

# Roland Barthes S/Z

*Sarrasine*, una novela corta de Balzac, particularmente enigmática, cuya importancia había sido señalada por Georges Bataille, le permitió a Roland Barthes llevar a cabo un proyecto largo tiempo acariciado: hacer el microanálisis de un relato en su totalidad. "El año en que comencé a escribir el libro fue tal vez el más denso y el más feliz de mi vida de trabajo", declaró. "Tuve la impresión exaltante de que comenzaba con algo verdaderamente nuevo, en el sentido exacto del término, es decir que no había sido hecho jamás".

Original experiencia crítica de trabajo y de escritura, *S/Z* aporta, en efecto, una nota de inspirada renovación a la exégesis de la literatura mediante procedimientos disímiles: la argumentación apoyada en un itinerario de citas, los comentarios disyuntivos, las traslaciones de significados de uno a otro campo de interpretación y una meticulosa lectura frase por frase del relato de los enredos de un joven burgués con un castrado. Barthes postula, y demuestra claramente, las formas en que la narrativa y otros sistemas culturales se combinan para fijar una dirección de lectura determinada, aparentemente natural, coherente, establecida y aceptable. Sin embargo, semejante legibilidad no puede contener totalmente la proliferación de sentidos, los excesos de la lengua, las aberraciones, lo fuera de código, la indeterminación; aquello que la literatura de vanguardia representa, en suma, en este caso asignado a una obra clásica donde se ponen en juego la economía, el sexo y el lenguaje.

ISBN 967110559-2



9 789871 105595



Roland Barthes S/Z

# Roland Barthes

# S / Z



Siglo veintiuno editores Argentina

*Traducción de*  
NICOLÁS ROSA

S/Z

*por*  
ROLAND BARTHES





**Siglo veintiuno editores Argentina s. a.**

TUCUMÁN 1621 7ª N (C1050AAG), BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

**Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.**

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D. F.

CDD Barthes, Roland

809 S/Z. -1ª ed.- Buenos Aires: Siglo XXI Editores  
Argentina, 2004.

232 p. ; 13,5x21 cm. (Crítica literaria)

Traducción de: Nicolás Rosa

ISBN 987-1105-59-2

I. Crítica literaria.

Título original: *S/Z*

© 1970, Éditions du Seuil

© 1980, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Portada de Peter Tjebbes

1ª edición argentina: 1.000 ejemplares

© 2004, Siglo XXI Editores Argentina S.A.

ISBN 987-1105-59-2

Impreso en Artes Gráficas Delsur

Alte. Solier 2450, Avellaneda

en el mes de marzo de 2004

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina – Made in Argentina

*Este libro es la huella de un trabajo que se hizo  
en el curso de un seminario de dos años (1968-1969)  
llevado a cabo en la  
École Pratique des Hautes Études.  
Ruego a los estudiantes, oyentes y amigos  
que participaron en este seminario se sirvan aceptar  
la dedicatoria de este texto, que se escribió  
según ellos lo escucharon.*

## INDICE

I.	La evaluación	1
II.	La interpretación	2
III.	En contra de la connotación	4
IV.	A favor de la connotación, a pesar de todo	4
V.	La lectura, el olvido	6
VI.	Paso a paso	8
VII.	El texto esparcido	9
VIII.	El texto quebrado	10
IX.	¿Cuántas lecturas?	11
X.	<i>Sarrasine</i>	12
XI.	Los cinco códigos	14
XII.	El tejido de las voces	15
XIII.	<i>Citar</i>	17
XIV.	La Antítesis I: el suplemento	21
XV.	La partitura	22
XVI.	La belleza	26
XVII.	El campo de la castración	28
XVIII.	Posteridad del castrado	30
XIX.	El índice, el signo, el dinero	32
XX.	El <i>fading</i> de las voces	33
XXI.	La ironía, la parodia	36
XXII.	Acciones muy naturales	42
XXIII.	El modelo de la pintura	44
XXIV.	La transformación como juego	48
XXV.	El retrato	50
XXVI.	Significado y verdad	51
XXVII.	La Antítesis II: el matrimonio	53
XXVIII.	Personaje y figura	55
XXIX.	La lámpara de alabastro	57
XXX.	Más allá y más acá	59
XXXI.	La réplica turbada	61
XXXII.	El retraso	62



## 1. *La evaluación*

Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato: tarea agotadora («*Ciencia con paciencia, El suplicio es seguro*») y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia. Esta diferencia no es evidentemente una cualidad plena, irreductible (según una visión mítica de la creación literaria), no es lo que designa la individualidad de cada texto, lo que lo nombra, lo señala, lo rubrica, lo termina; por el contrario, es una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas: una diferencia de la que cada texto es el retorno. Por lo tanto, hay que elegir: o bien colocar todos los textos en un vaivén demostrativo, equiparlos bajo la mirada de la ciencia indiferente, obligarlos a reunirse inductivamente con la copia de la que inmediatamente se los hará derivar, o bien devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo —aun antes de hablar de él— en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación. ¿Cómo plantear pues el valor de un texto? ¿Cómo fundar una primera tipología de los textos? La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia, pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, *alético*) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, «refleja»). Nuestra evaluación sólo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor

y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de *seriedad*: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un *referéndum*. Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clásico a todo texto legible.

## II. *La interpretación*

Tal vez no haya nada que decir de los textos escribibles. Primero: ¿dónde encontrarlos? Con toda seguridad no en la lectura (o al menos muy poco: por azar, fugitiva y oblicuamente en algunas obras-límites): el texto escribible no es una cosa, es difícil encontrarlo en librerías. Segundo: siendo su modelo productivo (y no ya representativo); suprime toda crítica que, al ser producida, se confundiría con él: reescribirlo no sería sino diseminarlo, dispersarlo en el campo de la diferencia infinita. El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos *nosotros en el momento de escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo,

la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. Pero ¿y los textos legibles? Son productos (no producciones), forman la enorme masa de nuestra literatura. ¿Cómo diferenciar nuevamente esta masa? Es necesaria una segunda operación consiguiente a la evaluación que ha clasificado en un principio los textos, pero más precisa que ella, basada en la apreciación de una cierta cantidad, del *más o menos* que puede movilizar cada texto. Esta nueva operación es la *interpretación* (en el sentido que Nietzsche daba a esta palabra). Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible. Sin embargo, esta afirmación necesaria es difícil, pues al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un *todo* del texto (que, por reversión, sería el origen de un orden interno, reconciliación de las partes complementarias bajo la mirada paternal del modelo representativo): es necesario simultáneamente librar al texto de su exterior y de su totalidad. Todo esto quiere decir que en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato; si en algún momento éstas dejan que nos acerquemos es *en la medida* (dando a esta expresión su pleno valor cuantitativo) en que estamos frente a textos no totalmente plurales: textos cuyo plural es más o menos parsimonioso.

### III. En contra de la connotación

Para estos textos moderadamente pluralés (es decir, simplemente polisémicos) existe un apreciador medio que sólo puede captar una cierta porción, mediana, del plural, instrumento a la vez demasiado preciso y demasiado impreciso para ser aplicado a los textos unívocos, y demasiado pobre para ser aplicado a los textos multivalentes, reversibles y francamente indecibles (a los textos íntegramente pluralés). Este *modesto* instrumento es la connotación. Para Hjelmslev, que ha dado una definición de ella, la connotación es un sentido secundario, cuyo significante está constituido por un signo o un sistema de significación principal que es la denotación: si E es la expresión, C el contenido y R la relación de los dos que funda el signo, la fórmula de la connotación es: (ERC)RC. Sin duda porque no se la ha limitado, sometido a una tipología de los textos, la connotación no tiene buena prensa. Unos (digamos los filólogos), decretando que todo texto es unívoco, poseedor de un sentido verdadero, canónico, remiten los sentidos simultáneos, secundarios a la nada de las elucubraciones críticas. Otros (digamos los semiólogos) cuestionan la jerarquía de lo denotado y lo connotado; la lengua, dicen, materia de la denotación, con su diccionario y su sintaxis, es un sistema como cualquier otro; no hay ninguna razón para privilegiar a este sistema y hacer de él el espacio y la norma de un sentido principal, origen y baremo de todos los sentidos asociados; si erigimos la denotación en verdad, en objetividad, en ley, es porque todavía estamos sometidos al prestigio de la lingüística que, hasta este momento, ha reducido el lenguaje a la frase y a sus componentes léxicos y sintácticos; ahora bien, lo que está en juego en esta jerarquía es algo serio: disponer todos los sentidos de un texto en círculo alrededor del foco de la denotación (el foco: centro, custodia, refugio, luz de la verdad) es volver al cierre del discurso occidental (científico, crítico o filológico), a su organización centralizada.

### IV. A favor de la connotación, a pesar de todo

Esta crítica de la connotación es justa sólo a medias: no tiene en cuenta la tipología de los textos (esta tipología es fundadora: nin-

gún texto existe antes de ser clasificado según su valor); pues si hay textos legibles, inscritos en el sistema de clausura occidental, fabricados según los fines de este sistema, entregados a la ley del Significado, es necesario que posean un régimen particular de sentido, y ese régimen tiene por fundamento la connotación. Por eso, negar universalmente la connotación es abolir el *valor* diferencial de los textos, negarse a definir el aparato específico (poético y crítico a la vez) de los textos legibles, es equiparar el texto limitado al texto-límite, es privarse de un instrumento tipológico. La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico (no es seguro que haya connotaciones en el texto moderno). Por lo tanto hay que salvar a la connotación de su doble proceso y guardarla como la huella nombrable, computable, de un cierto plural del texto (este plural limitado del texto clásico). ¿Qué es, pues, una connotación? Definicionalmente, es una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto): no hay que restringir en nada esta relación, que puede ser designada de diversas maneras (*función* o *indicio*, por ejemplo), siempre que no se confunda connotación y asociación de ideas: ésta remite al sistema de un sujeto mientras que aquélla es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere, es una asociación operada por el texto-sujeto en el interior de su propio sistema. Tópicamente, las connotaciones son sentidos que no están en el diccionario ni en la gramática de la lengua en la que está escrito un texto (por supuesto, ésta es una definición precaria: el diccionario puede ampliarse, la gramática puede modificarse). Analíticamente, la connotación se determina a través de dos espacios: un espacio secuencial, sucesión de orden, espacio sometido a la sucesividad de las frases a lo largo de las cuales el sentido prolifera por acodadura, y un espacio aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con otros sentidos exteriores al texto material y forman con ellos una especie de nebulosas de significados. Topológicamente, la connotación asegura una diseminación (limitada) de los sentidos, extendida como un polvillo de oro sobre la superficie aparente del texto (el sentido es oro). Semiológicamente, toda connotación es el punto de partida de un código (que no será nunca reconstituido), la articulación de una voz que está tejida en el texto. Dinámicamente: es un sojuzgamiento al que

está sometido el texto, es la posibilidad de este sojuzgamiento (el sentido es una fuerza). Históricamente, al inducir sentidos aparentemente detectables (aunque no sean léxicos), la connotación funda una *Literatura (fechada) del Significado*. Funcionalmente, la connotación, al engendrar por principio el doble sentido, altera la pureza de la comunicación: es un «ruido» voluntario, cuidadosamente elaborado, introducido en el diálogo ficticio del autor y el lector, en resumen una contracomunicación (la *Literatura* es una cacografía intencional). Estructuralmente, la existencia de dos sistemas considerados diferentes —denotación y connotación— permite al texto funcionar como un juego en el que un sistema remite al otro según las necesidades de una cierta *ilusión*. Ideológicamente, por último, este juego asegura ventajosamente al texto clásico una cierta *inocencia*: de los dos sistemas, denotativo y connotativo, uno se vuelve y se señala: el de la denotación. La denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo; bajo esta ilusión no es finalmente sino la *última* de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza: por muchos sentidos que libere una frase posteriormente a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo *verdadero* en relación a lo cual todo lo demás (lo que viene *después, encima*) es literatura? Por esto, si queremos ajustarnos al texto clásico, hemos de conservar la denotación, vieja deidad vigilante, astuta, teatral, encargada de *representar* la inocencia colectiva del lenguaje.

## V. La lectura, el olvido

*Leo el texto.* Esta enunciación, conforme con el «genio» de la lengua francesa (sujeto, verbo, complemento), no es siempre verdadera. Cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea: no le someto a una operación predicativa, consecuente con su ser, llamada *lectura*, y yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese «yo» que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde). *Objetividad y subjetividad*

son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero son fuerzas que no tienen afinidad con él. La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecarga el texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos. La objetividad es un relleno del mismo orden: es un sistema imaginario como los otros (aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente), una imagen que sirve para hacerme designar ventajosamente, para darme a conocer, para conocerme mal. La lectura sólo comporta riesgos de objetividad o de subjetividad (ambas son imaginarias) en la medida en que se define el texto como un objeto expresivo (ofrecido a nuestra propia expresión), sublimado bajo una moral de la verdad, unas veces laxa y otras ascética. Sin embargo, leer no es un gesto parásito, complemento reactivo de una escritura que adornamos con todos los prestigios de la creación y de la anterioridad. Es un trabajo (por esto sería mejor hablar de un acto lexeológico, o incluso lexeográfico, puesto que también escribo mi lectura), y el método de este trabajo es topológico: no estoy oculto en el texto, sólo que no se me puede localizar en él: mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto ni en «mí»: operatoriamente, los sentidos que encuentro no son comprobados por «mí» ni por otros, sino por su marca *sistemática*: no hay más *prueba* de una lectura que la calidad y resistencia de su sistemática; en otras palabras, que su funcionamiento. En efecto, leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. Por lo tanto, frente al texto plural el olvido de un sentido no puede ser recibido como una falta. ¿Olvidar en relación a qué? ¿Cuál es la *suma* del texto? Es posible olvidar algunos sentidos, pero sólo si se ha elegido echar sobre el texto una mirada singular. De todas maneras, la lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las «faltas» de su lector; consiste en embargar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta): paso, atravesio, articulo,

desencadenado, pero no cuento. El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas (si cerrase la lista, reconstituiría fatalmente un sentido singular, teológico): precisamente leo porque olvido.

## VI. Paso a paso

Si se quiere estar atento al plural de un texto (por limitado que sea), hay que renunciar a estructurar ese texto en grandes masas, como lo hacían la retórica clásica y la explicación escolar: nada de *construcción* del texto: todo significa sin cesar y varias veces, pero sin delegación en un gran conjunto final, en una estructura última. De ahí la idea, y por decirlo así la necesidad, de un análisis progresivo aplicado a un texto único. Esto tiene, al parecer, algunas implicaciones y algunas ventajas. El comentario de un solo texto no es una actividad contingente, colocada bajo la coartada tranquilizadora de lo «concreto»: el texto único vale por todos los textos de la literatura, no porque los represente (los abstraiga y los equipare), sino porque la literatura misma no es nunca sino un solo texto: el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos), cuyo punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto: cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse. Además, trabajar ese texto único hasta el último detalle es reanudar el análisis estructural del relato en el punto en que ahora está detenido: en las grandes estructuras; es darse el poder (el tiempo, la facilidad) de remontar las venillas del sentido, no dejar ningún lugar del significante sin presentir en él el código o los códigos de que este lugar puede ser punto de partida (o de llegada); es (al menos se puede esperarlo y trabajar en él) sustituir el simple modelo representativo por otro modelo cuya progresión misma garantizara lo que pueda haber de productivo en el texto clásico, pues el *paso a paso*, por su lentitud y su misma

dispersión, evita penetrar, invertir el texto tutor, dar de él una imagen interior: no es sino la *descomposición* (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura, si se quiere una *cámara lenta*: ni completamente imagen ni completamente análisis, y, por último, es jugar sistemáticamente con la digresión (forma mal integrada por el discurso del saber) en la escritura misma del comentario y observar de esta manera la reversibilidad de las estructuras con que está tejido el texto; es verdad que el texto clásico no es completamente reversible (puesto que es modestamente plural): su lectura se hace en un orden necesario cuyo análisis progresivo determinará precisamente su orden de escritura; pero comentar paso a paso es por fuerza renovar las entradas del texto, evitar estructurarlo *demasiado*, evitar darle ese suplemento de estructura que le vendría de una disertación y lo clausuraría: es esparcir el texto en lugar de recogerlo.

## VII. El texto esparcido

Por lo tanto se esparcirá el texto, descartando —como si fuera un pequeño seísmo— los bloques de significación cuya lectura capta solamente la superficie lisa, imperceptiblemente soldada por el caudal de las frases, el discurso fluido de la narración, la naturalidad del lenguaje corriente. El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexias*, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto: simplemente se pretende que en cada *lexia* no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar, como máximo. El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio

para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas. La lexia no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la lexia y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente «natural».

### VIII. *El texto quebrado*

Lo que se indicará a través de estas articulaciones postizas será la traslación y la repetición de los significados. Al señalar sistemáticamente los significados de cada lexia no se pretende establecer la verdad del texto (su estructura profunda, estratégica), sino su plural (aunque éste sea parsimonioso); por lo tanto, las unidades de sentido (las connotaciones), desgranadas por separado en cada lexia, no serán reagrupadas, provistas de un meta-sentido, tratando de darles una construcción final (solamente podrán reagruparse, en anexo, aquellas secuencias cuya continuación haya podido perderse por el hilo del texto-tutor). No se expondrá la crítica de un texto, o una crítica de *este* texto; se propondrá la materia semántica (dividida pero no distribuida) de varias críticas (psicológica, psicoanalítica, temática, histórica, estructural); luego cada una podrá (si le viene en gana) intervenir, hacer oír su voz, que se escucha de una de las voces del texto. Lo que se busca es dibujar el espacio estereográfico de una escritura (que en este caso es una escritura clásica, legible). El comentario, fundado sobre la afirmación del plural, no puede trabajar «respetando» el texto: el texto-tutor será continuamente quebrado, interrumpido, sin ninguna consideración para sus divisiones naturales (sintácticas, retóricas, anecdóticas); el inventario, la explicación y la digresión podrán instalarse en el mismo corazón de la suspensión, separar incluso el verbo y su complemento, el nombre y su atributo; el trabajo del comentario, desde el momento en que se sustrae a toda ideo-

logía de la totalidad, consiste precisamente en *maltratar* el texto, *en cortarle la palabra*. Pero en realidad lo que se niega no es la *calidad* del texto (en este caso incomparable), sino su «naturalidad».

### IX. *¿Cuántas lecturas?*

Hay que aceptar también una última libertad: la de leer el texto como si ya hubiese sido leído. Aquellos que gustan de las bellas historias podrán ciertamente comenzar por el final y leer primero el texto tutor que se ofrece en anexo en su pureza y su continuidad, tal como ha salido de la edición, es decir, tal como se lee habitualmente. Pero nosotros, que tratamos de establecer un plural, no podemos detener ese plural en las puertas de la lectura: es necesario que la lectura sea también plural, es decir, sin orden de entrada: la «primera» versión de una lectura debe también poder ser su versión última, como si el texto fuese reconstituido para acabar en su artificio de continuidad, estando entonces el significante provisto de una figura suplementaria: el desplazamiento. La relectura, operación opuesta a los hábitos comerciales e ideológicos de nuestra sociedad que recomienda «tirar» la historia una vez consumida («devorada») para que se pueda pasar a otra historia, comprar otro libro, y que sólo es tolerada en ciertas categorías marginales de lectores (los niños, los viejos y los profesores), la relectura es propuesta aquí de entrada, pues sólo ella salva al texto de la repetición (los que olvidan releer se obligan a leer en todas partes la misma historia), lo multiplica en su diversidad y en su plural: lo saca de la cronología interna («esto pasa *antes* o *después* que aquello») y encuentra de nuevo un tiempo mítico (sin *antes* ni *después*); cuestiona la pretensión que intenta hacernos creer que la primera lectura es una lectura primera, ingenua, fenoménica, que luego sólo habría que «explicar», que intelectualizar (como si hubiese un comienzo de la lectura, como si todo no hubiese sido ya leído: no hay una *primera* lectura, aunque el texto se esfuerce por crear en nosotros esa ilusión mediante algunos operadores de *suspensión*, artificios espectaculares más que persuasivos); no es ya consumo, sino juego (ese juego que es el retorno de lo diferente). Por lo tanto sí —contradicción voluntaria

en los términos— se relee *inmediatamente* el texto, es para obtener, como bajo el efecto de una droga (la del recommienzo, la de la diferencia), no el texto «verdadero», sino el texto plural: el mismo pero nuevo.

## X. *Sarrasine*

En cuanto al texto escogido (¿por qué razones? Sé solamente que desde hace bastante tiempo deseaba hacer el análisis de un relato corto en su totalidad y que fue un estudio de Jean Reboul<sup>1</sup> el que atrajo mi atención hacia esta novela corta de Balzac. El mismo Reboul decía deber su elección a una cita de Georges Bataille. De esta manera me encontré atrapado en esa *relación* cuya extensión entrevería gracias al mismo texto), este texto es *Sarrasine*, de Balzac<sup>2</sup>.

(1) **SARRASINE** \* El título plantea una cuestión: *Sarrasine*, ¿qué es esto? ¿Un nombre común?, ¿un nombre propio?, ¿una cosa?, ¿un hombre?, ¿una mujer? Esta pregunta sólo obtendrá respuesta mucho más tarde, en la biografía del escultor que lleva el nombre de *Sarrasine*. Decidamos llamar *código hermenéutico* (que para simplificar denominamos **HER.**) al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento. El título *Sarrasine* propone, pues, el primer término de una secuencia que sólo se cerrará en 153 (**HER.** Enigma 1 (en efecto, habrá otros enigmas en la novela): pregunta). \*\* La palabra *Sarrasine* comporta otra connotación: la de *feminidad*, perceptible para todo francés que acepta naturalmente la *e* final como el morfema específico del femenino, sobre todo cuando se trata de un nombre propio cuyo masculino (*Sarrasin*) está habitualmente atestiguado en la onomástica francesa. La feminidad (connotada) es un significado destinado a fijarse en varios lugares del texto, es un elemento migrador, capaz de presentarse a un compromiso con otros elementos del mismo género para

<sup>1</sup> Jean Reboul, «Sarrasine ou la castration personnifiée», en *Cahiers pour l'Analyse*, marzo-abril 1967.

<sup>2</sup> «Scènes de la vie parisienne». El texto es: Balzac, *La comédie humaine*, ed. du Seuil, colección «L'Intégrale», tomo IV, pp. 263-72; presentación y notas de Pierre Citron.

formar caracteres, atmósferas, figuras, símbolos. Aunque todas las unidades señaladas aquí sean significados, ésta pertenece a una clase ejemplar: constituye el significado por excelencia, tal como lo designa la connotación en el sentido casi corriente del término. Llamemos a este elemento un significado (sin especificar más), o si se quiere un *sema* (en semántica, el *sema* es la unidad del significado), y denominemos a estas unidades con las letras **SEM.**, contentándonos con designar cada vez con una palabra (aproximada) el significado connotativo al que remite la lexía. (**SEM.** Feminidad.)

(2) **Yo estaba sumido en uno de esos ensueños profundos** \* El ensueño que se anuncia aquí no tendrá nada de impreciso; estará fuertemente articulado, según la más conocida de las figuras de la retórica, por los términos sucesivos de una antítesis, la del jardín y el salón, la muerte y la vida, lo frío y lo caliente, el exterior y el interior. Lo que la lexía inaugura, a título de *anuncio*, es, pues, una gran forma simbólica, puesto que abarcará todo un espacio de sustituciones, de variaciones, que nos conducirán del jardín al castrado, del salón a la joven amada por el narrador, pasando por el enigmático anciano, la corpulenta señora de Lanty o el lunar Adonis de Vien. Así, en el campo simbólico, se destaca un vasto cantón, el de la Antítesis, cuya unidad introductora tenemos aquí uniendo para empezar sus dos términos adversativos (A/B) bajo el nombre de *ensueño* (denominaremos a toda unidad del campo simbólico con las letras **SIM.** Aquí **SIM.** Antítesis: **AB**). \*\* El estado de absorción que es enunciado (*Yo estaba sumido...*) pide ya (al menos en el discurso legible) algún acontecimiento que le ponga fin («cuando fui despertado por una conversación», núm. 14). Tales secuencias implican una razón de los comportamientos humanos. Refiriéndonos a la terminología aristotélica que asocia la *praxis* a la *proairesis* o facultad de deliberar sobre el resultado de una conducta, llamaremos *proairético* a este código de las acciones y de los comportamientos (aunque en el relato quien delibera sobre la acción no es el personaje, sino el discurso). Señalaremos este código de las acciones mediante las letras **ACC.**; además, como estas acciones se organizan en series, encabezaremos cada serie con un nombre genérico, especie de título de la secuencia, y numeraremos cada uno de los términos que la componen a medida que vayan presentándose (**ACC.** «Estar sumido»: 1: estar absorto).

(3) **que se apoderan de todo el mundo, aun de un hombre frívolo, en medio de las fiestas más tumultuosas.** \* La información «hay fiesta» (dada aquí oblicuamente), unida pronto a otras informaciones (una mansión particular en el barrio de Saint-Honoré), es el componente de un significado pertinente: la riqueza de la familia Lanty (**SEM.** Ri-

queza). \*\* La frase no es más que la transformación de lo que fácilmente podría ser un proverbio: «A fiestas tumultuosas, ensueños profundos.» El enunciado es proferido por una voz colectiva, anónima, cuyo origen es la sabiduría humana. La unidad proviene, pues, de un código gnómico, y este código es uno de los numerosísimos códigos del saber o de la sabiduría a los que el texto no deja de referirse; los llamaremos, de una forma muy general, *códigos culturales* (aunque, a decir verdad, todo código es cultural), o también, puesto que permiten al discurso apoyarse en una autoridad científica o moral, *códigos de referencias* (REF. Código gnómico).

## XI. Los cinco códigos

El azar (pero ¿en realidad es el azar?) quiere que las tres primeras *lexias* (a saber, el título y la primera frase del relato) nos entreguen ya los cinco grandes códigos a los que van ahora a incorporarse todos los significados del texto: hasta el fin y sin necesidad de forzar el texto, no habrá más código que uno de estos cinco ni una *lexia* que no encuentre su lugar en ellos. Repasémoslos en breves palabras, por orden de aparición, sin pretender jerarquizarlos. El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante). En cuanto a los *semas*, los anotaremos sin más, es decir, sin tratar de mantenerlos vinculados a un personaje (a un lugar o a un objeto) ni de organizarlos entre ellos para formar un mismo campo temático: les dejaremos su inestabilidad, su dispersión, lo que hace de ellos partículas de polvo, reverberaciones del sentido. Nos guardaremos aún más de estructurar el campo simbólico: este campo es el lugar propio de la multivalencia y de la reversibilidad; la tarea principal sigue consistiendo en mostrar que se accede a ese campo por varias entradas iguales, lo que hace que sean problemáticos su profundidad y su secreto. Los comportamientos (términos del código proairético) se organizan en secuencias diversas, que el inventario sólo debe jalear, pues la secuencia proairética no es sino el efecto de un artificio de lectura: todo el que lee el texto reúne ciertas informaciones bajo algún nombre genérico de acciones (*Paseo, Asesinato,*

*Cita*) y es ese nombre el que hace la secuencia; la secuencia sólo existe en el momento en que puede ser designada (y porque puede ser designada) y se desarrolla al ritmo de la designación que se busca o se confirma; tiene, pues, un fundamento más empírico que lógico y es inútil hacerla entrar por la fuerza en un orden legal de relaciones: no posee otra lógica que la de lo *ya-hecho* o *ya-leído*; de ahí la diversidad de las secuencias (a veces triviales, a veces novelescas) y de los términos (numerosos o no); aquí tampoco intentaremos estructurarlos: su lista (externa e interna) bastará para manifestar el sentido plural de su textura, que es el arabesco. Finalmente, los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber; al señalar estos códigos nos limitaremos a indicar el tipo de saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico, etc.) que se cita sin construir —o reconstruir— la cultura que articulan.

## XII. El tejido de las voces

Los cinco códigos forman una especie de red, de tópico, a través del cual pasa el texto (o mejor dicho: al pasar por él se hace texto). Si no intentamos estructurar cada código ni los cinco códigos entre sí, lo hacemos de manera deliberada para asumir la multivalencia del texto, su parcial reversibilidad. En efecto, no se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán como las huellas que señalan la fuga del texto, pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso *fading* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes. Lo que aquí llamamos *código* no es, pues, una lista, un paradigma que haya que reconstituir a toda costa. El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él (aquellas de las que se hace inventario) son siempre salidas del texto, la marca, el jalón de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo (el *Rapto* remite a todos los raptos ya escritos), son otros tantos fragmentos de ese algo que siempre *ya* ha sido leído.

do, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese *ya*. Al remitir a lo que ya ha sido escrito, es decir, al Libro (de la cultura, de la vida, de la vida como cultura), hace del texto el prospecto de ese Libro. O si no, cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto (cuya red es el texto), una de las Voces con las que está tejido el texto. En efecto, se dirá que, lateralmente a cada enunciado, se oyen voces en *off*: son los códigos: al trenzarse, estos códigos cuyo origen «se pierde» en la masa perspectiva de lo *ya-escrito* desoriginan la enunciación: la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene escritura, espacio estereográfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermenutismos), Voz del Símbolo.

(4) **Acababan de dar las doce de la noche en el reloj del Elysée-Bourbon.** \* Una lógica metonímica conduce del Elysée-Bourbon al sema de *riqueza*, puesto que el barrio de Saint-Honoré es un barrio rico. A su vez esta riqueza está connotada: barrio de nuevos ricos, el barrio de Saint-Honoré remite por sinécdoque al París de la Restauración, lugar mítico de las fortunas rápidas de dudoso origen, donde el oro surge diabólicamente sin origen (es la definición simbólica de la especulación) (SEM. Riqueza).

(5) **Sentado en el hueco de una ventana** \* El desarrollo de una antítesis comporta normalmente la exposición de cada una de sus partes (A, B). Es posible un tercer término: la presentación conjunta. Este término puede ser puramente retórico si se trata de *anunciar* o de *resumir* la antítesis, pero también puede ser literal si se trata de denotar la conjunción física de lugares antitéticos: función reservada aquí al *hueco*, línea medianera entre el jardín y el salón, entre la muerte y la vida (SIM. Antítesis: medianería).

(6) **y oculto bajo los pliegues ondulados de una cortina de muaré,** \* ACC. «Escondrijo»: 1: estar oculto.

(7) **podía contemplar a mis anchas el jardín de la mansión donde pasaba la velada.** \* *Podía contemplar* quiere decir: *voy a describir*. Aquí se anuncia el primer término de la antítesis (el jardín) desde un punto de vista (según el código) retórico: hay una manipulación del discurso, no de la historia (SIM. Antítesis: A: anuncio). Se observará ahora, para volver a este tema más tarde, que la *contemplación*, pos-

tura visual, trazado arbitrario de un campo de observación (el *templum* de los augures), remite toda la descripción al modelo de un cuadro pintado. \*\* SEM. Riqueza (una fiesta, el barrio de Saint-Honoré, una mansión particular).

