

**Esa extraña institución llamada literatura
Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida**

Traducción de Vicenç Tuset

Noticia

Esta conversación entre Derek Attridge y Jacques Derrida tuvo lugar en Laguna Beach, California, durante dos días de abril de 1989. Derek Attridge preguntó en inglés y Jacques Derrida respondió en francés. La primera versión transcrita y editada, “*This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida*”, apareció en el volumen misceláneo coordinado por Attridge *Acts of Literature* (Routledge, 1992), con la traducción al inglés de Geoffrey Bennington y Rachel Blowlby. La versión francesa, “*Cette étrange institution qu’on appelle la littérature*”, se publicó en el volumen *Derrida d’ici, Derrida de là* (Galilée, 2009), bajo la dirección de Thomas Dutoit y Philippe Romanski. Para la presente traducción se han consultado ambas versiones, y se ha optado por indicar entre corchetes las palabras que Derrida retoma de su entrevistador sin traducirlas. Asimismo, se indican entre corchetes y en francés aquellas expresiones de Derrida que, por su pertinencia o por su pluralidad de sentidos, escapan a la traducción literal. Todas las notas son del traductor.

Derek Attridge: En 1980, usted le dijo a su jurado de tesis: “Mi más constante interés, diría que antes incluso que mi interés filosófico, si eso es posible, se dirigía a la literatura, a esa escritura que se denomina literatura”. Y ha publicado usted algunos trabajos que presentan lecturas de textos literarios, de los que bien pronto nos ocuparemos. Sin embargo, una gran parte de su trabajo versa sobre escritos que sería más apropiado llamar filosóficos. ¿Podría desarrollar esa afirmación concerniente a su interés primario [*primary interest*] por la literatura, y decir qué relación guarda este con su amplio trabajo sobre textos filosóficos?

Jacques Derrida: ¿Qué puede ser un “*primary interest*”? Jamás me atrevería a decir que mi interés primario apunta a la literatura antes que a la filosofía. Aquí la anamnesis sería arriesgada, pues me gustaría escapar a mis propios estereotipos. Para hacerlo, deberíamos determinar a qué se llamaba “literatura” y “filosofía” durante mi adolescencia, en una época en la que, al menos en Francia, las dos se cruzaban en obras que eran entonces dominantes. El existencialismo, Sartre, Camus, estaban presentes en todas partes y el recuerdo del surrealismo seguía vivo todavía. Y si esas escrituras

pusieron en práctica un comercio relativamente inédito entre la filosofía y la literatura, fue porque habían sido preparadas para ello por una tradición nacional y por ciertos modelos a los que la enseñanza escolar les había concedido una sólida legitimidad. Más aún, los ejemplos que acabo de dar parecen muy distintos unos de otros.

Claro que vacilé entre la filosofía y la literatura, sin renunciar a ninguna, buscando, quizás oscuramente, un lugar desde el que la historia de esa frontera pudiera ser pensada, o incluso desplazada en la escritura misma, y no solo a través de la reflexión histórica o teórica. Y dado que lo que me interesa hoy sigue sin denominarse estrictamente ni literatura ni filosofía, me divierte la idea de que mi deseo adolescente llamémoslo así me haya dirigido hacia algo en la escritura que no era ni lo uno ni lo otro. ¿Qué era?

“Autobiografía.” quizá sea el nombre menos inadecuado, porque para mí sigue siendo el más enigmático, el más abierto, aún hoy. En este momento, aquí, estoy tratando, de un modo que comúnmente se llamaría “autobiográfico”, de recordar qué ocurrió cuando me advino el deseo de escribir, de una forma tan oscura como compulsiva, a un tiempo impotente y autoritario. Bien, lo que ocurrió entonces se parece a un deseo autobiográfico. En el momento “narcisista” de la identificación “adolescente” (una identificación difícil que a menudo iba conectada, en mis cuadernos de juventud, al tema gidiano de Proteo), era sobre todo el deseo de inscribir meramente uno o dos recuerdos. Digo “meramente”, aunque lo sentía ya como una tarea imposible e interminable. En el fondo, había algo así como un movimiento lírico hacia la confidencia o la confesión. Aún hoy albergo el deseo obsesivo de preservar en una inscripción ininterrumpida, bajo la forma de un recuerdo, lo que ocurre —o *no logra ocurrir*. Lo que puede tentarme a denunciarlo como una ilusión, a saber, la totalización o la recolección ¿no es acaso lo mismo que me hace continuar? La idea de un polílogo interior, todo lo que luego, en lo que espero sea un modo ligeramente más refinado, pudo encaminarme hacia Rousseau (quien me apasionó desde mi niñez) o hacia Joyce, fue ante todo el sueño adolescente de preservar una traza de todas las voces que me atravesaban —o que *casi lo hacían*— y que iba a ser tan precioso, único, tan especular como especulativo. Recién he dicho “no logra ocurrir” y “casi lo hacían” para remarcar el hecho de que lo que *ocurre* —en otras palabras, el evento único cuya traza uno querría mantener viva— es también el deseo mismo de que lo que no ocurre, ocurra, y por lo tanto se trata de una “historia” en la que el evento entrecruza en su interior el archivo de lo “real” y el archivo de la “ficción”. Tendríamos ya problemas, no solo para localizar, sino para separar la narrativa histórica de la ficción literaria y de la reflexión filosófica.

Así pues, un movimiento de nostálgico, enlutado lirismo, que habría que reservar, codificar quizás; o brevemente, hacer a la vez *accesible e inaccesible*. Y en el fondo este es aún mi deseo más ingenuo. No sueño con una obra literaria, ni con una obra filosófica, sino con que todo lo que sucede, lo que me ocurre o no logra ocurrir, esté como *sellado*. (Puesto en reserva, oculto para ser preservado, y eso en su misma firma, realmente como una firma, en la forma misma del sello, con todas las paradojas que atraviesan la estructura de un sello). Las formas discursivas, los recursos de archivación objetivante de los que disponemos, son tanto más pobres que lo que ocurre (o no logra ocurrir, de ahí los excesos de la hipertotalización). Este deseo del *todo* + n, naturalmente, puedo analizarlo, “deconstruirlo”, criticarlo, pero es una experiencia que amo, que conozco y reconozco bien. En el momento de la adolescencia narcisista y del sueño “autobiográfico” que ahora refiero (“¿quién soy yo?, ¿quién es yo?, ¿qué ocurre?”, etc.), los primeros textos por los que me interesé exhibían esa marca: Rousseau, Gide o Nietzsche, textos que no eran ni simplemente literarios, ni filosóficos, sino confesiones, los *Ensueños de un paseante solitario*, las *Confesiones*, el *Diario* de Gide, *La puerta estrecha*, *Los alimentos terrestres*, *El inmoralista*, y al mismo tiempo Nietzsche, el filósofo que habla en primera persona, mientras multiplica los nombres propios, las máscaras y las firmas. Tan pronto como las cosas sedimentan un poco, el hecho de no renunciar a nada, ni siquiera a las cosas de las que uno se priva a sí mismo, a través de un interminable polílogo “interior” (suponiendo que un polílogo pueda aún ser “interior”), resulta también en la no renuncia a la “cultura” que acarrear esas voces. En este punto la tentación enciclopédica se vuelve inseparable de la autobiográfica. Y el discurso filosófico a menudo no es sino una formalización económica o estratégica de esa ansia. Del mismo modo, este motivo de *totalidad* circula aquí de un modo singular entre literatura y filosofía. En los ingenuos cuadernos o diarios adolescentes a los que me refiero de memoria, la obsesión por lo *proteiforme* motiva el interés por la literatura en la medida en que esta me parecía, de modo confuso, la institución que le permite a uno *decirlo todo*, según todas las figuras. El espacio literario es no solo el de una *ficción* instituida, sino el de una *institución ficticia* que en principio le permite a uno decirlo todo. Decirlo todo es, sin duda, reunir, a través de la traducción, todas las figuras en una, totalizar formalizando, pero decirlo todo es también franquear [*franchir*] prohibiciones. Liberarse [*s'affranchir*] uno mismo —en todos los campos en que la ley puede hacer a la ley. La ley de la literatura tiende, en principio, a desafiar o a anular la ley. Eso permite, por consiguiente, pensar la esencia de la ley en la experiencia de ese “todo por decir”. Es una institución que tiende a desbordar la institución.

Para responder seriamente a su pregunta, también sería necesario un análisis de mi época escolar, y de la familia en la que nací, de sus relaciones o no-relaciones con los libros, etc. En cualquier caso,

cuando empecé a descubrir esa extraña institución llamada literatura, la pregunta “¿Qué es la literatura?” se me imponía en su forma más ingenua. Apenas más tarde, debía esta convertirse en el título de uno de los primeros textos de Sartre que creo haber leído después de *La náusea* (que me había impresionado mucho, provocándome sin duda ciertos movimientos miméticos; se trataba en suma de una ficción literaria basada en una “emoción” filosófica, el sentimiento de la existencia como exceso, el “ser-de-más”, el mismo más allá del sentido que da lugar a la escritura). Perplejidad, entonces, frente a esa institución o ese tipo de objeto que permite decirlo todo. ¿Qué es? ¿Qué es lo que “resta” [*reste*] cuando el deseo inscribe algo que “permanece” ahí, como un objeto a disposición de los otros y que puede repetirse? ¿Qué significa “permanecer”? Esta pregunta tomó ulteriormente formas un poco más elaboradas, pero desde el comienzo de la adolescencia, cuando mantenía esos cuadernos, y para siempre desde entonces, me ha causado absoluta perplejidad la posibilidad de consignar cosas en el papel. El inicio filosófico de estas cuestiones va de la mano tanto del contenido de los textos de cultura en los que me introducía —cuando uno lee a Rousseau o a Nietzsche, tiene cierto acceso a la filosofía— como de la ingenua o maravillada perplejidad por los “restos” en tanto cosas escritas.

De ahí en más, el entrenamiento filosófico, la profesión, la posición como profesor, fueron también un rodeo para volver a esta pregunta: “¿qué es escribir en general?” y, en el espacio del escribir en general, a esta otra pregunta que es algo más y algo distinto que un caso particular: “¿qué es la literatura?”; la literatura como institución histórica con sus convenciones, reglas, etc., pero también esa institución ficticia que *en principio* confiere el poder de decirlo todo, de liberarse de las reglas, de desplazarlas, y por consiguiente de instituir, de inventar e incluso de arrojar sospechas sobre la tradicional diferencia entre naturaleza e institución, naturaleza y ley convencional. Debemos aquí formularnos interrogantes jurídicos y políticos. La institución de la literatura en Occidente, en su forma relativamente moderna, está ligada a una autorización para decirlo todo y, sin duda, al advenimiento de la idea moderna de democracia. No es que dependa de una democracia ya instalada, pero me parece inseparable de lo que convoca una democracia, en el más abierto y sin duda aún por llegar sentido de democracia.

D.A.: ¿Podría elaborar algo más su visión de la literatura como “esa extraña institución que le permite a uno decirlo todo”?

J.D.: Precisemos ese punto. Lo que llamamos literatura (no las bellas letras o la poesía) supone que se le ha concedido al escritor licencia para decir todo lo que quiera o lo que pueda, al abrigo de cualquier censura, sea esta religiosa o política. Cuando Jomeini pidió asesinar a Rushdie, ocurrió que puse mi firma en un texto, sin aprobar todas sus formulaciones letra por letra que decía que la literatura tiene una “función crítica”. No estoy seguro de que “función crítica” sea la expresión correcta.

Para empezar, eso limitaría la literatura al asignarle una misión, una única misión. Eso sería terminar con la literatura, asignarle un sentido, un programa y una idea reguladora, cuando en realidad podría tener otras funciones esenciales, o incluso no tener función, ser inútil fuera de sí misma. En justa correspondencia, ella misma puede ayudarnos a pensar o delimitar lo que pueden significar “sentido”, “ideal regulador”, “programa”, “función” y “crítica”. Pero por encima de todo, la referencia a una función crítica de la literatura pertenece a un lenguaje que no tiene sentido fuera de lo que en Occidente vincula a la política, a la censura y a su levantamiento con el origen e institución de la literatura. La función crítico-política de la literatura en Occidente sigue siendo, en fin, muy ambigua. La libertad de decirlo todo es un arma política muy poderosa, pero una que puede dejarse neutralizar inmediatamente como ficción. Este poder revolucionario puede volverse muy conservador. El escritor puede muy bien ser tenido por irresponsable. Puede, e incluso yo diría que hasta debe, demandar cierta irresponsabilidad, por lo menos frente a ciertos poderes ideológicos de tipo zhdanovista, por ejemplo, que tratan de llamarlo a asumir responsabilidades extremadamente determinadas con respecto a ciertos cuerpos político-sociales o ideológicos. Este deber de irresponsabilidad, de rechazo a tener que responder por los pensamientos o la escritura de uno frente a los poderes constituidos, quizás sea la forma más elevada de responsabilidad. ¿Ante quién, ante qué? Esa es toda la cuestión del futuro o del acontecimiento prometido por o a una tal experiencia, aquella a la que recién llamé democracia por venir. No la democracia del mañana, no una democracia futura que mañana será presente, sino aquella cuyo concepto se liga al por-venir, a la experiencia de una promesa empeñada, es decir, una promesa siempre infinita.

