz que parecería que tuviera una fuerza imperativa incuestionable: la idea de que incluso las personas paranoicas tienen enemigos se esgrime como si fuera completamente necesario que tuviera de corolario el mandato “*por lo que nunca se puede ser lo bastante paranoico*”.

Pero el valor verdadero del axioma original, si asumimos que sea verdad, realmente no convierte en incuestionable un imperativo paranoico. Al aprender que “solo porque seas paranoico no significa que no tengas enemigos”, alguien podría deducir que ser paranoico no es una forma eficaz de librarse de los enemigos. En lugar de concluir “por lo que no se puede ser nunca lo bastante paranoico”, una persona podría verse impelida a reflexionar “pero, entonces, solo porque tengas enemigos no significa que tengas que ser paranoico”. Eso es decir, una vez más: el que alguien tenga una visión no mistificada sobre las opresiones sistémicas no exige *intrínseca o necesariamente* que esa persona tenga una línea específica de consecuencias narrativas o epistemológicas. Ser otra cosa que paranoico (y, por supuesto, necesitamos definir dicho término de manera mucho más cuidadosa), practicar otras formas de conocimiento no paranoico *no* conlleva en sí mismo negar la realidad ni la gravedad de la opresión o del odio.

¿Cómo tenemos que entender la paranoia para situarla como un tipo de práctica epistemológica entre otras prácticas alternativas? Además de las formulaciones de Freud, las formulaciones más útiles a este propósito

serían las de Melanie Klein y (en tanto la paranoia representa un modo afectivo además de cognitivo) Silvan Tomkins. En Klein, encuentro especialmente afin el uso del concepto de posiciones— la posición esquizo/paranoica, la posición depresiva— por oposición a —por ejemplo—, los *estadios* normativamente ordenados, las *estructuras* estables o los *tipos de personalidad* diagnosticada. Como escribe Hinshelwood en su *Diccionario de pensamiento kleiniano*, “el término ‘posición’ describe la postura característica que adopta el ego en relación a sus objetos ... [Klein] quería transmitir, con la idea de posición, un proceso mucho más flexible, más de ida y vuelta entre el uno y el otro, de lo que se entiende normalmente por regresión a los puntos de fijación en las fases del desarrollo” (Hinshelwood 1991: 394). El flexible movimiento de ida y vuelta implícito en las *posiciones* kleinianas será útil para mi discusión sobre las *prácticas* críticas paranoicas y reparativas, no como ideologías teóricas (y, ciertamente, tampoco como tipos de personalidad estable de los críticos) sino como posturas relacionales cambiantes y heterogéneas.

El mayor interés del concepto de Klein reside, a mi entender, en que ve la posición paranoica siempre en el contexto oscilante de una posición posible pero muy diferente: la posición depresiva. Para el infante o adulto kleiniano, la posición paranoica —comprensiblemente marcada por el odio, la envidia y la ansiedad— es una posición de alerta terrible ante los peligros planteados por los odiosos y envidiosos objetos parciales que uno proyecta, esculpe e ingiere del mundo que le rodea como mecanismo defensivo. A diferencia de la posición depresiva, que es un logro que mitiga la ansiedad que el infante o el adulto solo a veces y, con frecuencia por un periodo de tiempo breve, logra habitar: esta es la posición desde la que es posible a su vez utilizar los propios recursos de uno para reunir o “reparar” los objetos parciales asesinos en algo parecido a una plenitud —aunque, me gustaría enfatizar, *que no necesariamente como una plenitud/totalidad preexistente*. Una vez reunidos con las propias especificidades, el objeto que más satisface está disponible para identificarse con él, así como para que a su vez reconforte y nutra. Entre los nombres que Klein da a este proceso reparador está el de amor.

Dada la inestabilidad y la inscripción mutua construida en la noción kleiniana de posiciones, también estoy interesada en hacer justicia en este proyecto a las potentes prácticas reparadoras que, estoy convencida, infunden autoproclamados proyectos críticos paranoicos, así como las exigencias paranoicas que con frecuencia hacen falta para el conocimiento y las manifestaciones no paranoicas. Por ejemplo, la tranquila respuesta que me dio Patton sobre el origen del VIH está basado en una prolija investigación, la suya y la de otras personas, muchas de las cuales requieren estar estructuradas de modo paranoico.

Por razones de oportunidad, tomo prestados mis ejemplos críticos de dos influyentes estudios de la pasada década, el uno más o menos psicoanalítico y el otro más o menos neohistoricista —pero lo hago más que por razones de oportunidad, porque ambos libros (*El género en disputa* de Judith Butler y *The Novel and the Police* [La novela y la policía] de D.A. Miller) cuya centralidad para el desarrollo de mi propio pensamiento, y de otros movimientos críticos que son los que más me interesan, constituyen ejemplos por su especial fuerza y singularidad. Es interesante señalar que cada uno de ellos está profundamente situado en una relación originaria y autorizada con diferentes sensibilidades de la teoría queer, de modo tácito u ostensiblemente marginal. Finalmente, creo que me permito hablar sobre ellos porque ninguna de estas obras es ya muy representativa del trabajo más reciente de ambos autores, por lo que confío en que los comentarios sobre las prácticas de lectura de cada texto se libren de estar pegados al nombre del autor como si se tratara de una alegoría.

De entrada me gustaría dejar fuera de este estudio cualquier solapamiento entre la paranoia per se y los diversos estados denominados demencia precoz (de Kraepelin), esquizofrenia (de Bleuler) o mas generalmente, delirios o psicosis. Tal y como señalan Laplanche y Pontalis, la historia de la psiquiatría ha intentado construir diversos mapas de estos solapamientos: “Kraepelin diferencia claramente entre la paranoia y la forma paranoica de la demencia precoz; Bleuler trata la paranoia como una subcategoría de la demencia precoz, o del grupo de las esquizofrenias; y en cuanto a Freud, estaba bastante preparado para ver a ciertas y denominadas formas paranoicas de la demencia precoz asignadas a la entrada paranoia ... (Por ejemplo,) el caso de ‘demencia paranoica’ de (Schreber) es, a ojos de Freud, esencialmente un caso de auténtica paranoia (y por ello no una forma de esquizofrenia)” (Laplanche y Pontalis 1973: 297). En los últimos escritos de Klein, sin embargo, que sucedan eventos mentales de tipo psicótico se ve como algo universal tanto en niños como en adultos, por lo que mecanismos tales como la paranoia ocupan una clara prioridad ontológica sobre categorías de diagnóstico tales como la demencia. La razón por la que quiero insistir de antemano en este desplazamiento es, una vez más, el intentar desenredar hipotéticamente la pregunta sobre el valor de la verdad de la pregunta sobre el efecto performativo.

Lo que sostengo es que las razones más importantes para cuestionar las prácticas paranoicas no estriban en que sus sospechas puedan ser delirantes o que estén simplemente equivocadas. Y en consonancia con ello, algunas de las razones más importantes para practicar las estrategias paranoicas pueden no consistir en que ofrecen un único acceso para el conocimiento verdadero. Representan una manera, entre otras, de buscar, encontrar y organizar el conocimiento. La paranoia conoce algunas cosas muy bien y otras pobremente.

Me gustaría iniciar ahora algo así como un boceto compuesto de lo que quiero decir cuando hablo de paranoia en este sentido –no como una herramienta para un diagnóstico diferenciado, sino como una herramienta para ver mejor diferencias de práctica. Mis encabezamientos principales serían:

La paranoia es *anticipatoria*

La paranoia es *reflexiva y mimética*.

La paranoia es una *teoría fuerte*.

La paranoia es una teoría de los *afectos negativos*.

La paranoia sitúa su fe en el *desvelamiento*.

La paranoia es anticipatoria

Que la paranoia es anticipatoria queda claro a partir de cada narrativa y teoría que trate de este fenómeno. El primer imperativo de la paranoia es *no debe haber sorpresas desagradables*, y, verdaderamente, esta aversión a las sorpresas parece ser aquello que cementa la intimidad entre la paranoia y el conocimiento per se, lo que incluye tanto a la epistemología como al escepticismo. D. A. Miller señala en *The Novel and the Police*, “La sorpresa ... es precisamente aquello que el paranoico intenta eliminar, pero dada la ocasión, es también aquello a lo que él sobrevive mediante la lectura como incentivo aterrador: no se puede ser lo suficientemente paranoico” (Miller 1988: 164).

La vigilancia unidireccional ligada al futuro de la paranoia genera, paradójicamente, una relación compleja con la temporalidad que cava/hace una madriguera hacia delante y hacia atrás: porque no debe de haber malas sorpresas, y porque aprender que existe la posibilidad de una mala sorpresa ya constituye en sí mismo una mala sorpresa, la paranoia requiere que las malas noticias se conozcan/sepan ya desde siempre. Como sugiere el análisis de Miller, las regresiones y progresiones temporales de la paranoia son, en principio, infinitas. Aquí, quizás, sugiero los repetidos y totalmente abrasivos ejemplos de Judith Butler en *El género en disputa* acerca de que no puede haber momentos anteriores a una imposición de la totalizadora Ley de la diferencia de género; de aquí su incesante vigilancia por rastrear en la escritura de otros teóricos de la nostalgia de tal imposible momento anterior. Ningún tiempo podría ser demasiado temprano para que uno ya lo haya sabido siempre/ de antemano, porque haya ya sido siempre inevitable, de que algo malo pudiera suceder. Y ninguna pérdida estaría tan distante en el futuro para que haga falta que se descuenta preventivamente.

La paranoia es reflexiva y mimética

Al señalar, tal y como he hecho, el tropismo contagioso de la paranoia hacia las epistemologías simétricas, me he basado en el doble sentido de la paranoia como reflexiva y mimética. Parece que la paranoia necesita ser imitada para que se la entienda y, a su vez, parece entender solo mediante la imitación. La paranoia propone a la vez que *Cualquier cosa que tu puedas hacer(me) yo la puedo hacer peor*, y *Cualquier cosa que tu puedas hacer(me) yo la puedo hacer primero*, a mí misma. En *The Novel and the Police*, Miller es mucho más explícito que Freud a la hora de abrazar las proposiciones gemelas de que la paranoia solo se entiende si se la practica a sabiendas, y de que el modo que la paranoia tiene de entender algo es mediante la imitación y la incorporación. Que la paranoia se niega a ser solo o una forma de saber o una cosa sabida, sino que también se caracteriza por un insistente tropismo hacia la ocupación de ambas posiciones, se dramatiza con agudeza en la primera página de este estudio definitivo sobre la paranoia: un preámbulo titulado “Pero, agente ...” empieza con una oración que –ya-desde siempre– es un segundo supuesto sobre como “incluso el ‘trabajo investigador’ más insulso o el más osado teme meterse en problemas”, lo que incluye tener problemas “con los adversarios cuyos ataques concretos hace que se mantenga ocupado anticipándolos” (Miller 1988: vii). Como señala en el último párrafo del libro acerca de *David Copperfield*, Miller también “sugiere ... un modelo en el que el sujeto se constituye a sí mismo ‘contra’ la disciplina, asumiendo dicha disciplina en su propio nombre” (220) o incluso en su propio cuerpo (191).

Por ello no resulta extraño que la paranoia, cuando el tema se aborda en un contexto no clínico, parece crecer como un cristal en una solución super-saturada, borrando cualquier atisbo de posibilidad de formas alternativas de comprensión o de las cosas mismas que hay que comprender. Más adelante me referiré a algunas implicaciones que conlleva inevitablemente el estatus de la paranoia en tanto que “teoría fuerte”, en el sentido en el que lo estamos utilizando. Lo que puede ser incluso más importante es con qué severidad el mimetismo de la paranoia acota su potencial como medio de lucha cultural o política. Como señalé en un ensayo que escribí en 1986 (en el que mi referencia implícita partía de un ensayo que luego formó parte de uno de los últimos capítulos de *The Novel and the Police*), “El problema con el que nos encontramos aquí no es simplemente que la paranoia sea una forma de amor, porque en cierto lenguaje ¿qué no lo es? El problema más bien reside en que, de todas las formas de amor, la paranoia es la más ascética, el amor que menos demanda de su objeto ... El deslumbrante trabajo narrativo llevado a cabo por el paranoico foucaultiano, al transformar los caos simultáneos de las instituciones en

el diagrama (consecutivo y de inefable elegancia) de una espiral de evasiones y re-capturas, también es la propuesta que hace de sí mismo y de su talento cognitivo el sujeto paranoico, ya preparado para cualquier cosa que quiera presentar bajo una apariencia de halago o de violencia, de un orden de cosas *morcelé* [troceado] que hasta entonces ha carecido solo de narrabilidad, de un cuerpo, de la cognición" (Sedgwick 1986: xi).

A riesgo de ser tremendamente reduccionista, me parece que este mecanismo mimético y anticipador puede darnos alguna luz acerca de un aspecto llamativo de los recientes usos feministas y queer del psicoanálisis. Dejando de un lado a Lacan, pocos psicoanalistas, en la práctica, soñarían con ser tan rigurosamente insistentes como lo son muchos teóricos opositores—de los que Butler está muy lejos de ser la más simple— en reafirmar la inexorable, irreducible, ineludible, omnipresente realidad, en cada aspecto psíquico de los hechos (pese a todo, artificiales) de la "diferencia sexual" y del "falo". Sería difícil desde Freud en adelante, lo que incluiría los últimos escritos de Melanie Klein, aprender algo de tal trabajo con frecuencia tautológico. La historia del pensamiento psicoanalítico ofrece herramientas muy diferentes y heterogéneas a la hora de pensar sobre aspectos como qué es ser persona, acerca de la conciencia, del afecto, de la filiación, de las dinámicas sociales y de la sexualidad que, a pesar de ser relevantes para el género y lo queer, con frecuencia no están en absoluto centrados en la "diferencia sexual". Y no es que necesariamente sean anteriores a la "diferencia sexual" ni que conceptualmente ocupen un lugar cercano a esta, ni siquiera que se relacionen con ella de forma tangencial o contingente ni siquiera que tengan alguna relación con ella.

Parece que la reserva restante de tal pensamiento y especulación podría constituir un yacimiento importante para los teóricos comprometidos en pensar en las vidas humanas más allá de las reificaciones de género que son corrientes en el psicoanálisis así como en otros proyectos de la ciencia y la filosofía modernas. Lo que ha ocurrido en su lugar, es algo así como: primero, a través de un proceso que podríamos llamar de escaneo vigilante, feministas y queer han entendido correctamente que no hay tema o zona del pensamiento psicoanalítico que pueda ser declarado a priori inmune de tales reificaciones de género. En segundo lugar, sin embargo —cosa que a mí me parece innecesaria y perjudicial—, la falta de esa inmunidad a priori, la ausencia de ningún punto de partida que garantice la falta de prejuicios del pensamiento feminista dentro del psicoanálisis, ha conducido a una extendida adopción por parte de algunos pensadores, de una estrategia mimética anticipatoria en la que ha de *presumirse* o *auto-asumirse* siempre una cierta violencia estilizada sobre la diferenciación sexual, incluso si hace falta, imponerse simplemente bajo la premisa de que no puede *descartarse* por completo (no quiero sugerir al utilizar el término "mimético", que estos usos de las categorías de género psicoana-

líticas se escapen necesariamente a la crítica o sean idénticos a los originales. La propia Butler, entre otros pensadores, nos ha enseñado a utilizar el término "mimético" de una forma mucho menos letal). Pero, por ejemplo, en esta tradición post-lacanian, el pensamiento psicoanalítico que no esté en primer lugar organizado en torno a la "diferencia sexual" fálica, tiene que ser siempre traducido, aunque los resultados aparezcan distorsionados, a ese lenguaje antes de que se les pueda dar cualquier otro uso teórico. Las posibilidades contingentes de pensar de otra manera que no sea mediante la "diferencia sexual" se subordinan al imperativo paranoico que, considera que si la violencia de tal reificación del género no puede darse definitivamente de antemano, no tiene por qué derivar en una escena conceptual que *sorprenda*. En una visión paranoica, es mucho más peligroso para tal reificación que no se haya anticipado que el que permanezca sin ser cuestionada.

La paranoia es una teoría fuerte

Por estas razones, en la obra de Silvan Tomkins, la paranoia se ofrece como el ejemplo por excelencia de lo que Tomkins entiende como "una teoría fuerte de los afectos", en este caso, una teoría fuerte de la humillación o del miedo a la humillación. Como explico en el capítulo 3 de este libro, el uso que Tomkins da al término "teoría fuerte" —incluso que utilice incluso el término "teoría"— parece darle el carácter de una doble valencia. Él va más allá de la reflexión de Freud sobre las posibles *similitudes* entre la paranoia, por ejemplo, y la teoría; según Tomkins, en un análisis muy marcado por el interés de los primeros pasos de la cibernética en los procesos de retroalimentación, las vidas cognitivo-afectivas de todas las personas están organizadas según teorías del afecto alternativas, cambiantes, estratégicas e hipotéticas. De lo que resulta que no habría desde el principio una diferencia ontológica entre los actos teorizadores de Freud y los de, por ejemplo, uno de sus analizados. Tomkins considera que hay un metanivel reflexivo en la teoría de Freud, y que el mismo afecto, el afecto normal y corriente, a la vez que es irreductiblemente corporal, también está formado fundamentalmente, mediante el proceso de retroalimentación, justamente por su acceso a esos metaniveles teóricos. En Tomkins, no hay ninguna distancia entre la teoría del afecto, en el sentido de la importante teorización explícita que algunos teóricos y filósofos llevan a cabo en torno a los afectos, y la teoría de los afectos, en el sentido de la amplia y tácita teorización que toda la gente hace al experimentar e intentar negociar con sus propios afectos y los de otras personas.

Por ello, llamar a la paranoia una teoría fuerte es pues, a la vez, darle el estatus de gran logro (es una teoría fuerte, del modo que para Harold Bloom,

Milton es un poeta fuerte) pero también encasillarla. Es un tipo de teoría de los afectos, entre otros muchos y, según Tomkins, es posible que ciertas teorías del afecto interrelacionadas, de diferentes tipos y de diferente potencia, constituyan la vida mental del cualquier persona. Más directamente, el contraste de la teoría fuerte de Tomkins se contrasta con la teoría débil, y dicho contraste no conlleva que la teoría fuerte gane en todos los casos. El alcance y el carácter reductivo de la teoría fuerte –es decir, su elegancia y economía conceptual– contiene ventajas e inconvenientes. Lo que caracteriza a una teoría fuerte, según Tomkins, no es después de todo lo bien que evita los afectos negativos o encuentra los afectos positivos, sino el tamaño y la topología del terreno que organiza. Y así escribe que “cualquier teoría muy general”

es capaz de dar cuenta de un amplio espectro de fenómenos que parecen muy remotos unos de los otros, y del origen común de los mismos. Este es un criterio comúnmente aceptado mediante el que se puede evaluar el poder explicativo de cualquier teoría científica. En la medida en la que esta teoría puede dar cuenta solo de los fenómenos “cercanos”, es una teoría débil, apenas mejor que una descripción de los fenómenos que se propone explicar. En la medida que ordena cada vez más fenómenos remotos en una única formulación, crece su poder ... Una teoría de la humillación es fuerte hasta el punto de que posibilita que sean tenidas en cuenta cada vez más experiencias, como ejemplos de experiencias de humillación, o hasta el punto que posibilita cada vez más anticipar tales contingencias. (Tomkins II: 433-434)

Tal y como esta narración sugiere, lejos de convertirse en más fuerte al evitar o aliviar la humillación, una teoría de la humillación se hace más fuerte exactamente en la medida en la que fracasa al hacerlo. La conclusión de Tomkins es que no todas las teorías fuertes son ineficaces –en realidad pueden llegar a ser demasiado eficaces– sino que “la teoría de los afectos tiene que ser eficaz para ser débil”: “Ahora podemos ver más claramente que aunque una teoría restrictiva y débil no pueda tener siempre éxito a la hora de proteger a la persona contra el efecto negativo, es difícil que permanezca débil si no lo hace. Al revés, una teoría del afecto negativo gana fuerza, paradójicamente, en virtud de los continuos fracasos de sus estrategias para conceder protección al evitar con éxito la experiencia del afecto negativo ... La extensión de la repetida y aparentemente incontrolable expansión de la experiencia del afecto negativo es la que impulsa a la fuerza creciente de la organización ideo-afectiva que hemos llamado una teoría fuerte del afecto” (II: 323-324).

Una teoría del afecto es, entre otras cosas, un tipo de escaneo y ampliación *selectivo*; por esta razón, cualquier teoría del afecto se arriesga a ser en

cierto modo tautológica. Pero debido a su amplio alcance y rigurosa exclusividad, una teoría fuerte se arriesga a ser fuertemente tautológica:

Hemos afirmado que hay una sobre-organización en la teoría monopolista de la humillación. Con esto queremos decir que no solo hay una integración excesiva entre los subsistemas que normalmente son más independientes, sino también que cada subsistema está sobre-especializado para tratar de minimizar la experiencia de la humillación... El conjunto del aparato cognitivo está en un estado de alerta constante en relación a tales posibilidades, sean estas inminentes o remotas, ambiguas o evidentes.

Como cualquier efecto de detección muy organizado, se deja al azar posibilidad de influencia. La antena del radar se sitúa allá donde parezca posible que el enemigo pueda atacar. Agentes de inteligencia pueden monitorizar incluso conversaciones improbables si hay una posibilidad externa de que se pueda detectar algo relevante o si existe la posibilidad de que dos noticias independientes unidas, analizadas juntas puedan dar una indicación de las intenciones del enemigo ... Pero, sobre todo, existe un modo altamente organizado de interpretar la información para que lo que pueda ser relevante se abstraiga y magnifique rápidamente y, el resto, se desestime. (Tomkins II: 433)

Y así sucede que una estructura explicativa que un lector pueda considerar tautológica, en el sentido de que no puede evitarse, o pararse, o hacer otra cosa que probar los mismísimos supuestos con los que comenzó, pueda ser experimentada por quien la practica como un avance triunfal hacia la verdad y la vindicación.

Sin embargo, con mayor frecuencia, los roles de esta obra de teatro se encuentran más mezclados y más ampliamente repartidos. No creo que demasiados lectores –ni, tan siquiera, el mismo autor– se sorprendieran demasiado si se señalara que la argumentación principal o la teoría fuerte de *The Novel and the Police* es completamente circular: todo se puede entender como un aspecto de lo carcelario, por lo tanto lo carcelario está en todas partes. Pero ¿quién lee *The Novel and the Police* para averiguar si la argumentación es verdadera? En este caso, como también se da frecuentemente en el caso de las tautologías de la “diferencia sexual”, la misma amplitud del alcance que hace que la teoría fuerte también ofrezca el espacio –del que el libro de Miller saca sus ventajas– para una riqueza de matices tonales, la actitud, la observación mundana, la paradoja performativa, la agresión, la ternura, el ingenio, la lectura inventiva, el *obiter dicta* y el lustre literario. Estas recompensas son tan locales y frecuentes que uno querría decir que una plétora de las teorías débiles poco

relacionadas entre sí parecen llamadas a refugiarse en el abrazo hiperatrofiado de la teoría fuerte global. De muchas maneras, tales acuerdos son todos para bien –sugere, placeres y sumamente productivos; la insistencia en que todo significa la misma cosa permite, de alguna forma, un avezado sentido de todas las maneras que hay de poder decirlo. Pero no hace falta leer las incontables perifrasis derivativas de la teoría fuerte (y sombría) de este libro, escritas por alumnos u otros críticos, para percibir, a la vez, algunas de las limitaciones de esta relación no articulada entre las teorías fuertes y débiles. Como teoría fuerte y como espacio de un mimetismo reflexivo, la paranoia no sería nada si no se la pudiera enseñar. La potente gama y la fuerza reduccionista pueden causar que el pensamiento tautológico sea difícil de identificar incluso cuando lo hace de modo convincente y casi inevitable; el resultado es que es posible que tanto los escritores como los lectores, por desgracia no se den cuenta si se está haciendo y dónde un auténtico trabajo conceptual y cual podría ser, exactamente, este trabajo.