### XIII. *Citar*

La *Fiesta*, el *Barrio*, la *Mansión*, son informaciones anodinas, aparentemente perdidas en el flujo *natural* del discurso; en realidad son otros tantos toques destinados a hacer surgir la imagen de la Riqueza en el tapiz del ensueño. De esta manera el sema es «citado» varias veces; queríamos dar a esta palabra su sentido taumático: *citar* es ese taconazo, ese cimbreo del toreró que atraen al toro hacia las banderillas. De la misma manera se cita al significado (a la riqueza) para que comparezca, esquivándolo luego al hilo del discurso. Esta forma fugitiva de citar, esta forma subrepticia y discontinua de tematizar, esta alternancia del flujo y del brillo definen muy bien el *aspecto* de la connotación; los semas parecen flotar libremente, parecen formar una galaxia de pequeñas informaciones donde no se puede leer ningún orden privilegiado: la técnica narrativa es impresionista: divide el significante en partículas de materia verbal de las que sólo la concreción tiene sentido, juega con la distribución de un discontinuo (así construye el «carácter» de un personaje); cuanto mayor es la distancia sintagmática entre dos informaciones convergentes, más hábil es el relato; la hazaña consiste en jugar con un cierto grado de impresión: es necesario que el rasgo pase ligeramente, como si su olvido fuera indiferente, pero que, surgiendo más adelante bajo otra forma, constituya ya un recuerdo; lo legible es un efecto fundado sobre operaciones de solidaridad (lo legible «pega»), pero cuanto más aireada es esta solidaridad, más inteligente parece lo inteligible. El fin (ideológico) de esta técnica es naturalizar el sentido y por lo tanto acreditar la realidad de la historia: pues se dice (en Occidente) que el sentido (el sistema) es antipático a la naturaleza y a la realidad. Esta naturalización sólo es posible porque las informaciones significativas, soltadas —o convocadas— a un ritmo homeopático, son acarreadas, arrastradas por una materia con fama de «natural»: el lenguaje: paradójicamente el lenguaje, sistema

íntegro del sentido, tiene por función desistematizar los sentidos secundarios, naturalizar su producción y autentificar la ficción: la connotación se esconde bajo el ruido regular de las «frases», la «riqueza» bajo la sintaxis «natural» (sujeto y complementos circunstanciales) que hace que una fiesta se dé en una mansión situada a su vez en un barrio.

(8) Los árboles, imperfectamente cubiertos de nieve, se destacaban débilmente sobre el fondo grisáceo de un cielo nublado, apenas blanqueado por la luna. Vistos en medio de esta atmósfera fantástica, semejaban vagamente espectros mal envueltos en sus mortajas, imagen gigantesca de la famosa *danza de los muertos*. \* SIM. Antítesis: A: el exterior. \*\* Aquí la nieve remite al frío, pero no siempre esto es así, incluso es raro: la nieve, manto mullido, suave, connota más bien el calor de las sustancias homogéneas, la protección del abrigo. El frío viene aquí de que la cobertura de la nieve es parcial: lo que es frío no es la nieve, sino lo imperfecto; la forma siniestra es lo imperfectamente cubierto: lo desplumado, lo despojado, lo a pedazos, todo lo que subsiste de una plenitud corroída por la carencia (SEM. Frío). La luna también contribuye a esa carencia. Si aquí, francamente siniestra, ilumina y constituye la falta del paisaje, la volveremos a encontrar provista de una ambigua dulzura cuando, mediante el sustituto de una lámpara de alabastro, ilumine y afemine el Adonis de Vien (núm. 111), retrato duplicado (y esto está bastante explícito) por el Endimión de Girodet (núm. 547). La luna es la *nada* de la luz, el calor reducido a su carencia: no es el origen de la luz, sólo ilumina por reflejo; de esta manera se convierte en el emblema luminoso del castrado, carencia manifestada por el brillo vacío que toma de la feminidad cuando es joven (Adonis) y del que, cuando es viejo (el anciano, el jardín), sólo queda una lepra gris (SEM. Selenidad). Además, los fantástico designa y designará lo que está fuera de los límites fundadores de lo humano: sobrenatural, transmundana, esta transgresión es la del castrado, dado a la vez (más tarde) como super-mujer y como infra-hombre (SEM. Fantástico).—\*\*\* REF. El Arte (la *danza de los muertos*).

(9) Después, volviéndome del otro lado, \* El paso de un término de la Antítesis (el jardín, el exterior), al otro (el salón, el interior), es aquí un movimiento corporal; no es por lo tanto un artificio del discurso (perteneciente al código retórico), sino un acto físico de conjunción (perteneciente al campo simbólico) (SIM. Antítesis: medianería).

(10) podía admirar la danza de los vivos: \* La *danza de los muertos* (núm. 8) era un estereotipo, un sintagma fijo. Este sintagma está aquí quebrado en dos: se ha constituido un nuevo sintagma (la *danza de los vivos*). Se oyen simultáneamente dos códigos: un código de connotación (en la *danza de los muertos* el sentido es global, procede de un saber codificado, el de las historias del Arte) y un código de denotación (en la *danza de los vivos* cada palabra, que encierra simplemente el sentido del diccionario, es adicionada a la contigua); esta divergencia, esta especie de estrabismo define al juego de palabras. Este juego de palabras está construido como un diagrama de la Antítesis (forma cuya importancia simbólica ya conocemos): un tronco común, la *danza*, se diversifica en dos sintagmas opuestos (*los muertos/los vivos*), de la misma manera que el cuerpo del narrador es el espacio único del que parten el jardín y el salón (REF. el juego de palabras). \*\* «Podía contemplar» anunciaba la primera parte (A) de la Antítesis (núm. 7). «Podía admirar» anuncia simétricamente la segunda (B). La contemplación se refería a una pintura; la admiración, movilizand o formas, colores, sonidos, perfumes, remite la descripción del salón (que le sigue) a un modelo teatral (el escenario). Volveremos sobre esta sujeción de la literatura (precisamente en su versión «realista») a otros códigos de representación (SIM. Antítesis: B: anuncio).

(11) un salón espléndido con paredes de oro y plata, con arañas centelleantes, brillante de bujías. Allí hormigueaban, bullían y mariposaban las mujeres más bellas de París, las más ricas, las más encopetadas, resplandecientes, vistosas, deslumbradoras, con sus diamantes, con flores en la cabeza, en el pecho, en los cabellos, sembradas por los vestidos o en guirnaldas a sus pies. Leves estremecimientos, pasos voluptuosos hacían ondear los encajes, las blondas, la muselina alrededor de sus delicadas caderas. Aquí y allá algunas miradas demasiado vivas se abrían camino, eclipsaban las luces, el fuego de los diamantes, y animaban aún más a corazones demasiado ardientes. Se sorprendían también movimientos de cabeza significativos para los amantes y actitudes negativas para los maridos. Los gritos de los jugadores, a cada golpe imprevisto, el tintineo del oro, se mezclaban con la música, con el murmullo de las conversaciones; y para acabar de aturdir a esta muchedumbre embriagada por todas las seducciones que el mundo puede ofrecer, un vapor de perfumes y la general embriaguez actuaban sobre las imaginaciones enloquecidas. \* SIM. Antítesis: B: el interior. \*\* Las mujeres son transformadas en flores (las tienen en todas partes): este sema de *vegetalidad* acabará por fijarse más tarde en la mujer amada por el narrador (estas formas son «florecientes»); por otra parte, la vegetalidad connota una cierta idea de la vida pura

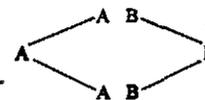
(en cuanto orgánica), que forma antítesis con esa «cosa» muerta de la que está hecho el anciano (SEM. Vegetalidad). El estremecimiento de los encajes, el flotar de las muselinas y el vapor de los perfumes instalan el sema de lo *vaporoso*, antitético de lo *anguloso* (núm. 80), de lo *geométrico* (núm. 76), de lo *arrugado* (núm. 82), formas que definirán sémicamente al anciano. Lo que se apunta en cambio en el anciano es la *máquina*: ¿podría concebirse (al menos en el discurso legible) *una máquina vaporosa*? (SEM. Vaporoso). \*\*\* SEM. Riqueza. \*\*\*\* Alusivamente se designa una atmósfera de adulterio que connota a París como lugar de inmoralidad (las fortunas parisinas, como la de los Lanty, son inmorales) (REF. Psicología étnica: París).

(12) De esta manera tenía a mi derecha la sombría y silenciosa imagen de la muerte y a mi izquierda las discretas bacanales de la vida: aquí, la naturaleza fría, lúgubre, enlutada; allá, los hombres jubilosos. \* SIM. Antítesis: AB: resumen.

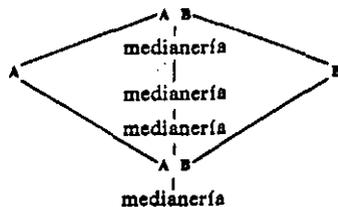
(13) En la linde de estos dos cuadros tan dispares que, repetidos mil veces de distintas maneras, hacen de París la ciudad más divertida del mundo y la más filosófica, yo hacía una macedonia moral, mitad graciosa mitad fúnebre. Mientras con el pie izquierdo marcaba el compás de la música, me parecía tener el otro en un ataúd. En efecto, mi pierna estaba congelada por uno de esos vientos colados que hielan la mitad del cuerpo, mientras que la otra siente el húmedo calor de los salones, accidente bastante frecuente en los bailes. \* La «macedonia» connota un carácter heterogéneo, la mezcla *sin ligazón* de elementos dispares. Este sema emigrará del narrador a Sarrasine (número 159), lo que inválida la idea de que el narrador no es más que un personaje secundario, introductorio: simbólicamente los dos hombres están en un plano de igualdad. Lo *heterogéneo* se opone a un estado que tendrá mucha importancia en la historia de Sarrasine, puesto que irá unido al descubrimiento de su primer placer: lo *lubricado* (núm. 213). El fracaso de Sarrasine y del narrador es el de una sustancia que no «cuaja» (SEM. Heterogéneo). \*\* Aquí se oye la voz de dos códigos culturales: la psicología étnica (REF. «París») y la medicina vulgar («es fácil pescar un escalofrío en el hueco de una ventana») (REF. Medicina). \*\*\* La participación del narrador en el simbolismo profundo de la Antítesis aparece aquí ironizada, trivializada, minimizada por el recurso a una causalidad física, grosera e irrisoria: el narrador finge rechazar lo simbólico que para él es «asunto de una corriente de aire»; por lo demás, será castigado por su incredulidad (SEM. Asimbolismo).

#### XIV. La Antítesis I: el suplemento

Los cientos de figuras propuestas, a lo largo de los siglos, por la retórica constituyen un trabajo clasificatorio destinado a nombrar, a fundar el mundo. De todas estas figuras, una de las más estables es la Antítesis; tiene por función aparente consagrar (y domesticar) mediante un nombre, mediante un objeto metalingüístico, la división de los contrarios, y en esta división su irreductibilidad misma. La Antítesis separa desde siempre; apela así a la naturaleza de los contrarios, y esta naturaleza es salvaje. Lejos de diferir por la sola presencia o ausencia de un simple rasgo (como ocurre habitualmente en la oposición paradigmática), los dos términos de una antítesis están *marcados* ambos: su diferencia no proviene de un movimiento complementario, dialéctico (vacío frente a lleno): la Antítesis es el combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados: la Antítesis es la figura de la oposición *dada*, eterna, eternamente recurrente: la figura de lo inexpiable. Toda alianza de dos términos antitéticos, toda mezcla, toda conciliación, en una palabra todo intento de atravesar el muro de la Antítesis constituye por lo tanto una transgresión; la retórica puede ciertamente inventar de nuevo una figura destinada a nombrar lo transgresivo; esa figura existe: es la *paradoja* (o alianza de palabras): figura extraña, es la última tentativa del código para someter a lo inexpiable. Oculto en el *hueco*, medianero entre el exterior y el interior, instalado en el límite interior de la adversión, cabalgando sobre el muro de la Antítesis, el narrador opera esta *figura*: *induce o soporta una transgresión*. Esta *transgresión* no tiene por el momento nada de catastrófico: ironizada, trivializada, naturalizada, es objeto de una palabra *amable*, sin relación con el horror del símbolo (con el símbolo como horror); sin embargo, su escándalo es inmediatamente detectable. ¿De qué manera? Retóricamente, la antítesis del jardín y del salón *ha* quedado saturada: el conjunto (AB) ha sido anunciado, luego cada término ha sido a su vez introducido y descrito, y después, de nuevo y para terminar, toda la Antítesis ha sido resumida siguiendo un círculo armoniosamente cerrado:



Ahora bien, un elemento se ha *agregado* a este conjunto (retóricamente) terminado. Este elemento es la posición del narrador (descodificada bajo el nombre de «medianería»).



La medianería perturba la armonía retórica —o paradigmática— de la Antítesis (AB/A/B/AB) y esa perturbación no proviene de una carencia, sino de un exceso: hay un elemento *de más*, y ese suplemento indebido es el cuerpo (del narrador). Como suplemento, el cuerpo es el lugar de la transgresión realizada por el relato: es en el nivel del cuerpo donde la barra de la adversión debe saltar, donde los dos *inconciliabilia* de la Antítesis (el exterior y el interior, el frío y el calor, la muerte y la vida) están llamados a unirse, a tocarse, a mezclarse mediante la más sorprendente de las figuras en una sustancia heterogénea (sin *coherencia*), ahora fantasista (la macedonia) y más tarde quimérica (el arabesco formado por el anciano y la joven sentados juntos). Gracias a este *de más*, que llega al discurso una vez que la retórica lo ha saturado debidamente, se puede contar algo y comienza el relato.

## XV. La partitura

El espacio del texto (legible) es en todo comparable a una partitura musical (clásica). La división del sintagma (en su movimiento progresivo) corresponde a la división de la onda sonora en compases (la una es apenas más arbitraria que la otra). Lo que brilla, lo que se destaca e impresiona son los semas, las citas culturales y los símbolos, análogos por su timbre fuerte y el valor de su discontinuidad a los cobres y a la percusión. Lo que canta, lo que se desliza, se mueve por accidentes, arabescos y re-

trasos dirigidos, a lo largo de un devenir inteligible (como la melodía confiada a menudo a la madera), es la continuación de los enigmas, su revelación suspendida, su solución aplazada: el desarrollo de un enigma es análogo al de una fuga; uno y otra poseen un *tema*, sometido a una *exposición*, un *divertimento* (ocupado por los retrasos, ambigüedades y trampas con los que el discurso prolonga el misterio), un *stretto* (parte apretada en la que se precipitan los fragmentos de respuesta) y una *conclusión*. Finalmente lo que sostiene, lo que encadena regularmente, lo que armoniza el todo, como lo hacen los instrumentos de cuerda, son las secuencias proairéticas, la marcha de los comportamientos, la cadencia de los gestos conocidos:

LEXIAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Semas	♪		♪	♪			♪	♪		♪	♪		♪
Códigos cult.			♪					♪		♪		♪	♪
Antítesis		♪			♪		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Enigma 1	♪												
«Sumido»		♪											
«Oculto»						♪							

La analogía no termina ahí. Se puede atribuir a dos series de la tabla polifónica (la serie hermenéutica y la serie proairética) la misma determinación tonal que poseen la melodía y la armonía en la música clásica: el texto legible es un texto *tonal* (cuyo hábito produce una lectura tan condicionada como nuestra audición: se podría decir que hay un *ojo legible* como hay una *oreja tonal*, de forma que desaprender la legibilidad pertenece al mismo orden que desaprender la tonalidad) y en él la unidad tonal depende esencialmente de los códigos secuenciales: la marcha de la verdad y la coordinación de los gestos representados: hay incluso obligatoriedad en el orden progresivo de la melodía y en el orden, igualmente progresivo, de la secuencia narrativa. *Es precisamente esta obligatoriedad la que reduce el plural del texto clásico*. Los cinco códigos detectados, a menudo escuchados simultáneamente, aseguran al texto una cierta cualidad plural (el texto es sin lugar a du-

das polifónico), pero, de los cinco códigos, sólo tres presentan rasgos permutables, reversibles, no sometidos a la obligatoriedad del tiempo (los códigos sémico, cultural y simbólico); los otros dos imponen sus condiciones según un orden irreversible (los códigos hermenéutico y proairético). El texto clásico es por lo tanto tabular (y no lineal), pero su tabularidad está vectorizada, sigue un orden lógico-temporal. Se trata de un sistema multivalente pero incompletamente reversible. Lo que bloquea la reversibilidad es lo que limita el plural del texto clásico. Estos bloqueos tienen nombres: por un lado, la verdad, y por otro, la empiria: precisamente aquello contra lo que —o entre lo que— se establece el texto moderno.

(14) —¿No hace mucho que el señor de Lanty posee esta mansión?

—Sí, bastante. Pronto hará diez años que se la vendió el mariscal de Carigliano...

—¡Ah!

—¡Esta gente debe de tener una fortuna inmensa!

—Sin duda.

—¡Y qué fiesta! Es de un lujo insolente.

—¿Usted cree que son tan ricos como el señor de Nucingen o el señor de Grandeville? \* ACC. «Estar sumido»: 2: salir. \*\* REF. Código cronológico (diez años). \*\*\* La riqueza de los Lanty (ya señalada por la convergencia de la fiesta, la mansión y el barrio) está aquí francamente enunciada, y como esta riqueza será objeto de un enigma (¿de dónde proviene?), hay que ver en la lexia un término del código hermenéutico: llamemos *tema* al objeto (o al sujeto) sobre el cual recaerá la pregunta del enigma: el enigma no ha sido formulado todavía, pero su tema ya está presente, o si se prefiere, enfatizado de alguna manera (HER. Enigma 2: tema).

(15) —Pero ¿no sabe usted...?

Saqué la cabeza y reconocí a los dos interlocutores como pertenecientes a gente curiosa que en París se ocupa exclusivamente de los ¿por qué?, los ¿cómo?, ¿de dónde viene?, ¿quiénes son?, ¿qué sucede?, ¿que ha hecho? Se pusieron a hablar bajo y se alejaron para seguir charlando más cómodamente en algún sofá solitario. Jamás se había abierto ante los buscadores de misterios una mina tan rica. \* ACC. «Escondrijo»: 2: salir del escondrijo. \*\* REF. Psicología étnica (París, mundano, murmurador, chismoso). \*\*\* He aquí dos nuevos términos del código hermenéutico: el *planteamiento* del enigma, cada vez que el discurso nos dice, de una u otra manera, «hay enigma», y la *respuesta eludida* (o suspendida): pues si el discurso no se hubiese es-

forzado en alejar a los dos interlocutores hacia un sofá lejano, habríamos conocido de inmediato la palabra del enigma, el origen de la fortuna de los Lanty (pero entonces no habría habido historia que contar) (HER. Enigma 2: planteamiento y respuesta suspendida).

(16) Nadie sabía de qué país procedía la familia Lanty, \* Nuevo enigma tematizado (los Lanty están constituidos en familia), planteado (hay enigma) y formulado (¿cuál es su origen?): éstos tres morfemas están aquí confundidos en una sola frase (HER. Enigma 3: tema, planteamiento, formulación).

(17) ni de qué comercio, expoliación, piratería o herencia provenía una fortuna estimada en varios millones. \* HER. Enigma 2 (la fortuna de los Lanty): formulación.

(18) Todos los miembros de esta familia hablaban italiano, francés, español, inglés y alemán con la suficiente perfección como para suponer que habían residido largo tiempo entre esos diferentes pueblos. ¿Eran gitanos? ¿Eran filibusteros? \* Aquí se sugiere un sema: la internacionalidad de la familia Lanty, que habla las cinco lenguas de la cultura de la época. Este sema induce a la verdad (el tío abuelo es una antigua primera figura internacional y las lenguas nombradas son las de la Europa musical), pero es demasiado pronto para que sirva para revelarla: lo importante, para la moral del discurso, es que, de cara al futuro, no la contradiga (SEM. Internacionalidad). \*\* Narrativamente, un enigma conduce de una pregunta a una respuesta *a través de un cierto número de aplazamientos*. De estos aplazamientos, el más importante es sin duda la finta, la falsa respuesta, la mentira, que llamaremos el *engaño*. El discurso ha mentido ya por preterición, omitiendo entre las causas posibles de la fortuna de los Lanty (*comercio, expoliación, piratería, herencia*) la verdadera, que es la condición de primera figura de un tío, castrado célebre y mantenido; miente aquí positivamente por medio de un entimema cuya premisa mayor es falsa: 1. Sólo los gitanos y los filibusteros hablan varias lenguas. 2. Los Lanty son políglotas. 3. Luego los Lanty tienen un origen gitano ó filibustero (HER. Enigma 3: engaño del discurso al lector).

(19) —¡Por mí, que sea el diablo!, decían unos jóvenes políticos. Lo cierto es que reciben de maravilla.

—¡Aunque el conde de Lanty hubiese desvalijado a algún Casauban, me casaría con su hija!, exclamaba un filósofo. \* REF. Psicología étnica: París cínico.

(20) ¡Quién no se habría casado con Marianina, joven de dieciséis años cuya belleza hacía realidad las fabulosas concepciones de los poetas orientales! Como la hija del sultán en el cuento de *la lámpara maravillosa*, habría debido conservar el velo sobre la cara. Su canto hacía palidecer los talentos incompletos de las Malibrán, las Sontag y las Fodor, en las cuales una cualidad dominante ha excluido siempre la perfección del conjunto; mientras que Marianina sabía unir en igual medida la pureza del sonido, la sensibilidad, la precisión del movimiento y de las entonaciones, el alma y la ciencia, la corrección y el sentimiento. Esta joven era el arquetipo de esa poesía secreta, vínculo común de todas las artes, que huye siempre de aquellos que la buscan. Dulce y modesta, instruida e ingeniosa, nadie podía eclipsar a Marianina no siendo su madre. \* REF. Cronología (Marianina tenía seis años cuando su padre compró la mansión Carigliano, etc.). \*\* REF. Código gnómico («Hay en todas las artes», etc.) y código literario (los poetas orientales, las *Mil y una noches*, Aladino). \*\*\* ¿Por qué la musicalidad de Marianina es perfecta? Porque reúne rasgos habitualmente dispersos. De la misma manera: ¿por qué la Zambinella seduce a Sarrasine? Porque su cuerpo unifica perfecciones que el escultor sólo había conocido divididas entre sus modelos (núm. 220). En ambos casos, es el tema del cuerpo troceado, o del cuerpo total (SIM. El cuerpo reagrupado). \*\*\*\* La belleza de la joven es referida a un código cultural, en este caso literario (en otras partes será pictórico o escultórico). Nos encontramos frente a un gran tópico de la literatura: la Mujer copia al Libro. Dicho de otra manera, todo cuerpo es una cita: lo *ya-escrito*. El origen del deseo es la estatua, el cuadro, el libro (Sarrasine será identificado con Pígalión, núm. 229) (SIM. Réplica de los cuerpos).

## XVI. La belleza

La belleza (contrariamente a la fealdad) no puede explicarse realmente: se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo, pero no se describe. Como un dios (tan vacía como él), sólo puede decir: *soy la que soy*. Al discurso no le queda más remedio entonces que afirmar la perfección de cada detalle y remitir el «resto» al código que funda toda belleza: el Arte. En otras palabras, la belleza sólo puede alegarse en forma de cita: que Marianina se asemeja a la hija del sultán es la única manera en que se puede decir algo de su belleza; de su modelo tiene no solamente la belleza, sino también la palabra; librada a sí misma, privada de todo có-

digo anterior, la belleza sería muda. Todo predicado directo le está negado; los únicos predicados posibles son la tautología (*un rostro de un óvalo perfecto*) o la comparación (*bella como una virgen de Rafael, como un sueño de piedra, etc.*); de esta manera, la belleza es remitida a la infinitud de los códigos: ¿*Bella como Venus?* Pero ¿y Venus?, ¿bella como qué?, ¿como ella misma?, ¿como Marianina? Sólo hay un medio de detener la réplica de la belleza: ocultarla, volverla silenciosa, inefable, afásica, remitir el referente a lo invisible, ocultar bajo el velo a la hija del sultán, afirmar el código sin realizar (sin comprometer) su origen. Existe una figura retórica que restituye este vacío del término comparado, cuya existencia está enteramente sometida a la palabra del término comparante: es la catacrexis (no hay otra palabra posible para denotar las «alas» de molino o los «brazos» del sillón y, sin embargo, las «alas» y los «brazos» son *ya, inmediatamente* metafóricos): figura fundamental, quizá mucho más que la metonimia, puesto que habla alrededor de un término comparado vacío: figura de la belleza.

(21) ¿Habéis encontrado alguna vez a una de esas mujeres cuya belleza fulminante desafía los ataques de la edad y que, a los treinta y seis años, parecen más deseables de lo que debieron de serlo quince años atrás? Su rostro es un alma apasionada, centellea; cada uno de sus rasgos brilla de inteligencia; cada uno de sus poros posee un resplandor especial, sobre todo bajo las luces. Sus ojos seductores atraen, rechazan, hablan o se callan; su andar es inocentemente sabio; su voz despliega las melodiosas riquezas de los tonos más coquetamente dulces y tiernos. Sus elogios, basados en comparaciones, halagan el amor propio más quisquilloso. Un movimiento de sus cejas, el menor juego de los ojos, un fruncimiento de sus labios, infunden una especie de terror a los que hacen que dependa de ellas su vida y su felicidad. Una joven inexperta en el amor y dócil a la palabra puede dejarse seducir, pero con mujeres de esta clase un hombre tiene que saber, como el señor de Jaucourt, no gritar cuando, escondido en el fondo de un saloncito, la doncella le parte dos dedos al cerrar la puerta. ¿Amar a estas poderosas sirenas no equivale a jugarse la vida? Así era la condesa de Lanty. \* REF. Cronología (la señora de Lanty tiene treinta y seis años cuando... la referencia puede ser funcional o significativa, como lo es en este caso). \*\* REF. Las historias de amor (el señor de Jaucourt) y la tipología amorosa de las mujeres (la mujer madura, superior a la virgen inexperta). \*\*\* Marianina copiaba *Las mil y una noches*. El cuerpo de la señora de Lanty proviene de otro Libro: el de la Vida

(«Habéis encontrado alguna vez a una de esas mujeres...»). Este libro ha sido escrito por hombres (como el señor de Jaucourt) que están ya en la *leyenda*, en aquello que debe ser leído para que el amor pueda ser hablado (SIM. Réplica de los cuerpos). \*\*\*\* Opuesta a su hija, la señora de Lanty es descrita de manera que su papel simbólico aparezca claramente: se ha sustituido el eje biológico de los sexos (que obligaría inútilmente a colocar a todas las mujeres de la novela en la misma clase) por el eje simbólico de la castración (SIM. Eje de la castración).

## XVII. El campo de la castración

A primera vista, *Sarrasine* propone una estructura completa de los sexos (dos términos opuestos, un término mixto y un término neutro). Esta estructura podría ser definida en términos fálicos: 1. Ser el falo (los hombres: el narrador, el señor de Lanty, *Sarrasine*, *Bouchardon*); 2. Tenerlo (las mujeres: *Marianina*, la señora de Lanty, la joven amada del narrador, *Clotilde*); serlo y tenerlo (los andróginos: *Filippo*, *Safo*); no tenerlo ni serlo (el castrado). Ahora bien, este reparto no es satisfactorio. Las mujeres, aunque pertenezcan a la misma clase biológica, no tienen el mismo papel simbólico: la madre y la hija se oponen (el texto nos lo dice repetidamente); la señora de *Rochevide* está dividida, unas veces niña y otras reina; *Clotilde* es nula; *Filippo*, que posee rasgos femeninos y masculinos, no tiene ninguna relación con la *Safo* que aterroriza a *Sarrasine* (núm. 443), y finalmente, hecho todavía más notable, es difícil colocar a los hombres de la historia en la categoría de la plena virilidad: uno es canijo (el señor de Lanty), otro es maternal (*Bouchardon*), el tercero está sometido a la Mujer-Reina (el narrador) y el último (*Sarrasine*) «rebajado» hasta la castración. La clasificación sexual no es, pues, la correcta. Hay que encontrar otra más pertinente. Es la señora de Lanty la que revela la estructura correcta: opuesta a su hija (pasiva), la señora de Lanty entra de pleno en la categoría de lo activo: domina al tiempo (desafía los ataques de la edad); irradia (la irradiación es una acción a distancia, la forma superior del poder); al dispensar los elogios, al elaborar las comparaciones, al inaugurar el lenguaje en relación al cual el hombre puede reconocerse, es la Autoridad original, el Tirano cuyo *numen* silencioso decreta la vida, la muer-

te, la tormenta, la paz; por último y sobre todo, mutila al hombre (el señor de Jaucourt pierde su «dedo»). En resumen, anunciando a la *Safo*, que tanto miedo da a *Sarrasine*, la señora de Lanty es la mujer castradora, provista de todos los atributos fantasmáticos del Padre: poder, fascinación, autoridad fundadora, terror, poder de castración. El campo simbólico no es por lo tanto el de los sexos biológicos, es el de la castración: el de lo *castrante/castrado*, el de lo *activo/pasivo*. Es en este campo (y no en el de los sexos biológicos) donde se distribuyen de manera pertinente los personajes de la historia. En la categoría de la castración activa es necesario incluir a la señora de Lanty, a *Bouchardon* (que mantiene a *Sarrasine* lejos de la sexualidad) y a *Safo* (figura mítica que amenaza al escultor). En la categoría pasiva encontramos a los «hombres» de la novela: *Sarrasine* y el narrador, ambos arrastrados hacia la castración, que uno desea y el otro cuenta. En cuanto al castrado en sí, sería erróneo colocarlo por derecho propio en la categoría de lo castrado: es la mancha ciega y móvil de este sistema; va y viene entre lo activo y lo pasivo: castrado, castra; lo mismo sucede con la señora de *Rochevide*: contaminada por la castración que acaba de serle contada, arrastra hacia ella al narrador. En cuanto a *Marianina*, su ser simbólico sólo podrá ser definido al mismo tiempo que el de su hermano *Filippo*.

(22) *Filippo*, hermano de *Marianina*, había heredado también la belleza maravillosa de la condesa. Para decirlo todo en una palabra, este joven era una imagen viviente de *Antínoo*, con formas más gráciles. Pero ¡cómo armonizan estas formas finas y delicadas con la juventud cuando una tez aceitunada, unas cejas vigorosas y el fuego de unos ojos aterciopelados prometen para el futuro pasiones viriles e ideas generosas! Si *Filippo* quedaba grabado en el corazón de todas las jóvenes como un arquetipo, perduraba de la misma manera en el recuerdo de todas las madres como el mejor partido de Francia. \* REF. El *Arte* (antiguo). \*\* SEM. Riqueza (el mejor partido de Francia) y Mediterraneidad (tez aceitunada, ojos aterciopelados). \*\*\* El joven *Filippo* sólo existe como copia de dos modelos: su madre y *Antínoo*: el Libro biológico, cromosómico, y el Libro estatuario (sin el cual sería imposible hacer hablar a la belleza: *Antínoo* («para decirlo todo en una palabra»: pero ¿qué otra cosa decir?, ¿y qué decir entonces de *Antínoo*?) (SIM. Réplica de los cuerpos). \*\*\*\* SIM. Eje de la castración. Los rasgos femeninos de *Filippo*, aunque inmediatamente corregidos por un eufemismo («cejas vigorosas», «pasiones viriles»), por- que decir de un muchacho que es bello basta ya para afeminarlo, lo

colocan en el campo de las mujeres, que es el de la castración activa: sin embargo, Filippo no participa para nada en la continuación de la historia: ¿para qué sirven entonces simbólicamente Marianina y Filippo?