Como adolescente, sentí sin duda que vivía en unas condiciones en las que era difícil y por eso necesario, urgente, decir cosas que no estaba permitido decir, o en cualquier caso, me interesaba por aquellas situaciones en las que los escritores decían cosas que no estaban permitidas. Para mí, la Argelia de los años cuarenta (Vichy, el antisemitismo oficial, el arribo de los Aliados a fines de 1942, la terrible represión colonial de la resistencia argelina en 1945, en la época de los primeros disturbios serios que anunciaban la guerra de Argelia) no fue solo ni en primer lugar mi situación familiar lo que contaba pero es cierto que mi interés por la literatura, las memorias, los diarios en

general suponía también una típica, estereotipada revuelta contra la familia. Mi pasión por Nietzsche, Rousseau y también por Gide, a quién leía mucho en esa época, significaba, entre otras cosas: “Familias, las odio.” Pensaba en la literatura como el fin de la familia y de la sociedad que esta representaba incluso cuando esa misma familia fuera a su vez, por otro lado, perseguida. El racismo era omnipresente en la Argelia de esos tiempos, se desencadenaba en todas direcciones. El hecho de ser judío y víctima del antisemitismo no le ahorraba a uno el racismo anti-árabe que yo percibía por doquier, en forma latente o manifiesta. La literatura, o en fin una cierta promesa de “poder decirlo todo”, he ahí la silueta de lo que me llamaba o me señalaba la situación en la que vivía en aquella época, familiar y socialmente. Pero sin duda era mucho más complicado y más sobredeterminado de como lo pienso y lo digo ahora en unas pocas palabras. Al mismo tiempo creo que muy rápidamente la literatura fue también la experiencia de una insatisfacción o de una falta, una impaciencia. Si la cuestión filosófica me parecía al menos igual de necesaria, quizás fuera porque presentía lo que a veces en la literatura podía haber de inocencia o de irresponsabilidad, incluso de impotencia. En literatura, uno no solo puede decirlo todo sin que haya consecuencias, pensaba, sin duda ingenuamente, sino que en el fondo, el escritor como tal no se pregunta por la esencia de lo literario. Quizás contra el fondo de una impotencia o de una inhibición frente a la escritura literaria que yo deseaba, pero que emplazaba siempre por encima y más allá de mí mismo, me interesé rápidamente por una forma de literatura que llevase consigo una pregunta acerca de la literatura, o también un tipo de actividad filosófica que interrogara la relación entre el habla y la escritura. La filosofía, además, digamos que parecía más política, más capaz de poner en términos políticos la pregunta por la literatura, con la seriedad política y la congruencia que esta requiere. Me interesaba la posibilidad de la ficción, de la ficcionalidad, pero debo confesar que, en el fondo, sin duda jamás he disfrutado mucho de la ficción, de leer novelas, por ejemplo, más allá del placer obtenido al analizar el juego de la escritura, o de ciertos movimientos ingenuos de identificación. Me gusta una cierta práctica de la ficción, la intromisión del simulacro eficaz o del desorden en la escritura filosófica, por ejemplo, pero contar o inventar historias es algo que en el fondo (¡o mejor en la superficie!) no me interesa particularmente. Soy bien consciente de que eso implica un inmenso deseo prohibido, una irreprimible necesidad pero necesidad prohibida, inhibida, reprimida de contar historias, de inventar la lengua y dentro de la lengua, pero necesidad, al fin, que rehuirá mostrarse hasta tanto no se haya despejado un espacio u organizado una morada adecuada al animal que permanece aún agazapado, medio dormido, en su agujero.

D.A.: Hace un momento distinguí entre “literatura” y “bellas letras” o “poesía”; y es esta una distinción que surge en otros lugares de su obra (en “Ante la Ley”, por ejemplo). ¿Podría ser más preciso acerca de sus hipótesis sobre esa diferencia?

J.D.: Ambas posibilidades no son enteramente distintas. Me refiero aquí a la posibilidad histórica de la poesía, épica, lírica u otra, no solo de permanecer en la oralidad, sino de no dar lugar a lo que se ha llamado literatura. El nombre “literatura” es una invención muy reciente. Con anterioridad, la escritura no era indispensable para la poesía o las “bellas letras”, como tampoco la propiedad autorial ni las firmas individuales. Enorme problema, en el que es difícil entrar aquí. El conjunto de leyes o convenciones que fijaron lo que llamamos literatura en la modernidad no era indispensable para la circulación de las obras poéticas. La poesía griega o latina, las obras discursivas no europeas, a mi entender, no pertenecen, *stricto sensu*, a la literatura. Eso puede decirse sin reducir en lo más mínimo el respeto o la admiración que se les debe. Si bien el espacio institucional o socio-político de producción literaria, en cuanto tal, es reciente, este no se limita simplemente a rodear a las obras, las afecta en su misma estructura. No estoy preparado para improvisar nada serio acerca de esto —pero recuerdo haber dedicado algunos seminarios en Yale (alrededor de 1979-1980) a observar la aparición de esta palabra, “literatura”, y los cambios que la acompañaron. El principio (digo bien, el principio) de “poder decirlo todo”, la garantía socio-político-jurídica sancionada “en principio” a favor de la literatura, es algo que no significaba demasiado, o no significaba eso, en la cultura greco-latina y *a fortiori* en la cultura no occidental. Lo cual no significa que Occidente haya respetado siempre ese principio: pero por lo menos, aquí y allá, lo ha establecido como principio. Dicho eso, incluso aunque un fenómeno llamado “literatura” apareciera históricamente en Europa, en tal y tal fecha, eso no significa que se pueda identificar el objeto literario de un modo riguroso. No significa que haya una esencia de la literatura. Significa incluso lo contrario.

D.A.: Volviendo a los textos literarios sobre los que usted ha escrito, es de notar que forman un grupo más homogéneo que el de los textos filosóficos (usando estas categorías aún de un modo muy convencional): la mayoría pertenecen al siglo veinte, y la mayoría son vanguardistas o, por lo menos, no tradicionales (muchos dirían “difíciles”) en su uso del lenguaje y de las convenciones literarias: Blanchot, Ponge, Celan, Joyce, Artaud, Jabès, Kafka. ¿Qué lo ha llevado a esta elección? ¿Era una elección necesaria en términos de su propia trayectoria de trabajo?

J.D.: ¿En qué sentido los textos literarios *sobre* los que escribo —o *con* los que escribo, o *hacia, para* (¿qué habría que decir?, esta es una pregunta seria) en nombre de, en honor a, en contra de quizás también, en camino hacia—, ¿en qué sentido forman, como usted apunta, un grupo más homogéneo? Por un lado, casi siempre escribo en respuesta a solicitudes o provocaciones. Estas han concernido más a menudo a contemporáneos, fueran estos Mallarmé, Joyce o Celan, Bataille, Artaud, o Blanchot. Pero esta explicación sigue siendo insatisfactoria (hay que contar también a Rousseau y Flaubert) y más aún si contamos que mi respuesta a tales expectativas no siempre es dócil. Los “textos del siglo veinte vanguardistas, o por lo menos no tradicionales” tienen en común el estar todos ellos inscritos en una experiencia *crítica* de la literatura. Contienen todos en sí mismos, o podría decirse también, ponen a trabajar en su acto literario, una pregunta, la misma, pero singular en cada ocasión y puesta a trabajar de un modo distinto: “¿qué es la literatura?” o “¿de dónde viene la literatura?”, “¿qué debemos hacer con la literatura?” Estos textos operan una suerte de retorno, *son* ellos mismos una suerte de retorno sobre la institución literaria. No es solo que sean reflexivos, especulares o especulativos, no es que se suspenda la referencia a otra cosa, como lo sugiere a menudo un rumor estúpido y desinformado. Y la fuerza de su acontecer depende de que se ponga en obra en ellos, en una obra *singular*, un pensamiento acerca de su propia posibilidad (tanto general como singular). Dado lo que recién decía, me inclino más fácilmente hacia textos que son muy sensibles a esta crisis de la institución literaria (que es más que, y otra cosa que, una crisis) a lo que se llama “el fin de la literatura,” desde Mallarmé a Blanchot, el más allá del “poema absoluto” que “no hay” (“*das es gibt nicht*”, Celan). Pero dada la estructura paradójica de esto que llamamos literatura, su comienzo *es* su fin. Comenzó con una cierta relación respecto a su propia institucionalidad, o sea, su fragilidad, su ausencia de especificidad, su ausencia de objeto. La cuestión de su origen fue, de inmediato, la cuestión de su fin. Su historia *se construye* como la ruina de un monumento que básicamente jamás ha existido. Es la historia de una ruina, la narración de un recuerdo que produce el acontecimiento a contar y que no ha estado nunca presente. Nada podría ser más “histórico”, pero esta historia solo puede pensarse cambiando las cosas, en particular esta tesis o hipótesis sobre el presente, es decir ciertas otras cosas, ¿verdad? Nada más “revolucionario” que esta historia, pero también habrá que cambiar la “revolución”. Quizás sea lo que está ocurriendo... Todos esos textos, en sus distintas formas, ya no eran simple o solamente literarios. Pero las inquietas preguntas en torno a la literatura no se limitan a plantearlas, no se limitan a darles una forma teórica, filosófica o sociológica, como es el caso de Sartre por ejemplo. Su interrogación se anuda también al acto de una performatividad literaria y una performatividad

crítica o incluso una performatividad en crisis. Y en ellos se encuentran las dos preocupaciones o los dos deseos juveniles de los que hablé hace un momento: escribir de tal modo que entre en juego o se preserve la singularidad de la fecha (lo que no regresa, lo que no se repite, prometida experiencia de la memoria como promesa, experiencia de la ruina o de la ceniza); y al mismo tiempo, en el mismo gesto, interrogar, analizar, transformar esa extraña contradicción, esa institución sin institución.

Lo fascinante quizás sea el acontecer de una singularidad lo bastante potente como para formalizar las preguntas y las leyes teóricas que la conciernen. Sin duda, deberemos regresar a esa palabra, “potencia”. La “potencia” de la que es capaz el lenguaje, la potencia que *hay*, en el lenguaje o en la escritura, es la que hace que una marca singular sea asimismo repetible, iterable, como marca. Empieza entonces a diferir de sí misma lo suficiente como para volverse ejemplar e implicar entonces una cierta generalidad. Esta economía de la iterabilidad ejemplar es en sí misma formalizadora. Formaliza también o condensa la historia. Un texto de Joyce es al mismo tiempo la condensación de una historia apenas delimitable. Pero esta condensación de historia, de lenguaje, de la enciclopedia, permanece indisociable de un acontecimiento *absolutamente* singular, una firma *absolutamente* singular, y por lo tanto también de una fecha, de un lenguaje, de una inscripción autobiográfica. En un rasgo autobiográfico mínimo puede reunirse la máxima potencialidad de cultura histórica, teórica, lingüística, filosófica: he ahí lo que en el fondo me interesa. No soy el único en interesarse por este poder económico. Trato de entender sus leyes, pero también de subrayar que, en lo que se refiere a su formalización, estas leyes no pueden ser clausuradas ni completadas jamás. Precisamente porque el rasgo, fecha o firma —en pocas palabras, la singularidad irremplazable e intraducible de lo único— es iterable en cuanto tal, forma y no forma parte a la vez del conjunto subrayado. Insistir en esta paradoja no constituye un gesto anticientífico —más bien lo contrario. Resistirse a esa paradoja en nombre de la autoproclamada razón o lógica del sentido común es la figura misma de un supuesto iluminismo que es la forma misma del oscurantismo moderno.

Todo lo cual debe llevarnos, entre otras cosas, a pensar en el “contexto” en general de un modo diferente. La “economía” de la literatura me parece *a veces* más poderosa que la de otros tipos de discurso: tales como, por ejemplo, el discurso histórico y el filosófico. *A veces*: depende de singularidades y contextos. La literatura sería potencialmente más potente.