La paranoia es una teoría de los afectos negativos

Mientras Tomkins distingue entre un número de afectos cualitativamente diferentes, también para ciertos propósitos agrupa los afectos *grosso modo* como negativos y positivos. En estos términos, la paranoia se caracteriza no solo por ser una teoría fuerte en oposición a una débil, sino por ser una teoría fuerte de un afecto negativo. Ello es importante en términos de los objetivos afectivos globales que Tomkins ve cómo potencialmente pueden entrar en conflicto unos con otros en cada persona: distingue en primer lugar entre el objetivo general de buscar minimizar el afecto negativo y el de buscar maximizar el afecto positivo. (Los otros, objetivos más sofisticados respectivamente que él identifica son que la inhibición del afecto se minimice y que se maximice el poder de lograr los tres objetivos precedentes). En la mayor parte de las prácticas –en la mayoría de las vidas– hay negociaciones pequeñas y sutiles (aunque acumulativamente potentes) entre estos objetivos, pero la fuerza omnipresente y el respaldo que ofrece una estrategia monopolista de anticipación de los afectos negativos puede causar, según Tomkins, el efecto de bloquear el objetivo potencialmente operativo para buscar el afecto positivo. “El único sentido en el que (lo paranoico) ciertamente puede luchar por el afecto positivo consiste en que promete un escudo contra la humillación”, escribe Tomkins. “Tomarse en serio la estrategia de maximizar el afecto positivo, más que simplemente disfrutarlo cuando llega la ocasión, está totalmente fuera de lugar” (Tomkins II: 458-459).

Del mismo modo, en los escritos de Melanie Klein entre la década de los años cuarenta y cincuenta, representa un logro real –un cambio de posición

distintivo, con frecuencia arriesgado– el que un niño pequeño o un adulto se dirijan a *buscar el placer* de forma sostenida (a través de las estrategias reparadoras de la posición depresiva) en lugar de continuar a la búsqueda de estrategias de retroalimentación, porque se consideran contraproducentes para *anticiparse al dolor* propias de la posición esquizo-paranoica. Es quizás más frecuente a la hora de debatir la posición depresiva de Klein hacer hincapié en que esa posición inaugura una posibilidad ética –en forma de una culpable percepción empática de la otra persona como buena, dañada e íntegra, que requiere y está solicitando que se la ame y se la cuide. Tal posibilidad ética, sin embargo, se fundamenta en –y coincide con– el movimiento del sujeto hacia lo que Foucault llama “el cuidado uno mismo [*le souci de soi*], la preocupación, con frecuencia muy frágil, de darle al yo placer y alimento dentro de un entorno que se percibe como no particularmente dispuesto a ofrecerlo.

Los desplazamientos conceptuales de Klein y de Tomkins son mucho más sofisticados y, sobre todo, menos tendenciosos que los supuestos correspondientes de Freud. Para empezar, Freud subsume la búsqueda del placer y el evitar el dolor de manera conjunta bajo la rúbrica de un supuestamente primordial “principio del placer”, como si los dos motivos no pudieran ellos mismos diferir radicalmente.¹ En segundo lugar, es solo la estrategia de anticipación del dolor en Freud la que (como ansiedad) se proyecta en la consecución del desarrollo del “principio de realidad”. Esto deja la búsqueda del placer como un supuesto manantial bajo tierra que siempre es imposible de examinar e inagotable de motivos aparentemente “naturales”, uno que solo plantea la pregunta de cómo mantener bajo control sus irrefrenables ebulliciones. Quizás, incluso de modo más problemático, este esquema freudiano instala de forma silenciosa en el ansioso imperativo paranoico la imposibilidad, pero también la supuesta necesidad de anticipar el dolor y la sorpresa, como “realidad” –como la forma, el motivo, el contenido y la prueba única e inevitable del verdadero conocimiento.

Por tanto, no habría lugar en Freud– excepto como un ejemplo de autoengaño– para la epistemología proustiana en virtud de la cual el narrador de *À la recherche* [A la búsqueda]–que en el último volumen de la obra siente “empujando unas a otras dentro de mí un conjunto completo de verdades que conciernen a las pasiones, al carácter y a la conducta humana”– las reconoce como verdad en la medida en que “*percibir las me causa alegría*” (Proust VI: 303, las cursivas son mías). En la epistemología paranoica freudiana, ya es de por sí inverosímil suponer que la verdad pudiera ser motivo de alegría aún accidental, e inconcebible imaginarse la alegría como garante de la verdad. Ciertamente, desde cualquier punto de vista resulta circular o algo por el estilo, suponer que el placer que nos da conocer algo puede tomarse como

prueba de la verdad del conocimiento. Pero una teoría fuerte del afecto positivo, del tipo al que tiende el narrador de *El tiempo recuperado*, no es más tautológica que la teoría fuerte sobre el afecto negativo representada en, por ejemplo, su paranoia en *La cautiva*. (En verdad, y en la medida en la que la búsqueda del afecto positivo es bastante menos probable que resulte de la formación de una teoría muy fuerte, quizás tienda bastante menos a la tautología). Permitamos a cada teoría su propio y diferente motivo primordial, en cualquier caso –en un caso la anticipación del dolor, la provisión del placer, en el otro– y ninguno de ellos puede ser considerado más realista que el otro. Ni siquiera es necesariamente verdad que las dos emitan un juicio diferente sobre la “realidad”: no se trata de que uno sea pesimista y vea el vaso medio vacío y el otro optimista y vea el vaso medio lleno. En un mundo lleno de pérdidas, dolor, y opresión, es probable que ambas epistemologías estén basadas en un profundo pesimismo: el motivo reparador de la búsqueda del placer llega, después de todo, según Klein solo con la consecución de una posición depresiva. Pero lo que cada una busca –lo que se trata de decir de nuevo, el motivo que cada una tiene *para buscar*, seguro que difieren ampliamente. De los dos, sin embargo, es solo un conocimiento paranoico el que tiene una práctica completa de (re)negar de su motivo y fuerza al enmascararse afectivamente como si fuera la misma materia de la verdad.

La paranoia sitúa su fe en el desvelamiento

Sea cual sea el relato que pueda ofrecer sobre su propia motivación, la paranoia se caracteriza por situar, en la práctica, un énfasis extraordinario en la eficacia del conocimiento per se –el conocimiento en la forma de desvelamiento. Quizás a ello se deba que el conocimiento paranoico sea tan ineludiblemente narrativo. Como esa persona desahuciada de una institución psiquiátrica y arrojada a la calle –traicionada por una conspiración de la ciudad entera– y que aún insiste en que te leas su gastado dossier cargado con su preciada correspondencia, la paranoia a pesar de toda su cacareada sospecha funciona como si el trabajo se hubiera finalmente realizado si por fin, esta vez, pudiera hacer que su relato se diera a conocer de verdad. Que un oyente completamente iniciado se pudiera sentir todavía indiferente o contrario a dicho desvelamiento, o no pueda servir de ayuda, en modo alguno, apenas se considera una posibilidad.

Resulta raro que una hermenéutica de la sospecha sea tan confiada respecto a los efectos del desvelamiento, pero Nietzsche (mediante la genealogía de la moral), Marx (mediante la teoría de la ideología) y Freud (mediante la teoría de los ideales y las ilusiones) ya representan según palabras de Ricoeur

“convergentes procedimientos de desmitificación” (1970: 34) y por lo tanto una fe parecida, inexplicable en sus propios términos, en relación a los efectos de tales procedimientos. En las influyentes páginas finales de *El género en disputa*, por ejemplo, Butler ofrece un argumento programático a favor de la desmitificación como “el foco normativo de una práctica gay y lesbiana” (Butler 1990: 124) con reivindicaciones tales como que “el drag revela la misma naturaleza imitativa del género” (137); “vemos el sexo y el género *desnaturalizados* por medio de la performance” (138); “la parodia de género revela que la identidad original... es una imitación” (138); “la performance de género *llevará a cabo/representará y revelará* la performatividad del propio género” (139); “la repetición paródica... desvela el efecto fantasmagórico de una identidad fija” (141); “la paródica repetición del género expone/denuncia... la ilusión de la identidad de género” (146); y “la hiperbólica exposición de “lo natural... *revela* su estatus fundamentalmente fantasmagórico” (147) así como “que *expone* su falta de naturalidad fundamental” (149, las cursivas son mías).

Lo que define el impulso paranoico en estas páginas, diría que es menos el acento que se pone en la mimesis reflexiva que la aparente fe en el desvelamiento. El archi-suspicaz autor de *The Novel and the Police* también habla en este caso, mediante los protocolos de algunos críticos recientes mucho menos interesantes, cuando ofrece proveer el ‘flash’ de una creciente y necesaria visibilidad para dar cuenta de que la disciplina moderna es un problema en sí mismo” (Miller 1988: ix) –como si visibilizar un problema fuera resolverlo en un santiamén, por lo menos se hace evidente en esa dirección. A ese respecto, por lo menos, aunque no en todos, Miller escribe en *The Novel and the Police* como un neohistoricista paradigmático. Porque, hacia un punto llamativo, las articulaciones de los neohistoricistas se basan en el prestigio de un solo y global relato: desvelar/exponer/ denunciar y problematizar las violencias ocultas en la genealogía del sujeto liberal moderno.

Con el tiempo que ha pasado desde que el neohistoricismo era algo nuevo, se ha hecho más fácil ver las formas en las que este proyecto paranoico de denuncia podría ser más específico desde un punto de vista histórico de lo que parece. “El sujeto liberal moderno”: ahora parece, o debería parecer, cualquier cosa menos una elección evidente como el único *terminus ad quem* de la narrativa histórica. ¿Dónde *están* todos esos supuestos sujetos liberales modernos? Normalmente me encuentro con estudiantes de postgrado que son virtuosos expertos en la tarea de desvelar ocultas violencias históricas que subyacen bajo un humanismo liberal, secular y universalista. Y, con todo, los años formativos de esos estudiantes, a diferencia de los años formativos de sus profesores, han ocurrido completamente en la América xenófoba de la secuencia Reagan-Bush-Clinton-Bush, donde lo “liberal”, si acaso, es una categoría tabú y donde el “humanismo secular” se ve tratado normalmente como una

secta religiosa de carácter minoritario, mientras que una vasta mayoría de la población reivindica que están en contacto directo con múltiples identidades invisibles tales como los ángeles, Satán o Dios.

Además, la fuerza de cualquier proyecto interpretativo que se proponga *desvelar la violencia oculta* parecería depender de un contexto cultural, como el que se presupone en las primeras obras de Foucault, en las que en primer lugar se menospreciaría a la violencia y, por ello, ésta se ocultaría. ¿Para qué molestarse en desvelar o denunciar las artimañas del poder en un país en el que, en un momento dado, al menos el 40% de los jóvenes negros están inmersos en el sistema penal? En los Estados Unidos, y a escala internacional, mientras que hay mucha violencia oculta que requiere ser desvelada también encontramos, el aumento de un ethos donde las formas de violencia que son hipervisibles desde el principio se ofrecen como un espectáculo ejemplar en vez de permanecer ocultas como un secreto escandaloso. Las controversias sobre los derechos humanos en casos como por ejemplo las torturas y desapariciones en Argentina, o el uso de las violaciones en masa como parte de la limpieza étnica en Bosnia señalan, no el desvelamiento de unas prácticas que se han ocultado o naturalizado, sino una pugna entre diferentes marcos de visibilidad. Es decir, una violencia que fue paradigmática y espectacular *desde sus inicios*, señalada directamente, cuya intención era servir de aviso público y aterrorizar a los miembros de una comunidad concreta, se combate mediante los esfuerzos por desplazar y redirigir (así como por simplemente expandir) su resquicio/rendija de visibilidad.

Otro problema que se presenta en estas prácticas críticas: ¿qué tiene que decirle una hermenéutica de la sospecha y de la denuncia a las formaciones sociales en las que la propia visibilidad constituye una buena parte de la violencia? El asunto del restablecimiento de las cadenas de presidiarios en varios estados sureños de Estados Unidos no trata tanto de obligar a que los presos hagan trabajos forzados sino a que los convictos tengan que hacerlo ante la mirada del público, y el entusiasmo patente en la aplicación de un modelo de justicia estilo Singapur que se expresó popularmente en los Estados Unidos cuando se apaleó a Michael Fay, reveló un sentimiento creciente de que el estigma de la vergüenza bien publicitado es la receta que prescribe el médico/la mejor medicina para la juventud recalcitrante. Aquí tenemos un índice muy significativo sobre los cambios históricos: solían ser las personas que se oponían a la pena de muerte los que argumentaban, que caso de llevarse a cabo, debería hacerse públicamente para vergüenza del estado y de los espectadores dando a conocer la violencia judicial previamente oculta. Hoy en día, no son los animadores contra la pena capital, los que llenos de una ambición triunfal, consideran que el lugar adecuado para la ejecución de la pena capital es la televisión. ¿Quién le pone precio ahora a las habilidades de los críticos culturales

ganadas a duras penas para hacer visible, detrás de las apariencias de tolerancia, los rastros ocultos de la opresión y la persecución?

La confianza paranoica en el desvelamiento parece depender, además, de una infinita reserva de ingenuidad en el público de tales desvelamientos. ¿Cuál es la base para asumir que sorprenderá o molestará, por no decir motivará, a que alguien aprenda que una manifestación social dada es artificial, mimética, fantasmática, se contradice a sí misma, o es incluso violenta? Como señala Peter Sloterdijk, el cinismo o "la falsa conciencia ilustrada" –la falsa conciencia que se sabe a sí misma falsa, "su falsedad ya reflexivamente regulada/amortiguada– ya representa "el camino extendido de forma universal mediante el que la gente ilustrada se cuida de que no se les tome por imbéciles" (Sloterdijk 1987: 5). ¿Cuánto tiempo debe de haber estado alguien sin ver la televisión para considerar chocante que las ideologías se contradigan a sí mismas, que los simulacros no tengan originales, o que las representaciones de género son artificiales? Mi propia suposición es que tal cinismo popular, aunque sin duda está muy extendido, es solo una entre las heterogéneas teorías en competencia que constituye la ecología mental de la mayoría de las personas. Algunos desenmascaramientos, algunas desmitificaciones, algunas testificaciones/testimonios son muy eficaces (aunque con frecuencia son del tipo anticipatorio). Otras muchas que son tan verdaderas y tan convincentes no tienen ninguna efectividad, sin embargo, y en la medida de que eso es así, tenemos que admitir que la eficacia y la direccionalidad de tales actos reside en otro sitio, no en su relación al conocimiento per se.

Escribiendo en 1988 –es decir, después que el reaganismo hubiera completado sus dos mandatos en los Estados Unidos– D.A. Miller propone que sigamos a Foucault y desmitifiquemos "el cuidado 'pastoral' intensivo y continuo que la sociedad liberal se propone dar a todos los que están a su cargo" (1988: viii). ¡Cómo si fuera así! Yo estoy mucho menos preocupada porque mi terapeuta me considere una persona patológica, que por la cobertura decreciente de mi seguro de salud mental–y eso teniendo la enorme suerte de tener algún tipo de cobertura médica. Desde el comienzo de la revuelta contra los impuestos, el gobierno de los Estados Unidos –y, cada vez más, los gobiernos de las llamadas democracias liberales– han echado a correr para deshacerse de responsabilidad alguna respecto de los que están a su cargo, sin que se haya propuesto ninguna otra institución para llenar ese hueco.

Este desarrollo, sin embargo, es la última cosa que alguien habría esperado de leer la prosa neohistoricista, que constituye una completa genealogía del estado del bienestar secular que tuvo su momento álgido en las décadas de los años sesenta y setenta, junto a una prueba irrefutable de por qué debe ser cada vez más, y por siempre, así. Nadie puede culpar a un escritor en los años ochenta por no haber previsto los efectos del Contrato con EEUU de los republicanos en 1994. Pero si, como dice Miller, "la sorpresa ... es precisamente

lo que el paranoico quiere eliminar", debería admitirse que, como una forma de paranoia, el neohistoricismo ha fracasado de forma espectacular. Mientras que su dicho general "las cosas están mal y van a peor" es imposible de refutar, cualquier valor de predicción más específico –y, como resultado, se puede discutir, cualquier valor para hacer una estrategia de oposición– ha sido nulo. Tal acelerado fracaso para anticipar el cambio se encuentra, además, tal y como he mencionado, completamente en la naturaleza del proceso paranoico, cuya esfera de influencia (como la del propio neohistoricismo) solo se expande cuando cada desastre no anticipado parece demostrar de forma más concluyente que, adivinad qué, *nunca se es lo suficientemente paranoico*.

Si contemplamos desde la ventaja que da hacerlo en el presente el muy influyente ensayo de Richard Hofstadter "The Paranoid Style in American Politics" ["El estilo paranoico en la política estadounidense"] publicado en 1963 nos daremos cuenta de hasta qué punto se ha producido un potente cambio discursivo. El ensayo de Hofstadter es una expresión singular del consenso liberal, coercitivo y complaciente que prácticamente suplica que se dé el tipo de desmitificación paranoica en el que, por ejemplo, D.A. Miller educa a sus lectores. Su estilo es mecánicamente equitativo: Hofstadter considera que hay paranoia tanto en la izquierda como en la derecha: entre los abolicionistas, los anti-católicos, anti-mormones y anti-masones, los nativistas y los populistas y aquellos que creen en la conspiración de los banqueros y de los fabricantes de municiones; en todos aquellos que dudan de que JFK fue asesinado por un solo hombre, "en la prensa popular de izquierda, en la derecha estadounidense contemporánea, y a ambos lados de la actual controversia racial" (Hofstadter 1965: 9). Aunque estas categorías parecen referirse a mucha gente, sin embargo aún sigue utilizando un "nosotros" –que parece referirse a prácticamente a todo el mundo– que pueda estar de acuerdo en contemplar tales puntos de vista como extremos desde un entendimiento tranquilo y que abarque un terreno intermedio, en el que todos "nosotros" podemos estar de acuerdo en que, por ejemplo, aunque "innumerables decisiones sobre... la guerra fría puedan ser fallidas", representan "simples errores de hombres con buena intención" (36). Hofstadter no tiene problemas en admitir que las personas o los movimientos paranoicos puedan percibir cosas que son verdad, aunque "un estilo distorsionado... una posible señal que pueda ponernos en alerta frente a un juicio distorsionado, justamente igual que, en el caso del arte, un estilo feo nos da una clave de los defectos fundamentales en relación al gusto" (6):

Unos ejemplos sencillos y relativamente no controvertidos pueden aclarar por completo (la distinción entre contenido y estilo). Justo después del asesinato del presidente Kennedy, se dio mucha publicidad a una ley ... para estrechar el control federal sobre la venta de armas de fuego por correo. Cuando se estaba debatiendo la ley sobre dicha medida, tres

hombres fueron en coche a Washington desde Bagdad, Arizona, para testificar en contra. Hay argumentos contra la ley Dobb que, a pesar de lo poco convincentes que uno los encuentre, se presentan bajo el color del razonamiento político convencional. Pero uno de los testigos de Arizona se opuso a la ley con argumentos que podemos considerar representativos de un estilo paranoico, al insistir que "era un nuevo intento de un poder subversivo de hacernos formar parte de un gobierno socialista mundial", y que amenazaba con "crear el caos" que ayudaría a "nuestros enemigos" a tomar el poder. (5)

No voy negar que haya gente que sienta nostalgia por una época en la que la retórica del lobby de las armas parecía una total chaladura – un ejemplo "sencillo y no controvertido" de un "juicio distorsionado" – en vez de representar a una plataforma prácticamente incuestionada de un partido político dominante. Pero el ejemplo espectacularmente anticuado de Hofstadter no constituye únicamente un índice de hasta qué punto el centro político ha girado hacia la derecha desde 1963. También constituye un signo de hasta qué punto ha devenido normativa dicha forma de pensar en cada aspecto del espectro político. En un sentido raro, me siento más cercana al pensamiento del hombre de Arizona que al de Hofstadter –aunque, o más bien porque, yo también doy por hecho que el de Arizona es miembro de una milicia que defiende la supremacía de la identidad blanca, cristiana y homófoba que preferiría quitarme de en medio de un tiro antes que mirarme. Peter Sloterdijk no explicita que el cinismo popular de la entendida/sabia "falsa conciencia ilustrada", que él considera se encuentra prácticamente en todas partes es, específicamente, de estructura paranoica. Pero tal conclusión parece ineludible. Es discutible que este cinismo cotidiano, bastante incoherente y de vía estrecha, sea la manera en la que la paranoia se presenta hoy en día cuando funciona como una teoría débil más que como una teoría fuerte. Se puede no estar de acuerdo/debatir, que este cinismo cotidiano, bastante incoherente y de vía estrecha, es como la manera en la que la paranoia se presenta hoy en día cuando funciona como una teoría débil más que como una teoría fuerte. Seguir llegando a esta escena paranoica, hiper-desmitificada con las "noticias" de la hermenéutica de la sospecha, en cualquier caso, es un acto que difiere enormemente de lo que tales desvelamientos habrían sido en los años sesenta.

La parodia subversiva y desmitificadora, las sospechosas arqueologías del presente, la detección de modelos ocultos de violencia y su desvelamiento: tal y como he estado argumentando, estos protocolos infinitamente enseñables y factibles se han convertido en moneda común y corriente en los estu-

dios culturales e historicistas. Si hay un evidente peligro en el triunfalismo de una hermenéutica paranoide, es que el barrido conceptual amplio de tal asunción metodológica, los acuerdos actuales de casi toda la profesión sobre lo que constituye una narrativa o una explicación o una historización adecuada puede, si persiste de forma incuestionada, empobrecer sin quererlo la reserva genética de las perspectivas y habilidades de la crítica literaria. El problema de una reserva genética superficial es, por supuesto, su decreciente habilidad para responder a los cambios medioambientales (por ejemplo, políticos).

Otro modo, quizás más preciso, de describir el presente consenso paranoico, sin embargo, es que en lugar de desplazarse completamente, haya llevado a cabo/ requerido una desarticulación, un rechazo y un erróneo reconocimiento de otros modos de entendimiento, de formas menos orientadas a la sospecha de las que se practican en la actualidad, con frecuencia, por los mismos teóricos y como parte de los mismos proyectos. El programa monopolista del pensamiento paranoico imposibilita sistemáticamente cualquier recurso explícito ligado a los motivos reparadores, que en cuanto se articulan se ven sometidos a que sus raíces sean arrancadas metódicamente. Los motivos reparadores, una vez que se explicitan, se convierten en inadmisibles para la teoría paranoica porque tratan del placer ("meramente estético") y porque quieren aportar mejoras ("meramente reformistas").² ¿Qué es lo que hace que el placer y la mejora sean tan "meros"? Solo la exclusividad de la fe que tiene la paranoia en el desvelamiento desmitificador. Solo su asunción cruel y despreciativa de que lo único que hace falta para que se haga la revolución mundial, exploten los roles de género, o lo que sea, es que la gente (es decir, que otra gente), una vez que tengan suficientemente exacerbados los dolorosos efectos de su opresión, su pobreza o su estado de engaño conviertan su dolor en algo consciente (como si, además, no lo hubiera sido) e intolerable (como si las situaciones intolerables se caracterizaran por generar soluciones excelentes).