### XVIII. *Posteridad del castrado*

Anecdóticamente, ni Marianina ni Filippo sirven para mucho: Marianina sólo proporcionará el episodio menor del anillo (episodio destinado a reforzar el misterio de los Lanty) y Filippo no tiene otra existencia semántica que la de unirse (por su ambigua morfología, por su inquieto y tierno comportamiento hacia el anciano) al campo de las mujeres. Como hemos visto, este campo no es el del sexo biológico, sino el de la castración. Ahora bien, ni Marianina ni Filippo poseen rasgos castradores. ¿Para qué sirven entonces simbólicamente? Para esto: ambos femeninos, el hermano y la hermana instituyen una descendencia femenina de la señora de Lanty (se subraya su *atavismo* maternal), es decir, de la *Zambinella* (de quien la señora de Lanty es sobrina): están en el texto para representar una especie de explosión de la feminidad zambinelliana. El sentido es el siguiente: si la Zambinella hubiese tenido hijos (paradoja que designa la carencia que la constituye), habrían sido esos seres hereditaria y delicadamente femeninos que son Marianina y Filippo: como si en la Zambinella hubiese un *sueño de normalidad, una esencia teleológica de la cual hubiese sido desposeído el castrado, y esta esencia fuese la feminidad misma, patria y posteridad reconstituidas en Marianina y Filippo sobre el banco de la castración.*

(23) La belleza, la fortuna, el talento, el encanto de estos dos jóvenes provenían únicamente de su madre. \* ¿De dónde proviene la fortuna de los Lanty? A este enigma 2 se responde aquí: de la condesa, de la mujer. Hay, por lo tanto, según el código hermenéutico, desciframiento (al menos parcial), trozo de respuesta. Sin embargo, la verdad es ahogada en una enumeración en la que la parataxis la arrebató, la esquivó, la retiene y por último no la revela: hay también, por lo tanto, simulación, engaño, obstáculo (o retraso) al desciframiento. Llamaremos a esta mezcla de verdad y engaño, a este desciframiento ineficaz, a esta respuesta oscura, un *equivoco* (HER. Enigma 2: equí-

voco). \*\* (SIM. Réplica de los cuerpos) (el cuerpo de los hijos copia el de la madre).

(24) El conde de Lanty era bajo, feo y picado de viruelas; sombrío como un español, aburrido como un banquero. Tenía fama de político profundo, tal vez porque casi nunca reía y siempre citaba a Metternich o Wellington. \* REF. Psicología de los pueblos y de las profesiones (el Español, el Banquero). \*\* El papel del señor de Lanty es débil: como banquero, dispensador de la fiesta, vincula la historia al mito de las Altas Finanzas parisinas. Su función es simbólica: su retrato, despreciativo, lo excluye de la herencia zambinelliana (de la Feminidad); es un padre desdeñable, perdido, que se suma como desecho a los hombres de la novela, todos ellos castrados, privados del placer; contribuye a dar consistencia al paradigma *castrante/castrado* (SIM. Eje de la castración).

(25) Esta misteriosa familia tenía todo el atractivo de un poema de lord Byron, cuyas dificultades eran traducidas por cada persona del gran mundo de diferente manera: un canto oscuro y sublime de estrofa en estrofa. \* REF. La Literatura (Byron). \*\* HER. Enigma 3: tema y planteamiento («esta misteriosa familia»). \*\*\* La familia, salida del Libro byroniano, es a su vez un libro articulado de estrofa en estrofa: el autor realista no hace más que referirse a libros; lo real es lo que ha sido escrito (SIM. Réplica de los cuerpos).

(26) La reserva que el señor y la señora de Lanty guardaban sobre su origen, sobre su existencia pasada y sobre sus relaciones con las cuatro partes del mundo no habría sido en París motivo de asombro por mucho tiempo. Acaso en ningún otro país se comprenda mejor el axioma de Vespasiano. Aquí los escudos, aunque estén manchados de sangre o barro, no delatan nada y lo representan todo. Con tal de que la alta sociedad conozca la cuantía de vuestra fortuna, estáis clasificados entre las sumas iguales a la vuestra y nadie os pide que enseñéis vuestros pergaminos, porque todo el mundo sabe cuánto cuestan. En una ciudad donde los problemas sociales se resuelven con ecuaciones algebraicas, los aventureros cuentan con excelentes oportunidades. Suponiendo que esta familia fuese de origen gitano, era tan rica, tan atractiva, que bien podía la alta sociedad perdonarle sus pequeños misterios. \* REF. Código gnómico (*Non olet*, las páginas rosas del diccionario) y mitología del Oro parisino. \*\* SEM. Internacionalidad. \*\*\* HER. Enigma 3 (origen de los Lanty): planteamiento (hay misterio) y engaño (los Lanty son tal vez de origen gitano). \*\*\*\* HER. Enigma 2 (origen de la fortuna): planteamiento (no se sabe de dónde proviene).

## XIX. *El índice, el signo, el dinero*

En otra época (dice el texto) el dinero «delataba»: era un índice, revelaba con seguridad un hecho, una causa, una naturaleza; hoy día «representa» (todo): es un equivalente, una moneda, una representación: un signo. Entre el índice y el signo, un modo común, el de la inscripción. Pasando de la monarquía rural a la monarquía industrial, la sociedad ha cambiado de Libro, ha pasado de la Carta (de nobleza) a la Cifra (de fortuna), del pergamino al registro, pero sigue estando sometida a una escritura. La diferencia que opone la sociedad feudal a la sociedad burguesa, el índice al signo, es ésta: el índice tiene un origen, el signo no; pasar del índice al signo es abolir el último (o el primer) límite, el origen, el fundamento, el tope, es entrar en el proceso ilimitado de las equivalencias, de las representaciones que ya nada podrá detener, orientar, fijar, consagrar. La indiferencia parisina hacia el origen del dinero equivale simbólicamente al no origen del dinero; un dinero sin olor es un dinero sustraído al orden fundamental del índice, a la consagración del origen: este dinero está vacío como la castradura: para el Oro parisino, la imposibilidad fisiológica de procrear corresponde a la imposibilidad de tener un origen, una herencia moral: los signos (monetarios, sexuales) son anormales porque, contrariamente a los índices (régimen de sentido de la antigua sociedad) no se basan en una alteridad original, irreductible, incorruptible, inamovible, de sus componentes: en el índice lo indicado (la nobleza) es de una *naturaleza* distinta al indicante (la fortuna): no hay mezcla posible; en el signo, que funda un orden de la representación (y no ya de la determinación, de la creación, como el índice), las dos partes se intercambian, significado y significante giran en un proceso sin fin: lo que es comprado puede ser nuevamente vendido, el significante puede volverse significado, y así indefinidamente. Sucesor del índice feudal, el signo burgués es una perturbación metonímica.

(27) Pero, por desgracia, la enigmática historia de la casa Lanty ofrecía una perpetuo interés de curiosidad, hartó similar al de las novelas de Anne Radcliffe. \* HER. Enigma 3 (¿de dónde viene los Lanty?): planteamiento. \*\* REF. La Literatura (Anne Radcliffe).

(28) Los observadores, esos individuos que se empeñan en saber en qué tienda compráis los candelabros, o que os preguntan el precio del alquiler cuando les parece hermoso vuestro piso, habían notado, de cuando en cuando, en medio de las fiestas, de los conciertos, de los bailes, de las recepciones ofrecidas por la condesa, la aparición de un extraño personaje. \* REF. Código de los Novelistas, Moralistas y Psicólogos: la observación de los observadores. \*\* Un nuevo enigma se plantea (un sentimiento de extrañeza) y se tematiza aquí (se trata de un personaje) (HER. Enigma 4: tema y planteamiento).

(29) Era un hombre. \* De hecho, el viejo no es un hombre: hay por lo tanto engaño del discurso al lector (HER. Enigma 4: engaño).

## XX. *El «fading» de las voces*

¿Quién habla? ¿Es una voz científica que infiere transitoriamente del género «personaje» una especie «hombre», a condición de especificarla luego nuevamente en «castrado»? ¿O es una voz fenomenológica que nombra lo que observa, a saber la vestimenta, a fin de cuentas masculina, del viejo? Aquí es imposible atribuir a la enunciación un origen, un punto de vista. Ahora bien, esta imposibilidad es una de las medidas que permiten apreciar el plural de un texto. Cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto. En el texto moderno las voces son tratadas hasta la negación de toda referencia: el discurso, o mejor aún, el lenguaje, habla, y eso es todo. En el texto clásico, por el contrario, la mayor parte de los enunciados poseen un origen, es posible identificar a su padre y propietario: unas veces es una conciencia (la de un personaje, la del autor), otras una cultura (el anonimato es también un origen, una voz: la que se encuentra en el código gnómico, por ejemplo); pero puede ocurrir que en este texto clásico, siempre obsesionado por la apropiación de la palabra, la voz se pierda, como si desapareciese en un agujero del discurso. La mejor manera de imaginar el plural clásico es entonces escuchar el texto como un intercambio tornasolado de múltiples voces, posadas sobre ondas diferentes y sorprendidas en algunos momentos por un brusco *fading* cuya brecha permite a la enunciación emigrar de un punto de vista a otro sin prevenir: la escritura se establece a través de esta inestabilidad tonal (en el texto mo-

derno alcanza la atonalidad) que hace de ella un brillante muaré de efímeros orígenes.

(30) La primera vez que se dejó ver en la mansión fue durante un concierto en el que pareció haber sido atraído hacia el salón por la encantadora voz de Marianina. \* SEM. Musicalidad (el sema indica una verdad, puesto que el viejo es un antiguo soprano, pero todavía no tiene fuerza para revelarla).

(31) —Desde hace un momento tengo frío, le dijo a su vecina una dama situada junto a la puerta.

El desconocido, que se hallaba cerca de esta mujer, se fue.

—¡Qué raro! Ahora tengo calor, dijo la mujer después que el extraño se hubo ido. Y usted dirá que estoy loca, pero no puedo menos de pensar que el frío de antes lo causaba mi vecino, ese caballero vestido de negro que acaba de irse. \* SEM. Frío (posado primero sobre el jardín, el significado migrador se posa ahora sobre el anciano). \*\* SIM. Antítesis frío/calor) es la Antítesis del Jardín y del Salón, de lo animado y lo inanimado, que vuelve por segunda vez).

(32) La exageración natural en la gente de la alta sociedad no tardó en engendrar y acumular las ideas más divertidas, las expresiones más curiosas y los cuentos más ridículos sobre este misterioso personaje. \* REF. Lo mundano. \*\* HER. Enigma 4 (¿Quién es el viejo?): falsas respuestas: anuncio. Como término del código hermenéutico, la *Falsa Respuesta* se distingue del *Engaño* en que en ella el error es declarado como tal por el discurso.

(33) Sin ser precisamente un vampiro, un demonio, un hombre artificial, una especie de Fausto o de Robín de los Bosques, participaba, al decir de los amigos de lo fantástico, de todas esas naturalezas antropomórficas. \* HER. Enigma 4: falsa respuesta núm. 1. \*\* SEM. Fuera del mundo y más allá del tiempo (el anciano es la muerte misma, la única que no muere: en la muerte que no muere hay sobrecarga, suplemento de muerte).

(34) Surgían aquí y allá alemanes que tomaban por realidades estas burlas ingeniosas de la maledicencia parisina. \* REF. Psicología étnica: paradigma de época: alemán ingenuo/parisino burlón.

(35) El desconocido era simplemente un anciano. \* HER. Enigma 4: engaño (el desconocido no es un «simple» anciano). \*\* El narrador (¿o el discurso?) reduce lo enigmático a lo simple; se hace defensor de la letra y rechaza todo recurso a la fábula, al mito, al símbolo,

volviendo inútil el lenguaje por medio de la tautología (*el anciano era un anciano*): el narrador (o el discurso) se provee aquí de un *imaginario*: el de lo asimbólico (SEM. Asimbólico).

(36) Varios de estos jóvenes, habituados a decidir todas las mañanas el futuro de Europa en algunas frases elegantes, querían ver en el desconocido algún gran criminal, poseedor de inmensas riquezas. Había novelistas que contaban la vida del anciano y daban detalles verdaderamente curiosos sobre las atrocidades que había cometido durante el tiempo que estuvo al servicio del príncipe de Mysore. Los banqueros, gente más positiva, construían un fábula capciosa.

—¡Bah!, decían encogiéndose de hombros en un gesto de piedad, ¡ese vejete es una cabeza genovesa! \* HER. Enigma 4: falsas respuestas, núms. 2, 3 y 4 (las Falsas Respuestas están tomadas de códigos culturales: los jóvenes cínicos, los novelistas, los banqueros). \*\* SEM. Riqueza.

(37) —Señor, si no es indiscreción, ¿tendría la bondad de explicarme lo que entiende por cabeza genovesa?

—Señor, es un hombre sobre cuya vida se asientan enormes capitales y de cuya buena salud dependen sin duda las rentas de esta familia. \* Es cierto que existe un lazo entre la fortuna de la antigua primera figura y la de los Lanty; pero es dudoso que la afectuosa solicitud de la familia hacia el anciano sea interesada: el conjunto forma un equívoco (HER. Enigma 4: equívoco).

(38) Recuerdo haber oído en casa de la señora d'Espard a un magnetizador que probaba, mediante capciosas consideraciones históricas, que este anciano, colocado bajo un fanal, era el famoso Balsamo, llamado también Cagliostro. Según este moderno alquimista, el aventurero siciliano se había librado de la muerte y se entretenía en fabricar oro para sus nietos. Finalmente, el bailío de Ferette pretendía haber reconocido en este singular personaje al conde de Saint-Germain. \* HER. Enigma 4: falsa respuesta núm. 5. \*\* SEM. Más allá del tiempo. Dos connotaciones accesorias (debilitadas) se oyen aquí: el *bajo un fanal* evoca la repulsión que algunos sienten por la momia, por el cadáver embalsamado, conservado, y el oro de los alquimistas es un oro vacío, sin origen (lo mismo que el oro de los especuladores).

(39) Tales necesidades, dichas con el tono ingenioso y el aire burlón que en nuestros días caracterizan a una sociedad sin creencias, daban pábulo a vagas sospechas sobre la familia Lanty. \* REF. Psicología de los pueblos: París burlón. \*\* HER. Enigma 3: planteamiento y tematización (hay enigma y el objeto del mismo es la familia Lanty). \*\*\*

HER. Enigma 4: falsa respuesta núm. 6. Las *Falsas Respuestas* forman en la secuencia hermenéutica un *ladrillo* (configuración elemental o subrutina, según el vocabulario de la cibernética); este *ladrillo* está sometido a su vez a un código retórico (código de exposición): un anuncio (núm. 32), seis falsas respuestas, un resumen (núm. 39).

## XXI. *La ironía, la parodia*

Declarado por el propio discurso, el código irónico es en principio la cita explícita de otro, pero la ironía desempeña el papel de un anuncio y en consecuencia destruye la multivalencia que podría esperarse de un discurso citacional. Un texto multivalente sólo cumple hasta el final su duplicidad constitutiva si subvierte la oposición de lo verdadero y lo falso, si no atribuye sus enunciados (aun con la intención de desacreditarlos) a autoridades explícitas, si le falta al respeto al origen, a la paternidad, a la propiedad, si destruye la voz que podría darle al texto su unidad («orgánica»); en una palabra, si suprime sin piedad, fraudulentamente, las comillas que, según dicen, deben, con *toda honradez*, encerrar una cita y distribuir jurídicamente la posesión de las frases entre sus respectivos propietarios, como las parcelas de un campo. Pues la multivalencia (desmentida por la ironía) es una transgresión a la propiedad. Se trata de atravesar el muro de la voz para llegar a la escritura: ésta rechaza toda designación de propiedad y, en consecuencia, no puede ser nunca *irónica*; o al menos su ironía no es nunca segura (incertidumbre que caracteriza a algunos grandes textos: Sade, Fourier, Flaubert). Manejada en nombre de un sujeto que sitúa su imaginario en la distancia que simula tomar frente al lenguaje de los otros y se constituye así con tanta mayor seguridad en sujeto del discurso; la parodia, que en cierto modo es la ironía en acción, es siempre una palabra *clásica*. ¿Qué sería de una parodia que no se anunciase como tal? Este es el problema que se le plantea a la escritura moderna: ¿cómo forzar el muro de la enunciación, el muro del origen, el muro de la propiedad?

(40) Finalmente, merced a un singular cúmulo de circunstancias, los miembros de aquella familia justificaban las conjeturas del gran mundo al observar una conducta bastante misteriosa con este anciano cuya vida era sustraída de alguna manera a todas las investigaciones. \*

HER. Enigma 4: posición. El «misterio» que rodea la identidad del viejo va a transformarse en cierto número de conductas también enigmáticas.

(41) Cuando este personaje trasponía el umbral del aposento que parecía ocupar en la mansión de los Lanty, su aparición causaba siempre una gran sensación en la familia. Habríase dicho un acontecimiento de suma importancia. Filippo, Marianina, la señora Lanty y un viejo criado eran los únicos que tenían el privilegio de ayudar al desconocido a caminar, levantarse o sentarse. Todos vigilaban sus menores movimientos. \* SIM. El campo femenino. \*\* HER. Enigma 4: planteamiento (conducta enigmática).

(42) Parecía una persona encantada de quien dependiesen la felicidad, la vida o la fortuna de todos. \* SEM. Fascinación. Este significado podría ser inductor de verdad si fuese propio de la naturaleza del castrado el *encantar*, a la manera de un médium sobrenatural: como el castrado Farinelli, que mediante su canto cotidiano (siempre la misma canción durante años) curó, o al menos alivió, la mórbida melancolía de Felipe V de España.

(43) ¿Era temor o afecto? Las personas del gran mundo no podían descubrir ninguna inducción que los ayudase a resolver este problema. \* HER. Enigma 4: planteamiento y bloqueo de la respuesta.

(44) Oculto durante meses enteros en el fondo de un santuario desconocido, aquel genio familiar salía de pronto furtivamente, sin ser esperado, y aparecía en medio de los salones como esas hadas de antaño que descendían de sus dragones volantes para ir a turbar las solemnidades a las cuales no habían sido invitadas. \* SEM. Fascinación. \*\* REF. Los cuentos de hadas.

(45) Sólo los observadores más perspicaces podían entonces adivinar la inquietud de los dueños de la casa, que sabían disimular sus sentimientos con singular habilidad. \* HER. Enigma 4: planteamiento (conducta enigmática).

(46) Pero a veces, mientras bailaba una cuadrilla, la ingenua Marianina lanzaba una mirada de terror al anciano, al que no perdía de vista en medio de los grupos. O bien Filippo se abalanzaba, deslizándose entre la muchedumbre, para reunirse con él, y se quedaba a su lado, cariñoso y atento, como si el contacto con los hombres o el menor soplo de aire hubiese podido quebrar a esta extraña criatura. La condesa trataba de acercarse a él, sin que pareciera tener esa intención;

luego, adoptando unos modales y una fisionomía tan impregnados de ternura como de servilismo, de sumisión como de despotismo, decía dos o tres palabras a las cuales casi siempre accedía el anciano, que desaparecía conducido, o mejor dicho, arrastrado por ella. \* SEM. Fragilidad e Infantilidad. \*\* HER. Enigma 4: planteamiento (conducta enigmática). \*\*\* Al ser el viejo un castrado y al estar el castrado al margen de los sexos, habría que nombrarlo en neutro, pero como el neutro no existe en francés, el discurso, cuando no quiere «mentir», denota al castrado mediante sustantivos ambiguos: morfológicamente femeninos, semánticamente extensivos a la distinción de los sexos (en globando a la vez el masculino y el femenino), como la palabra *criatura* (y más adelante *esta organización femenina*) (SIM. El neutro de la castración).

(47) Cuando no estaba la señora de Lanty, el conde empleaba mil estratagemas para llegar hasta él; pero parecía como si le costase mucho trabajo que le escuchara y lo trataba como a un niño mimado cuyos caprichos satisface la madre o cuyas travesuras teme. \* HER. Enigma 4: planteamiento (conducta enigmática). \*\* El conde está excluido del campo de las mujeres: a la conducta elegante y eficaz de las unas se opone el comportamiento trabajoso e inútil del otro; el señor de Lanty (el hombre de la familia) no forma parte de la descendencia zambinelliana. No obstante, la distribución simbólica se precisa aquí todavía más: es la mujer (la señora de Lanty) la que ostenta la autoridad eficaz, la del Padre; es el hombre (el señor de Lanty) el que ejerce una autoridad confusa y poco respetada, la de la Madre (SIM. Eje de la castración).

(48) Algunos indiscretos se habían aventurado a interrogar atolondradamente al conde de Lanty, pero este hombre frío y reservado no había parecido comprender las preguntas de los curiosos. Por ello, tras muchas tentativas que la circunspección de todos los miembros de la familia hizo vanas, nadie intentó descubrir un secreto tan bien guardado. Los espías de la buena sociedad, los papanatas y los políticos, cansados de luchar, habían terminado por no ocuparse más del misterio. \* El discurso declara que el enigma que ha planteado está sin resolver: en el código hermenéutico es el *bloqueo* (frecuente en el transcurso de la novela policiaca) (HER. Enigma 4: bloqueo).

(49) Pero, en aquel momento, quizá había en el seno de aquellos salones resplandecientes algunos filósofos que, al mismo tiempo que tomaban un helado o un refresco, o dejaban su copa de ponche vacía sobre una consola, decían:

—No me sorprendería que esta gente fuese una partida de bribones.

Ese viejo que se esconde y no aparece sino en los equinoccios o los solsticios tiene toda la facha de un asesino...

—O de un hombre en bancarrota...

—Es casi lo mismo. Matar la fortuna de un hombre a veces es peor que matarlo a él mismo. \* REF. Psicología de los pueblos (París) y código gnómico («Matar la fortuna de un hombre...»). \*\* SEM. Fascinación (se dice, aunque sea irónicamente, que el anciano aparece en las épocas mágicas del año, como una bruja).

(50) —Señor, aposté veinte luises, me corresponden cuarenta.

—Sí, señor, pero sólo quedan treinta sobre el tapete.

—¡Bien, bien! ¡Ya ve usted cómo está aquí mezclada la gente! No se puede jugar...

—Tiene razón... Pero ya van para seis meses que no hemos visto al Espíritu. ¿Cree que es un ser vivo?

—¡Ah, no! Todo lo más...

Estas últimas palabras fueron pronunciadas cerca de mí por desconocidos que se alejaron \* SEM. Sobrenatural (Fuera del mundo y Más allá del tiempo). \*\* Lo que desaparece en el juego como si se soplase encima equivale simbólicamente al oro que aparece sin que nadie sepa ni se preocupe de saber de dónde viene: sin origen y sin destino, el Oro (parisino) es el sustituto del vacío de la castración (SIM. El Oro, el vacío).

(51) en el momento en que yo resumía en un último pensamiento mis reflexiones mezcladas de negro y blanco, de vida y muerte. Mi loca imaginación, tanto como mis ojos, contemplaba alternativamente la fiesta, llegada a su más alto grado de esplendor, y el sombrío cuadro de los jardines. \* SIM. Antítesis: AB: resumen.

(52) No sé cuánto tiempo medité sobre aquellas dos caras de la medalla humana; \* ACC. «Meditar»: 1: estar meditando. \*\* La medalla es el emblema de la incomunicabilidad de las caras: como la barra paradigmática de la Antítesis, el metal no puede ser atravesado: sin embargo lo será y la Antítesis será transgredida. (SIM. Antítesis: AB: medianería).

(53) cuando de pronto me despertó la risa ahogada de una joven. \* ACC. «Meditar»: 2: cesar. \*\* ACC. «Reír»: 1: prorrumpir en risas.

(54) Me quedé estupefacto ante la imagen que se ofreció a mis ojos. \* La imagen: término genérico que anuncia (retóricamente) una tercera versión de la Antítesis: después de la oposición entre el jardín y la fiesta, lo caliente y lo frío, ahora se prepara la oposición entre la

joven y el anciano. Como las otras formas de la Antítesis, ésta será corporal: la imagen será la de dos cuerpos antitéticos mezclados. Esta antítesis carnal es revelada, evocada por un acto carnal: el reír. Sustituto del grito, agente alucinatorio, la risa derriba el muro de la Antítesis, borra en la medalla la dualidad del revés y del derecho, hace caer la barra paradigmática que separa «razonablemente» lo frío de lo caliente, la vida de la muerte, lo animado de lo inanimado. Por lo demás, en la novela misma, la risa está ligada a la castración: «por reír», Zambinella se presta a la farsa montada por sus compañeros contra Sarrasine; frente a la risa de Zambinella, Sarrasine protesta de su virilidad. (SIM. Antítesis: 37: anuncio).

(55) Por uno de esos raros caprichos de la naturaleza, el pensamiento de medio luto que daba vueltas en mi cabeza había salido de ella y se encontraba frente a mí, personificado, vivo; había surgido como Minerva de la cabeza de Júpiter, grande y fuerte; tenía a la vez cien y veintidós años; estaba vivo y muerto. \* SIM. Antítesis: AB: mezcla (el muro de la Antítesis ha sido atravesado). \*\* REF. La Mitología. Lo sorprendente en el mito de Minerva no es que la diosa haya salido de la cabeza de su padre, sino que haya salido «grande y fuerte», toda formada y armada. La imagen (fantasmática) cuyo modelo es Minerva no se elabora: se encuentra bruscamente inscrita en la realidad, en el salón; cuando nace, está ya escrita: sólo hay traslación de escrituras, transcripción, sin maduración, sin origen orgánico. \*\*\* REF. Cronología: la joven tiene veintidós años; el viejo, cien. *Veintidós*: esta cifra tan precisa produce un efecto de realidad; metonímicamente, esta exactitud induce a pensar que el viejo tiene precisamente cien años (en lugar de ser vagamente centenario).

(56) Escapado de su cuarto como un loco de su celda, sin duda el viejecillo se había deslizado hábilmente por detrás de una hilera de gente atenta a la voz de Marianina, que estaba terminando la cavatina de *Tancredi*. \* SEM. Sobrenatural (la locura está fuera de la «naturaleza»). \*\* SEM. Musicalidad. \*\*\*. REF. Historia de la música (Rossini).

(57) Parecía haber salido de debajo de la tierra, empujado por algún mecanismo teatral. \* SEM. Máquina, mecanicidad (asimilado a una máquina, el anciano pertenece a lo extra-humano, a lo inanimado).

(58) Inmóvil y sombrío, se quedó un momento mirando aquella fiesta cuyo rumor tal vez había llegado a sus oídos. Su preocupación, casi sonambúlica, estaba tan concentrada en las cosas que se encontraba en medio del mundo sin ver el mundo. \* SEM. Sobrenatural, fuera del mundo. \*\* SIM. Antítesis: A: el anciano.

(59) Había surgido sin ceremonia junto a una de las más encantadoras mujeres de París, \* SIM. Antítesis: AB: mezcla de elementos. La mezcla de los cuerpos (la transgresión de la Antítesis) está significada no por la proximidad (*junto a*), sino por el surgimiento. Este modo de aparición implica que el espacio donde te insertas no te esperaba, que estaba ya ocupado enteramente por el otro: la joven y el anciano se encuentran en el mismo espacio, el espacio de uno solo.

(60) bailarina elegante y joven, de formas delicadas, una de esas figuras tan frescas como la de un niño, blancas y rosas, y tan frágiles, tan transparentes, que parece que la mirada de un hombre puede penetrarlas como los rayos del sol atraviesan un cristal puro. \* SIM. Antítesis: B: la joven. \*\* El cuerpo es un doble del Libro: la mujer tiene su origen en el Libro de la Vida («una de esas figuras...»: el plural remite a una suma de experiencias consignadas, registradas) (SIM. Réplica de los cuerpos). \*\*\* Es prematuro fijar a la joven en el campo simbólico: su retrato (sémico) acaba de empezar. Por lo demás, cambiará: la mujer-niña transparente, frágil, fresca, se convertirá, en 90, en una mujer de formas plenas, recia (dura), irradiante y no ya receptiva; en una palabra, *activa* (y sabemos que entonces se tratará de un término castrador); por el momento, sin duda ligado a las necesidades de la Antítesis, el discurso sólo puede oponer al viejomaquina la mujer-niña (SIM. La mujer-niña).

(61) Allí estaban delante de mí, los dos juntos, unidos y tan apretados que el extraño rozaba el traje de gasa, las guirnaldas de flores, los cabellos ligeramente rizados y el cinturón flotante. \* La mezcla de los dos cuerpos está significada por dos connotadores: por una parte, el ritmo conciso de los sintagmas cortos (*los dos/juntos/unidos/y tan apretados*), cuya acumulación figura diagramáticamente el sofocante abrazo de los cuerpos, y por otra, la imagen de una materia ligera (*gasa, guirnalda, rizado de los cabellos, cinturón flotante*), que se ofrece al enroscamiento como una sustancia vegetal. (SIM. Antítesis: AB: mezcla). \*\* Simbólicamente asistimos aquí al matrimonio del castrado: los contrarios se abrazan, el castrado toma a la mujer (la cual, por otra parte, por una equívoca fascinación de la que se hablará más tarde, se enrosca a él); metonimia activa por la que la castración contaminará a la joven, al narrador y a Sarrasine. (SIM. Matrimonio del castrado).

(62) Era yo quien había llevado a esta joven al baile de la señora de Lanty. Como era la primera vez que venía a esta casa, le perdoné su risa sofocada, pero me apresuré a hacerle no sé qué señal imperiosa que la dejó cortada y le infundió respeto hacia el vecino. \*

SIMB. La mujer-niña (la joven es tratada como un niño que acaba de cometer una tontería). \*\*\* ACC. «Reír»: 2: cesar.