D.A.: En *De la gramatología* observa usted que “con excepción de una punta o de un punto de resistencia que no se ha reconocido como tal sino muy tarde, la escritura literaria casi siempre y casi

por doquier, según modos y a través de las épocas más diversas, se ha prestado por sí misma a esa lectura *trascendente*, a esa indagación del significado que aquí cuestionamos”.¹ Esa frase “se ha prestado por sí misma” [*prêtée d'elle-même / lent itself*] sugiere que a pesar de que esta multitud de textos literarios pueda invitar a una tal lectura trascendente, no la fuerza. ¿Ve usted posibilidades para releer, cuanto entra bajo el nombre de literatura, según modos que pudieran contestar o subvertir esa tradición dominante? ¿O sería eso posible solo para algunos textos literarios, como lo sugiere su referencia en *Posiciones* a “una cierta práctica ‘literaria’ [...] que fue capaz, con anterioridad a la vanguardia, de operar contra el modelo dominante de literatura?”²

J.D.: Usted dice “prestarse por sí misma” [*lent itself*] ¿No ocurre que todo texto, todo discurso, del tipo que sea —literario, filosófico y científico, periodístico, conversacional— se presta por sí mismo, en cada ocasión, a esta lectura? Según los tipos de discursos que acabo de nombrar —aunque habría otros— la forma de ese prestarse por sí mismo [*lending oneself*] es diferente. Debería analizarse de un modo específico para cada caso. Contrariamente, ninguno de ellos se encuentra obligado a prestarse a esa lectura. La literatura no posee ninguna originalidad pura a este respecto. Un discurso filosófico, o periodístico, o científico, puede ser leído de modo “no-trascendente”. “Trascendente” significa aquí ir más allá del interés por el significante, la forma, el lenguaje (nótese que no digo “el texto”) en dirección al sentido o al referente (esta es la definición de prosa, más bien simple pero conveniente, que ofrece Sartre). Uno puede hacer una lectura no-trascendente de cualquier texto. Además, no hay ningún texto que sea literario *en sí mismo*. La literariedad no es una esencia natural, una propiedad intrínseca del texto. Es el correlato de una relación intencional hacia el texto, una relación intencional que integra en sí misma, como un componente o una capa intencional, la conciencia más o menos implícita de unas reglas que son convencionales o institucionales —sociales, en cualquier caso. Desde luego, esto no significa que la literariedad sea meramente proyectiva o subjetiva —en el sentido de la subjetividad empírica o del capricho de cada lector. El carácter literario del texto está inscripto del lado del objeto intencional, en su estructura noemática, podría decirse, y no sólo del lado subjetivo del acto noético. Hay “en” el texto características que convocan la lectura literaria y que recuerdan la convención, institución o historia de la literatura. Esta estructura noemática está incluida (como “no-real” en los términos de Husserl) en la subjetividad, pero una subjetividad que es no-empírica y que enlaza con una

¹ *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971, p. 204. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

² *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 91. Traducción de Manuel Arranz.

comunidad intersubjetiva y trascendente. Creo que este lenguaje de tipo fenomenológico es necesario, incluso aunque, en un cierto punto, deba ceder paso a lo que, en situación de escritura o de lectura, y particularmente en la escritura o lectura literaria, pone en crisis a la fenomenología junto con el concepto mismo de institución (pero eso nos llevaría demasiado lejos). Sin suspender la lectura trascendente [*transcendant reading*], pero cambiando la propia actitud con respecto al texto, uno puede siempre reinscribir en un espacio literario cualquier declaración —un artículo de periódico, un teorema científico, un fragmento de conversación. Hay pues, un *funcionamiento* literario, una *intencionalidad* literaria, una experiencia más que una esencia de la literatura (natural o ahistórica). La esencia de la literatura, si insistimos en esta palabra, esencia, es el producto de una serie de reglas objetivas en una historia original de los “actos” de inscripción y lectura.

Pero no basta con suspender la lectura trascendente [*transcendant reading*] para vérselas ya con la literatura, para leer un texto como texto literario. Uno puede interesarse por el funcionamiento del lenguaje, por toda suerte de estructuras de inscripción, suspender no la referencia (eso es imposible) sino la relación tética con el sentido o el referente, sin que por todo ello se constituya el objeto como objeto literario. De ahí la dificultad de captar lo que hace lo específico de la intencionalidad literaria. En cualquier caso, un texto no puede en sí evitar prestarse por sí mismo a una lectura “trascendente”. Una literatura que prohibiera una tal trascendencia se anularía a sí misma. El momento de “trascendencia” es irreprimible, pero puede complicarse o replegarse; y es en este juego de pliegues que se inscribe la diferencia entre literaturas, entre lo literario y lo no literario, entre los diferentes tipos textuales o momentos de textos no literarios. Antes que apresurarse a periodizar, antes de decir, por ejemplo, que una literatura moderna resiste más a esa lectura trascendente, deben cruzarse la tipología y la historia. Hay tipos de texto, momentos en un texto, que resisten a esa lectura trascendente más que otros, y eso es cierto no solo para la literatura en sentido moderno. En la poesía preliteraria o épica (En la *Odisea* tanto como en el *Ulises*), esa referencia y esa intencionalidad irreductible pueden también suspender la creencia “tética” e ingenua en el sentido o en el referente.

Si bien siempre lo hacen de un modo tan único y diferente, la poesía y la literatura tienen como rasgo común el suspender la ingenuidad “tética” de la lectura trascendente. Eso explica también la fuerza filosófica de esas experiencias, una fuerza de provocación que nos hace pensar la fenomenalidad, el sentido, el objeto e incluso el ser en cuanto tales; una fuerza que es por lo menos potencial, una *dynamis* filosófica —que sin embargo solo puede desarrollarse en la respuesta, en la experiencia de la lectura, porque no está escondida en el texto como una substancia. La poesía y la literatura proveen o facilitan un acceso “fenomenológico” a lo que hace de una tesis una *tesis en*

cuanto tal. Antes de tener un contenido filosófico, antes de ser o soportar tal o cual “tesis”, la experiencia literaria, lectura o escritura, es una experiencia “filosófica” que neutraliza o se neutraliza desde el momento en que le permite a uno pensar la tesis; es una experiencia no-tética de la tesis, de la creencia, de la posición, de la ingenuidad, de lo que Husserl llamaba la “actitud natural”. La conversión fenomenológica de la mirada, la “reducción trascendental” que él recomendaba, quizás sea la condición misma (no digo la condición natural) de la literatura. Pero es verdad que, llevando esta proposición a su límite, me sentiría tentado a decir (como he dicho en otro lugar) que el lenguaje fenomenológico con el que presento todo esto termina evacuado de sus certezas (auto-presencia de la conciencia absoluta trascendental, o del indudable *cogito*, etc.), y evacuado precisamente por la experiencia extrema de la literatura, o incluso, muy simplemente, de la ficción y el lenguaje.

Usted me ha preguntado también: “¿Ve usted posibilidades para releer, cuanto entra bajo el nombre de literatura, según modos que pudieran contestar o subvertir esa tradición dominante? ¿O eso sería posible solo para *algunos* textos literarios...?”

He aquí otra respuesta de tipo “economista”: se puede siempre inscribir en la literatura algo que originalmente no estaba destinado a ser literario, dado el espacio convencional e intencional que instituye y, por lo tanto, constituye el texto. Convención e intencionalidad pueden cambiar; inducen siempre una cierta inestabilidad histórica. Pero si uno puede releerlo todo como literatura, ciertos acontecimientos textuales se prestan mejor a ello que otros, sus potencialidades son más ricas y más densas. De ahí el punto de vista económico. Esta riqueza en sí misma no da origen a una evaluación absoluta —absolutamente estable, objetiva y natural. De ahí la dificultad de teorizar sobre una tal economía. Aun cuando se considere que algunos textos parecieran tener un mayor potencial de formalización, obras literarias, y obras que dicen mucho acerca de la literatura y por lo tanto acerca de sí mismas, obras cuya performatividad, en cierto sentido, parece ser la máxima posible en el menor espacio posible, esto puede tan solo dar lugar a evaluaciones inscritas en un contexto, a lecturas posicionadas que son ellas mismas formalizadoras y performativas. La potencialidad no está oculta en el texto como si fuera una propiedad intrínseca.

D.A.: Para ciertos críticos y teóricos de la literatura que se asocian a la deconstrucción, un texto es “literario” o “poético” cuando resiste a una lectura trascendental del tipo que hemos estado discutiendo...

J. D.: Creo que ningún texto la resiste absolutamente. Una resistencia absoluta a tal tipo de lectura pura y simplemente destruye la huella del texto. Yo más bien diría que un texto es poético-literario cuando, a partir de una suerte de negociación original, sin anular ni el sentido ni la referencia, hace algo con esa resistencia, algo que tenemos muchos problemas para definir por las razones que he mencionado antes. Pues semejante definición requeriría no solo que tuviéramos en cuentas múltiples, sutiles y estratificadas modificaciones convencionales e intencionales, sino también, hasta cierto punto, el cuestionamiento de los valores de intención y convención que, con la textualidad del texto en general y de la literatura en particular, ponen a prueba sus límites. Si todo texto literario juega y negocia con la suspensión de la ingenuidad referencial, de la referencialidad *tética* (no de la referencia o de la relación intencional en general), cada texto lo hace de un modo muy diferente, singular. Si no hay una esencia de la literatura, es decir una identidad en sí de la cosa literaria, si lo que se anuncia y promete como literatura nunca se da como tal, eso significa, entre otras cosas, que una literatura que hablara solo de literatura, o una obra que fuera puramente autorreferencial, sería inmediatamente anulada. Usted dirá que quizás sea eso lo que está ocurriendo. En cuyo caso es esta experiencia del nadar de la nada lo que interesa a nuestro deseo bajo el nombre de literatura. Experiencia del ser nada menos, nada más, en el límite de la metafísica, y quizá la literatura se yerga en el límite de todo, casi más allá de todo, incluida ella misma. Es la cosa más interesante del mundo, quizás más interesante aún que el mundo, y esa es la razón por la que, a pesar de que no tenga definición, lo que se proclama y se rechaza bajo el nombre de literatura no puede identificarse con ningún otro discurso. No será nunca científica, filosófica, conversacional.

Pero si no se abriera a todos esos discursos, si no se abriera a alguno de esos discursos, tampoco sería literatura. No hay literatura sin una relación *suspendida* con el sentido y con referencia. *Suspendida* remite a *suspense*, pero también a la *dependencia*, la condición, la condicionalidad. En su condición suspendida, la literatura solo puede excederse a sí misma. No hay duda de que todo lenguaje se refiere a otra cosa que a sí mismo, o al lenguaje como otra cosa. Uno no debe distraerse ante esta dificultad. ¿Cuál es la diferencia específica del lenguaje literario a este respecto? ¿Consiste su originalidad en parar, detener, la atención en este exceso del lenguaje sobre el lenguaje? ¿En exhibir, re-marcar, dar a re-marcar este exceso del lenguaje como literatura, esto es, una institución que no puede identificarse a sí misma porque entra siempre en relación, es la relación con lo no-literario? No, pues no muestra nada sin disimular qué es lo que muestra y que lo muestra. Usted dirá que eso es cierto también para todo lenguaje y que reproducimos aquí una declaración cuya generalidad puede leerse, por ejemplo, en textos de Heidegger que no se ocupan de la literatura sino del ser mismo del lenguaje en su relación con la verdad. Es cierto que Heidegger pone el

pensamiento y la poesía justamente *en paralelo* (uno al lado de la otra). Por eso mismo, todavía *tenemos problemas* para definir el problema de la literatura, para disociarlo del problema de la verdad, de la esencia del lenguaje, de la esencia misma. La literatura “es” el lugar o la experiencia de esos “problemas” que también tenemos con la esencia del lenguaje, con la verdad y con la esencia, con el lenguaje de la esencia en general. Si el problema de la literatura nos obsesiona, y especialmente en este siglo, o incluso en este medio siglo tras la guerra, y nos obsesiona ya en su forma sartreana (“¿Qué es la literatura?”) o ya bajo la más “formalista” aunque igualmente esencialista forma de la “literariedad”, quizás sea no porque esperamos una respuesta del tipo “S es P”, “la esencia de la literatura es esto o aquello”, sino más bien porque, en este siglo, la experiencia de la literatura atraviesa todos los seísmos “deconstructivos” que sacuden la autoridad y la pertinencia de la pregunta “¿qué es...?” y a todos sus regímenes de esencia o verdad asociados. En cualquier caso, para volver a su primera pregunta, es en ese “lugar” tan difícil de situar que mi interés por la literatura se cruza con mi interés por la filosofía o la metafísica —y no encuentra reposo ni en la una ni en las otras.

D.A.: ¿Podría ser más explícito acerca del modo en que ve la tradición occidental de la literatura y de la lectura de literatura [*Western tradition of literature and of reading literature*] dominada por presupuestos metafísicos [*metaphysical assumptions*]? En *Posiciones* se refiere a “la necesidad de un trabajo formal y sintáctico” para contrarrestar tergiversaciones de la literatura tales como “tematismo, sociologismo, historicismo, psicologismo”, pero advierte también contra la reducción formal de la obra.³ ¿Es necesario distinguir aquí entre literatura y crítica literaria? ¿A su entender, habría algún género de crítica o comentario que hubiese escapado a semejantes reducciones?