Tan ásperas prescripciones no las ofrecen en serio la mayoría de las teorías paranoicas, pero hay mucha teoría paranoica que sin embargo está regularmente *estructurada como si* las ofreciera. Esta clase de aporía ya la hemos debatido en *The Novel and the Police*, donde se impulsa a los lectores a través de una lúgubre estructura monolítica de teoría fuerte paranoica mediante sucesivos compromisos con ofertas intelectuales y literarias bastante diversas, de menor escala y que con frecuencia parece que están profundamente orientados al placer, también se encuentra en otra mucha y buena crítica. Ciertamente, yo la reconozco formando una buena parte de mi propia escritura. ¿Importa cuando los lectores no entienden dichos proyectos o ellos no se describen a sí mismos de forma acertada? No sugeriría que la fuerza de ninguna escritura potente pueda tener una transparencia total en relación a sí misma, ni que sea probable que de cuenta dé sí misma de forma muy adecuada a un nivel cons-

tatativo. Pero supongamos que uno toma en serio la idea, como la que articula Tomkins y también otros escritores de los que disponemos, que la teoría de cada día afecta cualitativamente al conocimiento y a la experiencia de cada día; y supongamos que una no quiere establecer una diferencia muy ontológica entre la teoría académica y la teoría del día a día; y supongamos que a una le importa mucho la cualidad de la experiencia y el conocimiento propio y de otra gente. En estos casos, tendría sentido –si uno pudiera elegir– no cultivar la necesidad de una ruptura sistemática y autoacelerada entre lo que uno hace y las razones por las que lo hace.

Mientras que los procedimientos teóricos paranoicos dependen y refuerzan a la vez el dominio estructural de la "teoría fuerte" monopolista, también podemos extraer beneficios al explorar las formas dinámicas, extremadamente variadas e históricamente contingentes en las que los constructos teóricos fuertes se interrelacionan con los débiles en la ecología del conocimiento –una exploración que obviamente no puede continuar sin tener un interés respetuoso por los actos teóricos fuertes así como por los débiles. Tomkins nos ofrece bastantes más modelos para acercarnos a tales proyectos de los que he sido capaz de resumir aquí. Pero la historia de la crítica literaria también puede contemplarse como un repertorio de modelos alternativos para permitir que encajen las teorías fuertes y débiles. ¿Qué puede representar mejor a "la teoría débil, un poco mejor que una descripción de los fenómenos que intenta explicar", que la destreza de la lectura atenta imaginativa de la devaluada y casi obsoleta Nueva Crítica [New Criticism]?³ Pero lo que una vez fue verdad en Empson y Burke también es verdad hoy en día, aunque de una forma diferente: hay importantes tareas fenomenológicas y teóricas que pueden lograrse solo a través de teorías locales y taxonomías del momento (nonce taxonomies); los mecanismo potencialmente innumerables de su relación con teorías más fuertes siguen siendo una cuestión de arte y del pensamiento especulativo.

La paranoia, tal y como he señalado, representa no solo una teoría fuerte sobre el afecto sino una teoría fuerte del afecto *negativo*. La cuestión de la fuerza de una teoría dada (o la de la relación entre la teoría fuerte y la débil) puede ser ortogonal a la cuestión de su *cualidad* esencial afectiva (*quale*) y cada una es capaz de ser explorada de forma diferente. Una teoría fuerte (por ejemplo una reduccionista y de amplio espectro) que se organizó fundamentalmente en torno a la anticipación, la identificación y la defensa frente al afecto negativo de la humillación se parecería a la paranoia en ciertos aspectos pero diferiría de ella en otros. Creo, por ejemplo, que esta podría ser una caracterización justa de la sección precedente de este capítulo. Porque incluso especificar la paranoia como una teoría del afecto negativo deja abierta la distinción entre dos o más afectos negativos, existe la oportunidad adicional de experimentar con un vocabulario que hará justicia a una amplia gama afec-

tiva. De nuevo, no solo con los afectos negativos: también puede ser reificado y coercitivo tener un solo modelo totalizador del afecto positivo siempre en la misma posición destacada. Una gran cantidad de teoría molesta por lo excesiva parece explícitamente acometer la proliferación de un solo afecto, o quizás dos, de cualquier tipo –ya sea el éxtasis, la sublimidad, el hacerse polvo a uno mismo, el gozo [*jouissance*], la sospecha, la abyección, el saber, el horror, la aspereza, la satisfacción o la indignación moralista. Es como el antiguo chiste: “Al llegar la revolución, camarada, todo el mundo comerá rosbif cada día”. “Pero, camarada, no me gusta el rosbif”. “Al llegar la revolución, camarada, te gustará el rosbif”. Al llegar la revolución, camarada, esos chistes deconstructivos te harán cosquillas hasta que te partas de risa; te desmayarás de puro aburrimiento cada momento que no estés destrozando el aparato del estado; seguro que tienes sexo del bueno veinte o treinta veces al día. Estarás triste y militante. Nunca le querrás decir a Deleuze y Guattari, “esta noche no, queridos, me duele la cabeza”.

Reconocer en la paranoia una distintiva relación rígida con la temporalidad, a la vez anticipatoria y retroactiva, que tiene aversión sobre todo a la sorpresa, es también atisbar los rasgos de otras posibilidades. En este sentido, quizás Klein nos ayude más que Tomkins: leer desde la posición depresiva significa renunciar al ansioso conocimiento paranoico de que ningún horror, aunque aparentemente parezca impensable, nunca le parecerá al lector algo nuevo; para un lector que se sitúe en la posición reparadora, le puede resultar realista y necesario experimentar sorpresa. Al igual que puede haber sorpresas terribles, también puede haber sorpresas buenas. La esperanza, que con frecuencia se experimenta como algo que fractura y es incluso traumático, se encuentra entre las energías mediante las que los lectores de posición reparadora intentan organizar los fragmentos y las partes-objeto que ella encuentra o crea.⁴ Al tener la lectora espacio para pensar que el futuro puede ser diferente del presente, también es posible que ella contemple las posibilidades éticamente cruciales, profundamente dolorosas y profundamente aliviadoras de que el pasado asimismo podría haber sido diferente de cómo fue.⁵

¿Dónde deja este argumento a los proyectos de lectura queer, en particular? Con el decreciente énfasis de la cuestión de la “diferencia sexual” y de la “mismidad” sexual, y con la posibilidad de desplazarse de una comprensión de la paranoia centrada en la homofobia freudiana a otros modos de entendimiento como los de Klein o los de Tomkins, que no son particularmente edípicos y que están más centrados en los afectos que en las pulsiones, también estoy sugiriendo que la mutua inscripción del pensamiento queer en relación al tema de la paranoia puede ser menos necesaria, menos definitiva, menos completamente constitutiva que escritos anteriores sobre ella,

en los que incluyo en buena medida a los míos propios, han asumido. Una visión más ecológica de la paranoia no ofrecería el privilegiar los asuntos gays y lesbianos de la forma transhistórica y casi automáticamente conceptual que una visión freudiana ofrece.

Además, creo que nos dejará en mucha mejor posición hacer justicia a una riqueza de prácticas características, centralmente culturales, a muchas de las cuales se les pueden llamar reparadoras, que emergen de la experiencia queer pero se hacen invisibles o ilegibles bajo una óptica paranoica. Como, por ejemplo, las que señala Joseph Litvak (en una comunicación personal en 1996)

Me parece que la importancia de los “errores” en la lectura y la escritura queer tiene mucho que ver con aflojar los lazos que parecen inevitables entre los errores y la humillación. A lo que me refiero es a que, si mucha de la energía queer, digamos que en torno a la adolescencia se dirige a lo que Barthes llamaba “*le vouloir-être-intelligent* [el querer ser inteligente] (como en “si tengo que ser desgraciado, por lo menos dejarme que sea más brillante que el resto”), dando cuenta en buena parte del enorme prestigio de la paranoia como la auténtica rúbrica de la inteligencia (una inteligencia que duele), mucha energía queer, prosigue más adelante en... unas prácticas que se dirigen a sacar el terror del error y a hacer que el cometer errores sea algo sexy, creativo e incluso potente desde el punto de vista creativo. ¿Acaso una lectura queer no significa leer, entre otras cosas, que los errores pueden ser buenas sorpresas en vez de malas sorpresas?

Creo que es apropiado que estas apreciaciones pudieran ser desarrollos contingentes en vez de apreciaciones definitivas o transhistóricas: no son cosas que tengan que ser inevitablemente inherentes a la experiencia, pongamos por caso, de cada mujer que ama a una mujer o de cada hombre que ama a un hombre. Porque sí, como he señalado, una práctica de lectura paranoica está estrechamente unida a la idea de lo inevitable, hay otros rasgos de la lectura queer que son exquisitamente acordes con el latido de lo contingente.

La terca narrativa, rígida y defensiva de una temporalidad paranoica, después de todo, en la que el ayer no puede haber diferido del hoy y del mañana y pueda ser aún más así, toma su forma de una narrativa generacional que se caracteriza por una singular regularidad y repetición edípica: le sucedió al padre de mi padre, le sucedió a mi padre, me está sucediendo a mí, le sucederá a mi hijo y al hijo de mi hijo. Pero ¿acaso no es un rasgo de la posibilidad queer –solo un rasgo contingente, pero un rasgo real, y uno que, en cambio, refuerza la fuerza de la propia contingencia– que nuestras relaciones generacionales no tengan siempre que desarrollarse de una forma tan rígida?

Pensemos en la epifanía, profusamente reparadora del último volumen de Proust, en el que el narrador, después de haberse retirado durante mucho tiempo de la sociedad, va a una fiesta donde al principio él se cree que la gente lleva atuendos muy elaborados que pretenden ser antiguos, para darse cuenta después de que son antiguos, y que el también es viejo –y se ve asaltado por una cantidad de diferentes conmociones mnemónicas, por el climax de una serie de “verdades” jubilosas sobre la relación entre la escritura y el tiempo. El narrador no lo dice nunca pero ¿acaso no merece la pena señalar que la completa desorientación temporal que lo inicia en este espacio de revelación habría sido imposible en un *père de famille* heterosexual, en uno que mientras tanto se hubiera encarnado bajo la forma de la identidad y los roles inexorablemente “progresivos” de la regular llegada de hijos y de nietos?

Y ahora comprendía lo que era la vejez: la vejez, que de todas las realidades es quizá aquella de la que más tiempo conservamos una noción puramente abstracta, mirando los calendarios, fechando nuestras cartas viendo casarse a nuestros amigos, a los hijos de nuestros amigos, sin comprender, sea por miedo, sea por pereza, lo que esto significa, hasta el día que vemos una silueta desconocida, como la de Monsieur d'Argencourt, la cual nos enteramos de que vivimos en un nuevo mundo; hasta el día que el nieto de uno de nuestros amigos, un joven al que instintivamente trataríamos como un camarada, sonríe como si nos burláramos de él porque nos ha visto como a un abuelo; comprendía lo que significaban la muerte, el amor, los goces del espíritu, la utilidad del dolor, la vocación, etc. (Proust VI: 354-355).

Una contingencia más reciente, en el brutal acortamiento de la extensión de tantas vidas queer, ha des-rutinizado la temporalidad de muchos de nosotros, en formas que solo intensifican este efecto. Mientras comento esto, estoy pensando en tres amistades mías muy queer. Uno de mis amigos tiene sesenta años; los otros dos treinta, y yo, con cuarenta y cinco, me encuentro exactamente en la mitad. Nosotros cuatro somos profesores universitarios y tenemos en común muchos intereses, energías, ilusiones; y también cada uno de nosotros está comprometido con diversos activismos. En un relato generacional “normal”, las identificaciones de unos con otros se alinearían con la expectativa que dentro de quince años, estaría comparativamente situada donde hoy está mi amigo de sesenta, mientras que mis amigos de treinta se situarían a su vez en donde yo me encuentro ahora.

Pero somos conscientes que las bases de esas amistades hoy en día es posible que difieran de tal modelo. Lo hacen en el interior de las ciudades, para las personas que están sometidas a la violencia racista, para las personas

que no cuentan con asistencia médica, y para las personas que trabajan en industrias peligrosas, y para muchas otras; y así lo hacen para mis amigos y para mí. En mi caso, como vivo con un cáncer de mama avanzado, tengo pocas posibilidades de cumplir la edad que mi amigo mayor tiene ahora. No parece muy probable que mis amigos de treinta lleguen a mi mediana edad: uno tiene un cáncer avanzado causado por un masivo trauma medioambiental (básicamente creció en encima de un vertedero de residuos tóxicos); el otro es seropositivo. Es mucho más probable que el amigo que tiene muy buena salud a sus sesenta años sea el que esté vivo dentro de quince años.

Es duro decir e incluso duro saber, cómo estas relaciones son diferentes de aquellas compartidas por personas de edades diferentes en un paisaje cuyas líneas de perspectiva convergen en un punto evanescente común. Estoy seguro que nuestras relaciones están más intensamente motivadas: aparte de otras cosas que sepamos, sabemos que no tenemos tiempo de andarnos con chorradas. Pero lo que signifique identificarnos con el otro debe de ser también muy diferente. En este escenario, una persona mayor no quiere a una joven como a alguien que algún día ocupará su lugar, o viceversa. Nadie va a pasar a la otra persona, por decirlo de alguna manera, el nombre de la familia; se da una sensación de que el relato de nuestras vidas apenas se solaparán. Hay otra sensación en la que se rozan mutuamente de forma más íntima que si estuvieran avanzando según el programa habitual de las generaciones. Es inmediatamente mutuo, mutuo en una plenitud presente de un llegar a ser cuyo arco quizás no se extienda más, del que cada cual debemos aprender lo mejor que podamos a aprehender, a alcanzar una plenitud y a acompañarnos.

A un nivel textual, me parece que las prácticas relacionadas con el conocimiento reparador pueden residir, de forma poco reconocida y apenas explorada, en el corazón de muchas historias de intertextualidad gay, lesbiana y queer. La práctica del camp que se identifica con lo queer, por ejemplo, puede ser analizada de forma muy errónea cuando se ve, como hace Butler y otros autores, a través de lentes paranoicas. Como hemos visto, el camp se suele entender como únicamente apropiado para proyectos ligados a la parodia, a la desnaturalización, a la desmitificación y al desvelamiento burlesco de los elementos y creencias de la cultura dominante. Y el grado en el que hacer *camping* está motivado por el amor parece con frecuencia entenderse solo como el nivel de la complicidad del odio por uno mismo con un opresivo *statu quo*. Mediante este relato, la mirada de rayos x del impulso paranoico en el camp ve de modo transparente un descarnado esqueleto de la cultura; la estética paranoica que ve es una de elegancia minimalista y economía conceptual.

El deseo del impulso reparador, por otro lado, suma de forma creciente. Su miedo es un miedo realista: que la cultura que lo rodea sea inadecuada o no esté interesado en nutrirla; quiere reunir y conferir plenitud a un objeto

que a cambio tendrá recursos que ofrecer a un *self* embrionario. Contemplar el camp como, entre otras cosas, una exploración comunal e históricamente densa de una variedad de prácticas reparadoras es hacerle más justicia/darle la razón a muchos de los elementos que definen el camp clásico: las sabrosas y sorprendentes exhibiciones de una erudición excesiva, por ejemplo; el apasionado y con frecuencia hilarante gusto por lo antiguo, la pródiga producción de historiografías alternativas; la “excesiva” querencia por lo fragmentario, lo marginal, los deshechos y los productos desperdiciados; la rica variedad afectiva tan innovadora, la irreprimible fascinación por los experimentos con la ventriloquia, las desorientadoras yuxtaposiciones del presente con el pasado, y de la alta cultura con la cultura popular.⁶ Como en la escritura de D. A. Miller, un pegamento de exceso de belleza, de excedente de inversión estilística, del inexplicable afloramiento de amenazas, de desprecio y de deseo cementa y anima la amalgama de las potentes partes-objetos en las obras de Ronald Firbank, Djuna Barnes, Joseph Cornell, Kenneth Anger, Charles Ludlam, Jack Smith, John Waters y Holly Hughes.

La sola mención de esos nombres, algunos de ellos ligados a personalidades casi legendariamente paranoicas también confirma de que no se trata de la gente sino de las posiciones mutables –o, querría decir, prácticas– que pueden dividirse entre paranoicas y reparadoras. Con frecuencia, las personas que más tienden a la paranoia son las que más pueden y necesitan desarrollar y diseminar las más ricas prácticas reparadoras. Y si la paranoica o la posición depresiva operan en una escala menor que al nivel de la tipología individual, también operan en una escala mayor: la de las historias compartidas, comunidades emergentes y el tejer discursos intertextuales.

Lo mismo que ocurre en Proust, el lector reparador “se ayuda a sí mismo una y otra vez”; no solo es importante sino que también es *posible* encontrar formas de prestar atención a esos motivos y posiciones reparadores. El vocabulario para articular el motivo reparador de un lector en relación a un texto o una cultura ha sido tan ñoño, estetizante, defensivo, anti-intelectual o reaccionario desde hace mucho tiempo que no es de extrañar que pocos escritores tengan ganas de describir su relación con tales motivos. El problema prohibitivo, sin embargo, reside en las limitaciones del vocabulario teórico del presente más que en propio motivo reparador. Y con no menos agudeza que una posición paranoica, no menos realista, no menos ligada a un proyecto de supervivencia, y tampoco ni más ni menos engañosa o fantasmática, la posición de la lectura reparadora acomete una diversa gama de afectos, ambiciones y riesgos. Lo que mejor podemos aprender de tales prácticas es, quizás las muchas personas y comunidades que han conseguido extraer nutrientes de los objetos de una cultura –incluso cuando el manifiesto deseo de dicha cultura ha sido con frecuencia no darles sustento.

Notas

- 1 Laplanche y Pontalis, en la entrada que se encuentra bajo el título de “El principio del placer” muestran que Freud llevaba mucho tiempo siendo consciente de este problema. Así resumen ellos la posición de aquel: “¿debemos, por lo tanto, estar contentos con una definición meramente económica y aceptar que el placer y el displacer no son nada más que la traducción de cambios cuantitativos en términos cualitativos?” ¿Y cual es la correlación precisa entre estos dos aspectos, lo cuantitativo y lo cualitativo? Poco a poco, Freud llegó a enfatizar de forma considerable sobre la gran dificultad que conllevaba el intento de dar una respuesta única/sencilla/ simple a esta pregunta?
- 2 La apenas disimulada mueca que le da Leo Bersani al término “redención” (redemption) en toda su *The Culture of Redemption* [La cultura de la redención] podría ser un buen ejemplo de este último tipo de uso, si exceptuamos que la revulsión de Bersani parece no estar ligada a que las cosas se podrían mejorar, sino más bien a la pía reificación del Arte como el agente seleccionado para que tal cambio se lleve a cabo.
- 3 Agradezco a Tyler Curtain que me señalara esto.
- 4 Aquí me viene a la cabeza la interpretación de Timothy Gould (que me comunicó personalmente en 1994) sobre el poema de Emily Dickinson que empieza “La esperanza es la cosa con plumas / Que se instala en el alma” [Hope is the thing with feather / That perches in the soul] (Dickinson 1960: 116). Gould considera que los síntomas de una esperanza vibrante/palpitante se asemejan al desorden de estrés postraumático, con la diferencia de que la causa de la perturbación aparentemente ausente reside en el futuro, en vez de en el pasado.
- 5 No quiero hipostasiar aquí “en la forma en la que realmente” sucedió, ni negar lo construida que esta expresión “realmente sucedió” pueda ser dentro de ciertos constreñimientos. El terreno de aquello que *podría haber sucedido pero no sucedió*, sin embargo, es ordinariamente más amplio y menos constreñido, y por ello parece importante que no colapsemos el uno en el otro; ya que de otro modo, el conjunto de la posibilidad de que *las cosas sucedieran de otra forma* se pierde.
- 6 *A Small Boy and Others* [Un niño pequeño y otros] de Michael Moon es un libro que conlleva este rico sentido de la cultura queer.

La pedagogía del budismo

¿Qué significa que nuestros gatos nos traigan a casa a pequeños animales heridos? La mayoría de la gente interpreta estas entregas como ofrendas o regalos cuya intención –por desacertada que sea la elección del objeto– es complacer-nos o congraciarse con nosotros, los humanos de los gatos. Pero según la antropóloga Elizabeth Marshall Thomas, “los gatos pueden estar asumiendo el papel de educadores al meter dentro de casa a sus presas... Una madre gata empieza a transmitir enseñanzas a sus gatitos desde el momento en que estos empiezan a seguirla... Después los pone a hacer prácticas lanzando de un lado a otro a sus víctimas, exactamente lo mismo que hace un gato cuando juega. Las madres gatas llevan a sus guaridas a sus presas (heridas) para que sus gatitos puedan practicar en casa, especialmente si sus presas son de un tamaño manejable. Así que, quizás, los gatos que liberan a sus presas aún vivas en nuestras casas estén intentando que hagamos prácticas para que perfeccionemos nuestras destrezas cazadoras” (Thomas 1994: 105).

Para las personas dedicadas a la pedagogía y a los gatos, esta especulación de Thomas puede resultar desestabilizadora a varios niveles. En primer lugar, nos encontramos con la herida narcisista: cuando pensábamos que se nos admiraba o que teníamos poder, que éramos figuras casi paternales y maternales para nuestros gatos, se nos adjudica el papel de torpes recién nacidos con necesidades educativas especiales. O aún peor, ni siquiera hemos aprendido nada de esa educación. A pesar de la meticulosa puesta en escena que llevan a cabo los gatos, parece que brillamos por nuestra estupidez, siendo incapaces siquiera de percibir que se trata de una escenificación pedagógica. ¿Es verdad que solo somos capaces de aprender cuando somos conscientes de que nos están enseñando? ¿Cómo hemos llegado a confundir tanto el acto ilocucionario de la dádica con el de la enseñanza? Otro problema añadido en este acto de habla es el relativo a la imitación: el gato daba por hecho (¿pero cómo lo podemos saber?) que sus propios movimientos transmitían pautas a imitar por nosotros, no la intención de que les hiciéramos sitio, o que los aceptáramos con generosidad. Un gesto cuya finalidad era suscitar una respuesta simétrica ha suscitado, en su lugar, una complementaria.