## XXII. Acciones muy naturales

Se supone que las grandes estructuras, los símbolos serios, los sentidos importantes emergen a partir de un fondo anodino de pequeños comportamientos que el discurso anota sin convicción, «para que parezca verdad»: toda la crítica se basa así en la idea de que en el texto *hay algo insignificante*, es decir, natural: el sentido obtendría su preeminencia de un sinsentido, aunque anotado, cuyo papel subalterno sería puramente contrastivo. Ahora bien, la idea de estructura no soporta la separación entre el fondo y el dibujo, entre lo insignificante y lo significativo; la estructura no es un dibujo, un esquema, un diseño: todo significa. Para vencerse de ello basta con observar los proairetismos elementales (por lo tanto aparentemente muy fútiles) cuyo paradigma uniforme es del tipo *comenzar/terminar* o *durar/cesar*. En estos casos, muy frecuentes (en este mismo texto: *reír, abstraerse, ocultarse, meditar, unirse, amenazar, emprender*, etc.), el ser o el fenómeno instituido por la notación culmina en una *conclusión* y parece desde ese momento someterse a una cierta lógica (mientras que surge la temporalidad: el relato clásico está fundamentalmente sometido al orden lógico-temporal). La inscripción del *fin* (palabra temporal y lógica a la vez) presenta así a todo lo que ha sido escrito como una tensión que exige «naturalmente» su final, su consecuencia, su resolución; en una palabra, como una *crisis*. Ahora bien, la crisis es un modelo cultural: el mismo que ha marcado el pensamiento occidental de lo orgánico (con Hipócrates), de lo poético y de lo lógico (*catarsis* y silogismo aristotélico) y más recientemente de lo socioeconómico. Al unirse a la necesidad de enunciar el *fin* de toda acción (conclusión, interrupción, cierre, desenlace), lo legible se afirma como histórico. Dicho de otra manera, puede ser subvertido, pero sólo a costa de un escándalo, puesto que será la *naturaleza* del discurso la que parezca entonces transgredida: la joven puede no cesar de reír, el narrador puede no ser sacado nunca de su ensueño o al menos el discurso podría súbitamente *pensar en otra cosa*, abandonar su obsesión por la información final,

cambiar de línea a fin de construir mejor su red; curiosamente, llamamos *nudo* (de la historia) a aquello que solicita ser desenlazado, situamos el nudo a la altura de la crisis y no en el nivel inferior de su desarrollo; sin embargo, el nudo es lo que cierra, termina, concluye la acción emprendida, como una rúbrica; rechazar la palabra del fin (rechazar el fin como palabra) sería, en efecto, licenciar escandalosamente la *firma* con la que pretendemos sellar cada uno de nuestros «mensajes».

(63) Se sentó junto a mí. \* ACC. «Unirse»: 1: sentarse.

(64) El anciano no quiso dejar a esta deliciosa criatura, a la que se aferró caprichosamente con esa obstinación, muda y sin causa aparente de que son capaces las personas de mucha edad y que las hace parecerse a los niños. \* REF. Psicología de los ancianos. \*\* SEM. Infantilismo. \*\*\* El castrado es atraído por la joven, el contrario por su contrario, el revés de la medalla por su derecho (SIM. Matrimonio del castrado).

(65) Para sentarse al lado de la joven tuvo que tomar una silla de tijera. Sus menores movimientos estaban impregnados de esa fría pesadez, de esa estúpida indecisión que caracterizan los gestos de un paralítico. Se posó lentamente en su asiento, con circunspección. \* ACC. «Unirse»: 2: ir a sentarse al lado. \*\* REF. Fisiología de los ancianos.

(66) y mascullando palabras ininteligibles. Su voz cascada se asemejaba al ruido que hace una piedra al caer en un pozo. \* El ruido de una piedra que cae en un pozo no tiene un sonido «cascado», pero la cadena connotativa de la frase es más importante que la exactitud de la metáfora; esta cadena reúne los elementos siguientes: inercia inanimada de la piedra, distancia sepulcral del pozo, discontinuidad de la voz envejecida, antinómica de la voz perfecta, que es una voz continua, «lubricada»; el significado es la «cosa», artificial y chirriante como una máquina. (SEM. Mecanicidad).

(67) La joven me apretó con fuerza la mano, como si tratara de protegerse de un precipicio, y se estremeció cuando aquel hombre al que miraba \* SEM. Fascinación.

(68) volvió hacia ella dos ojos sin calor, dos ojos glaucos que sólo podían compararse con el nácar empañado. \* Peor que el frío: lo enfriado (lo empañado). La *lexia* connota el cadáver, el muerto que

tiene forma humana, reduciéndolo a lo más inquietante que hay en él: *los ojos abiertos* (cerrar los ojos del muerto es conjurar lo que en la muerte es medianero con la vida, matar bien al muerto, matarlo bien muerto). En cuanto a *glauco*, no tiene aquí ninguna importancia denotativa (poco importa el color exacto de lo *glauco*); connotativamente (culturalmente), es el color del ojo que no ve, del ojo muerto: una muerte del color que sin embargo no es incolora (SEM. Frío).

(69) —Tengo miedo, me dijo inclinándose hacia mi oído. \* SEM. Fascinación.

(70) —Puede hablar tranquila, respondí. Oye muy mal.

—¡Ah! ¿Lo conoce usted?

—Sí. \* La sordera del anciano (justificada por su avanzada edad) sirve para esto: nos informa (oblicuamente) de que el narrador posee la clave de los enigmas en suspenso: conocido hasta ahora como «poeta» de la Antítesis, el narrador es enunciado aquí en situación de narrar. Comienza un proairetismo: *conocer la historia/contarla*, etc. Este proairetismo, tomado en su conjunto, estará dotado, como se verá, de un simbolismo muy fuerte (Acc. «Narrar»: 1: conocer la historia).

(71) Entonces cobró el suficiente valor para examinar durante un momento a aquella criatura sin nombre en el lenguaje humano, forma sin sustancia, ser sin vida o vida sin acción. \* El neutro, género específico del castrado, está significando a través de la privación del alma (o de la animación: lo inanimado es, en indoeuropeo, la determinación misma del neutro): el privativo (*sin...*) es la forma diagramática de la castradura, apariencia de vida a la que falta la vida (SIM. Lo neutro). \*\* El retrato del anciano que seguirá, y que aquí es anunciado retóricamente, tiene su origen en un *encuadre* operado por la joven («cobró el suficiente valor para examinar»), pero, por *fading* de la voz originaria, será el discurso el que continúe la descripción: el cuerpo del anciano copia un modelo pintado (SIM. Réplica de los cuerpos).

### XXIII. El modelo de la pintura

Toda descripción literaria es una *vista*. Se diría que el enunciadore, antes de escribir, se apoya en la ventana, no tanto para ver bien como para fundar lo que ve por su mismo marco: el hueco

hace el espectáculo. Describir es por lo tanto colocar el marco vacío que el autor realista siempre lleva consigo (aun más importante que su caballete) delante de una colección o de un continuo de objetos que, sin esta operación maniaca (que podría hacer reír como un gag) serían inaccesibles a la palabra; para poder hablar de ello es necesario que el escritor, por medio de un rito inicial, transforme primeramente lo «real» en objeto pintado [*peint*] (enmarcado), después de lo cual puede descolgar este objeto, *sacarlo* de su pintura; en una palabra, describirlo [*dépeindre*] (describir es desenrollar el tapiz de los códigos, es remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente). Así, el realismo (bien o mal denominado y en cualquier caso a menudo mal interpretado) no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real: este famoso real, como si obrase bajo el efecto de un temor que prohibiese tocarlo directamente, es *enviado más lejos*, diferido, o por lo menos aprehendido a través de la ganga pictórica con que se lo recubre antes de someterlo a la palabra: código sobre código, dice el realismo. Por esto el realismo no puede ser tildado de «copiador», sino más bien de «plagiario» (por obra de una *mimesis* secundaria, copia de lo que ya está copiado); de una manera inocente o desvergonzada, Joseph Brideau no siente ningún escrúpulo al imitar a Rafael (pues también el pintor debe copiar otro código, un código anterior), ni Balzac lo siente al declarar que este plagio es una obra de arte. Una vez planteada la circularidad infinita de los códigos, el cuerpo mismo no puede escapar a ella: el cuerpo real (dado como tal por la ficción) es la réplica de un *modelo articulado por el código de las artes*, de manera que el más «natural» de los cuerpos, el de la niña pescadora, no es más que la *promesa* del código artístico del que ha surgido por adelantado. («*El médico, lo bastante anatomista como para reconocer un talle delicioso, comprendió todo lo que el arte perdería si ese encantador modelo se destruyera en el trabajo del campo.*») Así, incluso en el realismo, los códigos no se detienen nunca: la réplica corporal sólo puede interrumpirse sabiendo de la naturaleza: ya sea hacia la Mujer superlativa («la obra maestra»), ya sea hacia la criatura subhumana (el castrado). Todo esto abre un doble problema. Primero: ¿dónde, cuándo comenzó esta preeminencia del código pictórico en la *mimesis* literaria? ¿Por qué desapareció? ¿Por qué murió el sueño de pintura de los escritores? ¿Qué lo ha reemplazado? Hoy día los códigos de representación estallan

en favor de un espacio múltiple cuyo modelo ya no puede ser la pintura (el «cuadro») sino que sería más bien el teatro (la escena), como lo había anunciado, o al menos deseado, Mallarmé. Y luego: si literatura y pintura dejan de ser consideradas en una reflexión jerárquica, siendo una el *retrovisor* de la otra, ¿para qué mantenerlas más tiempo como objetos a la vez solidarios y separados; en una palabra, *clasificados*? ¿Por qué no anular su diferencia (puramente sustancial)? ¿Por qué no renunciar a la pluralidad de las «artes» para mejor afirmar la de los «textos»?

(72) Estaba bajo el hechizo de esa temerosa curiosidad que impulsa a las mujeres a procurarse emociones peligrosas, a ver tigres encadenados, a contemplar boas, asustándose de que sólo unas débiles barreras los separen de ellas. \* SEM. Fascinación. \*\* REF. La Mujer y la Serpiente.

(73) Por más que el viejecillo tuviese la espalda encorvada como la de un jornalero, se advertía fácilmente que había debido de ser de estatura regular. Su excesiva flacura, la delicadeza de sus miembros, probaban que sus formas siempre habían sido esbeltas. \* REF. Código retórico: prosopografía (el «retrato» era un género retórico especialmente estimado en la neo-retórica del siglo II d. C.: trozo brillante y *destacable* en el que, en este caso, el discurso introducirá intenciones sémicas). \*\* SEM. Belleza (anterior).

(74) Llevaba unos calzones de seda negra, que flotaban alrededor de sus descarnados muslos describiendo pliegues como una vela arriada. \* SEM. Vacío. La imagen de la *vela arriada* agrega una connotación de desherencia, es decir, de temporalidad: el viento, la vida, se han retirado.

(75) Un anatomista hubiese reconocido rápidamente los síntomas de una horrible tisis al ver las piernecitas que servían para sostener aquel extraño cuerpo. \* SEM. Monstruo (Fuera de la naturaleza). \*\* HER. Enigma 4: tema y planteamiento (por su cuerpo, el anciano es el tema de un enigma).

(76) Habríase dicho dos huesos puestos en cruz sobre una tumba. \* SEM. Muerte (el significante connota lo anguloso, lo geométrico, la línea quebrada, forma antitética de lo *vaporoso* y de lo *vegetal*, es decir, de la vida).

(77) Un sentimiento de profundo horror hacia el hombre sobrecogía el corazón cuando una fatal atención revelaba las huellas impresas por la decrepitud en aquella máquina casual. \* SEM. Mecanicidad.

(78) El desconocido llevaba un chaleco blanco, bordado en oro, a la antigua usanza, y su camisa era de una blancura deslumbrante. Una chorrera de encaje de Inglaterra un tanto anaranjado, cuya riqueza hubiese envidiado una reina, formaba cañones amarillos en su pecho, pero en él aquel encaje era más un andrajo que un adorno. En medio de aquella chorrera centelleaba como el sol un diamante de valor incalculable. \* SEM. Más allá de la edad, Feminidad (coquetería), Riqueza.

(79) Aquel lujo anticuado, aquel tesoro intrínseco y sin gusto, hacían resaltar todavía más el rostro de aquel ser extraño. \* HER. Enigma 4 (¿Quién es el anciano?): tema y planteamiento. La ausencia de gusto se refiere a un vestido en el que se busca la esencia de la feminidad y la riqueza, sin preocuparse de si conviene estética o socialmente a la persona (es el «tesoro intrínseco»): de la misma manera la vulgaridad se acomoda al vestido del travesti mucho más que la distinción, porque hace de la feminidad una esencia y no un valor; la vulgaridad entra en la categoría del código (por esto puede fascinar), la distinción en la ejecución.

(80) El marco era digno del retrato. Aquel rostro negro era anguloso y hundido por todos lados. Tenía el mentón hundido, las sienas hundidas y los ojos perdidos en cuencas amarillentas. Los huesos maxilares, prominentes por efecto de una indescriptible delgadez, dibujaban cavidades en medio de cada carrillo. \* REF. Código retórico: el retrato. \*\* La extrema delgadez del anciano es índice de vejez, pero también de vacío, de reducción por carencia. Este último sema se opone sin duda al estereotipo del eunuco gordo, inflado, vacío por hinchazón; es que aquí la connotación está tomada en un doble contexto: sintagmáticamente, lo vacío no debe contradecir lo arrugado de la vejez; paradigmáticamente, lo delgado como vacío se opone a la plenitud recia, tensa, vegetal, de la joven (SEM. Vacío).

(81) Esas gibosidades, más o menos iluminadas por las luces, producen sombras y reflejos curiosos que acababan de quitar a aquel rostro los caracteres de la faz humana. \* SEM. Fuera del mundo.

(82) Los años habían pegado con tal fuerza a los huesos la piel amarilla y fina de aquel rostro que describía en él por todas partes un sinnúmero de arrugas, ya circulares como las ondulaciones del agua

agitada por la piedra que en ella arroja un niño, ya estrelladas como las rajadas de un cristal, pero siempre profundas y tan prensadas como las hojas en el canto de un libro. \* SEM. Más allá de la edad (lo excesivamente arrugado, la momia).

#### XXIV. *La transformación como juego*

La sobrecarga metafórica (el agua, el cristal, el libro) constituye un juego del discurso. El juego, que es una actividad regulada y siempre sometida al retorno, consiste entonces no en acumular las palabras por puro placer verbal (logorrea), sino en multiplicar una misma forma de lenguaje (aquí la comparación), como si se quisiera agotar la invención no obstante infinita de los sinónimos, repetir y variar a la vez el significante a fin de afirmar el ser plural del texto, su retorno. Así, en el ascensor de Balbec, donde el narrador proustiano quiere entablar conversación con el joven ascensorista, éste no responde, «*ya sea por sorpresa ante mis palabras, atención a su trabajo, afán de etiqueta, dureza de oído, respeto al lugar, miedo al peligro, pereza mental o consigna del director*». Aquí el juego es de esencia gramatical (y en consecuencia mucho más ejemplar): consiste en alinear acrobáticamente, el mayor tiempo posible, la diversidad plural de los posibles bajo un sintagma singular, en «transformar» la oración verbal de cada causa («*porque no oía bien*») en doble sustantivo («*dureza de oído*»); en resumen, en producir un modelo constante, ejecutado hasta el infinito: que es mantener a discreción las coacciones de la lengua: de ahí la alegría misma del poder.

(83) Algunos ancianos presentan a menudo retratos todavía más horribles, pero lo que más contribuía a dar la apariencia de una criatura artificial al espectro surgido ante nosotros era el rojo y el blanco con que relucía. Las cejas de su máscara recibían de la luz un lustre que revelaba una pintura muy bien ejecutada. Por suerte para la vista apenas frente a tanta ruina, su cráneo cadavérico estaba oculto bajo una peluca rubia cuyos innumerables bucles traicionaban una pretensión extraordinaria. \* REF. El físico de los ancianos. \*\* SEM. Fuera de la naturaleza, Feminidad, Cosa. La belleza, como ya se ha visto, sólo puede inducirse por catacresis de un gran modelo cultural (escrito o pictórico): no se describe, se dice. Por el contrario, la fealdad

se describe abundantemente; sólo ella es «realista», está enfrentada al referente, sin código intermediario (de ahí la idea de que el realismo, en arte, sólo describe fealdades). Sin embargo, aquí hay una inversión del código: el anciano es «*una pintura muy bien ejecutada*»; helo ahí reintegrado en la réplica de los cuerpos; es su propio doble: como *máscara* copia de sí mismo *lo que está debajo*; sólo que al ser su propia copia, su duplicación es tautológica, estéril, como la de las cosas pintadas.

(84) Por lo demás, la coquetería femenina de este personaje fantasmagórico estaba anunciada con bastante energía por los pendientes de oro que colgaban de sus orejas, por los anillos cuyas admirables piedras brillaban en sus dedos osificados, y por una cadena de reloj que centelleaba como los chatones de un collar en el cuello de una mujer. \* SEM. Feminidad, Fuera del mundo, Riqueza.

(85) Finalmente, esta especie de ídolo japonés \* El ídolo japonés (quizá, extrañamente, el Buda) connota una mezcla de impasibilidad y afeites; designa la insensibilidad misteriosa de la cosa, la cosa que copia la vida y hace de la vida una cosa (SEM. Cosa).

(86) conservaba en sus labios azulados una risa fija y detenida, im- placable y burlesca, como la de una calavera. \* La risa detenida, fijada, conduce a la imagen de la piel tensa (como en una operación de cirugía estética), de la vida a la cual falta ese poco de piel que es la sustancia misma de la vida. En el anciano, la vida está siempre copiada, pero la copia presenta siempre el *menos* de la castración (así los labios donde está ausente el rojo franco de la vida) (SEM. Fantástico. Fuera del mundo).

(87) Silencioso, inmóvil como una estatua, exhalaba el olor almizclado de los viejos vestidos que los herederos de una duquesa exhuman de sus cajones durante el inventario. \* SEM. Cosa, Más allá de la edad.

(88) Cuando el viejo volvía los ojos hacia la reunión, parecía que los movimientos de sus globos, incapaces de reflejar la luz, fuesen realizados por un imperceptible artificio; y cuando los ojos se detenían, el que los examinaba acababa por dudar de que se hubiesen movido. \* SEM. Frío, Artificio, Muerte (los ojos de la muñeca).

## XXV. El retrato

En el retrato, los sentidos «pululan», lanzados a voleo, a través de una forma que no obstante los disciplina: esta forma es a la vez un orden retórico (el anuncio y el detalle) y una distribución anatómica (el cuerpo y el rostro); estos dos protocolos son también códigos; estos códigos se sobreimprimen a la anarquía de los significados, apareciendo como operadores de la naturaleza —o de la razón—. Así pues, la imagen final proporcionada por el discurso (por el «retrato») es la de una forma natural, impregnada de sentido, como si el sentido sólo fuese el predicado ulterior de un cuerpo primero. En realidad, la naturalidad del retrato proviene del hecho de que, al superponerse, los múltiples códigos no coinciden: sus unidades no tienen el mismo emplazamiento ni el mismo tamaño, y esta disparidad, amontonada en pliegues desiguales, produce lo que es necesario llamar el *desplazamiento* del discurso —su naturalidad—: desde el momento en que dos códigos funcionan al mismo tiempo, pero en diferente longitud de onda, se produce una imagen de movimiento, una imagen de vida —en este caso, un retrato—. El retrato (en este texto) no es una representación realista, una copia continua, de la que podría darnos una idea la pintura figurativa; es una escena ocupada por bloques de sentido, a la vez variados, repetidos y discontinuos (cercados); del ordenamiento (retórico, anatómico y frástico) de estos bloques surge no una copia sino una diagrama del cuerpo (por lo que el retrato queda totalmente sometido a una estructura lingüística, al no conocer la lengua sino analogías diagramáticas: *analogías* en el sentido etimológico: *proporciones*): el cuerpo del viejo no se «destaca» sobre el fondo de las palabras o del salón como un referente real; es el espacio semántico mismo, se convierte en espacio al convertirse en sentido. Dicho de otra manera, la lectura del retrato «realista» no es una lectura realista, es una lectura cubista: los sentidos son cubos apilados, separados, yuxtapuestos, imbricados, sin embargo, unos en otros, cuya traslación produce todo el espacio del cuadro, haciendo de este mismo espacio un sentido *suplementario* (accesorio y atópico): el del cuerpo humano; la figura no es el total, el marco o el soporte de los sentidos, es un sentido más: una especie de parámetro diacrítico.

## XXVI. Significado y verdad

Todos los significados que componen el retrato son «verdaderos», ya que todos pertenecen a la definición del anciano: lo Vacío, lo Inanimado, lo Femenino, lo Anticuado, lo Monstruoso, lo Rico; cada uno de estos semas está en relación de congruencia con la verdad denotativa del anciano, que es un castrado muy viejo, antigua primera figura internacional fabulosamente rica; todos estos semas designan la verdad, pero, incluso todos juntos, no bastan para nombrarla (y este fracaso es positivo, puesto que es necesario para la historia que la verdad no sea conocida prematuramente). Por lo tanto, el significado tiene evidentemente un valor hermenéutico: todo proceso de sentido es un proceso de verdad; en el texto clásico (correspondiente a una ideología histórica), el sentido es confundido con la verdad, la significación es el camino de la verdad: si se consigue *denotar* al anciano, su verdad (de castrado) queda inmediatamente revelada. Sin embargo, en el sistema hermenéutico, el significado de connotación ocupa un lugar particular: opera una verdad inconclusa, insuficiente, impotente para hacerse nombrar: es la inconclusión, la insuficiencia, la impotencia de la verdad, y esa carencia parcial tiene valor estatutario. Este defecto de alumbramiento es un elemento codificado, un morfema hermenéutico cuya función es esperar el enigma cercándolo: un enigma fuerte es un enigma estrecho, de manera que, con ciertas precauciones, cuanto más se multiplican los signos más se oscurece la verdad y más difícil se hace el desciframiento. El significado de connotación es literalmente un índice: apunta pero no dice, y lo que apunta es el nombre, la verdad como nombre; es a la vez la tentación y la impotencia de nombrar (para introducir el nombre la inducción será más eficaz que la designación): es esa *punta de la lengua* de la que, más tarde, caerá el nombre, la verdad. Así, un dedo, con su movimiento designador y mudo, acompaña siempre al texto clásico; de esta manera, la verdad es largamente deseada y eludida, mantenida en una especie de cerrada plenitud cuya apertura, liberadora y catastrófica a la vez, cumplirá la finalidad misma del discurso, y el personaje, espacio de esos significados, es solamente el pasaje del enigma, de esa forma nominativa del enigma con que Edipo (en su debate con la Esfinge) ha impregnado míticamente todo el discurso occidental.

(89) Ver, junto a aquellos despojos humanos, a una joven \* SIM. Antítesis: B (la joven): anuncio.

(90) cuyo cuello, cuyos brazos, cuyo busto aparecían desnudos y blancos; cuyas formas plenas y florecientes de belleza, cuyos cabellos bien plantados sobre una frente de alabastro inspiraban amor, cuyos ojos no recibían sino que derramaban luz, que era suave y fresca, y cuyos rizos vaporosos, cuyo aliento perfumado, parecían demasiado pesados, demasiado duros, demasiado poderosos para aquella sombra, para aquel hombre hecho polvo: \* SEM. Antítesis: B (la joven) \*\* SEM. Vegetalidad (vida orgánica). \*\*\* La joven ha sido primero una mujer-niña penetrada pasivamente por la mirada del hombre (núm. 60). Aquí su situación simbólica está invertida: la vemos en el campo de lo activo, «cuyos ojos no recibían, sino que derramaban luz»; de esta manera se vincula a la Mujer castradora, cuyos primer ejemplar ha sido la señora de Lanty. Esta mutación puede explicarse por necesidades puramente paradigmáticas de la Antítesis: en 60, frente al anciano petrificado, era necesaria una joven fresca, frágil, floral; aquí, frente a los «despojos humanos» (triste plural), es necesaria una vegetalidad poderosa, que reúna, que unifique. Este nuevo paradigma, que hace de la joven una figura castradora, poco a poco se instalará y arrastrará al propio narrador en su distribución; ya no podrá dominar a la joven (como en 62), sino que, invirtiendo él también su papel simbólico, pronto se presentará en la posición pasiva de un sujeto dominado. (SIM. La mujer-reina).

(91) ¡Ah! Era en verdad la vida y la muerte; mi pensamiento, un arabesco imaginario, una quimera horrible a medias, divinamente femenina por el busto.

—Y, sin embargo, me dije, hay matrimonios como éste que se realizan con bastante frecuencia en el mundo. \* Desde un punto de vista realista, al estar el viejo y la joven apretados el uno contra el otro, el ser fantástico que forman debería ser bipartito horizontalmente (como dos hermanos siameses). Sin embargo, la fuerza simbólica invierte —o endereza— el sentido: el bipartidismo se vuelve vertical: la quimera (mitad león, mitad cabra) opone lo alto y lo bajo, dejando precisamente en su lugar anatómico la zona castrada («femenina por el busto») (SIM. Matrimonio del castrado). \*\* REF. Código de los matrimonios.

(92) —¡Huele a cementerio!, exclamó asustada la joven, \* SEM. Muerte.

(93) que se estrechó contra mí como para asegurarse mi protección, y cuyos movimientos tumultuosos me dijeron que tenía mucho miedo. \*

SIM. La mujer-niña (la mutación simbólica no está todavía estabilizada: el discurso vuelve de la mujer-reina a la mujer-niña).

(94) —Es una visión horrible, añadió. No puedo quedarme aquí ni un minuto más. Si sigo mirándolo creeré que la muerte en persona ha venido a buscarme. ¿Pero acaso vive? \* SEM. Muerte. ¿Pero acaso vive? La interrogación podría ser puramente retórica, variando simplemente el significado fúnebre que está en el anciano. Sin embargo, imprevistamente, la pregunta (que la joven se hace a sí misma) se vuelve literal y exige una respuesta (o una verificación) (ACC. «Pregunta»: 1: hacerse una pregunta).

(95) Posó su mano en el fenómeno \* ACC. «Pregunta»: 2: verificar. \*\* ACC. «Tocar»: 1: tocar.

(96) con esa audacia que las mujeres extraen de la violencia de sus deseos; \* REF. Psicología de la Mujer.

(97) pero un sudor frío brotó de sus poros, pues no bien hubo tocado al viejo oyó un grito semejante al de una carraca. Esta voz chillona, suponiendo que fuese una voz, salió de un gáznate casi seco. \* ACC. «Tocar»: 2: reaccionar. \*\* La carraca connota un sonido granuloso, discontinuo; la voz incierta, una humanidad problemática; la garganta seca, una carencia del carácter específico de la vida orgánica: lo lubricado (SEM. Fuera de la naturaleza). \*\*\* SIM. Matrimonio del castrado (aquí, su final catastrófico).

(98) Luego ese grito fue seguido de una tosecilla infantil convulsiva y de una sonoridad particular. \* SEM. Infantilidad (lo convulsivo connota una vez más lo discontinuo maléfico, fúnebre, opuesto a la vida continua, uno tenore).

## XXVII. La Antítesis II: el matrimonio

La Antítesis es el muro sin puertas. Atravesar ese muro es la transgresión misma. Sometidos a la antítesis de lo interior y lo exterior, lo caliente y lo frío, la vida y la muerte, el anciano y la joven están separados por la más inflexible de las barreras: la del sentido. Por ello, todo lo que acerca a estos dos aspectos antipáticos es propiamente escandaloso (del peor de los escándalos: el de la forma). Ya era un espectáculo sorprendente («uno de esos raros

*caprichos de la naturaleza*) ver estrechamente unidos a los dos términos de la Antítesis, enroscados el uno en el otro, el cuerpo de la joven y el cuerpo del anciano; pero cuando la joven *toca* al anciano se produce el paroxismo de la transgresión; ésta ya no está limitada al espacio, se vuelve sustancial, orgánica, química. El gesto de la joven es un pequeño *acting out*: ya se tome como una histeria de conversión (sustituto del orgasmo) o como el paso del Muro (de la Antítesis y de la alucinación), el contacto físico de esas dos sustancias exclusivas, la mujer y el castrado, lo inanimado y lo animado, produce una catástrofe: choque explosivo, conflagración paradigmática, fuga enloquecida de dos cuerpos indebidamente acercados; cada uno de los elementos de la pareja es el lugar de una verdadera revolución fisiológica: sudor y grito; cada uno de ellos está como *invertido* para el otro; tocado por un agente químico de extraordinario poder (la Mujer para el castrado, la castración para la Mujer), lo profundo es expulsado como en un vómito. Esto es lo que sucede cuando se subvierte el arcano del sentido, cuando se anula la sagrada separación de los polos paradigmáticos, cuando se suprime la barrera de la oposición, fundamento de toda «pertinencia». El matrimonio de la joven y el castrado es dos veces catastrófico (o, si se prefiere, forma un sistema de doble entrada): simbólicamente se afirma que el cuerpo doble, el cuerpo quimérico, es inviable, está destinado a la dispersión de sus partes; cuando se produce un cuerpo suplementario que viene a agregarse a la distribución ya realizada de los contrarios, ese suplemento (planteado en 13 de un modo irónico, destinado entonces a exorcizarlo) está maldito; lo *demasiado* estalla: la concentración se vuelve dispersión, y estructuralmente se dice que la figura mayor proveniente de la sabiduría retórica, es decir, la Antítesis, no puede ser transgredida impunemente: el *sentido* (y su fundamento clasificatorio) es una cuestión de vida o muerte; de la misma manera, al copiar a la Mujer, al ocupar su lugar por encima de la barrera de los sexos, el castrado transgredirá la morfología, la gramática y el discurso, y por esta abolición del sentido morirá Sarrasine.

(99) Al oír el ruido, Marianina, Filippo y la señora de Lanty volvieron sus ojos hacia nosotros y sus miradas fueron como relámpagos. La joven hubiese querido estar en el fondo del Sena. \* ACC. «Tocar»: 3: generalización de la reacción. \*\* El campo femenino, su vincula-

ción exclusiva con el anciano, se reafirma aquí: la señora de Lanty, Marianina, Filippo, toda la descendencia femenina de la Zambinella (SIM. Eje de la castración).

(100) Tomó mi brazo y me arrastró hacia un tocador. Hombres y mujeres, todo el mundo, nos abrió paso. Cuando llegamos al final de los salones de recepción entramos en una salita semicircular. \* «Tocar»: 4: huir. \*\* Sentido mundano: se hace el vacío a los que cometen errores; sentido simbólico: la castración es contagiosa: habiendo tenido contacto con ella, la joven queda marcada (SIM. Contagio de la castración). La semicircularidad de la salita connota un lugar teatral en donde será legítimo «contemplar» el Adonis.

(101) Mi compañera se echó en un diván, palpitante de terror, sin saber dónde estaba. \* ACC. «Tocar»: 5: refugiarse.

(102) —Señora, le dije, usted está loca. \* SIM. La mujer-niña. La joven es reprendida por el narrador como un niño irresponsable, pero en otro sentido la locura de la joven es literal: su gesto de tocar es la irrupción del significante en lo real por encima del muro del símbolo, es un acto psicótico.

(103) —Pero, respondió tras un momento de silencio durante el cual la estuve admirando, \* El papel simbólico del narrador comienza a cambiar: presentado primero como una especie de tutor de la joven, ahora admira, se calla y desea: a partir de este momento tiene algo que pedir (SIM. El hombre-súbdito).

(104) ¿qué culpa tengo yo? ¿Por qué deja la señora de Lanty que los aparecidos vaguen por su mansión? \* SEM. Sobre-natural.

(105) —Vamos, le respondí. Imita usted a los tontos. Toma a un viejecillo por un espectro. \* Lo imaginario del narrador, es decir el sistema simbólico a través del cual se desconoce, posee precisamente el carácter de *asimbólico*: dice ser él quien no cree—en las fábulas (en los símbolos) (SEM. Asimbolismo). \*\* SIM. La mujer-niña.