J.D. Las “*metaphysical assumptions*” pueden habitar la literatura o la lectura (usted habló de “*reading literature*”) en distintos modos que conviene distinguir cuidadosamente. No se trata de faltas, errores, pecados o accidentes que podrían evitarse. En programas tan y tan necesarios —el lenguaje, la gramática, la cultura en general— la recurrencia de tales “*assumptions*” es tan estructural que no podría ser cuestión de eliminarlos. En el contenido de los textos literarios hay siempre tesis filosóficas. La semántica y la temática de un texto literario, comportan, “asumen”, en el sentido inglés o francés del término, cierta metafísica.⁴ Ese mismo contenido puede ser estratificado, pasa

³ *Posiciones*, op. cit., p. 92.

⁴ Es decir, en el doble sentido —que también refleja el castellano— de asumir como “suponer” (inglés) y como “tomar la responsabilidad por” (francés).

a través de los temas, las voces, las formas, los distintos géneros. Pero, para retomar de nuevo la expresión deliberadamente ambigua que usé recién, el *ser-suspendido* de la literatura neutraliza la “*assumption*” que conlleva; tiene esta capacidad, aun cuando la conciencia del escritor, el intérprete o el lector (y todos desempeñamos todos esos papeles en cierta forma) jamás logré hacer esa capacidad completamente efectiva y presente. Primero de todo, porque esa capacidad es doble, equívoca, contradictoria, *suspendida de y suspendida entre, dependiente e independiente*, una “*assumption*” a la vez asumida y suspendida. El término tan equívoco de *ficción* (del que a veces se hace un mal uso al considerarlo coextensivo con el de literatura) dice algo acerca de esta situación. No toda la literatura es del género o del tipo de la “*ficción*”, pero hay ficcionalidad en toda literatura. Deberíamos encontrar otra palabra en lugar de “*ficción*”. Y es a través de esta ficcionalidad que tratamos de tematizar la “*esencia*” o la “*verdad*” del “*lenguaje*”.

Aunque no siempre, o no en todo, haya acordado con él sobre este punto, Paul de Man no se equivocaba al sugerir que en última instancia toda retórica literaria es, en general y de por sí, deconstructiva, al practicar lo que podría llamarse una suerte de ironía, de desapego respecto de las creencias o tesis metafísicas, incluso cuando aparentemente las propone. Sin duda que esto habría que complejizarlo, quizás “*ironía*” no sea la mejor categoría para designar esa “*suspensión*”, esa *epojé*, pero hay ahí, ciertamente, algo de lo irreducible de la experiencia poética o literaria. Sin ser ahistórico, lejos de ello, este rasgo [*trait*] o mejor este retiro [*retrait*], excede con mucho las periodizaciones de la “*historia literaria*”, o de la historia de la poesía o de las bellas letras, de Homero a Joyce, antes y después.

En el interior de este inmenso espacio, siguen siendo necesarias muchas distinciones. Algunos textos llamados “*literarios*” “*cuestionan*” (no digamos “*critican*” o “*deconstruyen*”) a la filosofía de un modo más agudo, o más temático o mejor informado que otros. Algunas veces este cuestionamiento ocurre con mayor eficacia a través de la práctica misma de la escritura, la puesta, la composición, el tratamiento del lenguaje, la retórica, que a través de argumentos especulativos. A veces los argumentos teóricos como tales, incluso si adoptan la forma de crítica, resultan menos “*desestabilizadores*”, o digamos simplemente menos alarmantes, para las “*metaphysical assumptions*” que una u otra “*manera de escribir*”. Una obra abarrotada de tesis “*metafísicas*” obvias y canónicas puede, en la operación de su escritura, tener efectos “*deconstructivos*” más poderosos que un texto que se autoproclame radicalmente revolucionario sin afectar en modo alguno las normas o las formas de la escritura tradicional. Por ejemplo, algunas obras que son muy “*falocéntricas*” en su semántica, en su supuesto sentido, incluso en sus tesis, pueden producir efectos paradójicos, paradójicamente antifalocéntricos, gracias a la audacia de una escritura que, de hecho, perturba el

orden o la lógica del falocentrismo o toca límites en donde las cosas se invierten: en tales casos, la fragilidad, la precariedad y hasta la ruina del orden resulta más patente. Pienso tanto en el ejemplo de Joyce como en el de Ponge. Lo mismo ocurre desde un punto de vista político. La experiencia, la pasión del lenguaje y de la escritura (me refiero aquí ya sea lo mismo al cuerpo, al deseo, al desafío) puede traspasar discursos temáticamente “reaccionarios” o “conservadores” y conferirles un poder de provocación, transgresión o desestabilización mayor que el de los así llamados textos “revolucionarios” (sean de derechas o de izquierdas) que progresan pacíficamente bajo formas neo-académicas o neoclásicas. Pienso aquí en un gran número de obras de este siglo cuyos temas y mensajes políticos podrían ubicarse legítimamente “a la derecha” y cuyo trabajo de escritura y de pensamiento ya no serían tan fáciles de clasificar, tanto por sí mismos como por sus efectos.

Quizás nuestra tarea sea preguntarnos por qué tantas obras y pensamientos potentes de este siglo han prestado su lugar a “mensajes” filosóficos, ideológicos, políticos a veces conservadores (Joyce), a veces brutal y diabólicamente asesinos, racistas, antisemitas (Pound, Céline), a veces equívocos e inestables (Artaud, Bataille). Las historias de Blanchot o Heidegger, y también la de Paul de Man, son aún más complicadas, más heterogéneas en sí mismas y tan distintas unas de otras que esta mera asociación podría caer en el peligro de alentar a confundirlas entre los que multiplican las estupideces sobre este asunto. La lista, en fin, sería larga. En asuntos de equivocación, heterogeneidad o inestabilidad, el análisis escapa por definición a toda clausura y formalización exhaustiva.

Lo que sirve para la “producción literaria” sirve igualmente para “*the reading of literature*”. La performatividad de la que hemos hablado recién exige la misma responsabilidad por parte de los lectores. Un lector no es un consumidor, un espectador, un visitante, ni tampoco un “receptor”. De modo que, una vez más, encontramos las mismas paradojas y estratificaciones. Una crítica que se presenta a sí misma a partir de proclamas, tesis o teoremas “deconstruccionistas” puede llevar a cabo, para decirlo así, la más convencional de las lecturas. Y a la inversa. Y entre los dos extremos, en el interior de cada lectura, firmada por la misma y única persona, hay una cierta desigualdad, e incluso una cierta heterogeneidad, que permanece irreductible.

Su pregunta se refiere también a la “necesidad de un trabajo formal y sintáctico”, en oposición al “tematismo”, “sociologismo”, “historicismo”, “psicologismo”, pero también a la advertencia en contra de la reducción formalista. Si me ha parecido necesario hacer gestos aparentemente contradictorios en este terreno, es porque esta serie de oposiciones (forma/contenido, sintaxis/semántica o temática) me parece, como he dicho a menudo, en especial en “La doble

sesión”, incapaz de dar la medida de lo que ocurre en el acontecimiento y en la firma de un texto.⁵ Es siempre esta serie de oposiciones la que gobierna los debates con las reducciones socio-psico--historicistas de la literatura, alternándose la hegemonía entre ambas mitades.

Esto me lleva a la última parte de su pregunta: “¿Es necesario establecer ahí una distinción entre literatura y crítica literaria?” No estoy seguro. Lo que acabamos de decir puede aplicarse a ambas. No me resulta cómodo ni distinguir rigurosamente entre “*literature*” y “*literary criticism*” ni confundirlas. ¿Cuál sería el límite riguroso entre ellas? La “buena” crítica literaria, la única que vale la pena, implica un acto, una firma literaria o una contrafirma, una experiencia inventiva del lenguaje, *en* el lenguaje una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído. Ese texto jamás se deja “objetivar” por completo. Aun así yo no diría que podemos mezclarlo todo y abandonar las distinciones entre todas estas formas de producción “literaria” o “crítica” (pues hay también una instancia “crítica” en obra “*en*” lo que llamamos obra literaria). Así pues, es necesario determinar o delimitar otro espacio en el que justifiquemos las distinciones relevantes entre ciertas formas de literatura y ciertas formas de... No sé cómo llamarlo, he ahí el problema, debemos inventar un término para esas invenciones “críticas” que pertenecen a la literatura a la vez que deforman sus límites. En ningún caso dejaría de distinguir entre “literatura” y “crítica literaria”, pero no asimilaría todas las formas de escritura o lectura. Esas nuevas distinciones deberían abandonar la pureza y linealidad de las fronteras. Deberían tener una forma que fuera a la vez rigurosa y capaz de tomar en cuenta la posibilidad esencial de contaminación entre todas esas oposiciones, las que hemos encontrado más arriba y, aquí, la que hay entre literatura y crítica o lectura o interpretación literaria.

D.A.: Para llevar esta pregunta un poco más lejos, ¿diría usted que la tradición de la crítica literaria se ha mostrado, como la filosofía, gobernada por presupuestos metafísicos [*governated by metaphysical presuppositions*], y que lo ha sido en mayor grado que los textos literarios de los que trata?

J.D.: Dando una respuesta demasiado amplia, diría que sí. En términos sencillos, una obra de crítica literaria no se encuentra —no más que un discurso filosófico— simplemente “*governated by metaphysical assumptions*”. Nada es nunca homogéneo. Incluso entre los filósofos pertenecientes a la tradición más canónica, las posibilidades de ruptura están siempre a la espera de ser efectuadas. Siempre se

⁵ “La doble sesión” en *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, p. 263. Traducción José María Arancibia.

puede mostrar (yo lo intenté, por ejemplo, en relación a la *jora* del *Timeo*⁶) que los motivos más radicalmente deconstructivos se encuentran en obra “en” lo que llamamos el texto platónico, cartesiano, kantiano. Un texto nunca está completamente gobernado por “*metaphysical assumptions*”. Lo mismo será cierto para la crítica literaria [*So the same will be true for literary criticism*]. En “cada caso” (y la identificación del “caso”, de la singularidad, de la firma o el corpus es ya un problema) hay una dominancia, una dominante del modelo metafísico, y luego hay contrafuerzas que amenazan o minan esa autoridad. Estas fuerzas de “ruina” no son negativas, participan en la fuerza productiva o institutiva de aquello mismo que parecen atormentar. Hay jerarquías, hay relaciones de fuerza: tanto en crítica literaria, por cierto, como en filosofía. No son las mismas. El hecho de que la crítica literaria trate con textos declarados “literarios”, de los que decíamos recién que suspenden las tesis metafísicas, debe tener efectos en la crítica. Es difícil hablar *en general* de la “crítica literaria”. En tanto tal, es decir como institución, establecida al mismo tiempo que las universidades europeas modernas, desde el comienzo del siglo diecinueve, más o menos, creo que debe haber tendido, precisamente porque se quería más teórica, a ser más filosófica que la literatura misma. Desde este punto de vista, quizás sea más metafísica que los textos literarios de los que habla. Pero esto habría que verlo en cada caso. En general la crítica literaria es muy filosófica en su forma, aun cuando los profesionales en la materia no hayan sido formados como filósofos [*trained as philosophers*], o declaren sus suspicacias frente a la filosofía. La crítica literaria quizás sea estructuralmente filosófica. Lo que estoy diciendo no es necesariamente un cumplido, por las mismas razones de las que hablamos ahora.

D.A.: ¿Considera, también, que una tarea importante [*an important task*] que deben llevar a cabo los críticos literarios [*literary critics*] es la demostración [*demonstration*] de la solidaridad histórica entre la literatura y la tradición metafísica? ¿Desearía cuestionar —en el sentido crítico de la palabra— el placer, e incluso el goce [*enjoyment*], que la literatura de este tipo, así como la crítica que la promueve, ha proporcionado —y sigue proporcionando— a la mayoría de los lectores? La literatura, entendida y enseñada de ese modo, tan logocéntrico y metafísico, ¿es, históricamente y en la actualidad, cómplice de una ética y de una política?

J.D.: Permítame en primer lugar citar su pregunta: “¿Considera, también, que una tarea importante que deben llevar a cabo los críticos literarios es la demostración de la solidaridad histórica entre la

⁶ *Khóra*, Córdoba, Alción, 1995. Traducción de Diego Tatián.

literatura y la tradición metafísica?” Con “demostración” tal vez esté usted aludiendo a la deconstrucción: demostración de un vínculo que debe ser, si no denunciado, por lo menos cuestionado, desconstituido, y desplazado. Pienso que debemos demostrar esa solidaridad o, en cualquier caso, estar advertidos del vínculo entre la literatura, entre una historia de la literatura, y la tradición metafísica; aunque ese vínculo sea complejo por las razones que acabo de dar.