Por otro lado, aunque hubiéramos reconocido que el proyecto del gato era pedagógico, tal vez no habríamos respondido de forma adecuada, “perfeccionando nuestras destrezas cazadoras” con la presa herida y temblorosa. Quizás no queremos aprender la lección que nuestro gato nos está enseñando. En ese

caso, si bien en un registro afectivo, nos encontramos de nuevo con un error relativo a la mimesis: la presunción del gato de que nos identificamos con él lo bastante como para querer comportarnos como él lo hace (por ejemplo, devorando roedores vivos). A un educador humano, el escaso éxito pedagógico del gato le recuerda muchas pesadillas cotidianas. Hay estudiantes que contemplan el gran esfuerzo de sus profesores como una ofrenda que se hace en su honor con carácter servil –y desagradable por añadidura. Hay otros estudiantes que aceptan los planteamientos ofrecidos con gratitud, como si fueran regalos, pero sin pensar en imitar su proceso de producción. Sin duda, nos encontramos ante un impasse común al que también se han enfrentado psicoterapeutas y psicoanalistas. A veces impartiendo clase a alumnos de grado de origen privilegiado, me asaltaba una gélida sospecha: mientras que yo confiaba en su deseo de identificarse con mis destrezas y mi conocimiento como en un espejo, a ellos les motivaba contemplarme como una contra-figura aleccionadora: un ejemplo de en qué se podían convertir si no eran lo suficientemente estupendos [cool], impecables y adaptables para poder escapar de la maraña del mundo académico y dirigirse al de la empresa.

Y junto a las frustraciones del pedagogo felino están las más aleccionadoras de su estúpido dueño humano. Con frecuencia, tardamos demasiado tiempo en reconocer la “resistencia” (el ratón moviéndose de un sitio a otro) de un estudiante/paciente como una forma de pedagogía dirigida hacia nosotros y una invitación a que los imitemos. Puede que nos preguntemos más tarde si (y cómo) podríamos haber logrado convertirnos en el terapeuta o pedagogo concreto que cada cual necesita. Quizás lo que querían decirnos era: Prueba a mi manera, si me quieres enseñar. O tal vez querían decirnos: tengo que enseñarte algo más importante que lo que tú me tienes que enseñar a mí.

Entre las conexiones pedagógicas cuasi-fallidas que voy a analizar en este capítulo, es evidente que la relación fundacional en torno al tema del propio budismo discurre entre Asia y Euro-América. Desde hace dos décadas, aún cuando la prolongada presencia de elementos budistas en la cultura estadounidense se ha venido haciendo a todas luces visible desde hace mucho tiempo, la investigación crítica ha estudiado los muchos malentendidos y las confusiones sistémicas que parecen subyacer en esta pedagogía de ambos lados del océano Pacífico. Como lector de la investigación crítica, un “budista estadounidense” podría llevarse una cura de humildad al enterarse de las numerosas, decisivas y casi invisibles maneras en las que su acceso a los textos, prácticas y conocimientos asiáticos se ha visto perjudicado por la historia de su transmisión en occidente. Por ejemplo, Donald López resume su modélica antología de ensayos críticos comentando que lo que ha llegado a manos de los lectores occidentales modernos es solo “un obje-

to hipostasiado, llamado ‘budismo’ que por haber sido creado en Europa, podía también ser controlado por ella” (1995: 7). Entre las distorsiones manifestadas de tal hipóstasis se encuentra un relato de declive que deslegitima lo moderno y lo vernáculo en los estudios budistas; un deseo de atribuir raíces occidentales a las representaciones budistas asiáticas; las historias de complicidad con proyectos colonialistas y nativistas de Japón, así como de complicidad con proyectos fascistas en Italia; planteamientos arrogantes e ignorantes como los de Jung, cuando habla en nombre de una psique oriental exótica; y un reclutamiento de los budistas asiáticos que crea un doble vínculo [*double bind*] al atribuirles los roles incompatibles de informante y gurú frente a los académicos occidentales.

¿Qué fuerza poseen tales logros críticos? ¿En qué sentido y para quién son importantes? El sentido común indica que tienen menor impacto para los estudiantes no universitarios del budismo que para los investigadores de dicho campo. No solo son esos rigurosos estudios (la mayoría de ellos publicados por editoriales universitarias) menos accesibles para aquellos que no son investigadores sino que los motivos más importantes para leerlos también se basan en el modo en que difieren. Por decirlo claramente, las y los investigadores académicos del budismo han optado vocacionalmente por encontrar un sendero, por muy asintótico que sea, hacia el conocimiento de su(s) materia(s) de estudio que estaría menos distorsionado por la ignorancia, la presunción imperialista, y el anhelo de que sus deseos se conviertan en realidad, o mediante modelos característicos de la cultura occidental. La pregunta ¿es este relato certero o está tergiversado? puede dar paso a la pregunta de estos lectores ¿funciona esta práctica o no?

El lugar y el momento en que esta pregunta histórica se formula sin hacer uso de preguntas específicas se ha descrito con acierto en términos de fuerzas pluralistas del mercado libre dentro de unas sociedades fundamentalmente seculares (ver Peter Berger). Más recientemente, ha sugerido la existencia de un nicho de mercado específico que es incluso menos respetable con las enseñanzas budistas de divulgación dirigidas a consumidores no asiáticos, bajo las rúbricas un tanto estigmatizadas de la “autoayuda”, la “New Age” y la “para-terapéutica”. De este hecho es de donde surge el presente capítulo, que refleja los cinco años de implicación de una educadora no especializada con la literatura budista en lengua inglesa, desde la producida para el mercado de masas hasta los textos de investigación académica. La motivación inicial –y auto-asistencial– que me llevó a esta inmersión fue abiertamente soteriológica, viéndose suscitada al serme diagnosticado a los cuarenta y tantos años que el cáncer que padecía había hecho metástasis. Sin embargo, como este capítulo indica, mi interés por la literatura budista sobre la vida y la muerte se hizo inseparable de mi identificación con las pasiones y las antinomias pedagógicas que se repiten a lo largo de todas las tradiciones de la rama budista Mahayana.

El topos académico dominante y, ciertamente, la autodescripción más frecuente en las divulgaciones occidentales del pensamiento budista es el de la *Weltanschauung*, bien se aclame o se lamente dicha adaptación. Ello implica que un original asiático está adaptándose o está siendo adaptado por las sensibilidades, hábitos y *Weltanschauung* [la concepción del mundo] occidental. Del mismo modo, una defensa común de las prácticas adaptativas budistas se ha ido modificando con frecuencia a lo largo de la historia, a la vez que también han cambiando las diversas culturas que su peripatética historia ha ido encontrando. Este capítulo, centrado simultáneamente en la pedagogía como tema y como relación, intenta algo diferente a tal defensa: considera que la *adaptación* no es el único modelo posible para analizar los encuentros occidentales con las enseñanzas budistas de divulgación. La adaptación hace hincapié en cómo el pensamiento budista se altera, se modifica y se adecúa al darle un uso diferente, y, a la vez, en cómo se descentra y se retira de una órbita anterior mediante el tirón gravitacional de un cuerpo ajeno. Hasta cierto punto, la aptitud de ese topos es innegable. Además hay numerosos mandamientos escriturales que lo confirman: el canon Pali, los sutras, las históricas Jakata, todos ellos contienen ejemplos privilegiados de enseñanza que han sido radicalmente adaptadas a las diversas capacidades y a los diferentes marcos de sus auditores.

A pesar de ello, en este capítulo quiero poner a prueba otros recursos diferentes que se encuentran en el gran tesoro de las fenomenologías budistas sobre el aprendizaje y la enseñanza. ¿Podría ser, por ejemplo, que un topos realmente canónico como el de el *reconocimiento* / la *apercepción*¹ describiera algunas dinámicas de la divulgación del budismo occidental mejor que el topos unidireccional de la adaptación? Lo cierto es que se amolda mucho mejor a las subjetividades y las preocupaciones epistemológicas de aquellos que consumen tales textos de divulgación.

Un interés subsidiario de este capítulo consiste en ilustrar algunas consecuencias de lo que hoy en día es una obviedad sobre el pensamiento religioso asiático: que “ha llegado y ha influido” en el pensamiento occidental de muchas maneras, a través de numerosos encuentros entre ambos llevados a cabo a lo largo de muchos siglos. De este modo, hoy en día, un encuentro budista con la “cultura occidental” tiene también que entenderse como un encuentro con un palimpsesto de las corrientes e influencias asiáticas (y viceversa). Por ejemplo, los estadounidenses compran con frecuencia libros budistas en las estanterías de autoayuda de librerías conocidas. Pero si la forma de marketing de la autoayuda resuena a “producto estadounidense” de forma sospechosa, ¿no se deberá, por lo menos en parte, a que encuentra un referente muy directo en “el impulso de confiar en sí mismo” de Emerson de comienzos del siglo XIX y en la obra “Canto a mí mismo” de Walt Whitman, es decir, en un impulso

que ya se ha implicado conscientemente en un intercambio directo e indirecto con las enseñanzas budistas e hinduistas?

El primer libro que encontré en mis exploraciones budistas –y que en formas quizás poco analizadas estructura aún mi relación con el budismo como temática– fue *El libro tibetano de los vivos y los muertos*, el éxito de ventas de Sogyal Rinpoché. Dicha obra está construida como una brillante extensión de *El libro tibetano de los muertos* y consta de una introducción para principiantes sobre el budismo tibetano y, anuncia en la contraportada de la edición de bolsillo, que es “un manual para la vida y para la muerte [...] el clásico definitivo sobre la nueva espiritualidad de nuestra época”.

Más que el budismo Zen o la tradición Theravada –otras tradiciones budistas que han conseguido gozar de una gran popularidad entre los estadounidenses no asiáticos en el siglo XX– el budismo tibetano corre el riesgo de parecer indisolublemente ligado a las circunstancias culturales e históricas de su desarrollo asiático. Quizás el foco más ligado a la meditación de otras tradiciones budistas concede a éstas una ilusión de transparencia y de posibilidad de acceso universal de las que el budismo tibetano carece. Quizás la relativa accesibilidad geográfica de Japón y del sudoeste asiático deja al budismo tibetano más intensamente mezclado (para los ojos occidentales) con lo local, con las opacidades del lenguaje, con las costumbres en la “creencia” y, por decirlo de forma resumida (como lo decían los primeros budólogos), con la “superstición”. El Dalai Lama señala con regularidad que “mi religión es la amabilidad” pero desplazarse de esa introducción de apariencias translúcida es encontrar rápidamente prácticas y cosmologías cuya extrañeza, desde un punto de vista occidental, pueden ser prácticamente irreductibles. ¿Cómo negocia Sogyal con el riesgo de perder lectores en este desencuentro cultural? El párrafo inicial del prefacio nos deja estupefactos desde un punto de vista narrativo:

Nací en Tíbet y a los seis meses ingresé en el monasterio de mi maestro Jamyang Khyeutse Chókyi Lodró en la Provincia de Kham. En el Tíbet tenemos la especial tradición de buscar la reencarnación de los grandes maestros que han fallecido. Se eligen niños pequeños y se les da una educación especial con objeto de prepararlos para que sean los maestros del futuro. A mí me pusieron el nombre de Sogyal, aunque todavía habría de pasar algún tiempo para que mi maestro me reconociera como reencarnación de Tertón Sogogyal, renombrado místico que había sido uno de sus propios profesores y maestro del decimotercer Dalai Lama.

Mi maestro, Jamyang Khyeutse, era alto para lo que es corriente entre los tibetanos, y por ello su cabeza siempre parecía destacar sobre las

demás entre la multitud. Tenía el cabello plateado, muy corto, unos ojos amables que brillaban por su sentido del humor y una orejas largas como las de Buda. (1993: xi)

Este comienzo propio de un cuento de hadas zambulle al lector en un sistema de analogías y encarnaciones que no le resulta familiar. Sin embargo, con fin estratégico, el punto de vista del lector se vincula al mismo tiempo a la aún más radical desorientación del niño de seis meses (no se menciona a sus padres), que “entró en el monasterio”, adquirió un “maestro” y se sometió a unos confusos procesos para que lo encontraran o lo “eligieran” como la reencarnación de Sogyal antes de que supiera hablar o andar.

El resto del prefacio continúa con una estrategia similar de iniciaciones paralelas. Como lectores conseguimos información del tipo “en el Tíbet, nunca era suficiente llevar el nombre de una encarnación, siempre había que ganarse el respeto mediante el propio saber y la práctica espiritual” (xi). A la vez, otro elemento de la voz del autor representa a un niño que intenta darle sentido a su confuso entorno y a su estatus dentro del mismo: “yo era un chico travieso, ninguno de mis tutores conseguía inculcarme disciplina. Cuando intentaban pegarme, corría a esconderme detrás de mi maestro donde nadie osaba acercarse. Allí, agazapado, me sentía orgulloso y satisfecho de mí mismo; él se limitaba a reír. Hasta que un día, sin que yo lo supiera, mi tutor fue a hablar con él y le explicó que, por mi propio bien, las cosas no podían continuar así. La siguiente vez que fui a esconderme, mi tutor entró en la sala, hizo tres postraciones ante mi maestro y me sacó a rastras. Recuerdo que mientras me sacaba de la habitación me pareció muy extraño que mi tutor no le tuviera miedo a mi maestro” (xii). La extrañeza que el niño encuentra parece que se debe a su inusual estatus *tucky*, a la vez que a una mayor extrañeza (o facticidad) de la que un mundo presenta a cualquiera que no esté versado en él –se trate de un lector occidental o de un niño tibetano.

El prefacio de Sogyal Rinpoché nos transporta a un tiempo pasado en el que un niño es aculturado a trompícones junto a un tiempo presente implícito en el que el lector se encuentra. La dicción ingenua y la estructura de la oración de Sogyal comprime los dos tiempos en uno solo. Pero su iniciación también procede de otros dos ejes generales. Uno es el de una tonalidad emocional singular, la de la gratitud mezclada con la ternura. El otro, al que dicha tonalidad se suma, es la continua influencia de “mi maestro”. “Todo el mundo lo llama *Rinpoché* ‘el Precioso’, que es el título que se le da a un maestro, título que jamás se daría a otro profesor estando el mismo presente. Su presencia era tan impresionante que muchos le llamaban ‘el Buda Primordial’” (xiii). En la infancia del narrador, su maestro era una presencia sensorial: “Por lo general, yo solía dormir en el cuarto de mi maestro, en una cama pequeña situada a los pies

de la suya. Un sonido que nunca podré olvidar es el tableteo de las cuentas de su mala –el rosario budista– mientras él susurraba sus oraciones. Cuando me iba a acostar, él ya estaba allí sentado practicando y, cuando me despertaba por la mañana lo encontraba ya despierto, sentado y practicando de nuevo, rebosante de beatitud y de poder. Cuando abría los ojos y lo veía, me inundaba una cálida y reconfortante sensación de dicha. Tal era el aura de paz que lo envolvía” (xiii). Igualmente, se va extendiendo el tiempo presente de la iniciación del lector: “Jamyang Khyentse es el fundamento de mi vida y la inspiración de este libro. Fue la encarnación de un maestro que transformó la práctica del budismo en nuestro país” (xi). “He oído decir que mi maestro afirmó que yo contribuiría a continuar su obra, y ciertamente, siempre me trató como si fuera su propio hijo. Pienso que lo que he podido lograr hasta ahora en mi trabajo, y el público al que he podido llegar, se debe a que la bendición que me otorgó ha madurado” (xii). Y el prefacio termina: “Rezo para que este libro transmita al mundo algo de la gran sabiduría y compasión de mi maestro, y para que gracias a ellas, también usted, esté donde esté, pueda sentirse en presencia de su sabia mente y encontrar una conexión viva con él” (xiv).

A pesar de que en el prefacio quedan muchos detalles que dejarían perplejo a un lector no familiarizado con las tradiciones del budismo tibetano, su sencillo lenguaje ya habrá conseguido involucrar a los lectores en un serie de relaciones pedagógicas, complejas y afectivamente orientadas. La movilidad de la posición profesor-alumno se encarna en primer lugar en el propio Sogyal, que comienza el prefacio con seis meses y lo termina como profesor –pero sin que haya un cambio aparente en la cualidad de la dependencia respecto de su “maestro”. Lo cierto es que a lo largo del camino se le ha “reconocido” como una encarnación del propio profesor de su maestro. ¿Quién de ellos será entonces el maestro del lector? En apariencia, un cierto proceso de ventriloquia entre ellos asegura que realmente no hay necesidad de escoger ni tampoco hay forma de distinguir entre Sogyal Rinpoché el estudiante/profesor y el maestro Rinpoché en cuya radiante presencia ninguna otra persona podía ser uno. De hecho: “Para mí era el Buda, de eso no tenía ninguna duda. Y todo el mundo también lo reconocía como tal” (xiii).

Este contexto de enseñanza, evidentemente, se alimenta de una personalidad y de relaciones emocionales íntimas, y a la vez funciona como un disolvente misteriosamente potente de la identidad individual.

La disolución de la identidad es, desde luego, un lugar común en el budismo. Pero, en realidad, el prefacio de Sogyal dice poco del budismo per se y nada de sus principios. En lugar del “budismo”, una lectora que comience a leer este libro y que parta de su desorientación, se ve interpelada por la relacionalidad de la propia pedagogía que es rica pero disolvente. En dicho mundo parece que la relación *solo podría ser* pedagógica y, por dicha razón, radicalmente trans-in-

dividual. "Cada vez que comparto con otros esa atmósfera de mi maestro, se puede percibir esa sensación profunda que él despertaba en mí. ¿Qué fue, pues, lo que inspiró en mí Jamyang Khyentse? Una confianza inquebrantable en las enseñanzas en las que estaba inmerso, y la convicción de que la importancia del maestro es crucial, dramática". (xiii)

Ciertamente, es fácil argumentar que la relación pedagógica es consustancial al budismo Vajrayana, o "lamaísmo" como lo llamaba la Europa del siglo XIX, que está basado en la excepcional preeminencia que se le daba al lama-gurú como profesor de iniciación. No solo el Vajrayana sino todo el budismo Mahayana, por su parte, se autodefine radicalmente en términos pedagógicos. En esto el Mahayana (el vehículo más grande) es superior, después de todo, al shravaka-yana y al pratyeka-yana. Los vehículos "menores" cuyos seres perfectos, los no enseñantes shravakas (auditores) y los pratyekas (que despiertan al budismo de forma solitaria) son solo estudiantes o autodidactas, que llegan al nirvana por su cuenta.

El ideal Mahayana, contrasta radicalmente con los dos vehículos anteriormente citados, ya que la figura del bodhisattva está ligada a "el que aspira a conseguir la budeidad, y se dedica a realizar actos altruistas que hacen posible que otros seres se iluminen" (Chang 1983: 471). De este modo, como los shravakas y los pratyekas, el bodhisattva sigue siendo también un estudiante y un aspirante, al que se le aconseja "ser un alumno todo el tiempo" (Santideva 1995: 40). Para el bodhisattva, sin embargo, el imperativo pedagógico de hacer posible la iluminación de otros es prioritario incluso al propio avance espiritual de uno mismo: un bodhisattva retrasa su entrada en el nirvana hasta que todos los demás seres sintientes hayan aprendido a hacerlo. La traducción del bodhisattva que hace Thomas Cleary es la de "un ser iluminado", por lo tanto con una doble referencia a iluminar a otros y a crecer en la iluminación de uno mismo, resulta ser un camino adecuado para expresar esta condensación esencial, que presta una mayor ayuda a la hora de especificar la situación de él o de ella en dichos ejes. Además, el compromiso de cualquier persona con el budismo mahayana tiene lugar en las dimensiones del budismo, el "sendero del budismo", junto al plano formado por estos ejes que no se reservan solo para las personas espiritualmente avanzadas. La figura definitoria del budismo mahayana, el bodhisattva, en cambio, se define simplemente como un ser cuyo compromiso con la relacionalidad pedagógica se aproxima al horizonte de la eternidad.

Pese a (o por) ser obvio de por sí, también merece la pena subrayar que, al igual que los Diálogos de Platón, los mucho más extensos sutras budistas en realidad solo consisten en una serie de escenarios de instrucción teatralizados. Además, entre las populosas jerarquías de seres que pueblan los sutras -las

asuras, los bodhisattvas y los bodhisattvas-mahasattvas, los brahmas, los devas y devaputras, los dragones, los gandharvas, los garudas, los dioses, los dueños y moradores de una casa, los seres producidos mágicamente, los monjes, los No-reencarnables y los Uni-reencarnables, los pratyekas, rsis, 'Sakras, 'sramanas y 'Sravakas, los que entran en el fluir, los yaksas- todos ellos considera que no hay nada más preciado que recibir las enseñanzas del Dharma. En las escrituras Mahayanas, las escenas de enseñar y aprender se desean universalmente y a la vez son medios instrumentales.

En 1844, cuando Elizabeth Palmer Peabody publicó en *The Dial* la primera traducción de unos sutras en lengua inglesa, sus primeros lectores eran algunas de sus amistades de los círculos trascendentalistas de la zona de Boston. La selección que ella escogió de la traducción del Sutra del Loto se basaba en la traducción francesa de Eugène Burnouf, que a la vez que comparte el énfasis de dicho sutra en la unidad última de las enseñanzas budistas se distingue, sin embargo, cuidadosamente de entre los vehículos del budismo. Su exceso de celo quizás ocasionara una mistificación en los lectores, dado que en ese momento los más dedicados a la investigación de entre ellos apenas distinguían entre brahmanes y budistas. Sin embargo, Peabody se tomó el trabajo de explicarles mediante unas notas a pie de página, por ejemplo, que un Pratyeka Buda es un tipo de Buda egoísta, que posee la ciencia pero no se molesta en extenderla" (Peabody (trad.) en *The Dial* enero 1844: iv. 3: 393).

Pero esta distinción se pone a su vez al servicio de un panegírico sobre la amplitud indiscriminada de la pedagogía de Buda. "Explico la ley a las criaturas después de haber reconocido sus inclinaciones" dice en la selección de Peabody, "adapto mi lenguaje al sujeto y a la fuerza de cada cual":

Es, O Kâçyapa, como si una nube, ascendiendo por encima del universo, lo cubriera por entero, ocultando la tierra... extendiendo de un modo uniforme una inmensa masa de agua, y resplandeciendo con los relámpagos que escapan de sus flancos, hacen que la tierra se regocije. Y las plantas medicinales que han estallado en la superficie de la tierra, las hierbas, los arbustos, los reyes del bosque, los árboles grandes y pequeños, las diferentes semillas, y todo lo que constituye la vegetación; toda la vegetación que se encuentra en las montañas, en las cavernas y en los setos; las hierbas y los matorrales; esta nube las llena de alegría, extiende alegría sobre la tierra seca, y humedece las plantas medicinales; y esta homogénea agua de la nube, las hierbas y los arbustos suben, cada uno según su fuerza y su objeto... Absorben el agua por sus troncos, sus ramitas, su corteza, sus ramas, sus matas, sus hojas, la grandes plantas medicinales crecen en

forma de flores y frutos. Cada una según su fuerza, según su destino, y se conforman con la naturaleza de su germen, que es de donde surgen, producen una fruta singular, y sin embargo hay un agua homogénea como la que cayó de la nube. Por eso, O Kâçyapa, el Buda llega al mundo, como una nube que cubre el universo ... y enseña a las criaturas la verdadera doctrina (1844: 398-399).

Es de suponer que para los lectores trascendentalistas lo significativo de semejante pasaje no radicara en la promesa de una "doctrina verdadera", sino en el énfasis en una ardua problemática, inmersa ya en sus propias preocupaciones románticas acerca del concepto de *Bildung* [formación]: cómo una forma de enseñar podría nutrir los destinos individuales así como las necesidades comunes de sus destinatarios.