## XXVIII. Personaje y figura

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación

es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la «personalidad» del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino. El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice yo no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), yo no es ya un pronombre, es un nombre; el mejor de los nombres; decir yo es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una «evolución» inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo. En este nivel, yo (y singularmente el narrador de *Sarrasine*) es por lo tanto un personaje. Otra cosa es la figura: no es ya una combinación de semas fijados en un Nombre civil, y la biografía, la psicología, el tiempo no pueden apoderarse de él; es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas. Como figura, el personaje puede oscilar entre dos papeles, sin que esta oscilación tenga ningún sentido, pues tiene lugar fuera del tiempo biográfico (fuera de la cronología); la estructura simbólica es enteramente reversible: se puede leer en todos los sentidos. Así, la mujer-niña y el narrador-padre, borrados por un momento, pueden volver y ocultar a la mujer-reina y al narrador-esclavo. Como idealidad simbólica, el personaje no tiene vestidura cronológica, biográfica; no tiene Nombre; es sólo el lugar de paso (y de retorno) de la figura.

(106) —**Cállese, replicó con ese aire imponente y burlón que tan bien saben adoptar todas las mujeres cuando quieren tener razón.** \* La mujer-reina *ordena* silencio (toda dominación comienza por prohibir el lenguaje), *impone* (rebajando a su compañero a la condición de súbdito), *se burla* (negando la paternidad del narrador) (SIM. La mujer-reina). \*\* REF. Psicología de las Mujeres.

(107) —**¡Qué tocador tan lindo!, exclamó mirando a su alrededor. El raso azul queda siempre de maravilla como tapizado. ¡Es tan fresco!** \* ACC. «Cuadro»: 1: echar una mirada a la redonda. El raso azul, el frescor, o bien constituyen un simple efecto de realidad (para que

parezca «verdad» es necesario ser preciso e insignificante a la vez), o bien connotan la futilidad de las palabras de una joven que habla de decoración un momento después de haberse dejado llevar por un gesto extraño, o bien preparan la euforia en la cual será leído el retrato de Adonis.

(108) —**¡Ah! ¡Qué cuadro tan hermoso!, agregó levantándose y yendo a colocarse frente a un lienzo magníficamente enmarcado. Permanecimos un momento contemplando aquella maravilla** \* ACC. «Cuadro»: 2: advertir.

(109) **que parecía obra de algún pincel sobrenatural.** \* Metonímicamente, el elemento trasnatural que existe en el referente (la Zambinella está fuera de la naturaleza) pasa a la vez al tema del cuadro (el Adonis es «demasiado bello para ser un hombre») y a su factura (el «pincel sobrenatural» sugiere que la mano del pintor ha sido reemplazada por la de algún dios: como Cristo, que en el momento del barnizado descendía del cielo para sobreimprimirse en el icono que acababa de colorear el pintor bizantino) (SIM. Sobre-naturaleza).

(110) **El cuadro representaba a Adonis tendido sobre una piel de león.** \* El retrato de Adonis es el tema (el sujeto) de un nuevo enigma (será el quinto) cuya formulación pronto será enunciada: ¿de quién es el retrato de este Adonis? (HER. Enigma 5: tematización). \*\* Por su «piel de león» este Adonis se apoya en las innumerables representaciones académicas de pastores griegos (REF. Mitología y Pintura).

(111) **La lámpara suspendida en medio del tocador y contenida en un vaso de alabastro iluminaba aquel lienzo con una dulce luz que nos permitió captar todas las bellezas de la pintura.** \* SEM. Selenidad (la luz de la lámpara es dulce como la de la luna).

## XXIX. La lámpara de alabastro

La luz que difunde la lámpara es exterior al cuadro, pero se convierte, metonímicamente, en la luz interior de la escena pintada: el alabastro (dulce y blanco) —materia conductora pero no emisora, reflejo luminoso y frío—, este alabastro del tocador no es sino la luna que ilumina al joven pastor. De esta manera, Adonis, en el que se inspiró Girodet para pintar su Endimión, como se nos dirá en 547, se convierte en amante lunar. Hay una triple inversión de los códigos: Endimión transmite a Adonis su sentido,

su historia y su realidad; se lee a Endimión con las mismas palabras que describen a Adonis, se lee a Adonis en la misma situación de Endimión. Todo en Endimión-Adonis connota feminidad (véase la descripción del núm. 113): la «gracia exquisita», «los contornos» (palabra que sólo se aplica a las formas «redondeadas» de la mujer romántica o del efebo mitológico), la postura lánguida, ligeramente vuelta, ofrecida a la posesión, el color, pálido y difuso, blanco (la mujer bella de la época era muy blanca); los cabellos abundantes y rizados; «en una palabra, todo»; este último atributo, como un *etcétera* cualquiera, censura lo que no se nombra, es decir, lo que hay que ocultar y designar a la vez; el Adonis está colocado en el fondo de un teatro (el tocador semicircular) y el Endimión es descubierto, revelado por un pequeño Eros que corre el telón de plantas como un telón de escena, apuntando así al centro mismo de lo que hay que mirar, inspeccionar: el sexo, tachado en el cuadro de Girodet por la sombra, como en la Zambinella, está mutilado por la castración. Enamorada de Endimión, Selene lo visita; su activa luz acaricia al pastor dormido, ofrecido, y se insinúa en él; aunque femenina, la Luna es activa; aunque masculino, el muchacho es pasivo: doble inversión que es la de los dos sexos biológicos y la de los dos términos de la castración en toda la novela, donde las mujeres son las castradoras y los hombres los castrados. De la misma manera, la música se insinuará en Sarrasine, «lubricándolo», llevándolo al placer último como la luz solar posee a Endimión en una especie de baño insinuante. Tal es el intercambio que regula el juego simbólico: esencia terrorífica de la pasividad, la castración es paradójicamente superactiva: marca con su nada todo lo que encuentra: la carencia es irradiante. Ahora bien, mediante una última inversión cultural —la más picante— todo esto podemos verlo (y no solamente leerlo): el Endimión que está en el texto es el mismo que está en un museo (nuestro museo: el Louvre), de manera que, remontando la cadena duplicativa de los cuerpos y de las copias, tenemos de la Zambinella la más literal de las imágenes: una fotografía. Y siendo la lectura una travesía de códigos, nada puede detener el viaje. La fotografía del castrado ficticio forma parte del texto, remontando la línea de los códigos tenemos el derecho de ir a Bulloz, en la calle Bonaparte, y pedir que nos abran la carpeta (probablemente la de «temas mitológicos»), donde descubriremos la fotografía del castrado.

(112) —Pero, ¿existe un ser tan perfecto?, me preguntó \* HER. Enigma 5: formulación (¿pertenece el modelo del retrato a la «naturaleza»?). \*\* SEM. Sobre-naturaleza (Fuera de la naturaleza).

### XXX. Más allá y más acá

La perfección es un extremo del código (origen o término según se prefiera); exalta (o euforiza) en la medida en que pone fin a la fuga de las réplicas, suprime la distancia entre el código y la ejecución, entre el origen y el producto, entre el modelo y la copia, y como esta distancia forma parte del status humano, la perfección, que la anula, se encuentra fuera de los límites antropológicos en lo sobre-natural, donde se suma a otra transgresión, la inferior: el *más* y el *menos* pueden ser incluidos genéricamente en una misma clase, la del exceso; lo que está *más allá* ya no difiere de lo que está *más acá*; la esencia del código (la perfección) tiene finalmente el mismo status que lo que está fuera del código (el monstruo, el castrado), pues la vida, la norma, la humanidad, no son más que migraciones intermedias en el campo de las réplicas. Así Zambinella es la Super-Mujer, la Mujer esencial, perfecta (en buena teología, la perfección es la esencia y la Zambinella es una «obra maestra»), pero al mismo tiempo y por el mismo movimiento es el sub-hombre, el castrado, la carencia, el *menos* definitivo; tanto en ella, absolutamente deseable, como en él, absolutamente execrable, las dos transgresiones se confunden. Esta confusión es justa, pues la transgresión no es más que una *marca* (Zambinella está marcada a la vez por la perfección y por la carencia) y permite al discurso un juego de equívocos: hablar de la perfección «sobrenatural» del Adonis es al mismo tiempo hablar de la carencia «sub-natural» del castrado.

(113) después de haber examinado, no sin una dulce sonrisa de placer, la gracia exquisita de los contornos, la postura, el color, los cabellos; en una palabra, todo. \* SEM. Feminidad. \*\* Descrito de esta manera, el cuadro connota toda una atmósfera de expansión, de gratificación sensual: se establece un acuerdo, una especie de plenitud erótica entre el Adonis pintado y la joven, que la expresa por «una dulce sonrisa de placer». Ahora bien, por el desarrollo de la historia, el placer de la joven proviene de tres objetos diferentes, superpuestos en el Adonis:

1. *Un hombre*: es el propio Adonis, tema mitológico del cuadro; sobre esta interpretación del deseo de la joven se articularán los celos del narrador; 2. *Una mujer*: la joven percibe la naturaleza femenina del Adonis y, ya sea por safismo o por complicidad, se siente atraída por ella, frustrando de cualquier manera una vez más al narrador, arrojado fuera del prestigioso campo de la feminidad; 3. *Un castrado*: que decididamente no deja de fascinar a la joven (SIM. Matrimonio del castrado).

(114) —Es demasiado bello para ser un hombre, agregó tras un examen parecido al que hubiera hecho de una rival. \* Los cuerpos de *Sarrasine*, orientados —o desorientados— por la castración, no pueden situarse con seguridad ni de uno ni de otro lado del paradigma sexual: hay, implícitos, uno *más allá* de la Mujer (perfección) y otro *más acá* del hombre (la castradura). Decir que el Adonis no es un hombre es remitir simultáneamente a una verdad (es un castrado) y a un engaño (es una Mujer) (HER. Enigma 5: verdad y engaño; equívoco).

(115) ¡Oh! Cómo sentí en aquellos momentos el zarpazo de esos celos \* SIM. Deseo del narrador.

(116) en los cuales un poeta intentara vanamente hacerme creer! Celos de los grabados, de los cuadros, de las estatuas, donde los artistas exageran la belleza humana en virtud de la doctrina que los lleva a idealizarlo todo. \* REF. Código literario de la pasión (o código de la pasión literaria). \*\* SIM. Réplica de los cuerpos (estar enamorado de una copia: es el tema de Pigmalión, recogido explícitamente en 229).

(117) —Es un retrato, le respondí. Se debe al talento de Vien. \* SIM. Réplica de los cuerpos.

(118) Pero ese gran pintor nunca vio el original y puede que su admiración no sea tan viva cuando sepa que este cuerpo se hizo tomando como modelo una estatua de mujer. \* SIM. Réplica de los cuerpos (la duplicación de los cuerpos va unida a la inestabilidad del paradigma sexual, que hace oscilar al castrado entre el muchacho y la mujer). \*\* El cuadro se hizo tomando como modelo una estatua: es cierto, pero esta estatua copiaba una falsa mujer; dicho de otra manera, el discurso es cierto hasta la estatua, falso a partir de la mujer; la mentira es llevada por la frase, hecha solidaria de la verdad que la inaugura como el genitivo es sintagmáticamente solidario de la estatua: ¿cómo podría mentir un simple genitivo? (HER. Enigma 5: equívoco).

### XXXI. *La réplica turbada*

Sin el Libro, sin el código —siempre anteriores— no habría deseo, no habría celos: Pigmalión está enamorado de un eslabón del código estatuario; Paolo y Francesca se aman *a partir* de la pasión de Lanzarote y Ginebra (Dante, *Infierno*, v): la escritura, que es origen perdido, se convierte en origen del sentimiento. En esta ordenada deriva, la castración aporta la turbación: el vacío enloquece la cadena de los signos, el engendramiento de las réplicas, la regularidad del código. Sarrasine, engañado, esculpe a Zambinella como mujer. Vien transforma a esta mujer en muchacho y vuelve así al primer sexo del modelo (un «ragazzo» napolitano); por una última inversión, el narrador detiene arbitrariamente la cadena en la estatua y hace del original una mujer. De esta manera se entremezclan tres trayectos: un trayecto operatorio, productor «real» de las copias (que se remonta del hombre-Adonis a la mujer-estatua y luego al muchacho-travesti); un trayecto mistificador, trazado engañosamente por el narrador celoso (que se remonta del hombre-Adonis a la mujer-estatua y luego, implícitamente, a la mujer-modelo), y un trayecto simbólico cuyos únicos relevos son feminidades: la de Adonis, la de la estatua, la del castrado: es el único espacio homogéneo, en el interior del cual nadie miente. Este enredo cumple una función hermenéutica: el narrador deforma conscientemente el verdadero origen de Adonis, produce un engaño destinado a la joven —y al lector—, pero, simbólicamente, este mismo narrador, a través de su mala fe, indica (refiriéndola a una mujer) la carencia de virilidad del modelo; su mentira es por lo tanto inductora de verdad.

(119) —Pero, ¿quién es?

Vacilé.

—Quiero saberlo, añadió con vehemencia. \* SIM. La mujer-reina (el narrador desea a la joven, la joven desea saber quién es el Adonis: se esbozan las condiciones de un contrato). \*\* HER. Enigma 5: formulación (¿quién es el modelo del Adonis?).

(120) —Creo, le dije, que este Adonis representa a un... a un... a un pariente de la señora de Lanty. \* ACC. «Narrar»: 2: conocer la historia (sabemos que el narrador conoce la identidad del anciano, número 70; ahora nos enteramos de que también conoce el origen del

Adonis: está por lo tanto en condiciones de resolver los enigmas, de contar la historia). \*\* HER. Enigma 5: respuesta suspendida. \*\*\* SIM. Tabú sobre el nombre del castrado.

### XXXII. *El retraso*

La verdad es rozada, desviada, perdida. Este accidente es estructural. En efecto, el código hermenéutico tiene una función, la misma que se le reconoce (con Jakobson) al código poético: así como la rima (especialmente) estructura el poema según la expectativa y el deseo del retorno, así también los términos hermenéuticos estructuran el enigma según la expectativa y el deseo de su resolución. La dinámica del texto (desde el momento que implica una verdad por descifrar) es, pues, paradójica: es una dinámica estática: el problema es *mantener* el enigma en el vacío inicial de su respuesta; mientras que las frases aceleran el «desarrollo» de la historia y no pueden menos que conducir, desplazar esta historia, el código hermenéutico ejerce una acción contraria: debe disponer en el flujo del discurso *retrasos* (revueltas, detenciones, desviaciones); su estructura es esencialmente reactiva, pues opone al ineluctable avance del lenguaje un juego escalonado de detenciones: entre la pregunta y la respuesta hay todo un espacio dilatorio cuyo emblema podría ser la «reticencia», esa figura retórica que interrumpe la frase, la suspende y la desvía (el *quos ego...* virgiliano). De ahí que el código hermenéutico posea, en comparación con sus términos extremos (la pregunta y la respuesta), abundantes morfemas dilatorios: el *engaño* (especie de desvío deliberado de la verdad), el *equivoco* (mezcla de verdad y de engaño que, muy a menudo, al cercar al enigma contribuye a espesarlo), la *respuesta suspendida* (detención afásica de la revelación) y el *bloqueo* (constatación de la insolubilidad). La variedad de estos términos (su juego de invención) testimonia el considerable trabajo que debe realizar el discurso si quiere *detener* el enigma, mantenerlo en estado de apertura. De esta manera, la espera se convierte en la condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está *al final* de la espera. Este dibujo vincula el relato al rito iniciático (un largo camino erizado de dificultades, oscuridades, detenciones, desemboca de golpe en la luz);

implica también una vuelta al orden, pues la espera es un desorden: el desorden es el suplemento, lo que se agrega interminablemente sin resolver nada, sin acabar nada; el orden es el complemento, lo que completa, llena, satura y rechaza precisamente todo aquello que amenaza con suplirlo: la verdad es lo que completa, lo que cierra. En resumen, basado en la articulación de la pregunta y la respuesta, el relato hermenéutico está construido de acuerdo con la imagen que nos hacemos de la frase: un organismo sin duda infinito en sus expansiones, pero reductible a la unidad diádica del sujeto y el predicado. Contar (a la manera clásica) es plantear la pregunta como un sujeto que se tarda en predicar, y cuando el predicado (la verdad) llega, la frase, el relato, se acaban; el mundo es adjetivado (después de haber temido que no lo fuese). No obstante, así como toda gramática, por novedosa que sea, desde el momento en que está fundada en la diada sujeto-predicado, nombre-verbo, sólo puede ser una gramática histórica, ligada a la metafísica clásica, así también el relato hermenéutico, en el que la verdad viene a predicar un sujeto incompleto, fundado en la espera y el deseo de su próximo cierre, está fechado, ligado a la civilización kerigmática del sentido y de la verdad, de la llamada y la plenitud.

### XXXIII. *Y/o*

Cuando el narrador duda en decirnos quién es el Adonis (y desvía o ahoga la verdad), el discurso mezcla dos códigos: el código simbólico, de donde proviene la censura del nombre de *castrado*, la afasia que ese nombre provoca en el momento en que se está por profetirlo, y el código hermenéutico; según el cual esta afasia no es más que una suspensión de la respuesta, obligada por la estructura dilatoria del relato. ¿Cuál de estos dos códigos, referidos simultáneamente a través de las mismas palabras (del mismo significante), es más importante que el otro? O más exactamente: si se quiere «explicar» la frase (y por lo tanto el relato), ¿es necesario *decidirse* por uno u otro código? ¿Debe decirse que la vacilación del narrador está determinada por la coacción del símbolo (que quiere que el castrado sea censurado), o por la finalidad de la revelación (que quiere que esta revelación sea esbozada y retra-

sada simultáneamente)? Nadie en el mundo (ningún sabio, ningún dios del relato) podría decidirlo. En el relato (y tal vez esto sea una «definición»), lo simbólico y lo operatorio son indecibles, están sometidos al régimen del y/o. Por eso, elegir, decidirse por una jerarquía de los códigos, una pre-determinación de los mensajes, como lo hace la explicación de los textos, es *im-pertinente*, pues sería aplastar el trenzado de la escritura bajo una voz única, ya sea psicoanalítica o poética (en el sentido aristotélico del término). Aun más, ignorar el plural de los códigos es censurar el trabajo del discurso: la indecibilidad define un hacer, la ejecución del narrador: así como una metáfora lograda no deja leer entre sus términos ningún orden y quita todo tope a la cadena polisémica (contrariamente a la comparación, figura originada), así también un «buen» relato realiza a la vez la pluralidad y la circularidad de los códigos: corrigiendo incesantemente las causalidades de la anécdota por la metonimia de los símbolos, e, inversamente, la simultaneidad de los sentidos por las operaciones que consumen y llevan la espera hacia su fin.

(121) Sentí dolor al verla sumida en la contemplación de aquella figura. Se sentó en silencio; me coloqué a su lado y sin que lo advirtiese le tomé la mano. ¡Olvidado por un retrato! \* SIM. El matrimonio del castrado (aquí la unión de la joven y el castrado está euforizada: es sabido que la configuración simbólica no está sometida a una evolución diegética; lo que ha estallado catastróficamente puede reaparecer pacíficamente unido). \*\* SIM. Réplica de los cuerpos (estar enamorado de un retrato, como Pigmalión de una estatua).

(122) En ese momento el leve ruido de los pasos de una mujer cuyo vestido se estremecía resonó en el silencio. \* El corto episodio que comienza aquí (y que terminará en el núm. 137) es un *ladrillo* (como se dice en cibernética), un trozo de programa insertado en la máquina, una secuencia que en su conjunto vale por un solo significado: el don de la sortija reactiva el enigma 4: *¿quién es el anciano?* Este episodio comprende varios proairetismos (ACC. «Entrar»: 1: anunciar-se por un ruido).

(123) Vimos entrar a la joven Marianina, más brillante todavía por su expresión de inocencia que por su gracia y su fresco atavío; caminaba lentamente y sostenía con maternal cuidado, con filial solicitud, al espectro vestido que nos había hecho huir del salón de música; \* ACC. «Entrar»: 2: la entrada propiamente dicha. \*\* HER. Enigma 3:

planteamiento y formulación (las enigmáticas relaciones entre el Anciano y Marianina refuerzan el enigma asociado a la familia Lanty: ¿de dónde vienen?, ¿quiénes son?). \*\* SEM. Infantilismo.

(124) lo conducía mirando con una especie de inquietud cómo ponía sus débiles pies. \* HER. Enigma 3: formulación (¿Qué móvil puede tener la inquieta solicitud de Marianina? ¿Qué relación hay entre ellos? ¿Quiénes son los Lanty?).

#### XXXIV. *El parloteo del sentido*

Para toda acción novelesca (realizada por el discurso de la novela clásica) hay tres regímenes posibles de *expresión*. O bien el sentido es enunciado, la acción nombrada pero no detallada (*acompañar con inquieta solicitud*). O bien, siendo siempre enunciado el sentido, la acción, más que nombrada, es descrita (*mirar con inquietud el suelo donde la persona a la que seguía pone los pies*). O bien la acción es descrita pero el sentido es silenciado: el acto es simplemente connotado (en el sentido propio del término) de un significado implícito (*mirar al anciano poniendo lentamente sus débiles pies*). Los dos primeros regímenes, según los cuales la significación es *excesivamente* nombrada, imponen una plenitud apretada del sentido, o, si se prefiere, una cierta redundancia, una especie de parloteo semántico, propio de la etapa arcaica —o infantil— del discurso moderno, marcado por el miedo obsesivo a dejar escapar la comunicación del sentido (su fundación); de ahí, como reacción, en las últimas (o «nuevas» novelas) la práctica del tercer régimen: decir el acontecimiento sin doblarlo con su significación.

(125) Llegaron los dos con bastante trabajo a una puerta oculta en el tapizado. \* ACC. «Puerta 1» (habrá otras «Puertas»): 1: llegar a una puerta (por otra parte, la puerta *oculta* connota una atmósfera misteriosa, lo que significa plantear nuevamente el enigma 3).

(126) Marianina llamó suavemente. \* ACC. «Puerta 1»: 2: llamar a la puerta.

(127) Enseguida apareció, como por arte de magia, un hombre grande y seco, una especie de duende familiar. \* ACC. «Puerta 1»: 3: apare-

cer en la puerta (es decir, haberla abierto). \*\* REF. Lo novelesco (aparición de un «duende»). El hombre grande y seco es el criado señalado en el núm. 41 como asociado al clan de las mujeres, que protege al anciano.

(128) Antes de confiar al viejo a ese guardián misterioso, \* ACC. «Adiós»: 1: confiar (antes de dejarlo).

(129) la niña besó respetuosamente al cadáver ambulante, y su casta caricia no estuvo exenta de esa graciosa zalamería cuyo secreto pertenece a algunas mujeres privilegiadas. \* ACC. «Adiós»: 2: besar. \*\* HER. Enigma 3: planteamiento y formulación (¿qué tipo de relación puede implicar una «casta caricia», una «zalamería respetuosa»? ¿parental?, ¿conyugal? \*\*\* REF. Código proverbial: 'las Mujeres superiores.

(130) *Addio, Addio!*, decía con las inflexiones más bellas de su voz juvenil. \* ACC. «Adiós»: 3: decir «adiós». \*\* SEM. Italianidad.

(131) Y agregó a la última sílaba unos gorgoritos admirablemente bien ejecutados, pero en voz baja, como para expresar en forma poética la efusión de su corazón. \* SEM. Musicalidad.

### XXXV. *Lo real, lo operable*

¿Qué ocurriría si realmente se ejecutase el *addio* de Marianina tal como el discurso lo describe? Sin duda algo incongruente, extravagante y nada musical. Más aún: ¿es posible realizar el acontecimiento referido? Esto lleva a dos proposiciones. La primera es que el discurso no tiene ninguna responsabilidad con lo real: en la novela más realista, el referente no tiene «realidad»: imagínese el desorden provocado por la más prudente de las narraciones si sus descripciones fuesen tomadas literalmente, convertidas en programas de operaciones y simplemente *ejecutadas*. En resumen (y ésta es la segunda proposición), lo que llama «real» (en la teoría del texto realista) no es más que un código de representación (de significación) y no un código de ejecución: *lo real novelesco no es operable*. Identificar —hacerlo sería bastante «realista» después de todo— lo real y lo operable sería subvertir la novela al límite de su género (de ahí la fatal destrucción de las novelas cuan-

do pasan de la escritura al cine, de un sistema de sentido a un orden de lo operable).

(132) El anciano, súbitamente asaltado por algún recuerdo, permaneció en el umbral de ese reducto secreto. Gracias a un profundo silencio oímos entonces el fuerte suspiro que salió de su pecho: \* SEM. Musicalidad (el anciano recuerda haber sido soprano). \*\* ACC. «Don»: 1: incitar (o ser incitado) al don.

(133) sacó de sus dedos esqueléticos cargados de sortijas la más hermosa y la colocó en el pecho de Marianina. \* ACC. «Don»: 2: entregar el objeto.

(134) La joven alocada se echó a reír, tomó la sortija, la deslizó en uno de sus dedos por encima del guante, \* ACC. «Don»: 3: aceptar el don (la risa, el guante, son efectos de realidad, notaciones cuya insignificancia misma autentifica, señala y significa lo «real».

(135) y se lanzó con viveza hacia el salón, donde en ese instante resonaban los preludios de una contradanza. \* ACC. «Partir»: 1: querer salir.

(136) De pronto nos vio:

—¡Ah! Estaban ustedes ahí, dijo ruborizándose.

Tras habernos mirado como interrogándonos, \* ACC. «Partir»: 2. suspender la partida. El *como* es el operador fundamental del sentido, la clave que introduce las sustituciones, las equivalencias, que permite pasar del acto (*mirar para interrogar*) al parecer (*como interrogándose*), de lo operable a lo significante.

(137) corrió en busca de su pareja con la desenfadada petulancia de su edad. \* ACC. «Partir»: 3: volver a partir.

### XXXVI. *El pliegue y el despliegue*

¿Qué es una serie de acciones? El despliegue de un nombre. ¿Entrar? Puedo desplegarlo en: «anunciarse» y «penetrar». ¿Partir? Puedo desplegarlo en: «querer», «detenerse», «volver a partir». ¿Dar?: «provocar», «entregar», «acceptar». Inversamente, constituir la secuencia es encontrar el nombre: la secuencia es la mo-

neda, el *vale* del nombre. ¿Mediante qué divisiones se establece este intercambio? ¿Qué es lo que hay en el «Adiós», la «Puerta», el «Don»? ¿Cuáles son las acciones subsiguientes, componentes? ¿Según qué pliegues se puede cerrar el abanico de la secuencia? Parecen requerirse por turno dos sistemas de pliegues (dos «lógicas»). El primero descompone el título (nombre o verbo) según sus momentos constitutivos (la articulación puede ser regular: *comenzar/proseguir*, o perturbada: *comenzar/detenerse/volver a partir*). El segundo une al término-tutor acciones vecinas (*decir adiós/confiar/besar*). Estos sistemas, uno analítico y definicional, el otro catalítico y metonímico, no tienen de hecho otra lógica que la de lo *ya-visto, ya-leído, ya-hecho*: la de la empiria y la cultura. El despliegue de la secuencia, o inversamente su pliegue, se efectúan bajo la autoridad de grandes modelos culturales (*agradecer un don*), orgánicos (*perturbar el curso de una acción*) o fenoménicos (*el ruido precede al fenómeno*), etc. La secuencia proairética es una serie, es decir, «una multiplicidad provista de una regla de orden» (Leibnitz), pero la regla de orden aquí es cultural (es en suma el «hábito») y lingüística (es la posibilidad del nombre, el nombre grávido de sus posibles). Del mismo modo, algunas secuencias pueden componérselas entre ellas (converger, articularse) a fin de formar un símil de red, un tablero (por ejemplo, las secuencias «Entrar», «Puerta», «Adiós», «Partir»), pero la «suerte» de este tablero (narrativamente: *este episodio*) está ligada a la posibilidad de un meta-nombre (por ejemplo: la meta-secuencia de la Sortija). Así, leer (percibir lo *legible* del texto) es ir de nombre en nombre, de pliegue en pliegue; es plegar bajo un nombre y luego desplegar el texto según los nuevos pliegues de ese nombre. Esto es el proairatismo: artificio (o arte) de lectura que busca nombres, que se esfuerza por alcanzarlos: acto de trascendencia lexical, trabajo de clasificación operado a partir de la clasificación de la lengua, es, como diría la filosofía budista, una actividad *maya*: relación de las apariencias, pero en cuanto son formas discontinuas, es decir, nombres.

(138) —¿Qué quiere decir esto?, me preguntó mi joven compañera. ¿Es su marido? \* HER. Enigma 3: formulación (¿cuál es la relación de parentesco entre los Lanty y el anciano?). \*\* Aun falsa, la hipótesis da un nombre, es decir, una salida, al símbolo; *casa* una vez más al castrado con la juventud, con la belleza, con la vida: matrimonio

cumplido con la joven o con Marianina; el símbolo no hace acepción de personas (S1M. El matrimonio del castrado).

(139) Me parece estar soñando. ¿Dónde estoy?

—¡Usted!, le respondí, usted, señora, que es tan exaltada y que, comprendiendo tan bien las emociones más imperceptibles, sabe cultivar en un corazón de hombre el más delicado de los sentimientos sin marchitarlo, sin romperlo desde el primer día; usted que se apiada de las penas del corazón y que al ingenio de una parisina une un alma apasionada digna de Italia o España...

Comprendió que mis palabras estaban impregnadas de amarga ironía, y, sin que pareciera darse cuenta, me interrumpió para decir:

—¡Oh! ¡Usted me hace a su gusto! ¡Singular tiranía! ¡Quiere que no sea yo!

—¡Oh! ¡No quiero nada!, exclamé asustado ante su severa actitud. \*

Aquí hay dos códigos culturales, uno de los cuales se hace cargo del otro: 1) el «galanteo», tanto más codificado cuanto que es muy pesado, ya sea parodia voluntaria del narrador, ya sea manera propiamente balzaciana de concebir la «ligereza» de las conversaciones mundanas; 2) la ironía, igualmente pesada, sin duda por las mismas razones (REF. El galanteo. La Ironía). \*\* El ingenio parisino, la pasión meridional. \*\*\* El narrador, antes paternal, se muestra aquí plenamente enamorado; la Mujer lo domina; a la menor palabra de su dueño (se dice «sin que pareciera darse cuenta»), el hombre-súbdito se bate en retirada, acusando así una sujeción necesaria para la continuación (inmediata) de la historia (S1M. La Mujer-Reina y el narrador-súbdito).

(140) ¿Al menos es cierto que le gusta escuchar la historia de esas fuertes pasiones que engendran en nuestros corazones las encantadoras mujeres del sur? \* El narrador conoce la historia del anciano enigmático y del Adonis misterioso (núms. 70 y 120); por su parte, la mujer se interesa por ella (núm. 119): se dan las condiciones de un contrato de narración. Se pasa ahora a una propuesta explícita de relato. Esta propuesta vale primeramente (aquí) por un *don* propiciatorio destinado a compensar la ofensa hecha por el narrador a la Mujer-Reina, a la que trata de apaciguar. El relato que se anuncia está, por lo tanto, y desde este momento, constituido en ofrenda antes de convertirse en mercancía (comprada en un mercado que será precisado más tarde). (ACC. «Narrar»: 3: propuesta de contar). \*\* REF. La Pasión (delicias de la analogía: el sol más *caliente* engendra pasiones *ardientes*, puesto que el amor es una *llama*). La meridionalidad, ya connotada por la tez olivácea de Filippo, es el género que contiene anticipadamente la especie «Italia». \*\*\* El enunciado propone un entimema mentiroso.

so: 1) la historia que va a ser contada es una historia de mujer; 2) es la historia de Zambinella; 3) luego Zambinella es una mujer. Hay engaño del narrador a su destinataria (y al lector): aun antes de comenzar, el enigma 6 (*¿Quién es la Zambinella?*) es desviado (HER. Enigma 6: tematización y engaño).