Al contrario de lo que alguna gente cree o tiene interés en hacer creer, me considero en gran medida historiador, muy historicista, desde este punto de vista. Debemos recordar constantemente esta solidaridad histórica y el modo que tiene de escandirse. La deconstrucción demanda una alta actitud de “historiador” (*De la gramatología*, por ejemplo, es un libro de historia de principio a fin), aunque debamos también sospechar del concepto metafísico de historia. Está por doquier.

Así pues, uno dice que esta “solidaridad histórica” de la literatura con la historia o con la tradición de la metafísica debe recordarse constantemente, aunque deban señalarse también las diferencias, las distancias, como hacemos ahora. Habiendo dicho esto, esta tarea, “*an important task*”, como correctamente señaló usted, no está en manos únicamente de los “*literary critics*”, sino también del escritor; no se trata necesariamente de un deber, en el sentido moral o político, sino, en mi opinión, de una tarea inherente a la experiencia de la lectura o la escritura. “Debe existir” esa historicidad, lo que no significa que toda lectura o escritura sea historizada, “de historiador”, y menos aún “historicista”. Sin duda habrá que volver a este problema más adelante.

Hay una suerte de historicidad paradójica en la experiencia de la escritura. El escritor puede ser ignorante o ingenuo en relación a la tradición histórica que lo sostiene, o que transforma, inventa o desplaza. Pero me pregunto si, incluso en ausencia de conciencia o conocimiento histórico, este no “trata” con la historia en el curso de una experiencia que es más significativa, más viva, más *necesaria* en una palabra, que la de ciertos “historiadores” de profesión, preocupados ingenuamente en “objetivar” el contenido de una ciencia.

Aunque no se trate de un deber moral o político (si bien puede llegar a serlo), esta experiencia de escritura está “sujeta” a un imperativo: dar lugar a acontecimientos singulares, inventar algo nuevo bajo la forma de actos de escritura que ya no consisten en un conocimiento teórico, en nuevos enunciados constataivos; entregarse a una performatividad poético-literaria análoga por lo menos a la de las promesas, las órdenes, o a la de los actos de constitución o legislación que no solo cambian el lenguaje o que, cambiándolo, cambian más que el lenguaje. Es siempre más interesante que repetir. Para que esta performatividad singular sea efectiva, para que se produzca algo nuevo, no es indispensable la competencia histórica en una cierta forma (la de determinado tipo de conocimiento académico, por ejemplo, sobre la historia literaria), pero aumenta sus posibilidades.

En su experiencia de una tal escritura, si no en una actividad de investigación, un escritor no puede no preocuparse, interesarse, inquietarse por el pasado, el de la literatura, la historia, la filosofía, la cultura en general. No puede no tenerlo en cuenta de algún modo y no considerarse a sí mismo heredero responsable, inscrito en una genealogía, sean cuales fueran las rupturas o negaciones en este terreno. Y cuánto más profunda sea la ruptura, más vital será la responsabilidad genealógica. No puede dejar de considerarse, lo quiera uno o no, el pasado. Una vez más, esta historicidad o responsabilidad histórica no está necesariamente vinculada a una conciencia, conocimiento o ni siquiera a una temática histórica. Lo que acabo de sugerir es tan válido para Joyce, esa inmensa alegoría de la memoria histórica, como para Faulkner, que no escribe reuniendo en cada frase, y en muchas lenguas a la vez, el conjunto de la cultura occidental.

¿Quizás deberíamos relacionar esto con su pregunta sobre el “*enjoyment*”? No sé si esa palabra debería traducirse por “placer” [*plaisir*] o por “goce” [*jouissance*] (ese término que tanto nos cuesta traducir al inglés). La experiencia de la “deconstrucción”, de la interrogación, la lectura o la escritura “deconstructiva”, de ningún modo amenaza el “*enjoyment*” ni arroja sospechas en su contra. Creo más bien lo contrario. Siempre que hay “*jouissance*” (si bien el “hay” de este acontecimiento es en sí mismo extremadamente enigmático), hay “deconstrucción”. Deconstrucción efectiva. La deconstrucción tiene tal vez el efecto, si no la misión, de liberar la *jouissance* prohibida. Eso es a lo que hay que atender. Quizás sea esa *jouissance* lo que más irrita a los adversarios recalcitrantes de la “deconstrucción”. Estos, además, culpan a los que llaman “deconstruccionistas” de privarles de su habitual delectación en la lectura de las grandes obras o de los ricos tesoros de la tradición, a la vez que los acusan de ser demasiado lúdicos, de disfrutar demasiado, de expresar sus gustos personales, etc. Una contradicción interesante y sintomática. Estos maestros de la “lógica del caldero” comprenden en cierta oscura forma que los “deconstruccionistas”, para usar ese ridículo vocabulario, no son los que más se privan del placer. Cosa que a veces es difícil de aceptar.

Por supuesto que la cuestión del placer, del principio del placer y de su más allá, no es simple, sobre todo en literatura, y no podemos ocuparnos de ello aquí. Pero si puedo ser un poco abrupto y aforístico, quemando las etapas psicoanalíticas y reenviando a lo que traté de demostrar en *La tarjeta postal*, digamos que no hay deconstrucción efectiva sin el mayor placer posible.⁷ A título provisorio y por comodidad, para ahorrarnos tiempo, se pueden presentar tales paradojas en términos de represión y de levantamiento de la represión. En tales términos, la literatura sería un levantamiento de la represión: hasta cierto punto al menos, según su propia modalidad, nunca totalmente, en

⁷ *La tarjeta postal. De Freud a Lacan*, México, Siglo XXI, 2001 (2ª edición aumentada). Traducción de Tomás Segovia.

escenarios gobernados por reglas pero siempre en el proceso de modificar sus reglas dentro de aquello que llamamos la historia de la literatura. Este levantamiento o simulacro de levantamiento de la represión, simulacro que no es nunca neutro y sin eficacia, quizás dependa de ese ser-suspendido, de esa *epojé* de la tesis o de las “*metaphysical assumptions*” de las que hablábamos hace un momento. Eso puede procurar un placer intenso y sutil. Puede producirse sin auxilio de la literatura, “en la vida”, la vida sin literatura, pero la literatura está también “en la vida” a su modo, en la “*real life*”, como dicen tranquilamente los que creen poder distinguir entre la “*real life*” y la otra. El placer se vincula con el juego que se juega en ese límite, con lo que se suspende en ese límite. Se vincula también con todas las paradojas del simulacro e incluso de la *mimesis*. Pues si la “deconstrucción”, usemos de nuevo esta palabra a modo de atajo, puede dismantelar una cierta interpretación de la *mimesis*, lo que he llamado un mimetologismo, una mimesis reducida a imitación; la lógica del *mimethai* es indeconstruible, o mejor, deconstruible como la deconstrucción “misma”. Esta es, al mismo tiempo, identificación y desidentificación, experiencia del doble, pensamiento de la iterabilidad, etc. Como la literatura, como el placer, como tantas otras cosas. El placer que se obtiene de la mimesis no es necesariamente ingenuo. Lo que hay en juego en la mimesis son cosas muy arteras. Y aun si hay alguna ingenuidad, una ingenuidad irreductible, deconstruir no consiste en denunciar o disolver la ingenuidad, en la esperanza de escapar de ella por completo: sería más bien una forma de resignarse a ella y tomarla en cuenta.

Así pues: No hay deconstrucción sin placer y no hay placer sin deconstrucción. “Se debe”, si uno quiere o puede, tomar ese partido o partir de ahí. Pero renuncio a ir más allá improvisando. No disponemos del tiempo o del espacio.

D.A.: El tipo de relectura histórica al que me referí en mi pregunta anterior se encuentra quizás más a menudo en cierta crítica feminista que tiene por objetivo revelar los presupuestos falocéntricos de los textos literarios y de los comentarios que estos han suscitado durante un largo período de tiempo. ¿Se superpone ese trabajo con el suyo? ¿Hasta qué punto la palabra “literatura” nombra la posibilidad de los textos de ser leídos de forma tal que se ponga en cuestión el falocentrismo —junto con el logocentrismo—?

J.D.: Otra pregunta muy difícil. Es verdad, ¿no es cierto?, que la crítica literaria “feminista”, como tal, como fenómeno institucional identificable, es contemporánea de la aparición de lo que se denomina deconstrucción en el sentido moderno. Deconstruye en primer lugar y esencialmente lo que se anuncia bajo la figura de lo que he propuesto llamar falocentrismo, para subrayar una

cierta indisociabilidad entre el falocentrismo y el logocentrismo. Fue después de la guerra —e incluso después de un período cuyas fechas y límites podría marcarlos Simone de Beauvoir— que la “crítica feminista” se desarrolló como tal. No antes de los sesenta, e incluso, si no me equivoco, por lo que se refiere a sus demostraciones más visibles y organizadas, no antes de finales de los sesenta. El hecho de aparecer al mismo tiempo que el tema de la deconstrucción, como deconstrucción del falogocentrismo, no implica siempre o necesariamente que dependa de él, pero sí al menos que ambos pertenecen a la misma configuración y participan del mismo movimiento, de la misma motivación. Partiendo de ahí, las estrategias, por supuesto, pueden ser diferentes, opuestas aquí y allí, y pueden aparecer desigualdades.

Pero regresemos, si no le importa, a modo de pequeño rodeo, a lo que decíamos al respecto de la literatura en general: un lugar a la vez institucional y salvaje, un lugar institucional en el que, en principio, se permite poner en cuestión, cuanto menos en suspenso, a la institución entera. Una institución contra-institucional puede ser a la vez subversiva y conservadora. Puede ser conservadora en tanto es institucional, pero también puede serlo en tanto anti-institucional, en tanto “anarquista”, y en el extremo en que un cierto anarquismo puede ser conservador. Siguiendo esta lógica, si volvemos a la cuestión de lo que llamamos literatura o crítica “feminista”, nos arriesgamos a encontrarnos con las mismas paradojas: a veces los textos que son más falocéntricos o falogocéntricos en sus temas (en cierto modo, ningún texto escapa a esa rúbrica) pueden también ser, en algunos casos, los más deconstructivos. Y sus autores pueden ser, en cuanto a su condición civil, hombres o mujeres. A veces hay más recursos deconstructivos —cuando uno quiere o por lo menos puede hacer algo con ellos en la lectura, y no hay texto anterior o exterior a la lectura— en algunos textos de Joyce o Ponge, que a menudo son falocéntricos o falogocéntricos en apariencia, que en algunos textos que, en lo temático, son teatralmente “feministas” o “antifalogocéntricos”, así tengan por firma el nombre de un hombre o de una mujer.

Debido a la dimensión literaria, lo que exhiben los textos “falogocéntricos” queda inmediatamente suspendido. Cuando alguien pone en escena un discurso o un comportamiento hiperbólicamente falogocéntrico, él/ella no lo suscribe al firmar la obra, sino que lo describe, y al describirlo como tal, lo expone, lo exhibe. Sea cual sea la actitud que se le supone al autor sobre el asunto, el *efecto* puede ser paradójico y a veces “deconstructivo”. Pero no deberíamos hablar en general, no hay aquí reglas tales para las que cada obra singular sería meramente un caso o un ejemplo, una muestra. La lógica de la obra, en especial en literatura, es una “lógica” de la firma, una paradoxología de la marca singular, y así pues de lo excepcional y de lo contra-ejemplar.

Textos como los de Nietzsche, Joyce, Ponge, Bataille, Artaud, violentamente falocéntricos en tantos aspectos, producen efectos deconstructivos, y precisamente contra el falocentrismo, cuya lógica está siempre dispuesta a revertirse o subvertirse. Inversamente, si puedo decirlo así, ¿quién creería tranquilamente que George Sand o George Eliot, o inmensas escritoras modernas como Virginia Woolf, Gertrude Stein o Hélène Cixous, escriben textos sencillamente no o anti falogocéntricos? Pido aquí que se observe, y detenidamente, cada caso. Debe haber refinamiento en ambas cosas: sobre el concepto o la ley del “falocentrismo” y sobre la pluralidad posible de lecturas para obras siempre singulares. Nos encontramos hoy en una fase un tanto “grosera” y masiva de la cuestión. En la polémica hay demasiada confianza en la identidad sexual asumida por los signatarios, en el concepto mismo de identidad sexual, se tratan las cosas de un modo demasiado general, como si un texto fuera esto o lo otro, de forma homogénea, para esto o para aquello; sin tener en cuenta lo que en el estatuto o la estructura misma de una obra literaria, o diría más bien en las paradojas de su economía, debería desalentar tales simplificaciones.