Porque si alguna vez hubo un grupo tan fanático de la pedagogía como los *dramatis personae* de los sutras, sin duda deben haber sido los trascendentalistas y, si exceptuamos a Thoreau, todas y todos ligaban su esperanza más vital a alguna práctica pedagógica *viva voce*—prácticas que, en cada caso, con independencia de certificaciones universitarias o eclesíásticas, denostaban de forma activa las demandas de la autoridad inclinándose a favor de los requerimientos de la experiencia. Del mismo modo, al igual que en el mundo de los sutras, pero de forma mucho más infrecuente porque se trata de Occidente, la gama de tales prácticas, desde la Temple School a las Conversaciones de Margaret Fuller en la Concord School of Philosophy—abarcaba a gente de todas las edades, desde los niños que estaban aprendiendo a andar, a personas ancianas, y nunca se seleccionaba a ningún grupo de edad por la consideración de que estuviera en una fase adecuada para la educación. Así, dicho aspecto del ideal Mahayana, que se niega a diferenciar a nivel de identidad entre el profesor y el alumno, coincidía con dicho ideal. Incluso cuando los adultos enseñaban a los niños pequeños, como escribió Elizabeth Peabody en *Record of a School* [Registro de una escuela], un relato detallado de la Temple School de Bronson Alcott, escuela que tuvo una escasa duración: "un profesor nunca debe olvidar que la mente que está dirigiendo puede ser mejor que la suya; que sus sensibilidades pueden ser más profundas, más tiernas, más amplias; que su imaginación puede ser mucho más rápida; que su poder intelectual de dar y de razonar puede ser más potente y que siempre debe tener la humildad de sentirse a veces en el lugar del niño y la magnanimidad de enseñarle formas de defenderse de la propia influencia de su profesor" (Peabody 1835: 19-20). Bronson Alcott también siguió el principio de "enseñar, empeñándose en preservar el entendimiento detrás de la creencia implícita" (Alcott 1991: 318). Otro de los mandatos que se imponía consistía en: "enseñar tratando a los alumnos con una familiaridad uniforme y con paciencia, con la mayor amabilidad, ternura y respeto" (319).

En los manifiestos educativos formales e informales de los Transcendentalistas no hay ninguna referencia a las prácticas pedagógicas asiáticas reales; incluso su fundamento en la familiaridad con las escrituras sagradas asiáticas es muy tenue. En la década de 1830, los intereses hinduistas y budistas de los Transcendentalistas estaban muy mediatizados por los del Romanticismo europeo. Con todo, las formas adoptadas por los intereses de los eruditos alemanes y británicos sobre Asia correspondientes a este periodo se contemplaban desde un punto de vista pedagógico diferente. Los métodos comparatistas tanto en la filología como en la religión habían dado como resultado una visión, de la India en particular, como el origen maternal o la "cuna" del griego y del cristianismo, y de todas las lenguas y de todas las religiones europeas (Halbfass 1988: 61).

De este modo, la referencia de Peabody remite a la filología orientalista así como al sentimiento doméstico cuando escribe: "no hay nada en la verdadera educación que no tenga su germen en el sentimiento maternal, y cada madre encontraría mucha filosofía espiritual en sus propios afectos, solo con dejar que su mente leyera su corazón [...]. Cuando una filosofía inadecuada, que ha prevalecido durante mucho tiempo, ha adulterado el lenguaje y la imaginación maternal del corazón de formas muy diferentes, es preciso lavarlo de nuevo en los "pozos immaculados" del sentimiento y del pensamiento, que es de donde surge la lengua en primer lugar, esas fuertes y contundentes palabras maternas que proceden de la filosofía de las ideas innatas, y a las que, desde su declive, se les ha dado de lado dándoles una patada como si fueran guijarros "a los que no se les hace caso" y se les arroja a los surcos polvorientos de la rueda de la costumbre (1835: 181-182). Peabody manifiesta una narrativa doble parecida sobre la ontogenia y la filogenia espiritual cuando señala: "el primer tramo de la verdadera religión quizás sea, por fuerza, el panteísmo. Y la infancia primera es el momento adecuado del panteísmo. Desaparecerá y dará origen al teísmo cristiano cuando aparezca la individualidad" (183).

Aunque Peabody describe Asia de una forma convencional y lo hace como si estuviera aplastada por unos anticuados "ídolos e instituciones que han degradado la raza por debajo de los hombres" (187) y a pesar de que su afiliación con el cristianismo no era solo nominal, Peabody, al razonar desde el "genio de las lenguas primitivas", ve en el monoteísmo occidental una caída radical del idealismo que identificaba espiritualmente al antiguo Este. Afortunadamente, sin embargo, allí intervino lo que tanto Alcott como ella veían como su reencarnación pedagógica crucial en la Grecia clásica: "la filosofía teórica de Anaxágoras fue la reafirmación en Grecia de la filosofía religiosa del Este. La mente es Dios, dijo el gran maestro de Pericles y Sócrates. Y de ello surge en Atenas la filosofía práctica del *conócete a ti mismo*. Si el ser humano es una generación de ese Espíritu que precedió a la existencia de la Materia (así ra-

zonaba Sócrates), entonces, una conciencia de sus propias leyes, por ejemplo, de sí misma, debe ser el punto de partida desde el que se deben ver el resto de las cosas; y, sin afirmar nada, él mismo comenzó a hacerse preguntas y a guiar a otros que también se preguntaban por la distinción entre lo accidental y lo real" (189). La visión de un *Bildung* cristiano que Alcott y Peabody y, más tarde, Fuller pusieron en práctica en la Temple School, es deudora de Platón, que mira hacia el Este, más que a su forma dialógica socrática. Al concebir, según comenta Peabody "que todas las otras almas son en potencia lo que Jesús fue en acto, que cada alma es una encarnación de lo infinito; sobre la que nunca se pensará claramente hasta que se haya transcendido mentalmente el tiempo y el espacio; que jamás nadie se sentirá en armonía con uno mismo hasta que su sensibilidad no esté en proporción con la de todos los seres vivos" (191).

De este modo, aunque la traducción del primer sutra en inglés apareció cuando *The Dial* publicó lo escrito por Peabody sobre *El Sutra del Loto*, casi una década después de su *Record of A School*, los Transcendentalistas eran muy conscientes de que el estudio del budismo tenía poco de virginal. Sabían que los antiguos griegos, así como los Románticos alemanes, sus dos puntos principales de identificación con la cultura "occidental", escribieron prolijamente sobre Asia como un probable lugar de origen intelectual, lingüístico y espiritual (Halbflass 1988: 2-3, 69-138). Aunque no estaban en buena posición para conocer el pensamiento budista e hinduista, su propio pensamiento, como bien sabían, no era inocente sino que estaba, en muy buena medida, ya constituido por ellos. Habían incluso propuesto al igual que Max Müller, el indólogo de siglo XIX, de que "todos procedemos del Este, todo lo que más valoramos nos ha llegado del Este y yendo al Este, todo el mundo debería sentir que va a su 'antiguo hogar', que está lleno de recuerdos si somos capaces de leerlos" (Müller 1883: 29).

Sin dramatizar el misterio germánico de la imagen de Müller, me gustaría detenerme y reconocer en este momento de Nueva Inglaterra una situación hermenéutica que me parece muy significativa. Es la de muchas y muchos investigadores occidentales que buscan encuentros con el pensamiento asiático, conscientes a la vez tanto de una ignorancia total sobre el mismo como de la siempre ya consolidada posición de Asia dentro de la cultura intelectual y espiritual "occidental".

Hay en los Estados Unidos una marca de audiograbaciones (en cinta magnetofónica) de contenidos divulgativos budistas (Sogyal Rinpoché, Lama Surya Das, músicas para la meditación) que se llama *Sounds True* [Suena Verdadero]. Yo solía pensar que habían elegido muy mal el nombre de las enseñanzas espirituales e imaginaba que hablaban como con el encogimiento de hombros que expresa escepticismo "parece verdad, pero [...]". Más recientemente me he

dado cuenta de que, a pesar de toda su modestia, "suena verdadero" describe muy bien lo que se siente al aprender o aceptar estas enseñanzas. Describe fundamentalmente un intercambio de reconocimiento –en su punto mejor, de sorprendente reconocimiento. Como si el molde de la verdad ya estuviera dentro del que escucha, y sus propios perfiles se vieran clarificados por el encuentro con una enseñanza que podría ser entonces aprehendida como "verdad".

Al igual que a los Transcendentalistas, a nosotros nos cuesta trabajo saber cómo pensar sobre esta situación hermenéutica. Sería plausible desacreditar tal "aprendizaje" como completamente tautológico, la proyección de los lugares comunes occidentales, nuestro ya-sabido proyectado en una pantalla que da glamur a la fantasía oriental. O tal encuentro podría describirse como una escena de adaptación, donde el consumidor occidental selecciona de una compleja tradición budista, solo aquellos elementos que responden simétricamente a las necesidades de situaciones específicas y etiqueta, con arrogancia, el resultado como "budismo" a secas.

Otra posibilidad es que el sentido de reconocimiento surja de reunir junto al pensamiento budista original, alguna idea que tuviera un origen histórico budista pero que ya había sido naturalizada en el pensamiento occidental por haberse utilizado de forma continuada. Por ejemplo, cualquier expresión que haga hincapié en el pensamiento no-dualista es susceptible de "que me sueñe a verdad" a mí, teniendo en cuenta que yo no soy la primera persona que ha intentado rastrear un tropismo mediante un recorrido no dualista desde el punto de vista histórico aplicando las enseñanzas de la deconstrucción y las de sus predecesores modernos, a un conjunto de referentes asiáticos cada vez más especulativos que se remontan a través de distintas herejías cristianas, al neo-platonismo, al gnosticismo, a Platón, a los presocráticos, etcétera.

Sin embargo, esta perspectiva genealógica abre dos tipos de regresión infinita. Uno es histórico porque, al igual que sucede ahora, en la época de los Transcendentalistas siempre hubo una fuerte tradición (que se puede rastrear por lo menos hasta el Renacimiento) de reconstrucciones especulativas que comparten la misma forma y el mismo objetivo. De este modo, lo que empieza como un discurso empirista de la historia intelectual, se convierte rápidamente en un juego vertiginoso de espejos de lo que puede ser una especie de historiografías fantasmáticas que contienen lo hermenéutico, lo esotérico, lo masónico, lo teosófico, lo oculto, los rosacruces y otras tradiciones parecidas basadas en occidente. A la vez, la perspectiva de una historia personal es igualmente frustrante. Si las cintas de audio de *Sounds True* me suenan verdaderas, ¿no puede ser simplemente porque me resulten parecidas a la deconstrucción? Después de todo ¿qué es lo que hizo que la deconstrucción pareciera verdad? Hasta donde puedo recordar (por si os merece la pena saberlo) las enseñanzas no dualistas siempre me han parecido las más verdaderas.

Otra posibilidad de esta situación hermenéutica es que las enseñanzas sobre las que gravitan parezcan verdad porque sean verdad y que haya personas, occidentales u orientales, que simplemente las reconozcan como tales a través de algún tipo de acceso individual a un mundo ahistórico, un estrato que comporta todo el universo de la *philosophia perennis*.

Todas estas formas de ver la situación de modos divergentes tienen su propia historia y su propio análisis y cada una apela a territorios subjetivos de la experiencia, del pensamiento y de la política. Sin embargo, tienen en común que tratan de la naturaleza aparentemente tautológica del propio escenario pedagógico. Del criterio de "parece verdad" se puede aparentemente aprender solo lo que una o uno ya sabe, bien sea porque se conoce a partir de la cultura nativa "propia" o mediante una introyección cultural duradera que sucedió en algún momento fruto de la nostalgia por las ideas foráneas a través de una intuición directa.

La pedagogía budista no es el único modelo que entra en este círculo hermenéutico que nos resulta familiar. El escándalo /el impasse / la paradoja heideggeriana de que solo se pueden aprender versiones de lo que ya se sabe o encontrar solo lo que ya se ha aprendido a buscar es algo que nos resulta familiar, tanto desde un punto de vista teórico como desde un punto de vista estratégico en las disciplinas que el mundo occidental ha investigado de forma más exhaustiva. Aquí, la tautología hermenéutica se presta siempre a ser punto de apoyo para una maniobra de deslegitimación aunque no esté completamente integrada, en la práctica en ningún protocolo disciplinario. ¿Cómo podía estarlo? Como mucho, es en sí misma un objeto de estudio.

En el pensamiento pedagógico budista, sin embargo, la aparente tautología de aprender lo que ya se sabe no parece que sea una paradoja ni un impasse ni un escándalo. Ni siquiera es un problema. Más bien es una práctica deliberada y definitoria.

Cuando Elizabeth Palmer Peabody iba paseando y chocó contra un árbol le preguntaron naturalmente si es que no había visto el camino. Se hizo famosa por su respuesta: "lo vi, pero no me di cuenta" (Ronda 1999: 261). Si el relato apunta a una imprecisión transcendental, también indica su interés en una apertura específicamente budista a la psicología y a la fenomenología del conocimiento. Para el sentido común occidental, después de todo, aprender algo consiste en traspasar un cierto umbral; una vez que has *aprendido* algo, lo *sabes* y siempre lo sabrás a no ser que se te *olvide* (a no ser que, quizás, lo *reprimas*). Para este modelo, aprender lo mismo de nuevo tiene el mismo sentido que encargar que te traigan una pizza a casa dos veces.

Coloquialmente –aunque solo coloquialmente– incluso una lengua como el inglés distingue entre expresiones como *being exposed to a given idea or proposition* [haber escuchado antes una proposición o una idea dada], *cat-*

ching on to it [pillar lo que quiere decir, hacerse con ella], *taking it seriously* [tomársela en serio], *having it sink in* [cuando la idea va calando en tu mente], y *wrapping your mind around it* [cuando absorbes de verdad todo lo que implica]. Teniendo en cuenta que esto, por supuesto, es algo que la lengua inglesa (y otras) permite diferenciar, el problema de la tautología desaparece. En el pensamiento budista, el espacio de tales diferencias es fundamental más que epifenomenológico. El recorrido que media entre *saber* algo y *darse cuenta* de algo, en la formulación de Peabody, se entiende como una tarea de gran densidad procesual que puede requerir para llevarse a cabo muchísimo tiempo o hasta toda una vida. Incluso "tolerar" la idea inabarcable de que todas las cosas son no nacidas, por ejemplo –incluso para un bodhisattva– comprende tres estados evolutivos separados del conocimiento de lo mismo (Thurman 1976: 5). Y el entendimiento de la forma que cada cual tiene y que se va desarrollando, pasa a través de hitos específicos como el ver la forma; la visión de la forma externa mediante el concepto de la falta de forma interna, la apercepción física de la liberación de la forma y su consolidación concluida con éxito; la completa entrada en la infinitud del vacío a través de la trascendencia de todas las concepciones de la materia; la completa entrada en la infinitud de la conciencia habiendo transcendido la esfera de la infinitud del espacio; la completa entrada en la infinitud de la nada habiendo transcendido la esfera de la infinitud de la conciencia; y la completa entrada en la esfera ni de la conciencia ni de la inconciencia, habiendo transcendido la esfera de la nada.

Una razón de peso por la que el budismo coloca en un lugar tan destacado su rica pedagogía del aprendizaje, en vez de denostar cualquier aparente circularidad como hace la mayoría del pensamiento occidental, se debe al hecho de que el reconocimiento es en sí mismo un fin, así como un medio del conocimiento budista. En muchas manifestaciones, especialmente del Mahayana, *percatarse o comprender* significan substantivamente *reconocer* –que el Buda, la naturaleza, la mente, los fenómenos, el gurú, el vacío, las apariciones en el Bardo, *no son otros que yo mismo*. Claramente, tal reconocimiento quizás no sea un acontecimiento cognitivo superficial.

Un nuevo pliegue, entonces, se presenta en la situación hermenéutica de los Transcendentalistas y en algunas de las nuestras. La lectora y el lector occidental atraídos por el pensamiento pedagógico del budismo correría más riesgo de descontextualizarlo y no reconocerlo bien, allanando la diferencia cultural, o incluso reconstruyéndola a su propia imagen y semejanza (los peores vicios orientalizantes identificados por la investigación crítica reciente) justo en la medida en que puedan aprehenderlo a través de una forma de conocimiento budista en lugar de una occidental. Y al revés, dentro de un marco de respeto budista a la apercepción entendida como densos procesos y prácticas activas, un escepticismo académico teorizado que duda de que el

budismo pueda ser aprendido por los occidentales, puede revelar su propia dependencia respecto del tenue espectro de una fenomenología occidental del "saber".

Cada vez que quiero que mi gata mire algo instructivo –pongamos la luna llena, o una fotografía suya– se desarrolla una coreografía predecible. Señalo lo que quiero que ella mire y ella, guiada por la curiosidad, fija la atención en la punta de mi dedo índice extendido y empieza a explorarlo olisqueándolo con delicadeza.

Cada vez que representamos esta escena de pedagogía fallida (cosa frecuente, ya que a mí no se me da mejor aprender a no señalar que a mi gata aprender a no olisquear) las dos nos hallamos atrapadas en una problemática pedagógica que ha fascinado a los maestros del budismo desde Sakya-muni. De hecho, su nombre técnico en los escritos budistas es "señalar a la luna", y remite a un conjunto de cuestiones sobre el lenguaje y lo no lingüístico que solo resultó atrayente para los maestros y los discípulos occidentales en el siglo xx.

Parece probable que para Elizabeth Peabody, Bronson Alcott y muchos otros maestros occidentales del siglo xix, la dimensión de reconocimiento/compreensión-aprehensión en la pedagogía budista, que acabamos de ver más arriba, permitía sustanciales fallos de reconocimiento, sobre todo en la imagen de su propia esperanza de encontrar una pedagogía de identificación afirmativa sin fisuras. Tal y como señala Thomas Tweed en su obra *The American Encounter with Buddhism: 1844-1912* [Encuentro estadounidense con el budismo: 1844-1912], incluso los estadounidenses más interesados en el budismo mostraron históricamente una resistencia con respecto a la mayoría de los temas decisivamente negativos de éste. Desde los inicios de la Indología europea, por ejemplo, y a pesar de encontrarse expresiones en el mismo sentido en la Grecia clásica, los académicos occidentales levantaron un muro de pétrea incredulidad frente al axioma –tanto hinduista como budista– que sostiene que la mejor fortuna es no haber nacido (o renacido). Exceptuando a Schopenhauer y al último Freud, hallar motivación para el no-ser era considerado, por alguna razón, equivalente a situarse fuera de los límites definitorios de lo humano. Del mismo modo, el monismo de los Transcendentalistas rechazó en gran medida todo el giro negacionista del budismo; la intuición de que naturaleza y espíritu son uno, y lo sólido un espejismo de los sentidos, nunca desembocaron en una enseñanza del vacío.

Análogamente, en su ávida aprehensión del aprendizaje como una forma de reconocimiento los Transcendentalistas nunca lidiaron –como sí han hecho numerosas tradiciones budistas–, con la cuestión del cómo –y si sé que se pue-

de– aprender en ausencia de un reconocimiento espontáneo. Después de todo, la multidimensionalidad y extensa duración de la pedagogía bodhisattva señalan su dificultad con la misma claridad con la que los relatos de iluminación repentina señalan su gran simplicidad. Los límites mentales para Bronson Alcott tenían que ver exclusivamente con la dificultad de concebir que algo fuera negativo. Como observa Peabody en una clase "la palabra *ninguno* se remitía a su origen en las palabras *ni-uno*. El señor Alcott les preguntó si podían pensar en *nada en absoluto*, o si no pensaban en *algunos* o en *uno* para poder llegar a la idea abstracta de nada [...] El señor Alcott cree que es de sabios dejar que los niños aprendan los límites del entendimiento tratando de que los sientan de vez en cuando" (Peabody : 1835: 29).

Para la propia Peabody, al igual que para Alcott, la propia naturaleza del lenguaje suscitaba pocos problemas pedagógicos; si acaso, ofrecía un medio de providencial aptitud para la instrucción espiritual. "El lenguaje", escribe Peabody, "al pertenecer a ambas naturalezas, la espiritual y la material, construye una esfera elemental para la vida intelectual, más allá de lo material; dicho brevemente: construye un mundo metafísico en el que los espíritus finitos e infinitos se comunican con otros espíritus finitos y con el Espíritu Infinito" (1988: 93). Pero se problematizaba aún menos, si cabe, la prioridad teórica del recurso a métodos ostensivos no verbales: esencialmente, a señalar a las cosas. *General Maxims (on Education)* [Máximas generales (sobre la Educación)] de Alcott incluye el precepto de "enseñar principalmente un conocimiento de las cosas, no de las palabras" así como "enseñar ilustrando mediante objetos sensibles y tangibles". Con el paso de los años y bajo la influencia del educador romántico alemán Froebel, Peabody insistió más aún sobre la importancia de indicar las "cosas": "es un axioma fundamental que el objeto, el movimiento o la acción, deberían preceder a la palabra que los nombra [...] es en las leyes de las cosas donde están las leyes del *pensamiento*" (48).

Tanto sobre el decir las cosas como sobre el señalarlas, la pedagogía budista es mucho menos optimista. Como resume Walter Hsieh: "empleando el habla como hábil método, el Buda pronunció muchos sutras, que solo deberíamos ver como 'el dedo que señala a la luna', y no como la propia luna. El Buda dijo: 'no he enseñado una sola palabra durante los cuarenta y nueve años de mi prédica del Dharma'. Los sutras con frecuencia nos recomiendan confiar más en el sentido que en las meras palabras [...]. Quienes leen deberían tener presente que no son las propias palabras en sí sino el apego a ellas lo que es peligroso. La función crucial de los sutras como la de un dedo que señala a la luna, debería mantenerse" (Chang 1983: 23: 20). Lo que implica la imagen del dedo y la luna es que aunque señalar acarrea menos malentendidos que hablar, ni siquiera esta concreción no-lingüística logra evitar los resbaladizos problemas que rodean a la referencia.

Por decirlo de otro modo, la discípula con exceso de apego –por ejemplo, mi gata– está confundiendo el tipo de acto de habla –o digamos simplemente el tipo de acto– que es señalar: para mí, la ilocución relevante es “indicar” mientras que para ella es “ofrecer”. Es el mismo tipo de error que encuentra Stephen Batchelor en el tratamiento como profesión de fe que se le da a las cuatro verdades de Buda, como creencias proposicionales paralelas (“la vida es sufrimiento”, “la causa del sufrimiento es el apego”... y así sucesivamente), antes que como mandatos diferenciados activa y performativamente ([debemos] “*entender* la angustia, *desligarnos* de sus fuentes, *darnos* cuenta de que ha cesado, *cultivar* el sendero”) (Batchelor 1997: 4-5).

Quizás la más representativa de las vías a las que ha recurrido el budismo Mahayana para sortear “el dedo señalando a la luna” sea el discurso ostensivo de la “talidad”² (del sánscrito Tathātā). Cómo escribió Kukai, “el Dharma está más allá del habla, pero sin el habla no puede revelarse. La Talidad trasciende las formas, pero no puede realizarse sin depender de las formas. Aunque a veces podemos errar al tomar el dedo que señala la luna por la propia luna, las enseñanzas de Buda que guían a la gente son ilimitadas” (Hakeda 1972: 145-146). Cuando se refiere a un Buda como el Tathagata o “talmente-llegado” o cuando un texto japonés del siglo XII aconseja que incluso la contemplación momentánea de la “talidad” de las cosas comunes y corrientes es una garantía de la iluminación rápida (Stone 1999: 199), se está utilizando el gesto de indicar al menos en un sentido doble, que alude a la supuesta evidencia e inmediatez del fenómeno señalado, pero también a la inefabilidad e imposibilidad de que sea aprehendido y, en verdad, al vacío de la naturaleza del yo. “En su aspecto dinámico” según la formulación de W. T. De Bary, la talidad sería “la manifestación, el fenómeno, el ámbito de los Hechos” (1969: 167). En este sentido, podría compararse a la “haecceidad”, que es el término latino acuñado por Duns Scotus para referirse a la talidad que Deleuze tomó prestado para designar a la pura presencia, la “perfecta individualidad” de “una hora, un día, una estación [...] un grado de calor, una intensidad”, por ejemplo (Deleuze y Parnet 1977: 92). Según W.T. de Bary, no obstante, en su “aspecto estático” en el budismo “la Talidad es el Vacío, el noúmeno, el ámbito del Principio”. Y en este sentido de vacío, la talidad puede también corresponderse con la haecceidad de Deleuze, refiriéndose a todo aquello que, aún evocando la percepción, ni conlleva una identidad intrínseca ni un corte entre percibido y perceptor.