### XXXVII. La frase hermenéutica

La proposición de verdad es una frase «bien hecha»; comporta un sujeto (el tema del enigma), el enunciado de la pregunta (la formulación del enigma), su marca interrogativa (el planteamiento del enigma) y las diferentes subordinadas, incisas y catálisis (las dilaciones de la respuesta) que preceden al predicado final (la revelación). Canónicamente, el enigma 6 (*¿Quién es la Zambinella?*) se diría así:

Pregunta:	«He aquí la Zambinella» (sujeto, tema)	¿Quién es? (formulación)	?
			(planteamiento)
Dilaciones:	Voy a decirselo: (promesa de respuesta)	una mujer (engaño)	un ser fuera de la naturaleza (equivoco)
	un... (respuesta suspendida)	pariente de los Lanty	
	nadie puede saberlo (respuesta bloqueada)	(respuesta parcial)	
Respuesta:	— un castrado disfrazado de mujer (revelación)		

Este canon puede ser modificado (así como hay varios órdenes de frases) siempre que los principales hermeneutas (los «núcleos») estén presentes en algún momento del discurso: el discurso puede condensar en una sola enunciación (en un solo significante) varios hermeneutas, llevar implícitos unos u otros (tematización, planteamiento y formulación); puede también invertir los términos del orden hermenéutico: una respuesta puede ser desviada antes de que la pregunta haya sido planteada (se nos sugiere que Zambinella es una mujer antes de que haya aparecido en la historia); o incluso un engaño puede continuar después de que la verdad haya sido revelada (Sarrasine continúa ofuscándose sobre el sexo de Zambinella, aunque haya recibido la revelación sobre el mismo).

Esta libertad de la frase hermenéutica (que es un poco —aunque guardando la distancias— la de la frase flexional) proviene del hecho de que el relato clásico combina dos puntos de vista (dos pertinencias): una regla de comunicación, que quiere que las redes de destinación estén separadas y que cada una pueda sobrevivir, aunque su vecina esté ya «quemada» (Sarrasine puede continuar dirigiéndose un mensaje mentiroso, aunque el circuito del lector esté ya saturado: la ceguera del escultor se convierte en un nuevo mensaje, objeto de un nuevo sistema del que el único destinatario es el lector), y una regla pseudo-lógica que tolera, una vez que se ha planteado el sujeto, una cierta libertad en el orden de presentación de los predicados: esta libertad refuerza de hecho la preeminencia del sujeto (de la primera figura) cuya conmovición (literalmente: cuyo cuestionamiento) aparece así como accidental y provisional; o más bien, de lo provisional de la pregunta se induce lo accidental: una vez que el sujeto ha sido provisto de su predicado «verdadero», todo vuelve al orden, la frase puede terminar.

(141) —Sí. ¿Y bien?

—Bien, mañana por la noche iré a su casa a eso de las nueve y le revelaré este misterio \* Se podría plantear, en la secuencia «Narrar», una subsecuencia o ladrillo, la «Cita» (*propuesta/rechazada/aceptada*), tanto más cuanto que la Cita es una pieza usual del arsenal novelesco (hay otra en la continuación de la novela, la que la dueña da a Sarrasine, en el núm. 288). Sin embargo, como esta cita, en su estructura específica (*rechazada/aceptada*), transcribe diagramáticamente el regateo entablado entre el narrador y la joven en torno al objeto «Relato», se la integrará directamente en la secuencia «Narrar», de la que se convertirá en término intermedio: acc. «Narrar»: 4: proponer una cita para contar tranquilamente una historia (acto bastante frecuente en el código de la vida cotidiana: «Ya le contaré esto...»).

(142) —No, respondió con aire malicioso, quiero saberlo ahora mismo. —Todavía no me ha conferido usted el derecho de obedecerla cada vez que diga: quiero esto. \* acc. «Narrar»: 5: discutir el momento de la cita. \*\* La Mujer-Reina parece exigir un relato inmediato por puro capricho —una manera de connotar su dominación—, pero el narrador le recuerda la naturaleza exacta —y sería— de su objeción: todavía no me ha dado nada, luego no tengo ninguna obligación hacia usted. Lo que quiere decir: si usted se me entrega, le contaré la historia: a toma y daca, un momento de amor por una bella historia (SIM. La Mujer-Reina y el narrador-súbdito).

(143) —En este momento, respondió con una coquetería exasperante, tengo un vivo deseo de conocer ese secreto. Mañana puede que no le escuche... \* SIM. La Mujer-Reina (caprichosa). Exigir inmediatamente la entrega de la mercancía (la narración del relato) es eludir la contrapartida, puesto que el deseo del narrador no podría ser satisfecho en el salón de los Lanty: la joven tiene ganas de «hacer trampa»:

(144) Sonrió y nos separamos, ella tan orgullosa, tan fría, y yo tan ridículo en ese momento como siempre. Tuvo la audacia de bailar un vals con un joven ayudante de campo, y yo seguí allí alternativamente enfadado, mohíno, admirativo, enamorado, celoso. \* SIM. La Mujer-Reina y el narrador-súbdito. La situación simbólica de la pareja es transcrita aquí por uno de los interesados en metalenguaje psicológico.

(145) —Hasta mañana, me dijo cuando hacia las dos de la mañana abandonó el baile. \* ACC. «Narrar»: 6: aceptar la cita.

(146) —No iré, pensé, te abandono. Eres mil veces más caprichosa y fantástica que mi imaginación. \* ACC. «Narrar»: 7: rechazar la cita. El cruzado de la cita (aceptada por uno, rechazada por el otro, y viceversa) figura diagramáticamente la esencia misma del regateo, que es un vaivén de propuestas y rechazos: a través del episodio de la cita se apunta a una economía muy precisa del intercambio. La historia de la Zambinella, nos dice de pasada el narrador, es quizá ficticia, en la ficción misma: falsa moneda introducida subrepticamente en el circuito.

(147) Al día siguiente estábamos ante un buen fuego, \* ACC. «Narrar»: 8: haber aceptado la cita.

(148) en un saloncito elegante, sentados los dos; ella en un confidente; yo en unos almohadones casi a sus pies, bajo su mirada. La calle estaba silenciosa. La lámpara vertía una suave claridad. Era una de esas veladas deliciosas para el alma, uno de esos momentos que nunca se olvidan, una de esas horas pasadas en la paz y el deseo y cuyo encanto, más tarde, es siempre motivo de nostalgia por dichosos que seamos. ¿Quién puede borrar la viva impronta de las primeras tentaciones del amor? \* La Mujer-Reina y el narrador-súbdito («casi a sus pies, bajo su mirada»). El decorado (buen fuego, silencio, muebles cómodos, suave claridad) es ambivalente: vale tanto para la narración de una buena historia como para una velada de amor. \*\* REF. Código de la Pasión, de la Nostalgia, etc.

(149) —Vamos, dijo. Escucho. \* ACC. «Narrar»: 9: orden de relato.

(150) —Pero no me atrevo a comenzar. La aventura tiene pasajes peligrosos para el narrador. Si me entusiasmo, hágame callar. \* ACC. «Narrar»: 10: vacilar en contar. Tal vez habría que constituir en morfema especial esta última vacilación del discurso en comenzar una historia, especie de suspenso puramente discursivo, análogo al último momento de un *strip-tease*. \*\* SIM. El narrador y la castración. El narrador, corriendo el riesgo de «entusiasmarse», como dice, se identifica anticipadamente con la «pasión» de Sarrasine por Zambinella, y por lo tanto con la castración que está en juego.

(151) —Hable. \* ACC. «Narrar»: 11: orden reiterada.

(152) —Obedezco. \* ACC. «Narrar»: 12: orden aceptada. Por esta última palabra, el relato que comienza se coloca bajo el signo de la Mujer-Reina, de la Figura castradora.

### XXXVIII. Los relatos-contratos

En el origen del relato está el deseo. Sin embargo, para producir el relato, el deseo debe *variar*, entrar en un sistema de equivalencias y metonimias, o de otra manera: para producirse, el relato debe poder *intercambiarse*, someterse a una economía. Así ocurre en *Sarrasine*: el secreto del Adonis vale por su cuerpo; conocer ese secreto es acceder a ese cuerpo: la joven desea al Adonis (número 113) y su historia (núm. 119); se plantea un primer deseo que, por metonimia, determina un segundo deseo: el narrador, celoso del Adonis por coacción cultural (núms. 115-116), está obligado a desear a la joven, y como posee la historia del Adonis, se dan las condiciones de un contrato: A desea a B, que desea algo que posee A; A y B van a intercambiar ese deseo y ese algo, ese cuerpo y ese relato: una noche de amor por una bella historia. El relato: moneda de cambio, objeto de contrato, apuesta económica; en una palabra, *mercancía*, cuya transacción, que, como aquí, puede llegar al verdadero regateo, no está ya limitada a la oficina del editor, sino que se representa a sí misma en la narración. Tal es la teoría afabulada por *Sarrasine*. Esta es quizá la pregunta que plantea todo relato. ¿Contra qué intercambiar el relato? ¿Qué

«vale» el relato? En este caso, el relato se da a cambio de un cuerpo (se trata de un contrato de prostitución); en otros casos puede comprarse la vida misma (en *Las mil y una noches*, una historia de Scherezade vale por un día más de vida); en otros, como en Sade, el narrador alterna sistemáticamente, como en un gesto de compra, una orgía por una disertación, es decir, por el sentido (la filosofía vale por el sexo, el tocador); por una vertiginosa astucia, el relato es la representación del contrato que lo funda; en estos relatos ejemplares la narración es teoría (económica) de la narración; no se cuenta para «distraer», para «instruir» o para satisfacer un cierto ejercicio antropológico del sentido; se cuenta para obtener intercambiando, y este intercambio es el que figura en el relato mismo: el relato es simultáneamente producto y producción, mercancía y comercio, apuesta y apostador; dialéctica tanto más explícita en *Sarrasine* cuanto que el «contenido» del Relato-Mercancía (una historia de castración) impedirá que el pacto se cumpla hasta el final: la joven, afectada por la castración *contada*, se retirará de la transacción sin hacer honor a su compromiso.

### XXXIX. Esto no es una explicación de texto

Puesto que el relato es a la vez una mercancía y la relación del contrato de que es objeto, no es posible establecer una jerarquía retórica entre las dos partes de la novela, como se hace comúnmente: la velada en casa de los Lanty no es un simple prólogo y la aventura de Sarrasine no es la historia principal; el escultor no es el héroe y el narrador no es un simple personaje protáctico; *Sarrasine* no es la historia de un castrado, sino la de un contrato; es la historia de una fuerza (el relato) y de la incidencia de esa fuerza sobre el contrato mismo que la toma a su cargo. Las dos partes del texto no se desmontan según el pretendido principio de los relatos encajados unos en otros (un relato dentro del relato). La encajadura de los bloques narrativos no es (solamente) lúdica, sino (también) económica. El relato no engendra el relato por extensión metonímica (salvo que pase por el relevo del deseo), sino por alternancia paradigmática: el relato no está determinado por un deseo de contar, sino por un deseo de intercambiar, es un *vale*, un representante, una moneda, una pieza de oro. Lo que explica

esta equivalencia central no es el «plan» de *Sarrasine*, es su *estructura*. La estructura no es el plan. Por lo tanto, esto no es una explicación de texto.

(153) Ernest-Jean Sarrasine era hijo único de un procurador del Franco-Condado, proseguí después de una pausa. Su padre había ganado bastante legalmente de seis a ocho mil libras de renta, fortuna que antaño, en provincias, pasaba por colosal. Al no tener el viejo Sarrasine más que un hijo, no quiso descuidar nada en su educación; esperaba hacer de él un magistrado y vivir lo bastante para ver, en los días de su vejez, al nieto de Matthieu Sarrasine, campesino de Saint-Dié, sentarse en los lises y dormir en la audiencia para mayor gloria del Parlamento. Pero el cielo no reservaba esta alegría al procurador. \* En el título mismo de la novela (núm. 1) se había planteado una pregunta: ¿Sarrasine, qué es esto? Ahora se responde a esta pregunta (HER. Enigma: 1: respuesta). \*\* SIM. El padre y el hijo: Antítesis: A: el hijo bendecido (será maldecido en el núm. 168). La antítesis corresponde a un código cultural: a Padre magistrado, hijo artista; por esta inversión las sociedades se disuelven. \*\*\* En esta novela familiar hay un lugar vacío: el de la madre (SIM. El padre y el hijo: la madre ausente).

(154) El joven Sarrasine, confiado desde muy temprano a los jesuitas, \* ACC. «Internado»: 1: estar interno.

(155) dio muestras de una turbulencia poco común. \* SEM. Turbulencia. Denotativamente, la turbulencia es un rasgo de carácter; sin embargo, este rasgo remite aquí a un significado más vasto, más impreciso, inclusive más formal: el estado de una sustancia que no «cua-ja» o no se purifica y se queda deshecha, turbia; Sarrasine está aquejado de este profundo vicio: no posee la unificación, la lubricación orgánica, y finalmente el sentido connotado es el sentido etimológico de la palabra *turbulencia*.

(156) Tuvo la infancia de un hombre de talento. \* SEM. Vocación (por el momento indefinida).

(157) Sólo quería estudiar a su antojo, se rebelaba a menudo y en ocasiones permanecía horas enteras sumido en confusas meditaciones, ocupado unas veces en contemplar a sus compañeros cuando jugaban y otras en imaginarse a los héroes de Homero. \* SEM. Salvajismo. \*\* SEM. Vocación (artística, ¿quizá literaria?).

(158) Y, si por casualidad se divertía, ponía un ardor extraordinario en sus juegos. Cuando se entablaba una lucha entre él y un compañero, rara vez terminaba el combate sin que hubiese sangre derramada. Si él era el más débil, mordía. \* SEM. Exceso (lo que excede a la naturaleza). \*\* SEM. Feminidad (morder, en lugar de usar el puño fático, es un connotador de feminidad). La aparición de la sangre en la infancia del escultor dramatiza ya, mediante un toque lejano, su destino.

(159) Alternativamente activo o pasivo, sin aptitud o demasiado inteligente, su extraño carácter \* SEM. Lo heterogéneo. Este sema maléfico ya ha sido distribuido bajo otras formas en la primera parte del texto; lo *heterogéneo* (en la terminología romántica es lo *extraño*), connotado por el «alternar» de dos contrarios, designa una impotencia para alcanzar lo homogéneo, la unidad, cuyo modelo es la continuidad orgánica, es decir, lo *lubricado* (núm. 213); no es que a Sarrasine le falte virilidad (energía, independencia, etc.), sino que esta virilidad es inestable y la inestabilidad arrastra al escultor fuera de la unidad plena, reconciliada, hacia lo deshecho, la carencia (o lo significa).

## XL. Nacimiento de lo temático

Decir que Sarrasine es «*alternativamente activo o pasivo*» es comprometerse a localizar en su carácter algo «que no cuaja», es comprometerse a nombrar ese algo. Así comienza un proceso de nominación que es la actividad misma del lector: leer es luchar por nombrar, es hacer sufrir a las frases del texto una transformación semántica. Esta transformación es veleidosa; consiste en vacilar entre varios nombres: si se nos dice que Sarrasine tenía «*una de esas voluntades enérgicas que no conocen obstáculos*», ¿qué debemos leer?, ¿*voluntad, energía, obstinación, testarudez, etc.*? El connotador remite no tanto a un nombre como a un complejo sinonímico del que se adivina el núcleo común, aunque el discurso nos encamine hacia otros posibles, hacia otros significados afines; de esta manera la lectura es absorbida en una especie de deslizamiento metonímico en el que cada sinónimo agrega a su vecino un nuevo rasgo, un nuevo punto de partida; si el anciano ha podido ser primeramente connotado como *frágil*, pronto se lo define como hecho «*de vidrio*»: imagen de la que hay que extraer significados

de rigidez, de inmovilidad y de quebradura seca, cortante. Esta expansión es el movimiento mismo del sentido: el sentido se desliza, cubre y avanza simultáneamente; lejos de analizarlo, se debería por el contrario describirlo por sus expansiones, por la trascendencia lexical, por la palabra genérica que siempre intenta alcanzar: el objeto de la semántica no debería ser el análisis de las palabras, sino la síntesis de los sentidos. Ahora bien, dé algún modo esta semántica de las expansiones existe ya: es lo que se llama la Temática. Tematizar es, por una parte, salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas (*turbulento, turbio, inestable, deshecho*), dejarse arrastrar por una nominación en expansión (que puede proceder de un cierto sensualismo), y, por otra, volver a esas diferentes estaciones sustantivas para hacer que parta nuevamente de allí alguna forma constante («*lo que no cuaja*»), pues la rentabilidad de un sema, su capacidad para alcanzar una economía temática, depende de su repetición: es útil destacar en la agresividad de Sarrasine un movimiento (una huella repetida) de despedazamiento, puesto que este elemento se encontrará de nuevo en otros significantes; de la misma manera, lo *fantástico* del anciano sólo tiene valor semántico si el rebasamiento de los límites humanos, que es uno de los «componentes» primitivos de la palabra (uno de sus otros «nombres»), puede emigrar hacia otros lugares. Leer, comprender, tematizar (al menos el texto clásico), es, por lo tanto, *retroceder* de nombre en nombre a partir del tope significativo (se retrocede así de la *violencia* de Sarrasine, al menos hasta el *exceso*, nombre inadecuado de *lo que rebasa los límites y se sale de la naturaleza*). Este retroceso está evidentemente codificado: cuando la desencajadura nominal se detiene, se crea un nivel crítico, la obra se cierra, el lenguaje por el cual se acaba la transformación semántica se vuelve naturaleza, verdad, secreto de la obra. Sólo una temática infinita, objeto de una nominación sin fin, podría respetar el carácter perpetuo del lenguaje, la producción de la lectura y no simplemente el inventario de sus productos. Pero en el texto clásico no se postula la producción metonímica del lenguaje: de ahí la fatalidad de un golpe de suerte que detiene y fija el deslizamiento de los nombres: es la temática.

(160) hacía que sus maestros lo temieran tanto como sus compañeros. \* SEM. Peligro.

(161) En lugar de aprender los rudimentos del griego, dibujaba al reverendo padre que les explicaba un pasaje de Tucídides, sacaba apuntes del profesor de matemáticas, del prefecto, de los criados, del celador, y embadurnaba las paredes con informes esbozos. \* SEM. Salvajismo (Sarrasine actúa en este sentido contrario, fuera de las normas, fuera de los límites de la «naturaleza»). \*\* SEM. Vocación (el dibujo). El significado está tomado de un código cultural: el estudiante vago pero genial triunfa fuera de las actividades reguladas de la clase.

(162) En lugar de entonar las alabanzas del Señor en la iglesia, se entretenía, durante los oficios, en despedazar un banco; \* SEM. Falta de piedad. Aquí, esta falta de piedad no es indiferencia, sino provocación: Sarrasine es (y por lo tanto será) un transgresor. Aquí la transgresión no consiste en ignorar el oficio, sino en acompañarlo (en parodiarlo) de una actividad inversa, erótica y fantasmática: la del despedazamiento. \*\* SEM. Despedazamiento. La destrucción del objeto total, la regresión (encarnizada) hacia el objeto parcial, el fantasma del hacer pedazos, la búsqueda del fetiche reaparecerán cuando Sarrasine no deje de *desvestir* mentalmente a la Zambinella para dibujar su cuerpo.

#### XLI. *El nombre propio*

A veces se habla aquí de Sarrasine como si existiese, como si tuviese un porvenir, un inconsciente, un alma, pero de lo que se habla es de su *figura* (red impersonal de símbolos manejada bajo el nombre propio de Sarrasine), no de su *persona* (libertad moral dotada de móviles y de un exceso de sentidos): no se prosiguen investigaciones, sino que se desarrollan connotaciones; no se busca la verdad de Sarrasine, sino la sistemática de un lugar (transitorio) del texto; se marca ese lugar (bajo el nombre de Sarrasine) para que entre en las coartadas de la operatoria narrativa, en la red indecible de los sentidos, en el plural de los códigos. Cuando se recoge en el discurso el nombre propio de su héroe no se hace más que seguir la naturaleza económica del Nombre: en el régimen novelesco (¿en otras partes también?) es un instrumento de intercambio: permite sustituir por una unidad nominal una colección de rasgos planteando una relación de equivalencia entre el signo y la suma; es un artificio de cálculo que hace que a precio igual la mercancía condensada sea preferible a la mercancía vo-

luminosa. Solamente la función económica (sustitutiva, semántica) del Nombre es declarada con más o menos franqueza. De ahí la variedad de los códigos patronímicos. Llamar a los personajes, como lo hace Furetière, *Javotte*, *Nicodème*, *Belastre*, es (sin abstraerse completamente de un cierto código medio burgués, medio clásico) acentuar la función estructural del Nombre, declarar su arbitrariedad, despersonalizarlo, aceptar la moneda del Nombre como pura institución. Decir *Sarrasine*, *Rochevide*, *Lanty*, *Zambinella* (sin hablar de *Bouchardon*, que existió realmente) es pretender que el sustituto patronímico está *lleno* de una persona (civil, nacional, social), es exigir que la moneda apelativa sea de oro (y no dejarla al capricho de las convenciones). Toda subversión, o toda sumisión novelesca, comienza, pues, por el nombre propio: por precisa —por precisada— que sea la situación social del narrador proustiano, su carencia de nombre, peligrosamente mantenida, provoca una deflación capital de la ilusión realista; el yo proustiano no es ya un nombre (contrariamente a la naturaleza sustantiva del pronombre novelesco, XXVIII), pues está minado, deshecho por las perturbaciones de la edad y pierde por confusión su tiempo biográfico. Lo que hoy día está caduco en la novela no es lo novelesco, sino el personaje; lo que no puede ser ya escrito es el nombre propio.

(163) o, cuando había robado un pedazo de madera, esculpía alguna figura de santa. Si le faltaba la madera, la piedra o el lápiz, expresaba sus ideas con miga de pan. \* SEM. Vocación (de escultor). El amasado de la miga de pan, que prefigura el momento en que Sarrasine amasa la arcilla con la que copia el cuerpo de la Zambinella, posee un doble valor: informativo (la definición de Sarrasine se constituye por restricción del género «Artista» a la especie «Escultor»); simbólico (remitiendo al onanismo del espectador solitario, recogido en la escena del sofá, núm. 267).

(164) Ya copiase los personajes de los cuadros que guarnecían el coro, ya improvisase, siempre dejaba en su sitio groseros esbozos cuyo carácter licencioso desesperaba a los padres más jóvenes y hacía sonreír a los viejos jesuitas, según pretendían los maledicentes. \* SEM. Licencioso (el amasado es una actividad erótica). \*\* REF. Psicología de las edades (los jóvenes son puristas, los viejos son laxistas).

(165) Finalmente, si hemos de creer la crónica del colegio, fue expulsado \* ACC. «Internado»: 2: ser expulsado.

(166) por haber esculpido un Viernes Santo, esperando su turno en el confesionario, un grueso leño en forma de Cristo. La falta de piedad grabada en esta estatua era demasiado evidente para no atraer un castigo sobre el artista. Encima había tenido la audacia de colocar esta figura un tanto cínica en lo alto del tabernáculo. \* SEM. Vocación (de escultor). \*\* SEM. Falta de piedad (la transgresión une la religión y lo erótico, cf. núm. 162).

(167) Sarrasine fue a París a buscar un refugio contra las amenazas \* ACC. «Carrera»: 1: ir a París.

(168) de la maldición paterna. \* SIM. El padre y el hijo: Antítesis: B: el hijo maldito.

(169) Dotado de una de esas voluntades enérgicas que no conocen obstáculos, obedeció las órdenes de su genio y entró en el taller de Bouchardon. \* SEM. Obstinación (de la misma manera, Sarrasine se empeñará en amar a la Zambinella, luego en engañarse con respecto a su naturaleza; su «obstinación» no es otra cosa que la defensa de su imaginario). \*\* ACC. «Carrera»: 2: entrar en el taller de un gran maestro.

(170) Trabajaba durante todo el día y por la noche iba a mendigar su sustento. \* REF. Estereotipo: el artista pobre y valeroso (ganándose la vida por el día y creando por la noche, o, como aquí, a la inversa).

(171) Bouchardon, maravillado por los progresos y la inteligencia del joven artista, \* SEM. Genio (el genio corona la vocación del artista, cf. núm. 173).

(172) adivinó muy pronto la miseria en la que se encontraba su alumno y lo socorrió, tomándole afecto y tratándolo como su hijo. \* Bouchardon no reemplaza al padre, sino a la madre, cuya carencia (número 153) ha desviado al niño hacia la licencia, el exceso, la anomia; como una madre, adivina, recoge, asiste (SIM. La madre y el hijo).

(173) Luego, cuando el genio de Sarrasine se hubo revelado \* SEM. Genio. El genio de Sarrasine es tres veces necesario («verosímil»): según el código cultural (romántico), hace de Sarrasine un ser marcado, fuera de las normas; según el código dramático, denuncia la malignidad de un destino que «cambia» la muerte de un gran artista por la vida de un castrado, es decir, el «todo» por la «nada»; según el código narrativo, justifica la perfección de que estará im-

pregnada la estatua de la Zambinella, origen del deseo transmitido al Adonis.

(174) en una de esas obras en que el talento en ciernes lucha con la efervescencia de la juventud, \* REF. Código de las edades y código del Arte (el talento como disciplina, la juventud como efervescencia).

## XLII. Códigos de clase

¿Para qué intentar reconstituir un código cultural si la la regla de orden de la que depende es sólo una *perspectiva* (como decía Pous-sin)? Sin embargo, el espacio de los códigos de una época forma una especie de vulgata científica que un día tal vez valga la pena describir: ¿qué sabemos «naturalmente» del arte? —es una «coacción», ¿de la juventud?—, «es turbulenta», etc. Si se reúnen todos esos saberes, todos esos vulgarismos, se forma un monstruo, y ese monstruo es la ideología. Como fragmento de ideología, el código de cultura *invierte* su origen de clase (escolar y social) en referencia natural, en comprobación proverbial. Como el lenguaje didáctico, como el lenguaje político, que no sospechan tampoco nunca la repetición de sus enunciados (su esencia estereotípica), el proverbio cultural disgusta y provoca intolerancia a la lectura; el texto balzaciano está totalmente impregnado de este proverbio cultural: es por sus códigos culturales por lo que se pudre, se pasa de moda y se excluye de la escritura (que es un trabajo siempre *contemporáneo*); es la quintaesencia, el condensado residual de lo que no puede ser reescrito. Este vómito del estereotipo está apenas conjurado por la ironía, pues, como se ha visto (xxi), ésta sólo puede agregar un nuevo código (un nuevo estereotipo) a los códigos, a los estereotipos que pretende exorcizar. El único poder que tiene el escritor sobre el vértigo estereotípico (vértigo que es también el de la «estupidez», la «vulgaridad») es el de penetrar en él sin comillas, operando un texto y no una parodia. Es lo que hizo Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*: los dos copistas son copiadores de códigos (son, si se quiere, *estúpidos*), pero como ellos mismos están enfrentados a la estupidez de clase que los rodea, el texto que los pone en escena abre una circularidad donde nadie (ni siquiera el autor) domina sobre nadie, y ésta es precisamente

la función de la escritura: hacer irrisorio, anular el poder (la intimidación) de un lenguaje sobre otro, disolver, apenas constituido, todo metalenguaje.

(175) el generoso Bouchardon intentó congraciarse de nuevo con el viejo procurador. Ante la autoridad del célebre escultor, el enojo paterno se apaciguó. Todo Besançon se felicitó por haber dado a luz a un futuro gran hombre. En el primer momento del éxtasis en que lo sumió su vanidad halagada, el avaro procurador puso a su hijo en condiciones de comparecer holgadamente ante el mundo. \* Hemos visto ya el paradigma *bendito/maldito*. Podríamos creer que disponemos ahora de un tercer término: *reconciliado*. Sin embargo, este término dialéctico no es admisible, pues sólo tiene valor en el nivel anecdótico y no en el nivel simbólico, donde la maldición (la exclusión) se da fuera del tiempo. Esta reconciliación vale por quien es su artífice, al que este papel confirma en su naturaleza de madre: como lo que está en juego, la madre tiene el poder de desviar el conflicto entre el padre y el hijo (veremos más adelante a Bouchardon preservando a Sarrasine de la sexualidad como una madre) (SIM. La madre y el hijo).

(176) Los largos y laboriosos estudios exigidos por la escultura \* REF. Código del Arte (el duro aprendizaje de la escultura). Se dice de la escultura que lucha con la materia y no con la representación, como lo hace la pintura; es un arte demiúrgico, arte de extraer, no de cubrir, arte de la mano que agarra.

(177) domaron durante mucho tiempo el carácter impetuoso y el genio salvaje de Sarrasine. Bouchardon, previendo la violencia con que se desencadenarían las pasiones en este alma juvenil, \* SEM. Exceso (lo excesivo, fuera de los límites).

(178) de un temple quizá tan vigoroso como el de Miguel Ángel, \* Historia del Arte, tipología psicológica de los grandes artistas (si Sarrasine hubiese sido músico y Balzac hubiese nacido cincuenta años más tarde, habría sido Beethoven; en literatura, el mismo Balzac, etc.).

(179) sofocó su energía con continuos trabajos. Así logró mantener en sus justos límites la extraordinaria fogosidad de Sarrasine, prohibiéndole trabajar, proponiéndole distracciones cuando lo veía transportado por la furia de algún pensamiento o encomendándole importantes trabajos en el momento en que estaba dispuesto a entregarse a la disipación \* SEM. Exceso. \*\* Como una madre burguesa que quiere que su hijo sea ingeniero, Bouchardon vela por el trabajo de Sarrasi-

ne (pero también, como esta madre burguesa, por su sexualidad) (SIM. La madre y el hijo).

(180) Pero, para esta alma apasionada, la dulzura fue siempre el arma más poderosa, y el maestro sólo adquirió un gran dominio sobre su alumno, suscitando en él reconocimiento por su paternal bondad. \* La dulzura es un arma maternal: simbólicamente, un padre dulce ¿no es como una madre? (SIM. La madre y el hijo). \*\* REF. Código gnómico («*Más vale dulzura que rabia*»).