Sea o no falocéntrico (y eso no es fácil de dilucidar), cuanto más “potente” sea un texto (pero aquí el poder no es un atributo masculino y a menudo se trata de la más desarmante de las debilidades), tanto más está escrito, tanto más sacude o somete a consideración sus propios límites, así como los límites del falogocentrismo, los de toda autoridad y de todo “centrismo”, de toda hegemonía en general. Teniendo en cuenta estas paradojas, algunos de los textos más violentos, más “reaccionarios”, insufribles o diabólicos, conservan, a mi entender, un interés al que nunca renunciaré, en particular un interés político del que ninguna intimidación, dogmatismo o simplificación debería apartarnos.

D.A.: ¿Diría entonces que un texto literario que cuestiona el logocentrismo hace lo mismo con respecto al falocentrismo, en el mismo acto y en la misma medida?

J.D.: Si pudiera contestar con una sola palabra, diría que sí. Si tuviera el tiempo de formular frases, desarrollaría la siguiente sugerencia: aunque el falocentrismo y el logocentrismo son indisociables, los acentos pueden recaer más en un lado o en el otro según el caso; la fuerza y la trayectoria de las mediaciones puede ser diferente. Hay textos que son más inmediatamente logocéntricos que falocéntricos, y viceversa. Ciertos textos firmados por mujeres pueden ser temáticamente antifalocéntricos y poderosamente logocéntricos. Aquí se deben refinar las distinciones. Pero en última instancia, no se puede establecer con todo rigor una disociación radical entre ambos motivos. El falogocentrismo es una sola cosa, aunque sea una cosa articulada que reclama distintas

estrategias. Esto es de lo que se trata en ciertos debates, reales o virtuales, con militantes feministas que no comprenden que sin una lectura exigente de lo que articula el logocentrismo y el falocentrismo, en otras palabras, sin una deconstrucción significativa, el discurso feminista se arriesga a reproducir muy crudamente la cosa misma que pretende criticar.

D.A.: Permítame referirme a algunos autores y textos en concreto. En una entrevista usted mencionó una vez a Samuel Beckett junto a otros escritores cuyos textos “hacen temblar los límites de nuestro lenguaje”. Hasta donde sé, usted nunca escribió sobre Beckett. ¿Estaría entre sus proyectos futuros o hay razones para el silencio?

J.D.: Muy rápidamente. Es un autor del que me siento muy cerca, o del que me gustaría sentirme muy cerca; pero a la vez del que me siento demasiado cerca. Precisamente a causa de esa proximidad, me resulta demasiado difícil, demasiado fácil y demasiado difícil. Tal vez lo haya evitado un poco debido a esa identificación. Demasiado difícil también porque Beckett escribe en mi lengua, en una lengua que es la suya hasta cierto punto, la mía hasta cierto punto (para ambos es una lengua “diferentemente” extranjera), textos que son a la vez demasiado próximos a mí y demasiado lejanos siquiera para verme capaz de “responder” a ellos. ¿Cómo podría yo escribir en francés tras la estela o “con” alguien que somete la lengua a operaciones que me parecen tan fuertes y necesarias, pero que deben mantenerse en lo idiomático? ¿Cómo escribir, firmar, contrafirmar performativamente, textos que “respondan” a Beckett? ¿Cómo evitar la trivialidad de un pretendido metalenguaje académico? Es muy difícil. Tal vez me diga usted ahora que lo he intentado con otros autores extranjeros como Kafka, Celan o Joyce. Sí, al menos lo intenté. Dejemos de lado el resultado. Tenía algo así como una excusa o coartada: yo escribo en francés, de vez en cuando cito en alemán o en inglés, y ambas escrituras, las “firmas performativas”, no son solo inconmensurables en general, eso no hace falta decirlo, sino sobre todo no tienen “lenguaje común”, al menos en el sentido ordinario del término. Dado que Beckett escribe en un francés particular, para responder a su obra yo debería ensayar escrituras que me son imposibles (salvo unos pocos y vacilantes [y por eso orales] intentos en algunos seminarios dedicados a Beckett en los últimos años). Fui capaz de arriesgar algunos compromisos lingüísticos con Artaud, que también tiene su modo de amar y de violar, de amar violar una cierta lengua francesa. Pero en Artaud (que paradójicamente es más distante, más extranjero para mí que Beckett) hay textos que me han permitido transacciones de escritura. Sea lo que sea lo que uno piense sobre su éxito o su fracaso, yo me entregué a ellas y las

publiqué. Eso no me fue posible con Beckett, al que por lo tanto habría “evitado” como si ya lo hubiera leído y entendido siempre más que bien.

D.A.: ¿Podría decirse que la escritura de Beckett es ya tan “deconstructiva” o “autodeconstructiva”, que no queda mucho por hacer?

J.D.: Sin duda. Ciertamente nihilismo se encuentra, a la vez, en el interior de la metafísica (la realización final de la metafísica, diría Heidegger) y está, además, ya más allá de ella. Con Beckett en particular, ambas posibilidades se encuentran en la mayor proximidad y competencia. Es nihilista y no es nihilista. Sobre todo, esta cuestión no debería tratarse como un problema filosófico fuera o por encima de los textos. Cuando tuve ocasión, frente a los estudiantes, de leer algunos textos de Beckett, tomaba tres líneas y me pasaba dos horas con ellas, y al fin renunciaba porque no habría sido posible, u honesto, o interesante siquiera, extraer unas pocas líneas “significantes” de un texto de Beckett. La composición, la retórica, la construcción y el ritmo de sus obras, incluso los de aquellas que parecen las más “descompuestas”, he ahí lo que en el fondo “queda” [*reste*] de más “interesante”, he ahí la obra, he ahí la firma, ese resto que queda [*ce reste qui reste*] cuando se ha agotado lo temático (y tan agotado, por otros, ya hace tiempo, de otros modos).

Con Joyce tuve la pretensión de aislar dos palabras (*He wat* o *yes, yes*); con Celan, una palabra extranjera (*Shibboleth*); con Blanchot, una palabra y dos homónimos (*pas*).⁸ Pero jamás reivindicaré haber “leído” o haber propuesto una lectura general para esas obras. Escribí un texto que, frente al evento del texto del otro, de cómo llega a mí en un momento particular, bastante singular, trata de “responder” o “contrafirmar”, en un idioma que resulta ser el mío. Pero un idioma no es nunca puro, su iterabilidad lo abre a los otros. Estaría encantado de que mi propia “economía” pudiera provocar otras lecturas singulares. Que pudiera producir “efecto de generalidad” aquí y allá, de generalidad relativa, excediendo su singularidad, es algo que está inscrito en la estructura iterable de cualquier lenguaje, pero para hablar de ello con seriedad, sería necesario reelaborar toda una “lógica” de la singularidad, del ejemplo, del contraejemplo, la iterabilidad, etc. Eso es lo que trato de hacer de otro modo en otro lugar, y a menudo en el curso de las lecturas que acabo de mencionar. Todas ellas se ofrecen, simultáneamente, como reflexiones sobre la firma, el nombre propio, la singularidad. Todo esto para explicar que he renunciado a escribir en la dirección de Beckett, por el momento.

⁸ *Ulises gramófono. Dos palabras para Joyce*, Buenos Aires, Tres Haches, 2002; traducción de Mario Teruggi. *Shibboleth, para Paul Celan*, Madrid, Arena Libros, 2006; traducción de Jorge Pérez de Tudela. *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

D.A.: “El aforismo a contratiempo” es un texto suyo inusual en el que se presenta una lectura de una obra del siglo XVI, *Romeo y Julieta*.⁹ ¿Una obra literaria histórica y culturalmente tan distante como esta implica algún problema particular de lectura? Por otro lado, la elección de esa obra ¿fue mayormente azarosa, resultado de una invitación, o siente que, entre las obras de Shakespeare, esta merece una especial atención según sus propios objetivos e intereses?

J.D.: Como usted ha notado, no leí *Romeo y Julieta* como un texto del siglo XVI, habría sido incapaz de hacerlo. Y está también el tema del aforismo, que significa que ni siquiera reivindicó leer la obra misma en su conjunto. No es que solo me interesen los textos modernos, sino que no tenía la competencia necesaria para leer esa obra “en su tiempo”. Debo además recordar las razones, que son también las oportunidades, por las que escribo este tipo de texto. Espontáneamente, jamás habría tenido la audacia de escribir sobre *Romeo y Julieta* o sobre ninguna obra de Shakespeare. Me intimida demasiado el respeto que me inspira una de las “mayores” obras del mundo, y me siento demasiado incompetente. En este caso, me pidieron un texto breve, oblicuo, para acompañar una puesta en escena. En este esbozo de lectura de *Romeo y Julieta*, privilegié los motivos del contratiempo y el anacronismo, que de todos modos me interesaban, y precisamente en ese lugar donde intersecan con la cuestión del nombre propio. Igualmente me gustaría decir algo acerca del problema histórico, ya que me lo pregunta: “¿Una obra literaria histórica y culturalmente tan distante como esta implica algún problema particular de lectura?”

Sí, muchos problemas, y serios, de los que me creo razonablemente al tanto. Sería necesario reconstruir del modo más informado e inteligible, y si fuera necesario contra la historia habitual de los historiadores, el elemento histórico en una pieza como esta —no solo la historicidad de su composición por parte de Shakespeare, su inscripción en una cadena de obras, etc. (por lo menos indiqué esta dimensión en mi texto y planteé el problema de estructura que esto hace surgir), sino también lo que es histórico en la pieza misma: es una tarea enorme, y una que creo totalmente necesaria. Eso no significa que cualquier lectura que se haga al margen de esta historia —y hasta cierto punto este es el caso de mi modesta lectura en ese breve texto (es un textito muy breve)— sea por ello irrelevante. Esto nos lleva de regreso a la cuestión de la estructura de un texto en relación con la historia. En esto, el ejemplo de Shakespeare es magnífico. ¿Quién mejor para

⁹ “El aforismo a contratiempo”, en Cristina de Peretti y Emilio Velasco (eds.), *Conjunciones. Derrida y compañía*, Madrid, Dykinson, 2007, p. 381. Traducción de Emilio Velasco.

demostrar cómo textos completamente condicionados por su historia, cargados de historia, sobre temas históricos, se ofrecen tan bien a la lectura en contextos históricos muy distantes de su tiempo y lugar de origen, no solo para lo que se refiere al siglo XX europeo, sino cómo se prestan a transposiciones y a puestas en escena chinas o japonesas?

Eso tiene que ver con la estructura de un texto, con lo que llamaré, para ahorrar esfuerzos, su iterabilidad, que a un tiempo echa raíces en la unidad de un contexto e inmediatamente abre ese contexto no saturable a la recontextualización. Todo eso es histórico de parte a parte. La iterabilidad de la traza (unidad, identificación y alteración en la repetición) es la condición de la historicidad como también lo es la estructura de la anacronía y del contratiempo de la que hablo a propósito de *Romeo y Julieta*: desde ese punto de vista mi breve ensayo no solo es “histórico” en una u otra de sus dimensiones, es un ensayo acerca de la historicidad misma de la historia, acerca del elemento en el que operan “sujetos” de la historia, como lo son los historiadores, sean o no “historicistas”. Decir que las marcas o los textos son originalmente iterables es decir que sin un origen simple, y por lo tanto sin una originariedad pura, se dividen y se repiten a sí mismos inmediatamente. Con ello se vuelven susceptibles de ser desarraigados del lugar mismo de sus raíces. Transpuestos a un contexto distinto, continúan teniendo sentido y eficacia.

No es que con eso el texto sea des-historizado, sino que la historicidad está hecha de iterabilidad. No hay historia sin iterabilidad, y esa iterabilidad es lo que permite que las trazas sigan funcionando en ausencia del contexto general o de alguno de sus elementos. Ofrezco una explicación un tanto mejor de esto en “Firma, acontecimiento, contexto” y en *Limited Inc.*¹⁰ Aunque el contexto histórico de *Romeo y Julieta*, aunque sus bordes “externos” o su paisaje social interno, no sean los marcos de mi lectura, la pieza puede seguir leyéndose hoy en día. Tenemos a nuestra disposición elementos contextuales de gran estabilidad (no naturales, universales e inmutables, pero francamente estables y, de todos modos, también desestabilizables) que, a través de la competencia lingüística, de la experiencia del nombre propio, de estructuras familiares que siguen siendo análogas, etc., permiten la lectura, la transformación, la transposición, etc. Hay una obra posible, con huecos regulados y transformaciones interpretativas. Pero esta obra no sería posible sin la iterabilidad que a la vez repite lo mismo y, por repetición de lo mismo, introduce en ello lo que en francés llamamos el juego [*jeu*], no solo en sentido de lo lúdico, sino en el sentido de lo que, por el espacio entre las piezas de un aparato, permite el movimiento y la articulación lo que equivale a decir la historia, para bien y para mal. Ese juego es a veces lo que permite que la máquina funcione normalmente, pero

¹⁰ *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994; traducción de Carmen González Marín. *Limited Inc*, Evanston, Northwestern University Press, 1988.

a veces la misma palabra designa una articulación demasiado suelta, sin rigor, causa de un funcionamiento anómalo o patológico. Se trata siempre de una cuestión de evaluación económica: ¿qué hace al “mejor juego”?, ¿hasta dónde el “buen” juego, que permite que las cosas funcionen, se arriesga a dar lugar al “mal” juego que compromete el buen funcionamiento?, ¿por qué, al querer evitar a toda costa el juego porque puede ser malo, nos arriesgamos a privarnos del “buen” juego, es decir, en fin de todo, o cuanto menos de un mínimo funcionamiento o del así llamado funcionamiento “normal”, en particular para la escritura, la lectura, la historia, etc.?