La talidad parece así condensarse en un único gesto –el recurso pedagógico elemental que consiste en señalar– el doble movimiento de una atracción aperceptiva hacia los fenómenos en toda su inconmensurable e inarticulable especificidad, y a la vez, en una evacuación de los terrenos aparentemente ontológicos de su especificidad y, ciertamente, de su ser. La energía y el resonar incesante de este doble movimiento nos sugieren lo que puede querer decir el

Dalai Lama cuando ofrece el interior de una campana como imagen del vacío. Tathātā, por añadidura, además de vincular la forma con el vacío, vincula todas las formas las unas con las otras de manera no dual: “cada una idéntica a la totalidad de todo lo que es y abarcando a todas las otras dentro de sí misma” (Stone 1999: 201).

Así pues, desde la visión de la talidad, hasta la distinción entre dedo y luna se disuelve, y con ella, quizás, la interdicción inmemorial que pesa sobre la confusión entre ambas. Como señala un abad Zen contemporáneo: “el dedo señalando a la luna es la luna, y la luna es el dedo [...] se realizan mutuamente el uno al otro” (Loori 1995: 8). Un comentario a este koan añadiría: “cuando se le preguntó al monje sobre el significado de ‘la luna’, el maestro [Fa Yen] respondió: ‘señalar’ y cuando alguien más le preguntó sobre el significado de señalar el maestro respondió: ‘la luna’. ¿Por qué era así? Probablemente el razonamiento más profundo se hallaba en la mente Iluminada del maestro Ch’an, donde no había distinción entre lo que la mente común llama ‘señalar’ y ‘la luna’. Para él, la relación entre ambas era semejante a la relación entre un océano y sus olas” (Holstein 1993: 49).

Pero por muy conceptualmente liberador que sea, comprimir unos significados resultantes de la elaboración de semejante complejidad en “tal cual” y “tal como” indica también una irreductibilidad pedagógica. Sugiere que la pedagogía budista no ofrece una unidad de notación o de medida más elemental para el entendimiento. Cuando el propio gesto de señalar que constituye la forma por defecto de una enseñanza inarticulada incluye ya de antemano la lección difícil, podemos encontrarnos ante una de esas situaciones en las que “si te hace falta preguntar, nunca te vas a enterar”. (Al menos no en esta vida). En contraste con el optimismo democrático de la educación estadounidense donde se presupone que cada lección puede sub-dividirse en unidades cada vez más pequeñas, y que resulten cada vez más asimilables, las tradiciones sapienciales del budismo, debido a su estructura holográfica, han de presuponer que los estudiantes ya han sobrepasado un umbral de reconocimiento bastante alto.

En los Estados Unidos, parece haber recaído en los divulgadores del Zen en el siglo XX la tarea de comenzar a articular la centralidad que ocupa en muchas formas de budismo esta duda radical sobre la comunicabilidad de una comprensión o apercepción básica. Después de todo, si bien la práctica del Zen no nos puede prometer que nos llevará metódicamente hasta el nivel de estudio superior cercano al umbral del satori, por lo menos ofrece prácticas singulares, tales como las de lidiar con los koans, que escenifican y tal vez agotan la imposibilidad del aprendizaje metódico. Además, el anti-escolasticismo del Zen y, con frecuencia, el anti-intelectualismo de la contracultura se fundieron en una

conciencia permanente sobre los límites de la articulación verbal. El momento cumbre de estas investigaciones en los años sesenta del siglo xx, incluso más que el momento cumbre de los Transcendentalistas, coincidió con un tiempo en el que la crítica a las instituciones educativas se convirtió en vehículo de los afanes utópicos en casi todas sus formas; si bien las exploraciones budistas fueron periféricas respecto del movimiento estudiantil, éste último no obstante las potenció y se vio potenciado por ellas.

En la medida en la que esta forma de negación fue ganando preeminencia entre los divulgadores del Zen, también permitió que la "idea del vacío" fuera más inteligible de lo que había sido para los estadounidenses y también mostró que era importante tanto desde un punto de vista pedagógico como metafísico. El influyente y pragmáticamente detallado texto, *Los tres pilares del Zen*, publicado en 1965 introdujo a un público numeroso tanto a la práctica como a la teoría de la enseñanza Zen. Dicha enseñanza gira en torno a consejos como éste de Rinzi: "no hay nada en particular de lo que haya que darse cuenta" (Kapleau 1989: 194).³ Los lectores de posguerra respondieron con un reconocimiento lleno de excitación a este enfoque que contemplaba la enseñanza y el aprendizaje como tareas (casi) imposibles de lograr, tareas solitarias cuando no de hecho conflictivas. Como escribió Alan Watts en 1957: "la posición básica del Zen es que no tiene nada que decir, nada que enseñar [...] por eso el maestro no 'ayuda' al alumno de ningún modo. Al contrario, él se sale de su camino para poner obstáculos y barreras en el sendero del estudiante" (Watts 1989: 613). En su búsqueda, los practicantes del Zen de los años cincuenta y sesenta del siglo xx se inspiraron en una ética basada en la heroica soledad existencial del alma. Kapleau, por ejemplo, cita el consejo de Mumon para trabajar el primer koan: "no construyas el Mu como la nada y no lo concibas en términos de existencia o no existencia, [debes alcanzar el punto donde te sientas] como si te hubieras tragado una bota de hierro caliente que no puedes regurgitar a pesar de todos los esfuerzos que hagas" (Kapleau 1989: 76). Bajo su tropismo hacia lo negativo discurría en gran medida una celebración del "puro poder de la voluntad" (95); en ese sentido, los divulgadores del Zen ofrecieron una versión de la identidad del yo [*selfhood*] cuya relación con el vacío y el no ser apenas superaba en claridad a la de los Transcendentalistas.

Tanto el afloramiento de la contracultura de la década de 1960 como la sensación de desánimo político fruto de su derrumbe se encuentran entre las condiciones que propiciaron el desarrollo del Movimiento para una Muerte Consciente en Inglaterra y en los Estados Unidos en la época posterior a los años ochenta. Las influencias cercanas de este desarrollo se debieron a la creciente diáspora tibetana, la alta visibilidad de la emergencia del sida y el movimiento, ya en marcha, de los establecimientos de cuidados paliativos. Un efecto de la repentina aparición del sida entre los hombres jóvenes instruidos

y articulados, de los muchos que se han visto especialmente afectados por esta enfermedad gradual hasta la fecha incurable, ha consistido en esculpir un espacio cultural en occidente que hiciera posible articular la subjetividad de los moribundos. Este espacio que hasta los años ochenta estuvo forcluido por los melodramas de las prestaciones médicas modernas, también se ha convertido hoy en día en un espacio cada vez más disponible para otros que se enfrentan a la posibilidad de una muerte temprana, así como para algunas personas ancianas. Es interesante señalar que, a pesar de no tener los objetivos comunitarios de algunas de las políticas llevadas a cabo en la década de los sesenta, el movimiento para una muerte consciente tiene un compromiso mayor con la pedagogía budista del *no-self*.

Quizás no resulte sorprendente que aquellos de nosotros que ahora nos movemos por esta subjetividad nos hayamos concedido un permiso poco frecuente para explorar aspectos del budismo que eran muy problemáticos para los estadounidenses del siglo xix. Seguro que hay todavía voces estridentes que nos advierten, especialmente, en nombre de la medicina mente-cuerpo, oriental-occidental que somos las últimas personas a las que se nos debería permitir dejar que entre en declive un incesante régimen de pensamiento positivo. Pero cuando los epítetos históricos occidentales que más condenan la negatividad asiática —el pesimismo, el quietismo, la extinción, el cansancio— ya forman una parte ineludible del fluir de conciencia cotidiana. ¿Qué juicio descalificador permanece contra la exploración de los terrenos más vibrantes del "no" del pensamiento budista?

El Bardo⁴, que se extiende desde el diagnóstico hasta la muerte, hace que alguna gente recurra a la enseñanza budista. En muchas enseñanzas budistas, sin embargo, ese periodo se contempla en sí mismo como una extraordinaria herramienta pedagógica. Quizás nada escenifica tanto la distancia entre el conocimiento y la apercepción (entre el saber y el darse cuenta) con mayor eficacia que el diagnóstico de una enfermedad incurable. Tal y como se publicita, concentra la mente maravillosamente (aunque sea machacándola) y convierte la distancia entre *saber* que uno se va a morir y *darse cuenta* de ello en algo ineludiblemente vívido. El efecto se ve reforzado aún más por todos los usos tan exigentes que a lo largo de toda una vida le hemos ido dando a la idea de morir, ya sea en forma de depresión, histeria, hipocondría, estoicismo o drama existencial: todos ellos contrastan sobremedida con la aparente y absoluta opacidad de la propia muerte frente al saber cognitivo. Un índice de la realidad: cuando estaba sana yo daba por hecho que la apuesta de Pascal solo podía ser entendida como algo bastante innoble.

Los escritos y las prácticas para el morir consciente incorporan una estética de profuso minimalismo zen o las, por otro lado, exuberantes multiplicaciones de las enseñanzas del budismo tibetano. Desde *Be Here Now* [Estar

aquí ahora] de Baba Ram Dass de 1971, al texto *Who Dies?* [¿Quién muere?] de Stephen Levine publicado once años más tarde, a *El libro tibetano de los vivos y de los muertos tibetanos* de Sogyal Rinpoché publicado once años después de éste, el relato de la enseñanza del Bardo crece de forma exponencial de una forma muy detallada y expresiva. Aún así, Sogyal, tal y como hemos visto, mantenía a los lectores conectados con una simplicidad retórica casi infantil; parece un modo en el que el lector puede moverse libremente a través de las severas dislocaciones del viaje. Ir del libro de Sogyal a casi cualquier otro texto tibetano en inglés, además de los muchos libros que no están conformados por esta particular conversación anglo-estadounidense-tibetana sobre las personas que se están muriendo, obliga a pararse en seco debido a la densidad de una alteridad que apenas se vislumbra.

Al llamar casi zen a la estética de estos escritos, no me refiero a su tonalidad afectiva. Todos ellos, incluidos los de Sogyal, rebosan expresividad emocional. El aspecto zen, mejor llamarle semejante al Tao, aparece en un lugar extremadamente valorado sobre la economía de medios. Las propias “destrezas de medios” de Buda, que siempre se refieren a los medios pedagógicos, pueden tomar unas formas sumamente elaboradas a través de los sutras. En este proyecto moderno de aprender y enseñar a morir, por el contrario, la acción silenciosa o incluso la acción negativa representan la destreza. Se intenta trabajar tanto como se pueda en una formulación de Vimalakirti “mediante el silencio, la inexpresividad y aquello que no se puede enseñar” (Thurman 1995: 86). Nadie deja de morir, como mucho, puede apartarse de su camino.

De este modo, las instrucciones para morir son realmente las mismas que las instrucciones para trabajar con los que se están muriendo. Tanto enseñar como aprender en esta situación requieren actuaciones mínimas y muy pasivas. “Abrirse a” (una persona o un predicamento), “abrirse en torno a” o “atenuar” un espacio de dolor, *escuchar*, relajación, espaciosidad, paciencia en el sentido de *patear* o permanecer tumbado y abrirse, practicar la respiración compartida: estas prácticas de no-hacer, algunas de ellas parecidas a los lugares comunes de la New Age, parecen apoyar un sentido magnético de lo real hasta el umbral de la identidad en extinción. Como escribe Sandra Butler: “ha sido la experiencia liminal de cuidar a los que se están muriendo, sus carnes deterioradas, sus mentes atrapadas en cuerpos que se desmoronan, sus corazones latiendo, la vida palpitando entre sus estrechas costillas, lo que me ha enseñado los silencios necesarios entre palabras, las pausas desde donde emerge la respiración, la insonoridad de la conexión” (Butler S. 2001: 4). Y resulta sorprendente, aunque no debería serlo, que un no hacer cercano a la extinción sea la condición de posibilidad del *acompañamiento* en esos territorios del deshacer.

Como una estética pedagógica, este minimalismo que se borra a sí mismo se ha visto influido por Oriente y Occidente en un bucle de retroalimentación

que hoy en día nos resulta familiar. En 1836, por ejemplo, al describir su aspiración de organizar conversaciones espirituales y políticas para las mujeres adultas de Boston y sus alrededores, la transcendentalista Margaret Fuller no estaba, segura de si sus interlocutoras la iban a entender si tocaba una nota nueva: “sé que para (las participantes) es muy difícil, dejar de lado las generalidades vagas, la jerga de la crítica de las camarillas y los puntillosos rechazos de la *buena sociedad* para adentrarse en la luz sin miedo aunque esta fluya del sol de la verdad. Con todo, y como sin esa valentía generosa no se puede conseguir nada, ni aprender, espero ver que muchas [...] sean capaces de ello. El silencio general o el habla de las camarillas me paralizaría. Me sentiría muda y fuera de lugar si tuviera que echar demasiadas arengas. Otras veces he conseguido que resulte fácil e incluso agradable que veinticinco personas, de un total de treinta, se hagan cargo de lo que les corresponde hacer, preguntar, definir, mencionar y analizar sus opiniones. Si ahora no se pudiera hacer lo mismo, consideraría que he fracasado y me retiraría” (Kornfeld 1997: 98-99).

A finales del siguiente siglo, por otro lado, la descripción muy parecida de la propia pedagogía de la modestia de Buda que Robert Thurman ofrece en su obra *Essential Tibetan Buddhism* [El budismo tibetano esencial], da la impresión de tener sus raíces en conocidas formas culturales estadounidenses como son los grupos de terapia o los coordinadores de comités: “De este modo, se suponía que la encarnación de un Buda era una manifestación de compasión sin ningún otro propósito que ayudar a que la gente se abriera para conseguir llevar a cabo su potencial más alto. Un Buda no tiene un sentido sólido de un centro como el que nosotros tenemos. La energía de un Buda está completamente con y para nosotros cuando la encontramos; no hay ni poca ni mucha energía que se ponga a la nuestra [...]. Un ser tal, sea la forma que él o ella tenga, es el nódulo focal de un terreno en el que otras personas encuentran las mayores oportunidades para su propio avance evolutivo, al mejorar enormemente su comprensión, al mejorar sus emociones, percepciones y entendimiento, sintiéndose mucho mejor, siendo capaz de afrontar una situación difícil y entendiéndola y resolviéndola mucho mejor”. (Thurman 1995)

No quiero sugerir que el sonido estadounidense de la escritura de Thurman lo señale como distorsionado o apropiacionista. En vez de eso, considero que sus muchas maneras de *estar* situado en “Occidente” lo sitúa en una conversación continua, palinsépica pero muy dinámica con, entre, o incluso dentro de una variedad de enseñanzas asiáticas.⁵

¿Qué puede significar ver el dedo que señala y la luna a la que se señala como inseparables en última instancia? Entiendo esta imagen como parte de una continua meditación budista sobre la relación entre los fines y los medios. Una

imagen no pedagógica, parecida a ver que el punto de destino no es otro que el viaje en sí, nos permite ver con facilidad que los medios y los fines son inseparables. Pero con una imagen que evoca necesariamente un escenario pedagógico, y en el contexto de la amplia, y plenamente auto-reflexiva tradición del pensamiento hermenéutico budista, al parecer se considera necesario subrayar la no-identidad de los fines y de los medios pedagógicos de forma rutinaria, y pocas veces se apela a su inseparabilidad.

La pedagogía de la enfermedad y de la muerte, sin embargo, como ya he señalado, aúna los fines y los medios en mutuas relaciones poco frecuentes y pone de relieve lo difícil que es asignar las etiquetas de alumno, profesor y enseñanza con una base estable. Del inválido Vimalakirti se dice que se manifestaba a sí mismo “como si estuviera enfermo” “mediante su propia y muy diestra técnica liberadora” (Thurman 1995: 21). Las enseñanzas del Bardo tratan la propia muerte como “la llave del instrumento que nos permite descubrir y reconocer (oportunidades para liberarse) y hacer el uso más completo de ellas” (Sogyal 1993: 104).

Es un lugar común en el movimiento para la muerte consciente, pero también algo más que un lugar común que, como afirma Cicely Saunders, “todos los que trabajan con los que están muriendo saben más pronto o más tarde, que están recibiendo más de lo que están dando” (Sogyal 1993: 177). De hecho, hay un subgénero de los libros espirituales de divulgación que llevan títulos como *Lessons from the Dying* [Enseñanzas de los que se están muriendo] y *Final Gifts* [Últimos regalos] sobre lo que la gente sana puede aprender de la gente que se está muriendo. Hay incluso un programa de auto-ayuda de un año de duración que incluye pretender que se tiene una enfermedad terminal (Levine 1997).

De este modo, [...] aunque en el lecho del enfermo o en el lecho de muerte, se produzca constantemente una escena privilegiada para el aprendizaje, la tarea del rol pedagógico es inestable y también lo es la tarea de los medios y los fines. ¿Constituyen las enfermedades y la muerte los medios para unos fines ulteriores o son problemas que se resuelven utilizando otros medios? Practicar el vivir conscientemente como si se estuviera en la presencia constante de la muerte, poder morir como se ha vivido –con conciencia y dignidad; poder, como Vimalakirti, aprender y enseñar sobre el vacío a través de la proximidad de la muerte, experimentar los Bardos de la muerte y del devenir de tal modo que se logre la libertad de una reencarnación involuntaria –estos objetivos no son mutuamente excluyentes, pero son ciertamente singulares. Entre ellos es difícil decir qué dedo está apuntando a qué luna.

La escritura de todo el Movimiento para una Muerte Consciente, incluso la de Sogyal Rinpoché, comparte un compromiso no confesional diseñado para hacer que los lectores de diversas afiliaciones religiosas o de ninguna religión puedan formar parte del Movimiento. Es decir, que el sentido de la cercanía

indecible entre los medios y los fines, de su carácter realmente casi inseparable, es una señal de identidad consistente de este movimiento, de hecho, constituye la manifestación más potente de su economía de medios. Lo que permanece irreductible en las enseñanzas tibetanas, sin embargo, incluso en sus versiones más amables en relación a Occidente es su énfasis pragmático sobre la reencarnación y su seguro relato que confía en la experiencia subjetiva de los que realmente se están muriendo.

Cuando hablo con gente sana sobre la experiencia de la enfermedad en el contexto de este movimiento, nuestra discusión con frecuencia se corta sin miramientos por el escollo que plantea el tema de la reencarnación: ¿Creo en ella? La persona con la que estoy hablando dice que ella no podría creerlo. Estas conversaciones suelen conducir al aislamiento y ser defensivas por ambos lados.⁶

Desde un punto de vista pedagógico, las enseñanzas tibetanas sobre los Bardos y la reencarnación son de una riqueza desbordante. El marco de la reencarnación sitúa la vida humana aislada en el contexto de un proyecto de enseñanza de mayor amplitud y de gran complejidad. En vez de tratarse de una única y portentosa clase magistral calificable como aprobada o suspensa, como en el caso del cristianismo –o incluso sin calificación, como en la versión secular– el periodo de vida individual se asemeja más a un año de enseñanza precedido y seguido por otros años escolares de los niveles correspondientes. La Reencarnación, sin embargo, es diferente de la Primaria, la Secundaria y la Universidad en algunos aspectos importantes. Todos los veranos, casi todos los alumnos se olvidan prácticamente de quiénes son. Llega septiembre y a la mayoría casi se les suele olvidar en qué se han matriculado. Aunque en principio hay una secuencia de niveles organizada por cursos, poquísimos alumnos se mueven por ella de forma organizada; en su lugar, retroceden cinco cursos, se gradúan directamente desde el jardín de infancia o repiten cuarto curso varias miles de veces. (No se pasa de curso por edad. Pero la amnesia anual consigue que la gente ni se avergüence ni se desanime por su fracaso). Los estudiantes difieren también en los objetivos que conceden a su educación. A algunos les gustaría que continuara para siempre. Otros, a los que estudiar no les gusta, lo ven como una época de preparación para poder dejar la enseñanza para siempre. Otros no piensan en la existencia de un mundo fuera de las aulas y están deseando volver a la enseñanza en calidad de profesor alumno. De hecho, por el problema de la memoria antes mencionado, a muchos de cada curso se les deja que especulen si ellos o sus compañeros de clase ya son profesores alumnos.

En el momento presente, al menos, ¿qué sentido tendría creer o dejar de creer en la reencarnación? Lo más y lo menos que puedo decir es que haberse expuesto a ello, incluso en los aspectos menos parecidos a las comedias *slapstick*, ha modificado el paisaje de la conciencia que me rodea en relación a los temas ligados a la muerte. Para ser más precisa, el paisaje se ha hecho más

espacioso. Tengo en mente los dolorosos nudos epistemológico-psicológicos en los que era capaz de adentrarme pero de los que no era capaz de salir. ¿Me da realmente miedo la muerte, sí o no? ¿Cómo puedo saber realmente la diferencia que hay entre la fatiga de la vida y la atracción por la muerte? ¿Cómo sé si mi seguro ateísmo se marchitará como se marchita una hoja cuando hace un viento caluroso? ¿Me doy cuenta de *verdad*, incluso en este mismo momento, de que soy mortal?

La naturaleza obsesiva y limitada de estas preguntas es quizás suficientemente evidente por cómo se agarran a la primera persona del singular, como si se tratara de un espécimen al que hay que movilizar en vez de un apoyo sin rumbo. La peor señal de su inutilidad es que a la vez que nos obsesionamos con ellas, dichas preguntas nos aburren de una forma que nos hace perder la sensibilidad.

La pregunta sobre si *realmente creo* en la reencarnación, no debería formularse de ese modo o, en verdad, podría ser más interesante. Para responder a la insistente pregunta sobre la reencarnación, Robert Thurman y el libro de Stephen Batchelor de 1977, *Buddhism Without Beliefs* [Un budismo sin creencias] intentan articular una postura que no consiste en creer ni en no creer. Batchelor basa sus argumentos partiendo de principios agnósticos como la mejor manera de negociar entre “la responsabilidad del futuro” por un lado (103) y, “los clichés y dogmas de otras épocas”, por el otro (104). A pesar de todo, sus argumentos tienen una fuerte dependencia de un empirismo del siglo xx que, con frecuencia, no se cuestiona. Batchelor incluso se queja de que especular sobre la reencarnación “nos aleja de la perspectiva agnóstica y pragmática y nos adentra en visiones metafísicas que no pueden ni demostrarse ni refutarse, ni probarse ni dejarse de probar” (30). “Un budista agnóstico no contemplaría el Dharma como una fuente de ‘respuestas’ a preguntas sobre de dónde venimos, a dónde vamos, qué ocurre tras la muerte. Buscaría tales respuestas en las disciplinas adecuadas: la astrofísica, la biología evolutiva, la neurociencia, etc” (18). (Me sorprendió aprender que cualquiera de estas disciplinas estudia lo que sucede después de la muerte). Incluso a su nivel menos programático, el agnosticismo de Batchelor aparece marcado por un rechazo infatigable al consuelo. Menosprecia la creencia en la reencarnación como “el lujo del consuelo” (43).