### XLIII. La transformación estilística

Los enunciados del código cultural son proverbios implícitos; están escritos en ese modo obligatorio por el cual el discurso enuncia una voluntad general, la ley de una sociedad, y hace ineluctable o imborrable la proposición que toma a su cargo. Más aún: si el código cultural que apoya a la enunciación es objeto de una denuncia es sólo porque aquella puede ser transformada en proverbio, en máxima, en postulado; la transformación estilística pone «a prueba» el código, pone al desnudo la estructura, descubre la perspectiva ideológica. Esto, que es fácil para los proverbios (cuya forma sintáctica, arcaizante, es muy especial), lo es mucho menos para los otros códigos del discurso, pues el modelo frástico, el ejemplo, el paradigma que expresa cada uno de ellos no ha sido (todavía) despejado. Es posible, sin embargo, imaginar que la estilística, que hasta el momento sólo se ha ocupado de desvíos y expresividades, es decir, de *individuaciones* verbales, de idiolectos de autor, cambie radicalmente de objeto y se dedique esencialmente a despejar y clasificar modelos (*patterns*) de frases, cláusulas, cadencias, arcaísmos, estructuras profundas; en una palabra, que la estilística se vuelva a su vez transformacional; de esta manera dejaría de ser un cantón menor del análisis literario (reducida a algunas constantes individuales de sintaxis y léxico) y, superando la oposición fondo-forma, se convertiría en instrumento de clasificación ideológica; pues, una vez encontrados esos modelos, se podría en cada ocasión poner a cada código *con el vientre al aire* a lo largo de la playa del texto.

(181) A los veintidós años, Sarrasine se vio sustraído forzosamente a la saludable influencia que Bouchardon ejercía sobre sus costumbres y hábitos. \* REF. Cronología (Sarrasine tiene veintidós años cuando parte para Italia). \*\* ACC. «Carrera»: 3: abandonar al maestro. \*\*\* Al ser Sarrasine «licencioso», la «saludable influencia» de Bouchardon, aun si finalmente es en beneficio del arte, no puede ser sino moral: la sexualidad del hijo es protegida, preservada, anulada por la madre. El alejamiento del sexo designa en Sarrasine *afánisis*, la castración, a la que estaba sujeto mucho antes de conocer a la Zambinella: el castrado parece retirársela por un tiempo (de ahí el «primer» placer de Sarrasine en el teatro) para sumirlo después en ella definitivamente («*Me has rebajado hasta ti*», núm. 525); después de todo, la Zambinella sólo será para Sarrasine la conciencia de lo que siempre había sido (SIM. La afánisis).

(182) Fue recompensado por su genio ganando el premio de escultura \* ACC. «Carrera»: 4: ganar un premio.

(183) fundado por el marqués de Marigny, hermano de Madame de Pompadour, que tanto hizo por las artes. \* REF. La Historia (Madame de Pompadour).

(184) Diderot elogió la estatua del discípulo de Bouchardon como una obra maestra. \* ACC. «Carrera»: 5: ser consagrado por un gran crítico. \*\* REF. La historia literaria (Diderot, crítico de arte).

#### XLIV. El personaje histórico

Proust escribe (*Du côté de Guermantes*, Pléiade, II, p. 537): «En un diccionario de la obra de Balzac donde los personajes más ilustres sólo figuran según sus relaciones con la *Comédie humaine*, Napoleón ocupa un lugar mucho menor que Rastignac, y lo ocupa solamente porque ha hablado a las señoritas de Cinq-Cygne.» Es precisamente esta escasa importancia la que confiere al personaje histórico su peso *exacto* de realidad: esta *escasez* es la medida de la autenticidad: Diderot, Madame de Pompadour, y más tarde Sophje Arnould, Rousseau, d'Holbach, son introducidos en la ficción lateralmente, oblicuamente, *de pasada*, no destacados sobre la escena, sino pintados sobre el decorado; porque si el personaje histórico adquiriera su importancia *real*, el discurso se vería obli-

gado a dotarlo de una contingencia que, paradójicamente, lo des-realizaría (como los personajes de *Catherine de Médicis*, de Balzac o de las novelas de Alexandre Dumas o de las obras teatrales de Sacha Guitry, ridículamente improbables): habría que hacerlos hablar y se desenmascararían como impostores. Por el contrario, si sólo aparecen mezclados con sus vecinos ficticios, citados como invitados a una simple reunión mundana, su modestia, como una esclusa que ajusta dos niveles, pone en pie de igualdad a la novela y a la historia: vuelven a la novela como familia y, al igual que antepasados contradictoriamente célebres e irrisorios, no dan a la novela el lustre de la gloria, sino el de la realidad: son efectos superlativos de realidad.

(185) No sin profundo dolor el escultor del rey vio partir para Italia a un joven. \* ACC. «Carrera»: 6: partir para Italia. \*\* El dolor, el temor de Bouchardon es el de una madre que habiendo mantenido a su hijo en estado de virginidad lo viera llamado súbitamente a hacer el servicio militar en un país de pasiones cálidas (SIM. Protección contra la sexualidad).

(186) a quien, por principio, había mantenido en una profunda ignorancia de las cosas de la vida. \* La madre, generosa pero abusiva, (abusiva por su generosidad) ha negado a su hijo la iniciación en las «cosas de la vida», agobiándolo de trabajo (aunque permitiéndole algunas salidas mundanas); Bouchardon ha condenado a Sarrasine a la doncellez y ha ejercido sobre él un papel castrador (SIM. Protección contra la sexualidad).

(187) Hacía seis años que Sarrasine era comensal de Bouchardon. \* REF. Cronología (Sarrasine ha entrado en el taller de Bouchardon a los dieciséis años).

(188) Fanático de su arte, como luego lo fue Canova, se levantaba con el día, entraba en el taller para no salir de él sino de noche, \* SEM. Exceso. \*\* REF. Historia del Arte (Canova).

(189) y vivía solo con su musa. SIM. Protección contra la sexualidad. \*\* SIM. Pigmalión. La connotación es doble (contradictoria): Sarrasine no hace nunca el amor, vive en estado de *afánisis* (o pérdida de la sexualidad); Sarrasine, como Pigmalión, se acuesta con sus estatuas, inviste su erotismo en su arte.

(190) Si iba a la Comedia Francesa era porque lo llevaba su maestro. Se sentía tan cohibido en casa de la señora de Geoffrin y en el gran mundo donde Bouchardon intentó introducirlo que prefirió quedarse solo y repudió los placeres de aquella época licenciosa. \* REF. Código histórico: el siglo de Luis XV. \*\* SIM. Protección contra la sexualidad.

(191) No tuvo más amantes que la escultura \* Redundancia de 189: SIM. Protección contra la sexualidad. \*\* SIM. Pígalión.

(192) y Clotilde, una de las celebridades de la Opera. \* ACC. «Relaciones»: 1: tener relaciones.

(193) Por lo demás esta intriga duró poco. \* ACC. «Relaciones»: 2: anuncio del fin de las relaciones. El anuncio es anterior al discurso, no a la historia (a las relaciones), en cuyo caso se habrían relatado hechos precursores de la ruptura: es por lo tanto un anuncio retórico. La brevedad de las relaciones (significada por el *por lo demás...*) connota su insignificancia: el exilio sexual de Sarrasine no ha terminado.

(194) Sarrasine era bastante feo, siempre iba mal vestido y por naturaleza era tan libre, tan poco regular en su vida privada, \* Románticamente (es decir, en virtud del código romántico), la fealdad connota el genio por intermedio de la marca, de la exclusión (SEM. Genio). Contrariamente a la belleza, la fealdad no replica ningún modelo, no tiene origen metonímico; no tiene otra referencia (otra Autoridad) que la palabra *fealdad*, que la denota.

(195) que la ilustre ninfa, temiendo alguna catástrofe, no tardó en restituir al escultor al amor de las Artes. \* ACC. «Relaciones»: 3: fin de las relaciones.

#### XLV. La depreciación

*Comenzar unas relaciones / anunciar su fin / terminarlas*: el asíndeton significa la brevedad irrisoria de la aventura (mientras que habitualmente las «relaciones» se prestan a mil inflamientos e incisivos novelescos). En el fondo, por su misma estructura (esa estructura que se ve bien en la sencillez de la secuencia «Relaciones»), el proairetismo deprecia comparativamente el lenguaje («actuar»,

se dice, es mejor que «hablar»): una vez reducido a su esencia proairetica, lo operatorio torna irrisorio lo simbólico, lo *despacha*. Mediante el asíndeton de los enunciados de comportamiento, la acción humana es trivializada, reducida a un horizonte de estímulos y respuestas, y lo sexual es mecanizado, anulado. De esta manera, solamente por la forma de su secuencia, las relaciones de Sarrasine y Clotilde mantienen al escultor lejos del sexo: el proairetismo, cuando está reducido a sus términos esenciales, como otros tantos cuchillos (los cuchillos del asíndeton), se convierte a su vez en un instrumento castrador, aplicado por el discurso a Sarrasine.

(196) Sophie Arnould hizo no sé qué chiste sobre este asunto. Creo que se asombró de que su compañera hubiese podido más que las estatuas. \* REF. Código histórico: el siglo de Luis XV (licencioso e ingenioso). \*\* SIM. Lejos del sexo. \*\*\* SIM. Pígalión.

(197) Sarrasine partió para Italia en 1758. \* ACC. «Viaje»: 1: partir (para Italia). \*\* REF. Cronología (Sarrasine tiene por lo tanto veintidós años en 1758, cf. núm. 181).

(198) Durante el viaje, su ardiente imaginación se inflamó bajo un cielo de cobre y a la vista de los monumentos maravillosos de los que está sembrada la patria de las Artes. Admiró las estatuas, los frescos, los cuadros; y, pleno de emulación, \* ACC. «Viaje»: 2: viajar (este término de una secuencia célebre es infinitamente catalizable). \*\* REF. Arte y Turismo (Italia, madre de las artes, etc.).

(199) llegó a Roma, \* ACC. «Viaje»: 3: llegar.

(200) presa del deseo de inscribir su nombre entre los de Miguel Angel y Bouchardon. Por ello, durante los primeros días, dividió su tiempo entre el trabajo en el taller y el examen de las obras de arte que abundan en Roma. \* ACC. «Viaje»: 4: quedarse. \*\* REF. Historia del Arte.

#### XLVI. La plenitud

*Partir / viajar / llegar / permanecer*: el viaje está saturado. Se diría que la exigencia fundamental de lo *legible* es acabar, llenar, juntar, unir, como si un miedo obsesivo lo dominase: el miedo a

omitir una juntura. Es el miedo al olvido lo que engendra la apariencia de una lógica de las acciones: los términos y su relación están planteados (inventados) de manera que se junten, se repitan, creen una ilusión de continuo. Lo pleno genera el dibujo que se supone lo «expresa», y el dibujo exige el complemento, el colorido: se diría que lo legible tiene horror al vacío. ¿Cómo sería el relato de un viaje en el que se dijera que se permanece sin haber llegado, que se viaja sin haber partido, en el que no se dijera nunca que tras haber partido se llega o no se llega? Este relato sería un escándalo, la extenuación, por hemorragia, de la legibilidad.

(201) **Ya había pasado quince días en el estado de éxtasis que se apodera de todas las imaginaciones juveniles en presencia de la reina de las ruinas,** \* REF. La Roma antigua. \*\* REF. Cronología. (Esta anotación —*quince días*— concordará retrospectivamente con la ignorancia del escultor con respecto a la lengua italiana y a las costumbres romanas: ignorancia capital para toda la historia, puesto que en ella se basa el engaño del que es rodeado —y se rodea— Sarrasine a propósito del sexo de la Zambinella.)

(202) **cuando una noche entró en el teatro Argentina,** \* ACC. «Teatro»: 1: entrar (en el edificio).

(203) **frente al cual se aglomeraba una muchedumbre.** \* ACC. «Pregunta» (sigue inmediatamente después): 1: hecho por explicar.

(204) **Inquirió las causas de esta afluencia** \* ACC. «Pregunta»: 2: inquirir.

(205) **y la gente respondió con dos nombres: ¡Zambinella! ¡Jomelli!** \* ACC. «Pregunta»: 3: recibir una respuesta. \*\* El proairetismo precedente («Pregunta») tiene un valor global de connotación, sirve para designar como primera figura a la Zambinella; este significado ha sido ya fijado en el anciano y está ligado al carácter internacional de la familia Lanty y al origen de su fortuna (SEM. Primera figura). \*\*\* ¿Quién es, o más bien, de qué sexo es la Zambinella? Tal es el sexto enigma del texto: aquí está tematizado, puesto que su sujeto es presentado enfáticamente (HER. Enigma 6; tematización).

## XLVII. S/Z

*SarraSine*: de acuerdo con las costumbres de la onomástica francesa, era de esperar *SarraZine*: al pasar al patronímico del sujeto, la Z ha caído en una trampa. Ahora bien, Z es la letra de la mutilación: fonéticamente Z restalla como un látigo castigador, como un insecto erínico; gráficamente, lanzada al sesgo por la mano a través de la blancura igual de la página, entre las redondeces del alfabeto, como un filo oblicuo e ilegal, corta, tacha, raya; desde un punto de vista balzaciano, esta Z (que está en el nombre de Balzac) es la letra del desvío (véase la novela *Z. Marcas*); finalmente, aquí mismo, Z es la letra inaugural de la Zambinella, la inicial de la castración, de manera que mediante esta falta de ortografía instalada en el corazón de su nombre, en el centro de su cuerpo, Sarrasine recibe la Z zambinelliana según su verdadera naturaleza: la herida de la carencia. Más aún: S y Z están en una relación de inversión gráfica: es la misma letra vista desde el otro lado del espejo; Sarrasine contempla en Zambinella su propia castración. Por eso, la barra (/) que opone la S de SarraSine a la Z de Zambinella tiene una función pánica: es la barra de la censura, la superficie especular, el muro de la alucinación, el filo de la antítesis, la abstracción del límite, la oblicuidad del significante, el índice del paradigma y, por tanto, del sentido.

## XLVIII. El enigma no formulado

*Zambinella* puede ser *Bambinella*, el pequeño bebé, o *Gambinella*, la pequeña pierna, el pequeño falo, marcados ambos por la letra del desvío (Z). El nombre dado sin su artículo (contrariamente a lo que ocurre en la continuación del texto, donde el discurso escribe: *la Zambinella*), promovido a su puro estado sustantivo por el grito de la fama, evita todavía las trampas del sexo; pronto habrá que decidir entre mentir o no, entre decir *Zambinella* o *la Zambinella*; por el momento no hay engaño ni interrogación, sino simplemente el énfasis de un sujeto afirmado antes que el enigma sea planteado o formulado; a decir verdad no lo será nunca, pues preguntar cuál puede ser el sexo de alguien, o simplemente rozarlo con un misterio, sería responder demasiado pronto: marcar el sexo es desviarlo inmediatamente; por

lo tanto hasta su revelación el enigma sólo conoce engaños o equívocos. Sin embargo, este enigma está ya en curso, pues plantear un sujeto, tematizar, enfatizar, señalar el nombre de la Zambinella con una exclamación, es introducir la cuestión del predicado, la incertidumbre del complemento; la estructura hermenéutica está ya contenida por entero en la célula predicativa de la frase y de la anécdota; hablar de un sujeto (*¡Zambinella!*) es postular una verdad. Como la Zambinella, todo sujeto es una primera figura: hay confusión entre el sujeto teatral, el sujeto hermenéutico y el sujeto lógico.

(206) Entró. \* ACC. «Teatro»: 2: entrar en la sala.

(207) y se sentó en el patio de butacas \* ACC. «Teatro»: 3: sentarse.

(208) aplastado por dos *abbati* notablemente gordos; \* ACC. «Molestia»: 1: estar aplastado, incómodo. (El proairetismo *estar molesto/no darse cuenta* connotará globalmente la insensibilidad de Sarrasine, cautivado por la Zambinella). \*\* REF. Italianidad (los *abbati* y no los eclesiásticos: color local).

(209) pero por suerte estaba situado cerca del escenario. \* La proximidad del escenario, y por lo tanto del objeto deseado, sirve de punto de partida (fortuito) a una secuencia de emociones fantásticas que conducirá a Sarrasine al placer solitario (ACC. «Placer»: 1: proximidad del objeto deseable).

(210) Se levantó el telón. \* ACC. «Teatro»: 4: levantarse el telón.

(211) Por primera vez en su vida oyó esa música \* ACC. «Teatro»: 5: oír la obertura. \*\* Sabremos pronto (núms. 213, 214, 215) que la música posee sobre Sarrasine un efecto propiamente erótico: lo sumé en el éxtasis, lo «lubrica», desata la constricción sexual en la que ha vivido hasta ese momento. El exilio sexual de Sarrasine es deshecho aquí *por primera vez*. El primer placer (sensual) es iniciático: funda el recuerdo, la repetición, el rito: todo se organiza luego para reencontrar esa *primera vez* (SIM. La afánisis: el primer placer).

(212) cuyas delicias le había ponderado tan elocuentemente Jean-Jacques Rousseau en una velada del barón d'Holbach. \* REF. Código histórico: el siglo de Luis XV (Rousseau, los Enciclopedistas, los Salones).

(213) Los acentos de la sublime armonía de Jomelli lubricaron, por decirlo así, los sentidos del joven escultor. Las lánguidas originalidades de esas voces italianas sabiamente conjugadas lo sumieron en un encantador éxtasis. \* Aunque la Zambinella no haya aparecido todavía, estructuralmente la pasión de Sarrasine ya ha comenzado y su *seducción* ha sido inaugurada por un éxtasis previo. Una larga serie de estados corporales conducirá a Sarrasine de la captación a la inflamación (ACC. «Seducción»: 1: Extasis). \*\* REF. La música italiana. \*\*\* Hasta aquí Sarrasine ha sido mantenido lejos del sexo; por eso es esta noche cuando *por primera vez* conoce el placer y pierde su doncellez (SIM. La iniciación).

## XLIX. La voz

La música italiana, objeto bien definido históricamente, culturalmente, míticamente (Rousseau, gluckistas y piccinistas, Stendhal, etcétera), connota un arte «sensual», un arte de la voz. Sustancia erótica, la voz italiana era producida denegativamente (según una inversión específicamente simbólica) por cantantes sin sexo: esta inversión es *lógica* («*Esa voz de ángel, esa voz delicada, habría sido un contrasentido si hubiese salido de otro cuerpo que el tuyo*», dice Sarrasine a la Zambinella en el núm. 445), como si, por una hipertrofia selectiva, la densidad del sexo debiese retirarse del resto del cuerpo y refugirase en la garganta, drenando a su paso todo lo *ligado* del organismo. De esta manera, saliendo de un cuerpo castrado, un *delirio locamente erótico* se revierte sobre ese cuerpo: los castrados —primeras figuras— son aplaudidos por salas histéricas, las mujeres se enamoran de ellos, llevan sus retratos «*uno en cada brazo, otro colgado del cuello por una cadena de oro y otros dos en las hebillas de los zapatos*» (Stendhal). Se define aquí la cualidad erótica de esta música (vinculada a su naturaleza *vocal*): es el poder de *lubricación*. Lo *ligado* es lo que pertenece específicamente a la voz. El modelo de lo lubricado es lo orgánico, lo «viviente»; en una palabra, el licor seminal (la música italiana «*inunda de placer*»). El canto (rasgo olvidado por la mayoría de las estéticas) tiene algo de cenestésico, está ligado menos a una «impresión» que a un sensualismo interno, muscular y humoral. La voz es difusión, insinuación, pasa por toda la extensión del cuerpo, la piel; al ser paso, abolición de los límites, de las clases,

de los nombres («*su alma pasó por sus orejas, creyó oír con cada uno de sus poros*», núm. 215), posee un particular poder de alucinación. Por lo tanto, la música produce un efecto muy diferente al de la vista; puede determinar el orgasmo, penetrando en Sarrasine (núm. 243), y cuando Sarrasine quiera aclimatarse (para mejor repetirlo a discreción) al placer demasiado vivo que viene a buscar en el sofá, será el oído lo primero que aguce; por otra parte, de lo que Sarrasine está enamorado es de la voz de Zambinella (núm. 277): la voz, producto directo de la castración, huella plena, ligada, de la carencia. El antónimo de lo *lubricado* (encontrado ya varias veces) es lo discontinuo, lo dividido, lo chirriante, lo heterogéneo, lo extraño: todo lo que es rechazado fuera de la plenitud líquida del placer, todo lo que es impotente para alcanzar lo *fraseado*, valor precisamente ambiguo, puesto que es a la vez musical y lingüístico, conjuga en una misma plenitud el sentido y el sexo.

(214) **Permaneció mudo, inmóvil, sin siquiera sentirse estrujado por los dos sacerdotes.** \* ACC. «Molestia»: 2: no sentir nada.

(215) **Su alma pasó por sus orejas y sus ojos. Creyó oír con cada uno de sus poros.** ACC. «Seducción»: 2: extraversión (la «salida» del cuerpo hacia el objeto de su deseo es de orden pre-alucinatorio: el muro —de lo real— es atravesado).

(216) **De repente, unos aplausos capaces de echar abajo la sala acogieron la entrada en escena de la prima donna.** \* ACC. «Teatro»: 6: entrada de la primera figura. \*\* SEM. Primera figura («divismo»). \*\*\* HER. Enigma 6: tematización y engaño (la *prima donna*).

(217) **Se acercó por coquetería al proscenio y saludó al público con una gracia infinita. Las luces, el entusiasmo de todo un pueblo, la ilusión de la escena, los encantos de un vestido que resultaba bastante incitante para la época, todo conspiraba a favor** \* ACC. «Teatro»: 7: saludo de la primera figura. \*\* SEM. Feminidad. Aquí el discurso no miente: es cierto que trata a Zambinella como una mujer, pero justificando su feminidad como una *impresión* cuyas causas están indicadas.

(218) **de aquella mujer.** \* Por el contrario, el final de la frase es un engaño (habría bastado con que el discurso dijese *el artista* para no mentir); la frase, que comienza con una verdad, termina con una

mentira: en total, por lo continuo de sus inflexiones, representa esa naturaleza que opera la mezcla de las voces, el *fading* del origen (HER. Enigma 6: engaño).

(219) **Sarrasine lanzó gritos de placer.** \* ACC. «Seducción»: 3: placer intenso.

(220) **Admiraba en ese momento la belleza ideal cuyas perfecciones buscara hasta entonces aquí y allá en la naturaleza, pidiendo a una modelo, a menudo innoble, las redondeces de una pierna cabal; a otra, los contornos del pecho; a aquella, sus blancos hombros; tomando por último el cuello de una joven, las manos de una mujer y las tersas rodillas de un niño,** \* SIM. El cuerpo parcelado, reunido.

#### L. El cuerpo reunido

La perfección (vocal) de la joven Marianina radicaba en que reunía en un solo cuerpo cualidades parciales habitualmente dispersas en diferentes cantantes (núm. 20). También la Zambinella a los ojos de Sarrasine: el sujeto (fuera del insignificante episodio de Clotilde, XLV) sólo conoce el cuerpo femenino en forma de división y diseminación de objetos parciales: una pierna, un pecho, un hombro, un cuello, unas manos<sup>1</sup>. El objeto que se ofrece al amor de Sarrasine es la mujer cortada en pedazos. La mujer dividida, separada, no es más que una especie de diccionario de objetos-fetiches. El artista (y éste es el sentido de su vocación) reúne este cuerpo desgarrado, *despedazado (recordemos los juegos del niño en el colegio), en un cuerpo total, cuerpo de amor finalmente descendido del cielo del arte, en el que el fetichismo desaparece y por el que Sarrasine se cura. Sin embargo, sin que el sujeto lo sepa todavía y aunque la mujer por fin reunida se encuentre realmente frente a él y pueda ser tocada, ese cuerpo salvador, a través de las mismas alabanzas que Sarrasine le dirige, sigue siendo un cuerpo ficticio: su status es el de una creación (es la obra de Pigmalión «descendida de su pedestal», núm. 229), el de un objeto cuyo revés, cuyo vacío, continuarán suscitando su inquietud, su curiosidad y su agresión; desvistiendo (mediante el dibujo) a la Zambinella, interrogándola*

<sup>1</sup> Jean Reboul fue el primero en señalar la presencia de este tema laciano en Sarrasine (cf. *supra*, p. 12).

e interrogándose, rompiendo para terminar la estatua vacía, el escultor continuará despedazando a la mujer (como de niño lacera-  
ba su banco en la iglesia), remitiendo de esta manera al estado de fetiche (disperso) el cuerpo en el que había creído descubrir con admiración la unidad.

(221) *sin encontrar nunca, bajo el frío cielo de París, las ricas y suaves creaciones de la antigua Grecia.* \* REF. Historia del Arte: la estatuaria antigua (sólo el arte puede fundar el cuerpo total).

(222) *La Zambinella le mostraba reunidas, vivas y delicadas, esas exquisitas proporciones de la naturaleza femenina tan ardientemente deseadas y de las cuales un escultor es el juez más severo y al mismo tiempo más apasionado.* \* SIM. El cuerpo reunido. \*\* Psicología del Arte (la mujer y el artista).

(223) *Era una boca expresiva, unos ojos de amor, una tez de deslumbrante blancura.* \* SIM. El cuerpo parcelado, reunido (comienzo del «detalle»).

(224) *Y añadid a esos detalles, que hubiesen encantado a un pintor,* \* REF. Código del Arte: la Pintura. Existe una división del trabajo: para el pintor, los ojos, la boca, el rostro; en una palabra, *el alma*; la *expresión*, es decir la interioridad pintándose en la superficie; para el escritor, propietario del volumen, el cuerpo, la materia, la sensualidad.

(225) *todas las maravillas de las Venus reverenciadas y representadas por el cincel de los griegos.* \* REF. Código del Arte: la estatuaria antigua.

(226) *El artista no se cansaba de admirar la gracia inimitable con que los brazos estaban unidos al busto, la atractiva redondez del cuello, las líneas armoniosamente descritas por las cejas, por la nariz, y además el óvalo perfecto del rostro, la pureza de sus vivos contornos y el efecto de unas pestañas tupidas, arqueadas, que remataban unos párpados anchos y voluptuosos.* \* SEM. Feminidad (las pestañas tupidas, arqueadas, los párpados voluptuosos). \*\* SIM. El cuerpo parcelado-reunido (continuación del «detalle»).

## LI. El blasón

Malicia del lenguaje: una vez reunido, el cuerpo total, para *decirse*, debe volver al polvo de las palabras, al desgranamiento de los detalles, al inventario monótono de las partes, al desmigajamiento: el lenguaje deshace el cuerpo, lo remite al fetiche. Este retorno está codificado bajo el nombre de *blasón*. El blasón consiste en predicar un sujeto único —la belleza— con un cierto número de atributos anatómicos: *era bella en cuanto a los brazos, en cuanto al cuello, en cuanto a las cejas, en cuanto a la nariz, en cuanto a las pestañas*, etc.: el adjetivo se convierte en sujeto y el sustantivo en predicado. Lo mismo sucede con el *strip-tease*: un acto, el desnudamiento, es predicado por la sucesión de sus atributos (las piernas, los brazos, el pecho, etc.). El *strip-tease* y el blasón remiten al destino de la frase (ambos están hechos como frases), que consiste en esto (a lo que la condena su estructura): la frase nunca puede constituir un *total*; los sentidos pueden desgranarse, no sumarse: el total, la suma, son para el lenguaje tierras de promisión entrevistas *al cabo* de la enumeración; realizada esta enumeración, ningún rasgo puede reunirla o, si ese rasgo se produce, no hace más que *añadirse* a los otros como uno más. Lo mismo ocurre con la belleza: sólo puede ser tautológica (afirmada bajo el mismo nombre de belleza) o analítica (si se recorren sus predicados), pero nunca sintética. Como género, el blasón expresa la convicción de que un inventario *completo* puede reproducir un cuerpo *total*, como si el extremo de la enumeración pudiese caer en una nueva categoría, la de totalidad: entonces la descripción se ve embargada por una especie de eretismo enumerativo: acumula para totalizar, multiplica los fetiches para obtener al final un cuerpo total, desfeticchizado. Con esto no *representa* ninguna belleza: nadie puede *ver* a la Zambinella, perfilada hasta el infinito, como un total imposible por ser lingüístico, *escrito*.

(227) *Era más que una mujer, ¡era una obra maestra!* \* SIM. Réplica de los cuerpos.

## LII. *La obra maestra*

El cuerpo zambinelliano es un cuerpo real; pero ese cuerpo real sólo es total (glorioso, milagroso) en la medida en que desciende de un cuerpo ya escrito por la estatuaria (la antigua Grecia, Pigmalión); también es (como los otros cuerpos de Sarrasine) una réplica, salida de un código. Este código es infinito, puesto que está escrito. Sin embargo, a veces la cadena duplicativa afirma su origen y el Código se declara fundado, detenido, llegado a un tope. Este origen, esta detención, este tope del código, es la *obra maestra*. Presentada en primer lugar como una reunión inaudita de partes dispersas, como el concepto inferido de numerosas experiencias, la obra maestra es de hecho, según la estética sarrasiniana, aquello de lo cual desciende la estatua viviente; por medio de la obra maestra, la escritura de los cuerpos es finalmente provista de un término que es al mismo tiempo su origen. Descubrir el cuerpo de la Zambinella es por lo tanto hacer que cese el infinito de los códigos, encontrar por fin el origen (el original) de las copias, fijar el punto de partida de la cultura, asignar a las ejecuciones su suplemento («*más que una mujer*»); en el cuerpo zambinelliano como obra maestra coinciden teológicamente el referente (ese cuerpo real que será necesario copiar, expresar, significar) y la Referencia (el comienzo que pone fin al infinito de la escritura y consecuentemente la funda).

(228) Había en aquella creación inesperada amor para seducir a todos los hombres y bellezas dignas de satisfacer a un crítico \* REF. Psicología del artista.

(229) Sarrasine devoraba con los ojos la estatua de Pigmalión, descendida para él de su pedestal. \* SIM. Pigmalión, la réplica de los cuerpos.

(230) Cuando la Zambinella cantó, \* ACC. «Teatro»: 8: canto de la primera figura.

(231) aquello fue un delirio. \* ACC. «Seducción»: 4: delirio (el delirio es interiorizado, es un estado cenestésico —frío/calor—, mientras que la locura (núm. 235) determina un pequeño *acting out* que será el orgasmo).

(232) El artista tuvo frío; \* ACC. «Seducción»: 5: delirio: frío.

(233) luego sintió una hoguera que de pronto crepitó en las profundidades de su ser íntimo, de lo que a falta de otra palabra llamamos corazón. \* ACC. «Seducción»: 6: delirio: calor. \*\* REF. El eufemismo (el «corazón» sólo puede designar al sexo: «a falta de otra palabra»: esa palabra existe, pero es inconveniente, tabú).

(234) No aplaudió, no dijo nada, \* ACC. «Seducción»: 7: delirio: mutismo. El delirio se descompone en tres tiempos, en tres términos: aparece, pues, retrospectivamente como una palabra genérica, anuncio retórico de una subsecuencia temporal y analítica (definicional) a la vez.

(235) experimentaba un arrebató de locura, \* La locura dobla —retóricamente— al delirio, pero mientras que éste es un momento, clásico, del transporte amoroso, aquella denota aquí uno de los términos (el segundo) de una progresión que, veladamente, conduce a Sarrasine, situado muy cerca de la Zambinella, hasta el orgasmo (realizado en el núm. 244). La locura se plasmará en algunos términos que serán las condiciones, progresivamente establecidas o precisadas, del placer (ACC. «Placer»: 2 locura [condición del *acting out*]).

(236) especie de frenesí que sólo nos asalta en esa edad en que el deseo tiene un no sé qué de terrible e infernal. \* REF. Psicología de las edades.