He ahí por qué, pues es oblicua, parcial, modesta, una lectura como la que ensayé con *Romeo y Julieta* quizás no sea simplemente irrelevante o incompetente. Por supuesto que no reconstruí toda la historia. Pero ¿quién puede ufanarse de hacerlo? Y dije un par de cosas acerca de esa situación “histórico-anacrónica” al hablar de la singularidad del juego y de la obra de Shakespeare,¹¹ de su nombre propio y de los nombres propios. Desde luego que no pretendo hacer de esa breve incursión un ejemplo o un modelo. Fue algo que me gustó firmar e incluso datar en un momento de diciembre de aquel año, en Verona (como se indica al final del texto). Quería recordar eso y decir que soy muy consciente de esa historia de los contratiempos, de la historia como contratiempo, de esas leyes que exceden enormemente el caso de *Romeo y Julieta*, pues se trata de algo que se halla inscrito en la estructura misma del nombre y de la marca de la iterabilidad. Nadie está obligado a sentirse interesado por lo que a mí me interesa. Pero si es así, entonces deberemos preguntarnos qué es lo que está sucediendo, bajo qué condiciones, etc. Cosa que yo hago a menudo, no siempre. Quise decir que *Romeo y Julieta* no es el único ejemplo, pero es un ejemplo muy bueno. No debería escapárseles su singularidad, como ninguna otra, aunque sea una entre otras. Y lo que sirve para una sola obra, un nombre propio, evidentemente sirve para cualquier obra, en otras palabras, para cualquier singularidad y cualquier nombre propio. Lo que aquí es trágica y felizmente universal es la absoluta singularidad. ¿Cómo podría uno hablar o escribir de otro modo? ¿Qué tendría uno que decir, de otro modo? ¿Y todo para no decir nada, de hecho? ¿Nada que toque absolutamente la singularidad absoluta sin asimismo fallar inmediatamente, y a la vez no fallando nunca? Eso es lo que sugiero en ese pequeño texto y en algunos otros, especialmente en *Shibboleth*, *La difunta ceniza* o en “Che cos’è la poesia?”.¹² Esta tragedia, quiero decir, este destino sin una

¹¹ La versión en inglés de esta entrevista insinúa un juego de palabras a partir de la polisemia del término “play”, que puede referirse tanto al “juego” como a la “obra” (“*the singularity of the play and in the play by Shakespeare*”). La versión francesa normaliza esa oración (“*la singularité de la pièce –et dans la pièce de Shakespeare*”). Nuestra traducción opta deliberadamente por señalar las implicaciones inscritas en la homonimia inglesa.

¹² *Shibboleth*, para Paul Celan, op. cit. *La difunta ceniza*, Buenos Aires, La Cebra, 2009 (edición bilingüe); traducción de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. “Che cos’è la poesia?”, en *Poesia*, I, 11, noviembre de 1988.

destinación estrictamente asignable, es también la tragedia de la competencia, la relevancia, la verdad, etc. Hay muchas, pero debe existir este juego de la iterabilidad en la singularidad del idioma. Y ese juego amenaza a lo mismo que hace posible. La amenaza no puede ser separada de la posibilidad; o la condición de posibilidad, de lo que la limita. No hay ninguna singularidad pura que se afirme como tal sin dividirse, y por lo tanto, exiliarse, instantáneamente.

También me ha preguntado usted: “Y su elección de la obra, ¿fue mayormente azarosa, resultado de una invitación?”. Si, respondí a una invitación que podría no haberse dado. Pero no habría respondido si la historia de Romeo y Julieta como para cualquiera no hubiera significado algo para mí de lo que quería hablar. Y “contrafirmar”, en un sentido. Pero hubo un elemento de azar, desde luego, se trata siempre de la intersección de una vieja historia, un programa intemporal y la aparente arbitrariedad. Si el actor y productor Daniel Mesguich no hubiera llevado la obra a ese punto (¿pero por qué lo hizo?), si no hubiera tenido interés por lo que yo escribo (pero, ¿por qué?, esto abre otra cadena de causalidad), no me habría pedido nada y yo jamás habría escrito ese texto.

No habría sido una gran pérdida. Especialmente si consideramos que cierto contenido, cierta lógica de ese texto, se puede encontrar también en otros escritos míos, en una forma que es a la vez similar y diferente. Se trata siempre de la misma a-lógica “lógica” de la marca singular e iterable. Y para la pregunta “¿Siente que, entre las obras de Shakespeare, esta merece una especial atención según sus propios objetivos e intereses?” No hay duda de que esta obra se presta de una forma “ejemplar” a lo que quería decir, a lo que me parecía necesario pensar acerca del nombre propio, la historia, el contratiempo, etc. Pero traté de hablar sobre todo ello específicamente en relación con un texto del que respeto su singularidad no-transponible. Escribiría algo completamente distinto sobre el mismo “asunto” si tuviera que responder (responsablemente, justamente) a una provocación diferente, o contrafirmar una obra singular diferente, firmando pero con una firma que contrafirma y trata de responder de otro modo a la firma del otro (como he tratado de hacer en el caso de las firmas de Blanchot, Genet, Artaud, Ponge, etc., pero también para textos en los que el nombre propio no se hallaba ligado del mismo modo al patronímico). Mi ley, aquella a la que trato de consagrarme o de responder, es *el texto del otro*, su misma singularidad, su idioma, esa llamada suya que me precede. Pero solo puedo responder a ella de una forma responsable (y esto vale para la ley en general, para la ética en particular) si pongo en juego, y en compromiso, mi singularidad, firmando con otra firma —pues la contrafirma firma confirmando la firma del otro, pero también firmando de una forma absolutamente nueva e inaugural. Las dos cosas ocurren en el mismo acto, igual que cuando confirmo mi propia firma firmando de nuevo: cada vez del mismo modo pero nuevamente, en otra fecha.

Dicho esto, me gustaría mucho leer y escribir sobre el espacio o la herencia de Shakespeare, por quien siento infinita admiración y gratitud; me gustaría convertirme (ah, ya es muy tarde) en un “*Shakespeare expert*”; sé que todo está en Shakespeare: todo y el resto, o sea todo o casi. Pero después de todo, también todo está en Celan, y de la misma forma, aunque diferente, en Platón o en Joyce, en la Biblia, en Vico o en Kafka, para no mencionar a los que aún viven, en fin, casi en todas partes...

D.A.: Una de las reivindicaciones tradicionales [*traditional claims*] de la crítica literaria, es la de que su labor subraya o revela la unicidad, la singularidad, del texto que comenta. ¿La crítica literaria tradicional es capaz de alcanzar ese objetivo? ¿Hasta qué punto es esa una parte de sus propios objetivos al escribir acerca de textos literarios? ¿Es posible hablar de la unicidad de un texto más allá de uno u otro acto de lectura histórica?

J.D.: Mi respuesta una vez más será doble o dividida, en aparente contradicción. Pero eso se debe a lo que llamamos experiencia de la singularidad. Por un lado, sí, suscribo los “*traditional claims*” y a este respecto comparto las preocupaciones o los deseos más clásicos: una obra es siempre singular y solo tiene interés desde ese punto de vista. Y es por esta razón que me gusta la palabra obra [*oeuvre*], tan tradicional como pueda ser, pues conserva esa connotación (la palabra inglesa *work* quizás no lo haga del mismo modo, en general). Una obra tiene lugar una sola vez, y lejos de ir en contra de la historia, esta unicidad de la institución, que de ningún modo es natural ni será reemplazada jamás, me parece histórica de parte a parte. Debemos referirnos a ella como a un nombre propio, a la irremplazable referencia, sea esta cual sea, que el nombre propio contiene. La atención a la historia, al contexto y al género es requerida, y no contradicha, por esa singularidad, por la fecha y la firma de la obra: no la fecha y la firma que podrían encontrarse inscritas en el borde *externo* de la obra, o en sus *alrededores*, sino la que constituye e instituye el cuerpo mismo de la obra, en el límite *entre* el “interior” y el “exterior”. Este límite, el lugar de referencia, es a la vez único y divisible, de ahí la dificultad que he indicado antes. Pues, *por otra parte*, si bien siempre hay singularización, la singularidad absoluta jamás se da como un hecho, un objeto o un ente en sí, se anuncia como una experiencia paradójica. Una singularidad absoluta, absolutamente pura, si es que hubiera una, ni siquiera aparecería, o por lo menos no estaría disponible para su lectura. Para devenir legible, es necesario que *se comparta, participe y pertenezca*. Una vez dividida, toma *su parte* en el género, el tipo, el contexto, el sentido, la generalidad conceptual del sentido, etc. Se pierde a sí

para ofrecerse. La singularidad no es nunca puntual, o cerrada como un punto o un puño.¹³ Es un rasgo [*trait*], un rasgo diferencial y diferente de sí: diferente *consigo mismo*. La singularidad difiere de sí misma, se encuentra diferida tanto para ser lo que es como para poder ser repetida en su misma singularidad. No existiría una lectura de la obra ni una escritura, para empezar sin esta iterabilidad. Aquí, me parece, residen las paradójicas consecuencias a las que debe conducirnos la lógica de los “*traditional claims*”. Para retomar los términos de su pregunta, diría que la “mejor” lectura consistiría en dar cuenta del contexto histórico, de lo que se comparte [*ce qui est partagé*] (en ambos sentidos, el de participación y el de división, de continuidad y de corte de separación), de lo que pertenece al género y al tipo de acuerdo con aquella cláusula o enclave de la no-pertenencia que analicé en “La loi du genre”.¹⁴ Y toda obra es singular por como habla singularmente de ambas cosas, la singularidad y la generalidad. La iterabilidad y la ley de la iterabilidad.

Eso es lo que decíamos en relación a “Ante la ley” de Kafka, texto que, al mismo tiempo que habla de la generalidad de la ley de un modo tan general, poderoso, formalizador y económico, permanece como absolutamente único entre los textos que hablan de lo mismo.¹⁵ Lo que ocurre siempre es cierta contaminación. La unicidad del acontecimiento es esa ocurrencia de una relación singular entre lo único y su repetición, su iterabilidad. El acontecimiento no adviene, no se promete inicialmente, en tanto no se comprometa en la singular contaminación de lo singular y de lo que este comparte. Ocurre como impureza y aquí la impureza es la oportunidad.

La singularidad “compartida” de este modo, no se da solamente en la escritura, sino también en la lectura y en aquello que, en la lectura, firma contrafirmando. Es como si hubiera un duelo de singularidades, un duelo de escritura y lectura, en el curso del cual una contrafirma, a la vez, confirma, repite, respeta la singularidad del otro, de la obra considerada original; y la arrastra a otra parte, arriesgándose con ello a traicionarla, debiendo traicionarla de un cierto modo para respetarla, en la invención de otra firma igualmente singular. Redefinido así, el concepto de contrafirma engloba la paradoja entera: hay que entregarse singularmente a la singularidad, pero entonces la singularidad tiene que compartirse y por lo tanto comprometerse, *prometer comprometerse*. En realidad, ni siquiera pienso que se trate de un duelo, según lo acabo de decir un poco apuradamente: esta experiencia implica siempre más que dos firmas. Ninguna lectura (y la escritura también es ya una lectura contrafirmante, vista desde el lado de la obra) sería, cómo decirlo, “nueva”, “inaugural”, “performativa”, sin la multiplicidad o la proliferación de contrafirmas. Todas estas palabras, que

¹³ Juego de palabras en francés con los homófonos *point* y *poing*, que difieren solo en su escritura.

¹⁴ “La loi du genre”, en *Parages*, París, Galilée, 1986, p. 249.

¹⁵ “Préjugés. Devant la loi”, en Derrida et al., *La faculté de juger*, París, Minuit, 1985, p.87.

en general tienden a borrar los axiomas que trato de recordar aquí, necesitan de las comillas (una contrafirma no puede ser sencilla, absolutamente “nueva”, “inaugural” o “performativa” desde el momento en que incluye un elemento de repetición “improductiva” y de pre-convención, aunque solo sea la posibilidad del lenguaje y de la lengua.