Pese a que reivindica abrirse y no saber, el libro de Batchelor comparte con frecuencia el sentimiento de esos prietos y dolorosos nudos psíquicos tales como *¿Me doy cuenta realmente...?* Aísla e inmoviliza el yo de una forma parecida. A pesar de todo el uso despreciativo de la palabra, no creo que Batchelor, que habla del “deseo de mejorar la angustia de otros”, considere realmente el consuelo como algo despreciable (104). En cambio, parece evidente que él nunca debe desear ni necesitar consuelo. Las demandas existenciales que le exige a *alguien* son despiadadas; expresa el desprecio “por el fracaso que no añade

valentía a arriesgarse a tomar una postura que no sea ni dogmática ni evasiva” a cerca de “los asuntos existenciales importantes” (38). “El agnosticismo no excusa la indecisión”, le recuerda gravemente a un *yo idéntico a sí mismo*. “Si algo es, es un catalizador de la acción” (38). Construir y sostener moralmente esta figura musculosa es una tarea que sale cara. Entre las cosas que se sacrifican está la conciencia de la transitoriedad o, incluso, el vaciado de dicha conciencia mediante el que la propia figura pudiera reconocerse a sí misma como no siempre diferente de los “otros” que tienen necesidad de un tratamiento compasivo. A este respecto, la pedagogía del movimiento para una muerte consciente que circula constantemente parece más flexible, multidireccional y eficaz.

En todo caso, desconozco si es posible que todas las múltiples reencarnaciones samsáricas den un gran consuelo. Lo que me resulta más palpable es la destreza de la enseñanza tibetana como una presencia en el mundo de la gente que se relaciona con la mortalidad. Ser y aprender a la vez a no ser un *yo idéntico a sí mismo* [*self*] es asfixiante en un espacio mayor y, a la vez, apoya la amnesia, la metamorfosis y una relacionalidad cambiante todo el tiempo, que verdaderamente las sostiene como el crisol de todos los fenómenos.

El simple hecho de estar implicado en esta enseñanza marca muchas más diferencias que lo que supone el creer o no creer en ella. Tomemos, por ejemplo, el juego o la meditación (que suele aflorar con la enseñanza de la reencarnación) que consiste en figurarte tu vida, o aún tu carácter, distintos de cómo son. Surgen tantas preguntas. Con todo, no viene a un contexto de culpa o auto-culpabilización, ni de voluntad o resolución. Es un espacio más parecido a... ¿qué? ¿Deseo, ojalá? Algún lugar, al menos, liberado por la posibilidad y la imposibilidad, y en especial por la relativa desvinculación respecto del yo.

Supongamos que pienso en algunas cosas buenas que no he hecho nunca por timidez, por ejemplo, o por aversión a la incomodidad física. Encuentro ahora que la pregunta “¿qué habría hecho que esas cualidades fueran diferentes?” –planteable hasta lo más profundo de la historia de una vida, e incluso más allá– me sorprende por lo fácil de generar y seguir que resulta. Numerosas reflexiones pueden “abrirse en torno” a esta pregunta, como nunca antes, nunca cuando se trataba de una pregunta deontológica –y vergonzosamente limitada– sobre *mí*. Hay tanto espacio cordial en la diferencia imaginable y tutelar de un ser al que el Yo presente ya no conocerá nunca, y que al cabo no necesita nunca preguntarse sobre el hilo de esperanza que se teje de algún modo sobre su propio y característico valor. ¿Tiene sentido preguntar si tales enseñanzas conciernen al presente o al futuro? Al menos para algunas personas, a través de un conjunto de historias, concebir las enseñanzas budistas en sentido pedagógico nos ha ofrecido desde hace mucho tiempo una manera de reconocer lo elusivo de sus fines en la íntima habilidad de sus medios.

Notas

Este ensayo está escrito desde el vivo recuerdo de mi amigo y alumno Brian Selsky, que se quitó la vida el día del Yom Kippur de 1997.

- 1 [N. de la T.] En el inglés en el original: *Realization*, sustantivo derivado del verbo *to realize* ("percataarse", "apercibirse", "darse cuenta", "ser consciente de algo") de uso tanto en la lengua común como en la jerga filosófica. En español el sustantivo equivalente solo es de uso en filosofía o psicología: *apercepción*: percepción o comprensión consciente de la realidad o del objeto percibido.
- 2 [N. de la T.] Talidad: Según la RAE, "condición de ser tal, con las determinaciones que caracterizan a alguien o algo" (<http://dle.rae.es/?id=Yzm5mJz>). En el Budismo Mahayana, la realidad o verdadera naturaleza de las cosas tal cual es en un determinado momento. Del sánscrito Tathata (तथात); en inglés en el original *thusness* o *suchness* (francés *ainséité*; italiano *talità* o *sicceità*; alemán *Soheit*). Véase Cornu, P., *Diccionario Akal del budismo*, Madrid: Akal, 2004.
- 3 La visión del Dharma como adverso a ser transmitido no deja de cuestionarse en los sutras. Peabody encontró una visión de la educación espiritual muy diferente, casi sin fisuras, cuando se puso a traducir el Sutra del Loto. Incluso en Vimalakirti, que era famoso por su silencio insoluble, hallamos una gama sorprendente de técnicas pedagógicas: "hay terrenos del budismo que cumplen el trabajo de Buda mediante los bodhisattvas; otros que lo hacen mediante la luz; otros que lo hacen mediante el árbol de la iluminación; otros que lo hacen mediante la belleza física y las señales del Tathagata; otros que lo hacen mediante los ropajes religiosos; otros que lo hacen mediante la comida; otros que lo hacen mediante el agua; otros que lo hacen mediante los jardines; otros que lo hacen mediante las casas; otros que lo hacen mediante las mansiones; otros que lo hacen mediante las encarnaciones mágicas; otros que lo hacen mediante el espacio vacío; otros que lo hacen mediante las luces del cielo" (Thurman 1995: 86). Y en el Sutra de los Medios Hábiles da la impresión que el bodhisattva enseña mediante algo parecido a una extensión física de un campo de fuerzas mimético: "Venerable Señor, así es como es. Todos los seres sintientes que se muestran delante de Sumera, el rey de las montañas, tienen el mismo color –el color dorado– ya sean sus pensamientos de odio, de serenidad o de dependencia, o pensamientos que bloquean el acceso a la doctrina. Del mismo modo, Venerable Señor, todos los seres sintientes que se muestran ante los bodhisattvas, con pensamientos de odio, de serenidad o de cercanía, o con pensamientos que impiden los accesos a la doctrina, todos tienen pensamientos del mismo color, el color de la omnisciencia" (Tatz 1994: 45).
- 4 [N. de la T.] Bardo: en el budismo tibetano, estado o plano intermedio de existencia situado entre la muerte y la reencarnación, y cuya duración varía según la conducta de la persona durante su vida y el modo de su muerte. La autora introduce aquí figurativamente otro "Bardo" o periodo intermedio anterior a la muerte misma.

- 5 También remite a una tradición minimalista alternativa dentro de la pedagogía romántica europea (ver la obra de Rancière). Y hay que señalar que estos tres ejemplos están tomados de un trabajo educativo dirigido a los adultos. Tiene sentido que el uso de medios minimalistas en la enseñanza pudiera surgir con mayor facilidad en el trabajo con los adultos –*a fortiori*, con los que están muriendo– que con los niños. También habría que subrayar que el interés de los Trascendentalistas por la educación de adultos quizás sea lo más importante de su legado. Aunque Peabody, después de estudiar con Froebel en Alemania, se convirtió en la pionera del movimiento de los jardines de infancia de los Estados Unidos, que tantísimo éxito ha conseguido, el compromiso sostenido de los Trascendentalistas con una pedagogía no compensatoria, orientada espiritualmente y capaz de implicar a los adultos de su propia clase social, constituye un logro aún más original y cabe pensar que aún más influyente.
- 6 El destino que tuvo la Temple School de Bronson Alcott nos indica hasta qué punto puede la cuestión de la reencarnación establecer una línea divisoria en Occidente. El torrente de críticas públicas que acabó con la Escuela en 1836-1837 se atribuye generalmente a "los rumores de que en la Temple School se impartían conferencias sobre la concepción y el parto" (Ronda 1999: 128). Pero según pensaba Peabody, que intentó sin éxito desarticular tal controversia, el tema más sensible ocasionado por los debates de la Escuela sobre "el hecho de nacer", no fue la educación sexual, sino la reencarnación. Ella negó tajantemente que Alcott enseñara la doctrina oriental de la pre-existencia y la emanación" pero escribió: "es cierto que el señor Alcott cree que el nacimiento es un acto espiritual y un hecho anterior a la reencarnación [...]. Yo, por mi parte, considero que esta es la única forma de concebir la unidad de un espíritu; y esta es la pre-existencia a la que se refería la "Oda a la Inmortalidad" del poeta Wordsworth, y a la que el mismo Platón se refería en sus enseñanzas; y ésta es, ciertamente, la doctrina del cristianismo que enseña Jesucristo" (128). La amalgama creada por el escándalo sexual junto al escándalo de la reencarnación es muy llamativa, ya fuera producto de los mismos bostonianos de la década de 1830 o de los historiadores posteriores.

Bibliografía

- Adams, James Eli, *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1995.
- Alcott, A. Bronson, *How Like an Angel Came I Down: Conversations with Children on the Gospels*, Alice O. Howell (ed.), Hudson, Nueva York, Lindisfarne Press, 1991. Reimpresión de *Conversations with Children on the Gospels*, Boston, James Munroe and Co., 1836. 2 vols.
- Anderson, Benedict R. O'G., *Mythology and the Tolerance of the Javanese*, Ithaca, Nueva York, Cornell University. Modern Indonesia Project, 1965; reimp. 1969.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, J. O. Urmson (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 1970. [Trad. cast., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981].
- Basch, Michael Franz, "The Concept of Affect: A Re-Examination", en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 24, n° 4, 1976, pp. 759-777.
- Batchelor, Stephen, *Buddhism Without Beliefs: A Contemporary Guide to Awakening*, Nueva York, Riverhead Books, 1997. [Trad. cast., *Budismo sin creencias. Una guía contemporánea para despertar*, trad. José Ignacio Moraza, Madrid, Gaia, 2008].
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Trad. Harry Zohn, Londres, Verso, 1983. [Trad. cast., *Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972].
- Benveniste, Emile, *Problems in General Linguistics*, trad. Mary Elizabeth Meek, Miami, University of Miami Press, 1971. [Trad. cast., *Problemas de lingüística general*, México, 2 vols., trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1971 y 1977].
- Berger, Peter L., *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Nueva York, Doubleday, 1966. [Trad. cast. *El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión*, trad. Néstor Míguez, Buenos Aires, Amorrortu, 1969].
- Bersani, Leo, *The Culture of Redemption*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1990.
- Bishop, Elizabeth, *The Complete Poems 1927-1979*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979. [Trad. cast., *Antología poética*, trad. Orlando José Hernández, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988].
- Bora, Renu, "Outing Texture", en *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1997, pp. 94-127.
- Broucek, Francis J., "Shame and Its Relationship to Early Narcissistic Developments", en *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 63, 1982, pp. 369-378.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990. [Trad. cast., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, México, Paidós y UNAM, 2001].

- , "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case (ed.), Baltimore, John Hopkins University Press, 1990. [Trad. cast. J. Butler y Marie Lourties, "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*, vol. 18, 1998, pp. 296-314].
- Butler, Sandra, "A Writer Returns to Silence", en *Women's Cancer Resource Center Newsletter*, 9.5, otoño 2001, p. 4.
- Cavafy, C. P., *Collected Poems*, George Savidis, Edmund Keely y Philip Sherrard (eds.), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992. [Trad. cast., *Poesía Completa de Constantino Cavafy*, trad. Juan Manuel Macías, Valencia, Pre-Textos, 2015].
- Chang, Garma C. C. (ed.), *A Treasury of Mahayana Sutras: Selections from the Maharatnakuta Sutra*, trad. inglés por la Asociación Budista de Estados Unidos, University Park, Pennsylvania State University Press, 1983.
- Cleary, Thomas (trad.), *Entry into the Realm of Reality: The Text. A Translation of the Gandavyuha, the Final Book of The Avatamsaka Sutra*, Boston, Shambhala, 1989.
- Cvetkovich, Ann, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1992.
- Dalai Lama, H.H., *Oral teaching on dependent origination*, New York, Chuang-Yen Monastery, 25-27 de mayo de 1997.
- De Bary, William Theodore (ed.), *The Buddhist Tradition in India, China, and Japan*, Nueva York, Vintage, 1969.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Dialogues*, trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Nueva York, Columbia University Press, 1977. [Trad. cast., *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1980].
- de Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979. [Trad. cast., *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990].
- Derrida, Jacques, "Signature Event Context", en *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass, Chicago, Chicago University Press, 1982. [Trad. cast., "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la Filosofía*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 2008].
- Descombes, Vincent, *Modern French Philosophy*, trad. L. Scott-Fox y J.M. Harding, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1980. [Trad. cast., *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, trad. Elena Benarroch, Madrid, Cátedra, 1982].
- Dickens, Charles, *American Notes*, 1842, Londres, Penguin, 2001. [Trad. cast. *Notas de América*, trad. Beatriz Iglesias Lamas, Madrid/Barcelona, Ediciones B, 2005].
- , *Dombey and Son*, 1848, Nueva York, Oxford University Press, 2001. [Trad. cast. *Dombey e hijo*, trad. Diego Navarro, Madrid, Ediciones del Azar, 2002].
- Dickinson, Emily, *Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, Little Brown, 1960 [Trad. cast., *Poesía Completa*, trad. Enrique Goicolea, Madrid, Amargord, 2012].
- Eliot, George, *Daniel Deronda*, 1876, Londres, Penguin, 1967. [Trad. cast. *Daniel Deronda*, trad. Jacinto Forment, Madrid, Homo Legens, 2010].

- , *Middlemarch. A Study of Provincial Life, 1871-1872*, Londres, Penguin, 1966. [Trad. cast. *Middlemarch. Un estudio de la vida de provincias*, trad. M^a. Engracia Pujals, Madrid, Cátedra, 1993].
- Felman, Shoshana, *The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trad. Catherine Porter, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1983.
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Vol. I, An Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Pantheon, 1978. [Trad. cast., *Historia de la sexualidad. 1, La voluntad de saber*, trad. Ulises Guinazú, México/Madrid, Siglo XXI, 1977].
- Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (ed.), Londres, Hogarth Press, 1953-1975, 24 vols. [Trad. cast., *Obras completas*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 24 vols., 1974-1985].
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988. [Trad. cast., *Absorción y teatralidad: los orígenes de la estética moderna*, trad. Amaya Bozal, Madrid, Antonio Machado, 2000].
- Gibson, James J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin, 1966.
- Gramsci, Antonio, *Prison Notebooks*, Joseph A. Buttigieg (ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1996. [Trad. cast. *Cuadernos de la cárcel*, Edición crítica a cargo de Valentino Retana, trad. Ana María Palos, México, Era, 1981].
- Gregory, Richard L. Y O.I. Zangwill (eds.), *The Oxford Companion to the Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- Hakada, Yoshito S., *Kukai: Major Works Translated with an Account of His Life and a Study of His Thought*, Nueva York, Columbia University Press, 1972.
- Halbfass, Wilhelm, *India and Europe: An Essay in Understanding*, Albany, State University of New York Press, 1988. [Trad. cast. *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*, trad. Óscar Figueroa Castro, México, FCE, 2013].
- Halley, Janet, "Sexual Orientation and the Politics of Biology: A Critique of the Argument from Immutability", en *Stanford Law Review*, vol. 46, n° 3, febrero 1994, pp. 503-568.
- Hebb, D. O., *Organization of Behavior*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1949. [Trad. cast. *Organización de la conducta*, trad. Tomás del Amor Martín, Barcelona, Debate, 1985].
- Heins, Steve J., *Cybernetics Group*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991.
- Hertz, Neil, *The End of the Line*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- Hinselwood, R. D., *A Dictionary of Kleinian Thought*, Northvale, Nueva Jersey, Aronson, 1991. [Trad. cast. *Diccionario del pensamiento kleiniano*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2002].
- Hocquenghem, Guy, *Homosexual Desire*, trad. Daniella Dangoor, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1993. [Trad. cast. *El deseo homosexual*, trad. Geoffrey Huard de la Marre, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2009].
- Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Nueva York, Knopf, 1965. [El artículo central de éste libro está traducido al castellano en algunos blogs, como: <https://noticiasdeabajo.wordpress.com/2015/08/22/el-estilo-paranoico-en-la-politica-estadounidense-i/>].

- Holstein, Alexander, *Pointing at the Moon: One Hundred Zen Koans from Chinese Masters*, Rutland, Vermont, Charles E. Tuttle, 1993. [Trad. cast., *100 koans del budismo chan. Enseñanzas de los maestros primitivos chinos*, trad. Alfonso Colodrón, Madrid, EDAF, 1996].
- Jacobs, Harriet A., *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*, Jean Fagan Yellin (ed.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987. [Trad. cast., *Memorias de una esclava*, trad. María José Bacallado Arias, Madrid, Grijalbo-Mondadori, 1992].
- James, Henry, *The Art of the Novel*, Boston, Northeastern University Press, 1984. [Trad. cast. *El arte de la novela: prefacios críticos*, trad. Félix Rodríguez Rodríguez, Edición bilingüe, C. de Langre, San Lorenzo del Escorial, 2014].
- , *The Golden Bowl*, Harmondsworth, Penguin, 1980. [Trad. cast. *La copa dorada*, trad. Andrés Bosch Vilalta, Barcelona, Planeta, 1981].
- , *Notebooks of Henry James*, F. O. Matthiessen y Kenneth B. Murdoch (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 1947. [Trad. cast., *Cuadernos de notas (1878-1911)*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Península, 1989].
- James, William, *The Correspondence of William James*. Vol. I, *William and Henry: 1861-1884*, Ignas K. Skrupkalis y Elizabeth M. Berkeley (eds.), Charlottesville, University Press of Virginia, 1992.
- Jarrell, Randall, *The Complete Poems*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 1969.
- Kapleau, Roshi Philip, *The Three Pillars of Zen*, Nueva York, Doubleday Anchor, 1989. [Trad. cast., *Los tres pilares del Zen*, trad. Marta Carpio Carreón, Madrid, Gaia, 1994].
- Kornfeld, Eve, *Margaret Fuller: A Brief Biography with Documents*, Boston, Bedford Books, 1997.
- Laplanche, J. y J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, trad. Donald Nicholson-Smith, Nueva York: Norton, 1973. [Trad. cast., *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996].
- Levine, Stephen, *Who Dies? An Investigation of Conscious Living and Conscious Dying*, Nueva York, Doubleday Anchor, 1982. [Trad. cast., *¿Quién muere?*, Buenos Aires, Errepar, 1993].
- , *A Year to Live: How to Live this Year As If It Were Your Last*, Nueva York, Bell Tower, 1997. [Trad. cast., *Un año de vida: para vivir este año como si fuera el último*, trad. Eduardo Roselló Toca, Los Libros del Comienzo, Madrid, 2001].
- Litvak, Joseph, *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth Century English Novel*. Berkeley, University of California Press, 1991.
- Loori, Abbot John Daido, M. R. O., "Transmission of The Light", Talk given during the Soto School's Tūkubetsu Sesshin. Zen Mountain Monastery, Nueva York, 1995, www.zen-mtn.org/zmm/talks/teisho2.htm
- Lopez, Donald S., *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism under Colonialism*, Chicago, Chicago University Press, 1995.
- Luger, George F., y William A. Stubblefield, *Artificial Intelligence: Structures and Strategies for Complex Problems Solving*, Redwood City, California, Benjamin/Cummings Publishing, 1993.

- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. [Trad. cast. *La condición postmoderna. Informe del saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1987].
- Macgregor, John M., *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott. The Outsider Artist and the Experience of the Down's Syndrome*, Oakland, California, Creative Growth Art Center, 1999.
- Miller, D. A., *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Miller, J. Hillis, *Tropes, Parables, Performative: Essays on Twentieth-Century Literature*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1991.
- Moon, Michael, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1998.
- Morris, William, *News from Nowhere and Other Writings*, 1890, Londres, Penguin, 1994. [Trad. cast. *Noticias de ninguna parte*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968].
- Müller, F. M., *India: What Can It Teach Us?*, Londres, Longman, Green, 1883.
- Nathason, Donald L., *Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self*, Nueva York, Norton, 1992.
- Newton, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, Chicago University Press, 1979. [Trad. cast., *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, trad. M^a José Belbel y Paloma Uriá, Ed. María José Belbel Bullejos, Madrid, 2016].
- Peabody, Elizabeth Palmer, *Lectures in the Training School for Kindergarten*, Boston, D. C. Heath, 1988.
- , *Record of a School, Exemplifying the General Principles of Spiritual Culture*, Boston, J. Munroe, 1835.
- (trad.), "The Preaching of Buddha", en *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy and Religion*, vol. 4.3, enero, 1844, pp. 391-401. (Publicado de forma anónima aunque se le ha atribuido a Thoreau).
- Pope, Alexander, *The Poems of Alexander Pope*, John Butt (ed.), New Haven, Yale University Press, 1963.
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time*, 6 vols, D. J. Enright (ed.), Andreas Mayor y Terence Kilmartin (trad.), Nueva York, Modern Library, 1992. [Trad. cast. *En busca del tiempo perdido*, 7. vols., trad. Pedro Salinas, José María Quiroga Pla y Consuelo Berge, Madrid, Alianza, 1966].
- Ram Dass, Baba, *Be Here Now*, San Cristóbal, Nuevo México, Lama Foundation, 1971. [Trad. cast., *Estar aquí ahora*, San Cristóbal, Nuevo México, Lama Foundation, 1971].
- Rancière, Jacques, *The Ignorant School Master: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trad. Kristin Ross, Stanford, Stanford University Press, 1991. [Trad. cast., *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Núria Estrach, Barcelona, Laertes, 2003].
- Ricoeur, Paul, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, trad. Danis Savage, New Haven, Yale University Press, 1970. [Trad. cast. *Freud. Una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez, México, Siglo XXI, 1970].

- Roach, Joseph R., "Slave Spectacles and Tragic Octoroons. A Cultural Genealogy of Antebellum Performance", en *Theatre Survey*, vol. 33, n° 2, 1992, pp. 167-187.
- Ronda Bruce, A., *Elizabeth Palmer Peabody: A Reformer on Her Own Terms*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999.
- Santideva, *The Bodhicaryavatara*, trad. Kate Crosby y Andrew Skilton, Nueva York, Oxford University Press, 1995. [Trad. cast. *El Bodhicaryavatara. Una guía para la forma de vida del bodhisattva*, trad. Reverenda Yin Zhi Shakya, OHY]. www.acharia.org
- Scarle, John R., *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969. [Trad. cast. *Actos de habla*, trad. Luis M. Valdés Villanueva, Madrid, Cátedra, 1980].
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- , *The Coherence of Gothic Conventions*, Nueva York, Mcthuen, 1986.
- , *A Dialogue on Love*, Boston, Beacon, 1999.
- , *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1991. [Trad. cast. *Epistemología del armario*, trad. Teresa Bladé Costa, Barcelona, La Tempestad, 1998].
- , *Tendencias*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1993.
- Silverman, Kaja, "Too Early/Too Late: Subjectivity and the Primal Scene in Henry James", en *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 21, n° 2/3, 1988, pp. 147-173.
- Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, trad. Michael Eldred, Minneapolis, Minnesota University Press, 1987. [Trad. cast. *Crítica de la razón cínica*, trad. Miguel Ángel Vega Cernuda, Siruela, Madrid, 2003].
- Smith, Barbara Lee, "Judith Scott: Finding a Voice", en *Fiberarts*, verano 2001, pp. 36-39.
- Sogyal Rinpoché, *The Tibetan Book of Living and Dying*, Patrick Gaffney y Andrew Harvey (eds.), San Francisco, Harper, 1993. [Trad. cast., *El libro tibetano de la vida y de la muerte*, trad. Jorge Luis Mustieles Rebullida, Barcelona, Urano, 2006].
- Stone, Jacqueline I., "The Contemplation of Suchness", en *Religions of Japan in Practice*, George J. Tanabe (ed.), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1999.
- Tatz, Mark (trad.), *The Skills in Means Sutra (Upayakausalya)*, Delhi, Motilal Barnasidass Publishers, 1994.
- Thomas, Deborah A., *Thackeray and Slavery*, Athens, Ohio University Press, 1993.
- Thomas, Elizabeth Marshall, *The Tribe of Tiger: Cats and Their Culture*, Nueva York, Simon and Schuster, 1994.
- Thurman, Robert A. F., *Essential Tibetan Buddhism*, Nueva York, Harper Collins, 1995. [Trad. cast., *El budismo tibetano esencial*, trad. Carme Geronès y Carlos Urritz, Barcelona, RobinBook, 1998].
- (trad.), *The Holy Teaching of Vimalakirti: A Mahayana Scripture*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1976.
- Tomkins, Silvan S., *Affect Imagery Conciousness*, 4 vols., Nueva York, Springer, 1962-1992.
- , "The Quest for Primary Motives: Biography and Autobiography of an Idea", en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 41, n° 2, 1981, pp. 306-329.
- , *Shame and Its Sisters*. A Silvan Tomkins Reader, Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank (eds.), Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1995.

- Walker, Alice, *Meridian*, Nueva York, Harcourt Brace, 1976. [Trad. cast. *Meridian*, trad. Manuel García Verdecía, La Habana, Arte y Literatura, 2004].
- Watts, Alan, *The Way of Zen*, Nueva York, Pantheon, 1957, Reimp. Nueva York, Vintage, 1989. [Trad. cast., *El camino del Zen*, trad. Adolfo Vázquez, Barcelona, Edhasa, 2004].
- Wilden, Anthony, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, Londres, Tavistock, 1972. [Trad. cast., *Sistema y estructura. Ensayos sobre comunicación e intercambio*, trad. Ubaldo Martínez Veiga, Madrid, Alianza, 1979].
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. Anscombe, Nueva York, Prentice Hall, 1999. [Trad. cast., *Investigaciones filosóficas*, trad. Jesús Padilla Gálvez, Madrid, Trotta, 2017].

Índice

Activismo, político:

abolición, 148;
 activista contra el sida, 29-36, 129-130;
 control de armas, 148;
 derechos civiles, 31, 66;
 desobediencia civil, 29-30;
 estudiante, 178;
 feminismo, 66, 97, 130;
 gay afroamericano, 29-36;
 morir consciente, 178-185;
 orgullo negro, 66;
 orgullo gay, 66;
 pena de muerte, 146;
 supervivientes de incesto, 66;
 trabajo, 31.

ver también Identidad; Espacialidad;

Actos de habla

Actos de habla:

avergonzar, 33-36;
 aviso, 79;
 comprar, 82;
 dar regalos, 79-81, 159;
 declaración de guerra, 80;
 deshacer la interpelación, 73;
 desobediencia civil, 29-30;
 enseñar, 159;
 exigir, 33;
 maldecir, 77, 79-81;
 manifestación, 35;
 manumisión, 82;
 prometer, 79;
 rechazo, 30;
 retar, 72-73;
 señalar, 174-177;
 silencio, 30, 186 n. 3;
 testigo, 29-30, 75-81, 85-89;
 venta, 84-86.

ver también Matrimonio;

Performatividad; Periperformatividad;
 Esclavitud, EE.UU.;

Espacialidad

Adams, James Eli, 133

Afecto, 19-24, 98-126;

asco, 43, 101, 121;

desprecio, 87, 121;

disfrute-expectación, 24, 43;

emoción vis-a-vis, 27 n. 1;

gratitud, 164-165;

interés-excitación, 24, 43-44;

motivación vis-a-vis, 23;

positivo y negativo, 136, 151-152;

y pulsión vis-a-vis, 17-21, 101, 107, 146;

sorpresasobresaltarse, 136-139, 152;

vergüenza-humillación, 21-23, 39-69, 84-89, 101, 119-121, 146-147, 151, 153, 185.

ver también Tomkins, Silvan

Agencia, 82

ver también dualismos; de agencia

Alcott, A. Bronson, 168-170, 174-175, 187

Alexander, Irving, 99, 102

Althusser, Louis, 72

Amherst College, 30-31

Analógico y digital, 81-82, 104-112, 120-121, 125 n. 12

Anderson, Benedict, 124 n. 3

Anger, Kenneth, 156

Antiesencialismo. *Ver* Epistemología:

antiesencialista: Esencialismo y

antiesencialismo

Arte textil, 5, 24-26

Austen, Jane, 94 n. 7

Austin, J.L.:

Cómo hacer cosas con palabras, 4-8, 48-49, 71-74, 80, 93, 94-95 n.4 y n. 8;

- y matrimonio, 48-49, 71-74;
y textura, 19.
ver también Performatividad; Actos de habla
- Autotélico, lo, 21-24
- Baba Ram Dass, 180
- Barnes, Djuna, 156
- Barthes, Roland, 153
- Basch, Michael Franz, 40-41
- Batchelor, Stephen, 176, 184
- Bateson, Gregory, 103
- Benjamin, Walter, 16, 18
- Benveniste, Émile, 8
- Bersani, Leo, 132, 157 n.2
- Binarismos. *Ver* Dualismos;
Estructuralismo
- Biología y biologismo,
y polivalentes finitos (n>2), 97, 105-114,
115-118, 125 n. 10
- Bishop, Elizabeth, 5
- Bloom, Harold, 139
- Bodhisattvas. *Ver* Budismo: bodhisattvas
- Bora, Renu, 15-17
- Borensztein, Leon, 24
- Broucek, Francis J., 41
- Buddha, Sakyamuni, 175
- Budismo, 4, 24, 159-187;
bodhisattvas en, 166-167, 175, 186 n. 3;
Estadounidense, 160-163;
Mahayana, 166-168, 173, 176;
Theravada, 163;
Talidad en, 176-177;
Tibetano (Vajrayana), 163-166, 178-185;
vacío en, 174, 182, 185;
Zen, 177-180.
ver también Identidad, Indología;
Señalar; Reencarnación
- Budismo Mahayana. *Ver* Budismo:
Mahayana
- Budismo Theravada. *Ver* Budismo:
Theravada.
- Budismo Tibetano. *Ver* Budismo: Tibetano
(Vajrayana)
- Budismo Zen. *Ver* Budismo: Zen
- Burke, Kenneth, 151
- Burnouf, Eugène, 167
- Butler, Judith, viii-ix, 5-8, 72;
El género en disputa, xiii, xxi, 4, 9, 11,
134-139, 144, 155.
ver también Epistemología:
antiesencialista; Esencialismo y
antiesencialismo
- Butler, Sandra, 180
- Camp, 66-68, 155-156, 157 n. 6
- Cáncer, 15, 29-37, 154-155, 161
- Carlyle, Thomas, 84
- Cavafis, C.P., 94 n. 2
- Cavell, Stanley, 78
- Círculo hermenéutico,
ver también Fenomenología
- Cristiandad, 170, 183, 187 n. 6
- Complejidad, 20, 27 n. 2
ver también Teoría del caos; Teoría de
sistemas
- Cornell, Joseph, 156
- Curtain, Tyler, xxi, 157 n. 3
- Cvetkovich, Ann, 113-116, 125
- Cibernética. *Ver* Teoría de sistemas
- Cientificismo y anticientificismo, 98
ver también Biología y biologismo
- Dalai Lama, el xiv, 163, 177
- Dante, 73, 94 n. 2
- de Bary, W. T., 176
- Deconstrucción, 8, 65, 80, 130, 152, 171
ver también Epistemología:
antiesencialista; Esencialismo y
antiesencialismo
- Deleuze, Gilles, 152-176
- De Man, Paul, 9
- Depresión, 42-43
- Derrida, Jacques, 5, 7, 8, 72, 78, 97
ver también Deconstrucción
- Descombes, Vincent, 124 n. 5
- Deseo. *Ver* Pulsiones
- Desplazamiento, 17, 147, 150

- ver también* Proscenio: móvil;
Psicoanálisis; Espacialidad
- Dickens, Charles:
David Copperfield, 137;
Dombey e Hijo, 83-89;
Nicholas Nickleby, 46;
Notas de América, 90-91;
Nuestro amigo común, 46.
- Dickinson, Emily, 30, 157 n. 4
- Diferencia sexual, 138-139, 141, 152
- Digital. *Ver* Analógico y digital
- Dualismos:
de agencia, 10, 15, 16, 23, 27 n. 2, 80-81,
97-98;
estímulo vs. respuesta, 107-108, 117;
hegemónico vs. subversivo, 14-15;
ley del de enmedio excluido, 10;
medios vs. fines, 23, 103, 167, 172, 181-
182 (*ver también* Autotélico, lo);
mente vs. cuerpo, 117;
naturaleza vs. cultura, 98;
on vs. off, 96 (*ver también* Analógico y
digital);
presencia vs. ausencia, 98;
self vs. otro, 97;
sí vs. no, 94-95 n. 8;
subversivo vs. hegemónico, 11-15, 114;
sujeto vs. objeto, 10, 24, 97;
verdadero vs. falso, 94-95 n. 8.
ver también la Falta; No dualismo;
Hipótesis represiva; Diferencia sexual
- Duns, Scotus, 176
- Eliot, George:
Daniel Deronda, 79, 81;
Middlemarch, 17
- Emerson, Ralph Waldo, 162
- Empson, William, 151
- Epistemología: antisencialista, 8, 10, 119, 114;
Budista,
de la muerte,
del matrimonio,
paranoica,
proustiana,
- ver también* Fenomenología: del
aprendizaje
- Erotismo anal, 15
ver también James, Henry: analidad y
digestión en,
- Esclavitud, EE.UU., 10, 69 n. 7, 82-93
- Esencialismo y antisencialismo, 7-8, 10,
113-118, 120 n. 10, 144-145
ver también Epistemología:
antiesencialista; Epistemología:
paranoide
- Espacialidad: más allá, debajo, y junto a,
10-11;
centros y circunferencias, 54-56, 72;
y performance, 11, 71;
y performatividad,
y periperformatividad, 7, 71-73;
y reencarnación, 184-185;
vacío, 185 n. 1.
ver también Activismo, político;
Budismo: vacío en; Proscenio;
Esclavitud, EE.UU.; Actos de habla
- Estímulo, 107-108
- Estructuralismo, 97, 109, 123-124, 124 n. 5
- Eurípides, 80
- Falta, la, 23, 25, 98
- Fay, Michel, 146
- Feedback. *Ver* Teoría de sistemas
- Felman, Shoshana, 6, 74
- Feminismo. *Ver* Activismo, político:
feminismo,
- Fenomenología, 22-23, 151;
del aprendizaje, 162, 172-177, 178-185.
- Fetichismo, 17
- Filosofía pre-socrática, 171
- Firbank, Ronald, 156
- Foucault, Michel, xii, 7, 97, 101, 113-115,
137, 142-147;
Historia de la sexualidad, vol. I, 4, 11-15,
19-20;
y performatividad, 80, 94, 95.
ver también Hipótesis represiva
- Frank, Adam, x, xii, xxi, xxii, 4, 20, 97

Freud, Sigmund, xi, xii, 20-23, 58, 95 n. 10, 97, 102-104, 118, 122, 123 n.3, 130-135, 137-139, 143-144, 152-153, 157 n.1, 175.

ver también Psicoanálisis

Fried, Michael, 9

Fröbel, Friedrich, 175, 187 n. 5

Fuller, Margaret, 168-170, 181

Gatos, 159-160, 174-176

Gibson, James J., 15

Goodman, Paul, 103

Gótico, lo, 77

Gould, Timothy, xxi, 125 n.10, 157 n. 4

Gramsci, Antonio, 14

Greenblatt, Stephen, 97

Halley, Janet, xxi, 125 n. 10

Hebb, Donald, 105, 107

Heidegger, Martin, 173

Hermenéutica de la sospecha, 129-131, 144-152

Hertz, Neil, xxi, 80

Hinduismo, 163, 169-170

Hinshelwood, R.D., xi, 134

Hipótesis represiva, 11, 15, 19-20, 67, 98, 101, 114

Hocquenghem, Guy, 132

Hofstadter, Richard, 148, 149

Homofobia, 112, 123 n. 4, 132, 152

Hsieh, Walter, 175

Hughes, Holly, 156

Identidad, 102, 121;

y Budismo, 165, 176, 184-185;

y vergüenza, 39-42, 67-68.

Illocución. *Ver* Performatividad: illocución

Indología, 161-163, 166, 167-171

Interpelación, 72, 164-166

Jacobs, Harriet, 91-92

Jacobs, John S., 92

James, Henry, xxi, xxii, 9, 15;

"El altar de los muertos", 47;

Los embajadores, 46, 51;

El americano, 47, 60;

analidad y digestión en, 47-60;

El arte de la novela, viii, xxii, 39, 55;

"La bestia en la jungla", 47;

La copa dorada, 76-79;

"Guy Domville", 42;

Edición de Nueva York, (*ver también* *El arte de la novela*); 42-47

"Owen Wingrave", 63;

relaciones con hombres jóvenes, 44

Los despojos de Poynton, 45;

La musa trágica, 56;

Otra vuelta de tuerca, 47;

Las alas de la paloma, xxii, 54, 56, 60.

William, James, 52-53

Jameson, Fredric, 114, 131

Jamyang Khyentse, 163-166

Jarrell, Randall, 29

Jung, C. G., 161

Kissinger, Henry, 133

Klein, Melanie, x, xi, xvi, 134-138, 142-144, 152

Kukai, 176

Lacan, Jacques, 97, 103, 138, 139

ver también la Falta; Diferencia sexual

Laplanche, Jean, 135, 157 n. 1

Lévi-Strauss, Claude, 97

Lewis, Mathew Gregory: *El Monje*, 77

Liberalismo, 10, 13, 145-149

Lincoln, Abraham, 71

Litvak, Joseph, xxi, 43, 153

Loori, John Daido, 177

Lopez, Donald, xxi, xxii, 160

Ludlam, Charles, 156

Lynch, Michael, xv, 35

Lyotard, Jean-François, 9

Mac Gregor, John M., 27

Matrimonio, 10, 48-49, 71-93

ver también Proscenio

Marxismo, 13, 80, 113, 130-131, 145

Masones, 171

Meditación, 163

ver también Budismo

Miller, D. A.:

The Novel and the Police, 135-137, 141-148, 156

Miller, J. Hills, 9

Milton, John, 140

Moon, Michael, x, xv, xviii, xxi, 157 n. 6

Morris, William, 18

Movimiento de autoayuda, 161-163

Müller, Max, 170

Mumon, 178

Nathanson, Donald L., 123-124

Nco-Platonismo, 171

Newton, Esther, 11, 17

Nietzsche, Friedrich, 130-131

Niño interior, 43, 48

No dualismo, 3, 171-177;

y *polivalentes finitos (n>1)*, 112-118.

ver también Dualismos

Orientalismo, 160-163, 169, 173

ver también Indología

Paranoia, 131-156

Pascal, Blaise, 179

Patton, Cindy, xxi, 129-134

Peabody, Elizabeth Palmer, 167-170, 172-175, 186 y 187 n. 3 y n. 5, 187 n. 6

Pedagogía, 159-163, 165-168, 172-177, 179, 181-182, 185, 187 n. 5

Performance, teatralidad, 5-15, 19, 72, 145; en Henry James, 39-42, 48-49.

ver también Proscenio; Esclavitud, EE.UU.

Performatividad: xvi, xxi, xxii, 5-15, 19, 42, 48-49, 65, 67, 72, 74-75, 82, 91, 145; enunciados performativos explícitos, 64-66, 71-74, 76-78, 82, 87, 93; en Henry James, 76-78; illocución, 16, 72, 81-82, 84, 94-95 n. 8, 159, 177; enunciados performativos, xvii-xix, 65,

71;

perlocutivo, 72, 81;

queer, lo, xvii, 17, 31-35, 44-45, 65-67, 75, 131-133, 138, 152-155, 157 n. 6.

ver también Matrimonio; Queerness, Espacialidad; y performatividad; Actos de habla

Periperformatividad: 17, 71-74, 76-87, 89-90, 92-93, 94 n. 7

ver también Espacialidad; periperformatividad,

Philosophia Perennis, 172

Platón, 125 n. 10, 166, 170, 171, 187 n. 6

Pontalis, J. B., 135, 157 n. 1

Pope, Alexander, 52, 69 n. 5

Posición esquizo/paranoica. *Ver* Klein, Melanie

Posición reparadora. *Ver* Klein, Melanie

Powers, Hiram, 83

Proscenio, 75-76, 78, 87;

móvil, 10, 92.

ver también Performance, teatralidad

Proust, Marcel, xxi, xvii, 102, 110, 143, 154-156

Psicoanálisis, ix, 3, 13, 17, 20, 57, 68, 80,

95 n. 10, 99, 102, 111, 113, 130-133, 135, 138-139, 160;

complejo de Edipo, 101, 152-153;

falo, 63, 138;

represión, x, 11-15, 21, 40, 57, 68, 98,

101, 111, 114, 132.

ver también la Falta; Hipótesis

represiva; Diferencia sexual

Psicología: conductista, 24, 27 n. 3, 102, 108, 110, 118;

clínica, 101;

cognitiva, 111, 116;

de la percepción, 16;

del desarrollo, 41, 46, 101, 134;

experimental, 101;

Gestalt, 94-95 n. 8, 108, 120-121, 125;

neuropsicología, 102;

self, 101, 114, 123 n. 3, 156, 178-179, 185;

social, 102, 124-125 n. 8.

- ver también* Psicoanálisis
- Pulsiones, xi-xii, 10, 22-24, 67, 102-104, 112, 152;
afectos vis-à-vis, xi-xii, 22-23.
- Queer, lo, 64-65, 138, 155
ver también Activismo, político;
Performance, teatralidad;
Performatividad; Teoría: queer.
- Ram Dass, Baba, 180
- Rancière, Jacques, 187
- Renacer. *Ver* Reencarnación
- Reencarnación, 163-164, 169, 182-185, 186
n. 4, 187 n. 6
- Ricoeur, Paul, 130-131, 144
- Riggs, Marlon, 29, 33
- Rinzai, 178
- Roach, Joseph, 83
- Romanticismo, 169
- Rosenblatt, Frank, 111
- Rosacruzismo, 171
- Saunders, Cicely, 182
- Schachter, Stanley, 116
- Scott, Judith, 24-26
- Searle, John, 8
- Sedgwick, Eve Kosofsky:
"The Beast in the Closet" [La bestia en el armario], 51;
Between Men [Entre hombres], xiii, xiv;
The Coherence of Gothic Conventions
[La coherencia de las convenciones en la novela gótica], xii, xv;
A Dialogue on Love [Un diálogo sobre el amor], xvi, xvii-xviii, 4, 24;
Epistemología del armario, viii, xi, xiii,
xiv, xvii, 4, 125 n. 8.
- Selsky, Brian, 186
- Senil sublime, lo, 26
- Señalar, 174-177
- Shakespeare, William, 69 n. 4, 95 n. 9
- Shelley, Mary: *Frankenstein*, 77
- Sida, xii, xiv-xv, 15, 31, 35, 123 n. 4, 129, 178

- Silverman, Kaja, 57
- Sloterdijk, Peter, 147, 149
- Smith, Barbara Herrnstein, xxi, 25, 26
- Smith, Jack, 156
- Sogyal Rinpoché, 163-165, 170, 180, 182
- Sounds True*, 170, 171
- Stein, Gertrude, vii, 100
- Surya Das, Lama, 170
- Taoísmo, 180
- Taxonomías, 7, 8, 151;
performativo y constativo, xvii, 19, 48,
94-95 n. 8.
- Teatro. *Ver* Performance, teatralidad;
Proscenio
- Temple School. *Ver* Alcott, A. Bronson;
Peabody, Elizabeth Palmer
- Teoría del caos, 110
ver también Complejidad; Teoría de
sistemas
- Teoría de sistemas, 10, 14, 15, 27 n. 2 y n. 3,
102-103, 115-112, 139
- Teoría: de los afectos (*ver también* Afecto);
119-121, 139-142, 151;
crítica, xvi, 4, 117, 130-131;
fuerte vs. débil, 121, 125-126 n. 12, 140-
142, 149, 151;
queer, viii-xiii, xvi, 135.
- Teosofía, 171
- Testificar. *Ver* Matrimonio; Actos de habla:
testificar
- Textura, ix, xvi, 8, 16, 25-26, 125-126 n. 12;
y afecto, ix, xvi, 15-19, 23;
y J.L. Austin, 19;
lingüística, 8.
ver también Tocar
- Thackeray, William Makepeace, 84, 86
- Thomas, Elizabeth Marshall, 159
- Thoreau, Henry David, 30
- Thurman, Robert, 173, 180-184, 186 n. 3
- Timidez, 66, 185
- Tomkins, Silvan, vii, xii, xvi-xvii, xxi-xxii,
4, 14, 20-24, 27 n.1 y n. 2 y n. 3, 41, 43,
97-108, 110-112, 117-122, 123 n. 1 y n. 3 y

- n. 4, 124 n. 4 y n. 7, 125 n. 11 y n. 12, 134,
139-143, 152
ver también Afecto
- Tomlin, Lily, 66
- Tocar, xvi, 15-19, 23, 25
ver también Textura
- Transcendentalismo, 167-174, 178, 181
- Tulku (bodhisattva renacido). *Ver*
Reencarnación
- Tweed, Thomas, 174
- Verbal y no verbal, relación entre, 8-9, 175
ver también Señalar
- Vergüenza. *Ver* Afecto: vergüenza-
humillación; Actos de habla: avergonzar
- Vimalakirti, 180, 182, 186 n. 3
- Walker, Alice, 35, 37 n. 2
- Waters, John, 156
- Watts, Alan, 178
- Wedgwood, Josiah, 83
- Whitman, Walt, 162
- Wilden, Anthony, 105-106, 120-121, 126
n. 12
- Wittgenstein, Ludwig, 8
- Wordsworth, William, 78, 187 n. 6
- World Trade Center, 39