Tomemos cualquier ejemplo. Aunque esa obra sea tomada de una cadena de otros “Romeo y Julieta” (a la que menciono en “El aforismo a contratiempo”), el *Romeo y Julieta* que lleva la firma de Shakespeare tiene lugar solo una vez. La singularidad es trabajada, constituida de hecho, por la posibilidad de su propia repetición (lecturas, un número indefinido de producciones, referencias, sean estas reproductivas, citacionales, o transformativas, con relación a la obra tenida por original que, en su idealidad, tiene lugar por una única, primera y última vez). La lectura debe *rendirse* [*se rendre*]¹⁶ a esa unicidad, hacerse cargo, tenerla en mente, *rendir cuenta de ella* [*en rendre compte*]. Pero para eso, para ese “rendir” [“*rendre*”], uno debe a su vez firmar, escribir otra cosa que *responda o corresponda* en un igualmente singular, lo cual es como decir irreductible, irremplazable, “nuevo”, modo. Esta respuesta contrafirmante, esta contrafirma que es responsable (para sí misma y para el otro), le dice “sí” a la obra y, más aún, “sí, esta obra estaba ahí antes que yo, sin mí, doy testimonio”, aunque comience apelando a la co-respondiente contrafirma; e incluso, entonces, aunque la haya implicado desde su mismo comienzo, para presuponer la posibilidad del nacimiento, al momento de dar un nombre. La contrafirma del texto del otro está sujeta a la ley del primero, de su absoluto pasado. Pero este pasado absoluto existía ya como demanda para la lectura contrafirmante. El primero solo se inaugura después de, y como expectativa ante la segunda contrafirma. Lo que tenemos aquí es una escena incalculable, pues no podemos contar 1, 2, 3, ni el primero antes que el segundo, una escena que nunca se revela a sí misma, por definición, y cuya fenomenalidad solo puede sustraerse, pero una “escena”, al fin, que debe haber programado los “*traditional claims*” de todas las “críticas literarias”. Sin duda es esto lo que ha producido la historia de sus teoremas y sus escuelas.

D.A.: Sobre la cuestión de una “crítica literaria deconstructiva”, Rodolphe Gasché ha escrito lo siguiente: “Al leer la escritura literaria en sí, Derrida ha puesto de manifiesto precisamente aquellas estructuras de textualidad y ‘literatura’ con las que la crítica literaria tiene que establecer un intercambio. Aun así, el tipo de infraestructuras que subyacen a ese intercambio no ha sido desarrollado en cuanto tal” (*The Tain of the Mirror*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p.

¹⁶ Derrida juega aquí con el doble sentido de *se rendre*, como “dirigirse hacia” y como “rendirse”.

269). ¿Acaso la “literatura”, a la que a propósito Gasché distingue aquí de lo que comúnmente denominamos literatura, está constituida por una infraestructura específica, que podría distinguirse fácilmente de la *différance*, la architrazza, la suplementariedad? ¿Podría decir algo este es un tema inmenso al que aquí sólo podemos aludir de esta posible especificidad de la “literatura”?

J.D.: La palabra infraestructura me turba un poco, aunque alguna vez la he usado yo mismo por razones pedagógicas y analógicas, en los tiempos de *De la gramatología*, en un contexto retórico y demostrativo muy específico, y aunque entiendo lo que justifica el uso estratégico que nos propone Gasché (lo he hablado con él, por cierto). En un análisis de la escritura “literaria”, desde luego que uno debe tener en cuenta las estructuras más “generales” (no me atrevo a decir “fundamentales”, “originarias”, “trascendentales”, “ontológicas” o “infra-estructurales”, y creo que debemos evitarlo) de la textualidad en general. Usted nos las recordaba: *différance*, architrazza, suplemento y todo lo que yo mismo he llamado “cuasitrascendental” en *Clamor*.¹⁷ Se encuentran implicadas en todos los textos literarios, pero no todos los textos son literarios Gasché tiene razón al recordárnoslo. Una vez que uno ha situado la estructura de la textualidad en general, hay que determinar su “devenir-literatura”, si puedo decirlo así, y distinguir entonces entre la ficción en general (no toda ficción es literatura, toda literatura no es estrictamente del orden de la ficción), la poesía y las bellas letras, la literatura que lleva ese nombre desde hace solo unos pocos siglos, etc. Además y eso es de lo que estamos hablando se debe discernir exactamente el fenómeno social, históricamente determinado, de las convenciones e instituciones que dan nacimiento, dan su lugar, a la literatura. Gasché tiene razón cuando señala que esta estructura histórico-institucional no es la “infraestructura” general del texto. No se encuentra en el mismo nivel de lo que yo llamaría no una infraestructura sino más bien la generalidad atemporal de la *différance*, la traza, el suplemento, etc. Dicho esto, quizás sea en este punto donde podría haber una discusión con Gasché mas allá de la elección estratégica de la terminología, si bien la literatura no es el texto en general, si bien no toda archiescritura es “literaria”, me pregunto si la literatura es simplemente un ejemplo, un efecto o una región entre otras, de cierta textualidad general. Y me pregunto si se le podrá simplemente aplicar la pregunta clásica: ¿qué es lo que, sobre la base de esta textualidad general, constituye la especificidad de la literatura, la literariedad?

Hago estas preguntas por dos razones. 1. Antes que nada, es bastante posible que la escritura literaria en el periodo moderno sea más que un ejemplo entre otros, tal vez un hilo privilegiado que

¹⁷ *Clamor*, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2015. Traducción coordinada por Cristina de Peretti y Luis Ferro Carracedo.

nos guía hacia el acceso a la estructura general de la textualidad, lo que Gasché llama la infraestructura. Lo que la literatura “hace” con el lenguaje contiene un poder revelador que ciertamente no es único, que puede ser compartido hasta cierto punto por la ley, por ejemplo por el lenguaje jurídico, pero que en una situación histórica dada (la nuestra, precisamente; afectada, provocada, convocada por “la cuestión de la literatura”) nos enseña más, y quizás lo “esencial”, acerca de la escritura en general, acerca de los límites filosóficos o científicos (lingüísticos, por ejemplo) de la interpretación de la escritura. Brevemente, esta es una de las razones principales de mi interés por la literatura, y estoy convencido de que es lo que motiva el interés de tantos teóricos de la literatura por las empresas deconstructivas en tanto estas privilegian la escritura. 2. En segundo lugar, si bien deberíamos seguir analizando incansablemente todos estos asuntos histórico-institucionales, la política y la sociología de la literatura, esta no es una institución entre otras o como las otras. Más de una vez en el curso de esta conversación hemos entrevisto su rasgo paradójico: es una institución que consiste en transgredir y transformar, y por lo tanto en producir su ley constitucional o, para decirlo mejor, en producir formas discursivas, “obras” y “acontecimientos” en las que la posibilidad misma de una constitución fundamental es, cuanto menos, contestada “ficcionalmente”, amenazada, deconstruida, presentada en toda su precariedad. Así pues, aunque la literatura comparta un cierto poder y un cierto destino con la “jurisdicción”, con la producción jurídico-política de fundaciones institucionales, de constituciones de Estados, de legislación fundamental, e incluso con los actos performativos teológico-jurídicos que acontecen en el origen de la ley, en un cierto punto también puede excederlos, interrogarlos, “ficcionalizarlos”: con vistas a nada, claro, o a casi nada, y produciendo acontecimientos cuya “realidad” o duración nunca está asegurada, pero que por ese mismo hecho resultan más, dan más que “pensar”, si es que eso aún significa algo.

D.A.: En “La doble sesión” usted usa la fórmula “no hay o apenas, tan poco— literatura”. ¿Podría elaborar ese comentario?

J.D.: No recuerdo el contexto en el que pensé que podría decir jugando un poco, pero creyendo en la necesidad de la provocación “hay tan poca literatura”. Eso desde luego no significa que haya pocos textos que considere auténticamente literarios, por ejemplo, aquellos que he sido llevado a privilegiar, con razón o sin ella (los de Mallarmé o Joyce, Blanchot o Celan, Ponge o Genet). No; por las razones que acabamos de mencionar, preferiría enfatizar que la existencia de algo así como

una realidad literaria en sí misma seguirá siendo siempre problemática. El acontecimiento literario quizás lo sea más (por menos natural) que cualquier otro, pero por ello mismo se vuelve muy “improbable”, difícil de acreditar. Ningún criterio *interno* puede garantizar la existencia de la “literariedad” esencial de un texto. No hay ninguna esencia o existencia garantizada para la literatura. Si uno procede al análisis de todos los elementos de una obra literaria, jamás tropezará con la literatura misma, sino solo con ciertos rasgos que esta comparte o toma prestados, que uno puede encontrar también en otra parte, en otros textos, sean estos cuestión de lenguaje, de sentido o de referencia (“subjetivos” u “objetivos”). E incluso la convención que permite a una comunidad acordar acerca del estatuto literario de tal o cual fenómeno sigue siendo precaria, inestable y está siempre sujeta a revisión. Lo de “tan poca literatura” apuntaba en dirección a esa convención, y con ello a esa ficción sobre la inhallable ficción en el interior de un texto, antes que a una pequeña biblioteca ideal. Pero si la literatura no lo es todo, es cualquier cosa menos nada o, si es nada, es una nada que cuenta, que desde mi punto de vista cuenta mucho.

D.A.: En el pasado expresó usted el deseo de escribir un texto aún menos categorizable que *Clamor* y *La tarjeta postal*. Si lo lograra, ¿cuál sería la relación de ese texto con las tradiciones e instituciones existentes? ¿No sería ni filosofía ni literatura, sino una contaminación mutua entre la filosofía y la literatura? ¿Quién sería capaz de leerlo?

J.D.: Aún hoy, y con más desesperación que nunca, sueño con escribir un texto que no sea ni filosofía ni literatura, ni esté contaminado por una u otra, aunque mantenga, pues no tengo ningún deseo de abandonarlo, el recuerdo de la literatura y de la filosofía. Ciertamente, no soy el único que alberga ese sueño, el sueño de una nueva institución para ser preciso, de una institución sin precedente, sin pre-institución. Dirá usted, y con bastante razón, que ese es el sueño de toda obra literaria. Toda obra literaria “traiciona” el sueño de una nueva institución de la literatura. Lo traiciona primero revelándolo: cada obra es única y es una nueva institución para sí sola. Pero también lo traiciona al causar su fracaso: en tanto es única, aparece en un campo institucional preparado para que se recorte en él y se sustraiga de él: El *Ulises* llega como una novela entre otras que uno coloca en el estante e inscribe en una genealogía. Tiene sus ancestros y sus descendientes. Pero Joyce soñó con una institución especial para su obra, inaugurada por ella como un nuevo orden. ¿Y acaso no lo consiguió, hasta cierto punto? Cuando he hablado sobre esto, como lo hice en *Ulises gramófono*, tuve de hecho que comprender y compartir también su sueño: compartirlo no solo en el sentido de hacerlo mío, de reconocerlo mío, sino que lo compartí *perteneciendo al sueño* de

Joyce, *tomando parte* en él, paseando por *su* espacio. ¿Acaso no somos hoy gente o personajes constituidos (como lectores, críticos, profesores) en y a través del sueño de Joyce? ¿No somos acaso el sueño de Joyce, los lectores de su sueño, aquellos que él soñó y que nosotros a nuestro turno soñamos con ser?

A la pregunta de “¿quién sería capaz de leerlo?”, no hay respuestas dadas de antemano. Por definición, el lector no existe. No antes de la obra y como su inmediato “receptor”. El sueño del que ahora hablábamos concierne a aquello que en la obra produce a su lector, un lector que todavía no existe, cuya competencia no puede ser identificada, un lector que será “formado”, “preparado”, instruido, digamos *inventado* por la obra. Inventado, es decir, a un tiempo encontrado por azar y producido por investigación. La obra se convierte en una institución que forma a sus lectores, dándoles una competencia que no poseían antes: una universidad, un seminario, un coloquio, un cursus, un *curso*. Si confiáramos en la actual distinción entre competencia y actuación, diríamos que la actuación de la obra produce o instituye, forma o inventa, una nueva competencia del lector o del destinatario, quien se convierte desde ese momento en un contrafirmante. Le enseña, *si él lo desea*, a contrafirmar. Lo que aquí resulta interesante es pues la invención de un destinatario capaz de contrafirmar y de decir “sí” con compromiso y lucidez. Pero este “sí” es también una performance inaugural, y recuperamos así la estructura de iterabilidad que nos impedirá, en este punto, distinguir rigurosamente entre actuación y competencia, como entre productor y receptor. Y tanto como eso, entre el destinatario y el firmante, o el escritor y el lector. Ese es el espacio en el que se involucra *La tarjeta postal*. Lo hace de un cierto modo, singular y general al mismo tiempo. Ciertamente, hay otras formas posibles y sí, también me gustaría librarme a ellas yo mismo.