(237) Sarrasine quería lanzarse a la escena y apoderarse de aquella mujer: su fuerza, centuplicada por una depresión moral imposible de explicar, puesto que estos fenómenos ocurren en una esfera inaccesible a la observación humana, tendía a proyectarse con una dolorosa violencia. \* ACC. «Placer»: 3: tensión (querer lanzarse, relajarse). La tensión es alucinatoria, coincide con un desmoronamiento de la causa moral. El elemento de violencia, de agresividad, de rabia, presente en este primer deseo deberá ser borrado cuando se trate de repetirlo voluntariamente: un ceremonial se ocupará de hacerlo (núm. 270). \*\* REF. La Pasión y sus abismos.

(238) Cualquiera al verlo lo habría calificado de hombre frío y estúpido. \* ACC. «Placer»: 4: inmovilidad aparente (el *acting out* que se prepara es secreto).

(239) Gloria, ciencia, porvenir, existencia, coronas, todo se vino abajo. \* El acto de decidir (amor o muerte) está aquí precedido de una fase solemne de purificación mental; la decisión «excesiva» (radical, que

compromete la vida) presupone la puesta entre paréntesis de otros compromisos, de otros lazos (ACC. «Decidir»: 1: condición mental de la elección).

(240) «¡Ser amado por ella o morir!» Tal fue la sentencia que Sarrasine se dictó a sí mismo. \* ACC. «Decidir»: 2: plantear una alternativa. La «decisión» se detiene en la alternativa, cuyos dos términos son diacrónicos (ser amado, y luego, si no se lo logra, morir); pero la alternativa en sí misma, a partir de sus dos términos, libera una doble secuencia de rasgos: el *querer amar* y el *querer morir*. \*\* El *querer amar* (o *ser amado*) constituye una empresa cuyo principio se plantea aquí; pero su desarrollo se malogrará: alquilar un palco y complacerse en repetir el «primer placer»; lo que siga luego no dependerá ya de la secuencia («los acontecimientos lo sorprendieron...», núm. 263) (ACC. «Querer amar»: 1: planteamiento de la empresa). \*\*\* Sin duda, cuando Sarrasine pierda a Zambinella no decidirá morir; pero su muerte, preparada por una progresión de anuncios, premoniciones y desafíos, bendecida por la misma víctima (número 540), es un suicidio, en germen ya en la iniciativa planteada (ACC. «Querer morir»: 1: planteamiento del proyecto).

(241) Estaba tan completamente ebrio que no veía ni la sala ni a los espectadores ni a los actores, ni oía la música. \* ACC. «Placer»: 5: aislamiento.

(242) Más aún, no existía distancia alguna entre él y la Zambinella; la poseía, sus ojos, fijos en ella, se apoderaban de ella. Un poder casi diabólico le permitía sentir el soplo de aquella voz, respirar el polvo embalsamado con que sus cabellos estaban impregnados, ver los menores planos de aquel rostro y contar en él las venas azules que maticaban su satinada piel. \* La proximidad de la Zambinella (preparada por la situación del sujeto cerca de la escena, núm. 209) es de orden alucinatorio: es abolición del Muro, confusión con el objeto; se trata de una alucinación de estrechamiento: por lo demás, los rasgos de la Zambinella ya no son descritos según el código estético, retórico, sino según el código anatómico (venas, planos, pelo) (ACC. «Placer»: 6: estrechamiento). \*\* SEM. Diabólico (este sema ya ha sido fijado sobre Sarrasine, ser de la transgresión; el «diablo» es el nombre del pequeño acceso psicótico que se apodera del sujeto).

(243) Finalmente, aquella voz ágil, fresca, de timbre argentino, flexible como un hilo al que el menor soplo de aire da forma, enrosca y desenrosca, desenrolla y dispersa, aquella voz atacaba con tanta fuerza su alma \* La voz es descrita en su fuerza de penetración, de insi-

nuación, de coladura, pero aquí es el hombre el penetrado; como Endimión «recibiendo» la luz de su amante, es visitado por una emoción activa de la feminidad, por una fuerza sutil que lo «ataca», lo toma y lo fija en situación de pasividad (ACC. «Placer»: 7: ser penetrado).

(244) que dejó escapar repetidas veces esos gritos involuntarios arrancados por las delicias convulsivas \* ACC. «Placer»: 8: goce. El goce se ha encontrado por azar en medio de un ataque alucinatorio; a partir de entonces se tratará de repetir voluntariamente este «primer» goce (tan precioso para el sujeto que, exiliado de una plena sexualidad, no lo había experimentado nunca) en las sesiones del sofá (organizadas, aunque solitarias).

(245) que raramente procuran las pasiones humanas. \* REF. Las pasiones humanas.

(246) Pronto se vio obligado a dejar el teatro. \* ACC. «Teatro» 9: salir.

(247) Sus temblorosas piernas casi se negaban a sostenerlo. Estaba postrado, débil, como un hombre nervioso que se ha dejado llevar por una cólera espantosa. Había sentido tanto placer, o quizá había sufrido tanto, que su vida se le escapaba como el agua de un vaso derribado por un golpe. Sentía en él un vacío, un anonadamiento semejante a esas atonías que desesperan a los convalecientes después de una grave enfermedad. \* ACC. «Placer»: 9: vacío. \*\* REF. Código de las enfermedades.

(248) Invasado por una tristeza inexplicable, \* ACC. «Placer»: 10: tristeza «postcoitum».

(249) fue a sentarse en los peldaños de una iglesia. Allí, con la espalda apoyada contra una columna, se perdió en una meditación confusa como un sueño. La pasión lo había fulminado. \* ACC. «Placer»: 11: recuperar. La recuperación puede leerse según diversos códigos: psicológico (el espíritu recobra sus derechos), cristiano (tristeza de la carne, refugio en una iglesia), psicoanalítico (retorno a la columna-falo), trivial (repose postcoitum).

### LIII. El eufemismo

He aquí cierta historia de Sarrasine: entra en el teatro; la belleza, la voz y el arte de la primera figura le encantan; sale de la sala trastornado, decidido a renovar el encantamiento de la primera noche alquilando para toda la temporada un palco cerca del escenario. He aquí ahora otra historia de Sarrasine: entra por azar en el teatro (206), por azar está sentado muy cerca del escenario (209); la sensualidad de la música (213), la belleza de la *prima donna* (219), su voz (231), lo encienden de deseo; gracias a la proximidad del escenario se alucina, cree poseer a la Zambinella (242); penetrado por la voz de la artista (243), llega al orgasmo (244); después de lo cual, vacío (247), triste (248), sale, se sienta y reflexiona (249): ha sido su primer goce; decide recomenzar ese placer solitario cada noche, domesticándolo lo suficiente para disponer de él a su voluntad. Entre estas dos historias hay una relación diagramática que asegura su identidad: es la misma historia porque es el mismo dibujo, la misma secuencia: tensión, raptó o transporte, explosión, fatiga, conclusión. Leer en la escena del teatro un orgasmo solitario, sustituir por una historia erótica su versión eufemística: esta operación de lectura está fundada en una cohesión sistemática, una congruencia de relaciones y no en un léxico hecho de símbolos. Resulta que el sentido de un texto no reside en tal o cual de sus «interpretaciones», sino en el conjunto diagramático de sus lecturas, en su sistema plural. Algunos dirán que la escena del teatro «*tal como está contada por el autor*», posee el privilegio de la literalidad y por lo tanto constituye la «verdad», la «realidad» del texto; la lectura del orgasmo será, pues, a sus ojos una lectura simbólica, una elucubración sin garantías. «*Sólo el texto, nada más que el texto*»: esta proposición no tiene sentido a no ser de intimidación; la literalidad del texto es un sistema como otro cualquiera; la letra balzaciana no es en suma más que la «transcripción» de otra letra, la del símbolo; el eufemismo es un lenguaje. En rigor, el sentido de un texto no puede ser otro que el plural de sus sistemas, su «transcriptibilidad» infinita (circular): un sistema transcribe a otro y recíprocamente; frente al texto no existe una lengua crítica «primera», «natural». «nacional», «materna»; al nacer, el texto es de golpe multilingüe; para el diccionario textual no hay lengua de entrada ni lengua de

salida, pues el texto no comparte con el diccionario su poder definicional (cerrado), sino su estructuración infinita.

(250) De regreso a su alojamiento, \* ACC. «Teatro»: 10: volver a casa.

(251) cayó en uno de esos paroxismos de actividad que nos revelan la presencia de nuevos principios en nuestra existencia. Preso de esa primera fiebre de amor que tiene tanto de placentera como de dolorosa, quiso engañar su impaciencia y su delirio dibujando a la Zambinella de memoria. Fue una especie de meditación material. \* REF. El amor-enfermedad. \*\* ACC. «Querer amar»: 2: dibujar. Se trata aquí, en la empresa amorosa, de una actividad veleidosa, contemporizadora. \*\*\* SIM. La réplica de los cuerpos: el dibujo. El dibujo, operación que consiste en recodificar el cuerpo humano reintegrándolo en una clasificación de estilos, de posturas, de estereotipos, es presentado por el discurso siguiendo un esquema retórico; una actividad genérica (el dibujo) va a plasmarse en tres especies.

(252) En una hoja, la Zambinella aparecía en esa actitud calmada y fría en apariencia predilecta de Rafael, Giorgione y todos los grandes pintores. \* SIM. La réplica de los cuerpos: el dibujo (1): académico (la unidad se apoya en un código cultural, en una Referencia: el libro de arte).

(253) En otra, volvía la cabeza con finura, rematando unos trinos y parecía escucharse. \* SIM. La réplica de los cuerpos: el dibujo (2): romántico (el momento más frágil del gesto, copiado del Libro de la Vida).

(254) Sarrasine dibujó a su amada en todas las posturas: sin velo, sentada, de pie, acostada, casta o amorosa, realizando, gracias al delirio de su lápiz, todas las caprichosas ideas que solicitan nuestra imaginación cuando pensamos obsesivamente en nuestra amada. \* SIM. La réplica de los cuerpos: el dibujo (3): fantasmático. El modelo es sometido «libremente» (es decir, conforme a un código, el del fantasma) a una manipulación del deseo («todas las caprichosas ideas», «en todas las posturas»). De hecho, los dibujos precedentes ya son fantasmáticos: copiar una postura de Rafael, imaginar un gesto raro, es entregarse a un bricolaje dirigido, es manipular el cuerpo deseado en función de su «fantasía» (de su fantasma). Según la concepción realista del arte, toda la pintura puede ser definida como una inmensa galería de manipulación fantasmática, donde se hace con los cuerpos lo que se quiere, de manera que paulatinamente terminan por ocupar

todas las casillas del deseo (como ocurre crudamente, es decir, ejemplarmente, en los cuadros vivos de Sade). \*\* REF. Código de la Pasión. \*\*\* SIM. La acción de desvestir (la Zambinella es imaginada *sin velo*).

(255) Pero su furioso pensamiento fue más lejos que el dibujo. \* REF. Exceso (agresividad). \*\* SIM. La acción de desvestir.

#### LIV. Detrás, más lejos

Desvistiendo incesantemente a su modelo, Sarrasine sigue literalmente a Freud, quien (a propósito de Leonardo da Vinci) identifica escultura y análisis: una y otro son *via di levare*, práctica de un desbrozo. Reanudando un gesto de su infancia (despedazaba la madera de los bancos para esculpir groseros esbozos), el escultor arranca a la Zambinella sus velos para alcanzar aquello que cree es la verdad de su cuerpo; por su parte, el sujeto de Sarrasine, a través de los repetidos engaños, se dirige fatalmente hacia el estado verdadero del castrado, el vacío que hace las veces de centro. Este doble movimiento es el del equívoco realista. El artista sarrasiniano quiere desvestir la apariencia, ir siempre *más lejos, detrás*, en virtud del principio idealista que identifica el secreto con la verdad: es necesario, pues, pasar *dentro* del modelo, *debajo* de la estatua, *detrás* de la tela (es lo que pide otro artista balzaciano, Frenhofer, a la tela ideal con la que sueña). La misma regla vale para el escritor realista (y su posteridad crítica): es necesario ir *detrás* del papel, conocer, por ejemplo, las relaciones *exactas* entre Vautrin y Lucien de Rubempré (pero lo que está detrás del papel no es lo real, el referente, sino la Referencia, «la sutil inmensidad de las escrituras»). Este movimiento, que impulsa a Sarrasine, al artista realista y al crítico, a dar vueltas al modelo, a la estatua, a la tela o al texto para ver su parte inferior, su interior, conduce a un fracaso —al Fracaso— del que Sarrasine es de alguna manera el emblema: *detrás* de la tela imaginada por Frenhofer no hay otra cosa que su superficie, la confusión de líneas, la escritura abstracta, indescifrable, la obra maestra desconocida (incognoscible) a la que llega el pintor genial y que es la señal misma de su muerte; *debajo* de la Zambinella (y por lo tanto en el interior de su estatua), está la *nada* de la castración, de la que morirá

Sarrasine después de haber destruido en la estatua ilusoria al testigo de su fracaso: no es posible autenticar la envoltura de las cosas, detener el movimiento dilatorio del significante.

(256) Veía a la Zambinella, le hablaba, le suplicaba, apuraba mil años de vida y felicidad con ella, colocándola en todas las situaciones imaginables, \* Tenemos aquí una definición muy exacta del fantasma: el fantasma es un argumento en el que las posturas del objeto son innumerables («*Todas las situaciones imaginables*»), pero están siempre relacionadas, como ensayos de manipulación voluptuosa, con el sujeto, que es el centro de la escena («*veía, hablaba, suplicaba, apuraba*») (SIM. El argumento fantasmático).

(257) ensayando, por así decirlo, el porvenir con ella. \* Ni siquiera falta en este argumento el *futuro*, que es el tiempo propio del fantasma (SIM. El futuro fantasmático).

(258) Al día siguiente mandó a su lacayo a alquilar un palco próximo al escenario para toda la temporada. \* Cronología («*Al día siguiente*») \*\*. «Querer amar»: 3: alquilar un palco en el teatro. La empresa amorosa, en Sarrasine, es puramente veleidosa: lo que organiza no es la conquista de la Zambinella, sino la repetición de su primer placer solitario; por eso la secuencia, una vez pregonado su comienzo («*ser amado por ella o morir*»), sólo conoce dos términos dilatorios: dibujar, contemplar, después de lo cual la marcha de los acontecimientos no depende ya de Sarrasine y sólo queda empeñado su *querer morir*. \*\*\* La proximidad del escenario, cuyas preciosas ventajas para el placer ha encontrado por azar el sujeto, es aquí deliberadamente buscada, pues ahora se trata de repetir este placer, de organizarlo cada noche durante toda la temporada (ACC. «Placer»: 12: condición de la repetición).

(259) Luego, como todos los jóvenes de alma poderosa, \* REF. Psicología de las edades.

(260) exageró las dificultades de su empresa y dio como primer alimento a su pasión la felicidad de poder admirar a su amada sin obstáculos. \* ACC. «Querer amar»: 4: hacer una pausa. El sujeto aspira más a gozar fantasmática que realmente de su objeto y pospone para más tarde la empresa real; organiza inmediatamente las condiciones óptimas de una manipulación fantasmática y da como coartada para esa veleidosidad voluntaria el obstáculo de dificultades que exagera, pues son provechosas para su «sueño», único que le interesa y al que aquéllos sirven de excusa.

(261) Esa edad de oro del amor, durante la cual gozamos de nuestros propios sentimientos y en la que nos sentimos felices casi por nosotros mismos, \* REF. Código de las edades del amor.

(262) no había de durar mucho tiempo para Sarrasine. \* REF. Cronología.

(263) Pero los acontecimientos lo sorprendieron. \* Sarrasine sólo dirige activamente su fantasma; en consecuencia, todo lo que viene del exterior (de lo «real») le sorprende. La notación consagra por lo tanto el fin del «querer amar», pero como es una notación futura (deberemos esperar una veintena de lexias para reencontrar estos «acontecimientos», principalmente la cita de la dueña), la pausa instaurada en el núm. 240 podrá plasmarse todavía en una serie de términos fantasmáticos (ACC. «Querer amar»: 5: interrupción de la empresa).

(264) cuanto estaba todavía bajo el encanto de esa primaveral alucinación, tan ingenua como voluptuosa. \* La pausa introducida en la empresa amorosa, aunque su final acabe de sernos notificado, se llenará de un cierto número de ocupaciones, comportamientos o impresiones; estos términos subsecuentes están anunciados aquí bajo su nombre genérico: la alucinación voluptuosa (ACC. «Querer amar»: 6: anuncio de los términos que componen la pausa).

(265) Durante ocho días vivió toda una vida, ocupado por la mañana en amasar la arcilla con cuya ayuda lograba copiar a la Zambinella \* REF. Cronología (ocho días de palco, de sofá: esto situará la cita de la dueña, acontecimiento que «sorprende» a Sarrasine, en el vigesimo-cuarto día de su estancia en Roma (información congruente con su ignorancia de las costumbres romanas). \*\* ACC. «Querer amar»: 7: por la mañana, esculpir (primer término de la alucinación voluptuosa). El amasado, señalado en el núm. 163 como una actividad adolescente de Sarrasine, implica simbólicamente el mismo gesto que el despedazamiento: se trata de hundir la mano, de hacer que ceda la envoltura, de aprehender el interior de un volumen, de coger la parte inferior, lo verdadero.

(266) a pesar de los velos, faldas, corsés y lazos que se la ocultaban. \* SIM. La acción de desvestir.

(267) Por la noche, instalado muy temprano en su palco, solo, acostado sobre el sofá, se forjaba, como un turco embriagado de opio, una felicidad tan fecunda, tan pródiga como deseaba. \* ACC. «Querer

amar»: 8: por la noche, el sofá (segundo término de la remisión alucinatoria). Las connotaciones hablan suficientemente de la naturaleza de esta voluptuosidad, organizada y repetida ceremonialmente por Sarrasine a partir del «primer placer» encontrado una noche por azar: solitario, alucinatorio (más distancia entre el sujeto y el objeto), a discreción. Como producción voluntaria y ceremonial de un placer, comporta una especie de ascesis, de trabajo: se trata de depurar el placer de todo elemento disonante, doloroso, violento, excesivo; de ahí la técnica de aplacamiento progresivo, destinado, más que a eliminar el placer, a dominarlo, a limpiarlo de toda sensación discordante. A su vez, esta felicidad en el sofá se plasmará en conductas.

(268) En primer lugar se familiarizó gradualmente con las emociones demasiado vivas que le proporcionaban el canto de su amada; \* ACC. «Querer amar»: 9: aclimatar el oído.

(269) luego acostumbró sus ojos a verla, y concluyó por contemplarla \* ACC. «Querer amar»: 10: acostumbrar la vista.

(270) sin temer la explosión de sorda rabia que lo acometiera el primer día. Su pasión se hizo más profunda al hacerse más tranquila. \* La doble ascesis, del oído y de la vista, produce un fantasma más rentable, purificado de su primera violencia (núm. 237: «su fuerza tendía a proyectarse con una dolorosa violencia») (ACC. «Querer amar»: 11: resultado de las dos operaciones precedentes).

(271) Por lo demás, el hurao escultor no soportaba que su soledad, poblada de imágenes, adornada con las fantasías de la esperanza y repleta de felicidad, fuese turbada por sus compañeros. \* ACC. «Querer amar»: 12: protección de la alucinación obtenida. La soledad voluntaria de Sarrasine tiene una función diegética: «explica» cómo Sarrasine, aislado de todo contacto, puede ignorar que en los Estados Pontificios las cantantes son castrados; cumple la misma función que la brevedad de la estancia de Sarrasine en Roma, subrayada en varias ocasiones por el código cronológico; todo esto es congruente con la exclamación del viejo príncipe Chigi (núm. 468): «Pero, ¿de dónde viene usted?»

(272) Amaba con tanta fuerza y tan ingenuamente que hubo de sufrir los inocentes escrúpulos que nos asaltan cuando amamos por primera vez. \* REF. Código de la Pasión.

(273) Comenzando a entrever que pronto habría que actuar, intrigar, preguntar dónde vivía la Zambinella, saber si tenía una madre, un

tío, un tutor, una familia, soñando en fin con los medios de verla, de hablarle, sentía henchirse tanto su corazón ante ideas tan ambiciosas que dejaba estas preocupaciones para el día siguiente, \* ACC. «Querer amar»: 13: coartada de la pausa y prórroga de la remisión.

(274) **tan feliz con sus dolores físicos como con sus placeres intelectuales.** \* SEM. Heterogéneo (es sabido el carácter paradójico de Sarrasine, en quien se mezclan los contrarios).

(275) —Pero, me dijo la señora de Rochefide interrumpiéndome, no veo todavía a Marianina ni a su viejecillo.

—¡Usted sólo lo ve a él!, exclamé, impaciente como un autor al que le chafan el efecto de una sorpresa. \* REF. El código de los Autores (mediante un acto metalingüístico, el narrador designa el código de los narradores). \*\* HER. Enigma 4 (¿Quién es el anciano?: petición de respuesta. \*\*\* La respuesta del narrador induce simultáneamente a la verdad (Zambinella es el anciano) y al error (podría entenderse que Sarrasine es el anciano): es un equívoco (HER. Enigma 4: equívoco).

#### LV. *El lenguaje como naturaleza*

En la aventura de Sarrasine únicamente intervienen dos personajes: el mismo Sarrasine y la Zambinella. Por lo tanto el anciano es uno de los dos («Usted sólo lo ve a él»). La verdad, el error, son reducidos a una alternativa simple: el lector «se quemara», pues le basta con preguntarse —un instante— por cada uno de los términos de la alternativa, y por lo tanto por la Zambinella, para que la identidad del soprano quede desenmascarada; sospechar un sexo es asignarle una clase definicional, la de la anomalía; en materia de clasificación sexual, la duda se resuelve instantáneamente en «dudoso». Sin embargo, no es eso lo que se lee; el equívoco sólo es seguro, si se puede decir así, a nivel analítico, pero al ritmo de la lectura corriente, una especie de rápido molinete se apodera de las dos partes de la alternativa (error/verdad) y neutraliza su poder de revelación. Ese molinete es la frase. La simplicidad de su estructura, su brevedad, su presteza (que se diría tomada por metonimia de la impaciencia del narrador), todo en ella *se lleva* la verdad (peligrosa para el interés de la historia) lejos del lector. En otro lugar (otro ejemplo) será una inflexión sintáctica, expeditiva

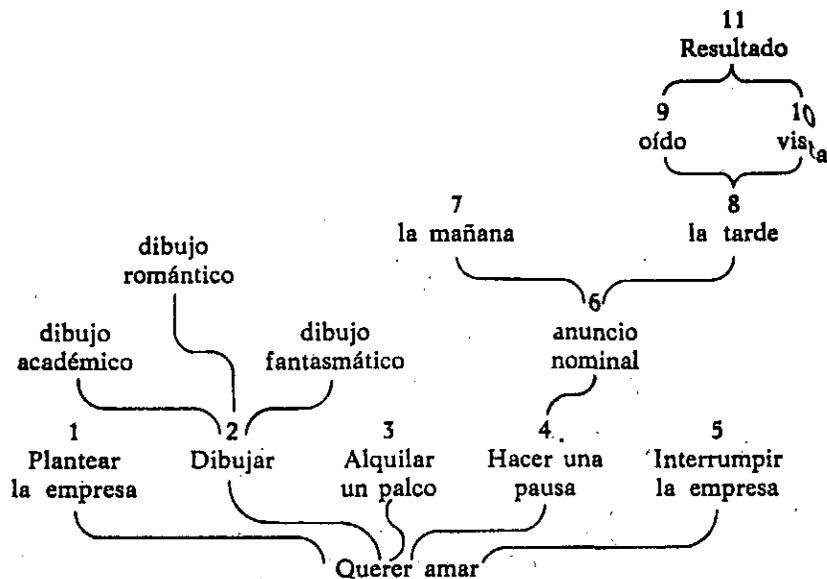
y elegante a la vez, recurso ofrecido por la lengua misma —reducir una contradicción estructural a un simple morfema de concesión: «pese a la elocuencia de algunas miradas mutuas, le sorprendió la reserva con que la Zambinella se comportaba» (núm. 351)— la que suavice, alivie, evapore las articulaciones de la estructura narrativa. Dicho de otra manera: hay en la frase (entidad lingüística) una fuerza que domestica el artificio del relato, un sentido que niega el sentido. Se podría llamar a este elemento diacrítico (puesto que domina la articulación de las unidades narrativas): lo *fraseado*. Dicho de otra manera más: la frase es una *naturaleza* cuya función —o alcance— es declarar inocente a la cultura del relato. Superpuesta a la estructura narrativa, formándola, dirigiéndola, regulando su ritmo, imponiéndole los morfemas de una lógica puramente gramatical, la frase le sirve al relato como *evidencia*. Pues la lengua (aquí francesa), por su modo de aprendizaje (infantil), por su peso histórico, por la universalidad aparente de sus usos; en suma, por su *anterioridad*, parece tener todos los derechos sobre una anécdota contingente que sólo ha comenzado veinte páginas atrás, mientras que la lengua dura desde siempre. Podemos así ver que la denotación no es la verdad del discurso: la denotación no está fuera de las estructuras, posee una función estructural igual a las otras, precisamente la de *declarar inocente* a la estructura; proporciona a los códigos un excipiente precioso, pero circularmente es también una materia especial, marcada, de la que se sirven otros códigos para suavizar su articulación.

(276) —Desde hacía algunos días, proseguí tras una pausa, Sarrasine iba a instalarse tan fielmente en su palco y su miradas expresaban tanto amor \* REF. Cronología (por la lexía 265 sabemos que esos días son ocho). \*\* ACC. «Querer amar»: 14: resumen de la pausa.

#### LVI. *El árbol*

A veces, siguiendo el hilo de la enunciación, el código retórico se superpone al código proairético: la secuencia desgrana sus acciones (*decidir / dibujar / alquilar un palco / hacer una pausa / interrumpir la empresa*), pero el discurso hace brotar en ella expansiones lógicas: un género nominal (*la alucinación amorosa*) se

plásmas en conductas especiales (*la noche / la mañana*) que a su vez se convierten en resultado, coartada o resumen. Partiendo de la nominación implícita de la secuencia («Querer amar»), se obtiene así un árbol proairético (a menudo en espaldera) cuyas ramificaciones y junturas reflejan cabalmente la transformación incesante de la línea frástica en volumen textual:



El código retórico —tan poderoso en el texto legible— impone en ciertos lugares de la secuencia una especie de brote: el término se transforma en nudo; un nombre corona —para anunciarla o resumirla— una enumeración que será, que ha sido detallada: la pausa en momentos, el dibujo en tipos, la alucinación en órganos afectados. A través de una estructura propiamente aristotélica, el discurso oscila incesantemente entre el género (nóminal) y sus especies (proairéticas): el léxico, en cuanto sistema de nombres genéricos y especiales, colabora fundamentalmente en la estructuración. De hecho lo hace para apropiársela; pues el sentido es una fuerza: nombrar es sujetar, y cuanto más genérica es la nominación más fuerte es la sujeción. Cuando el discurso mismo habla de *alucinación* (sin perjuicio de plasmarla inmediatamente), comete el mismo acto de violencia que el matemático o el lógico que dice:

llamemos *P* al objeto que..., sea *P'* la imagen que... etc. De esta manera, el discurso legible está tejido de nominaciones pre-demonstrativas que aseguran la sujeción del texto —aunque tal vez provoquen también la náusea que produce toda violencia apropiativa. Nosotros mismos, al nombrar la secuencia («Querer amar»), no hacemos más que prolongar la guerra de los sentidos, dar la vuelta a la apropiación que ha sido operada por el texto mismo.

(277) que su pasión por la voz de la Zambinella habría sido la comidilla de todo París si allí hubiese ocurrido la aventura; \* SIM. La voz del castrado. (Lo que podría pasar por una vulgar sinécdoque —Zambinella designada por su voz— debe ser entendido aquí literalmente: Sarrasine está enamorado de la voz del castrado, es decir de la castración misma.) \*\* REF. Psicología étnica: París.

(278) pero en Italia, señora, cada cual asiste al espectáculo por su propia cuenta, con sus pasiones, con un interés sincero que excluye el espionaje de los gemelos. \* REF. Psicología étnica: Italia.

(279) Sin embargo, el frenesí del escultor no debía escapar mucho tiempo a las miradas de los cantantes y las cantatrices. \* El enigma 6 (¿quién es la Zambinella?) es un enigma montado, se basa en una estratagema; por lo tanto, en este enigma, cada vez que la ficción pueda ser remitida a un agente maquinador, tendremos un ladrillo, una secuencia coherente: la Maquinación. Sin embargo, las ficciones de la Zambinella seguirán siendo computadas como *engaños* pertenecientes al enigma 6 en general, y no a la maquinación, a fin de *respetar la ambigüedad (posible) de la propia Zambinella* (HER. «Maquinación»: 1: el grupo maquinador).

(280) Una noche, el francés advirtió que se reían de él entre bastidores. \* REF. Cronología («Una noche» es la continuación de «los acontecimientos lo sorprendieron», núm. 263). \*\* HER. «Maquinación»: 2: reír (móvil de la estratagema). El reír, fundamento de la maquinación, será denunciado como castrador en el núm. 513 («¡Reír! ¡Reír! ¿Has osado burlarte de la pasión de un hombre?»).

(281) Hubiese sido difícil saber a qué extremos se habría entregado \* SEM. Violencia, exceso.

(282) si la Zambinella no hubiese entrado en escena. Lanzó a Sarrasine una de esas miradas elocuentes \* La mirada «elocuente» de la Zam-

binella constituye un engaño emitido por el agente del grupo maquinador y dirigido a su víctima (HER. Enigma 6: engaño, de Zambinella a Sarrasine).

#### LVII. *Las líneas de destino*

Se podría llamar *idílica* a la comunicación que pusiera en contacto dos interlocutores al margen de todo «ruido» (en el sentido cibernético del término), ligados entre sí por un destino simple como un único hilo. La comunicación narrativa no es precisamente idílica; las líneas de destino son en ella múltiples, de forma que un mensaje sólo puede ser suficientemente definido si se precisa de dónde parte y hacia dónde va. En relación con el enigma 6 (¿Quién es la Zambinella?, Sarrasine pone en movimiento cinco líneas de destino. La primera va del grupo maquinador (los cantantes, Vitagliani) a su víctima (Sarrasine); el mensaje está entonces constituido tradicionalmente por mentiras, engaños, estratagemas, y si es equívoco, por juegos de palabras, «tomaduras de pelo» destinadas a divertir a la galería de los cómplices. La segunda línea de destino va de la Zambinella a Sarrasine; el mensaje es entonces una ficción, una impostura, o en caso de equívoco, un remordimiento sofocado, una inquietud de autenticidad. La tercera línea va de Sarrasine a sí mismo: transporta las coartadas, los prejuicios y las pruebas falaces con las que el escultor, por interés vital, se engaña. La cuarta línea va de la colectividad (el príncipe Chigi, los compañeros del escultor) a Sarrasine: lo que se transmite es la opinión corriente, la evidencia, la «realidad» («La Zambinella es un castrado disfrazado de mujer»). La quinta línea de destino va del discurso al lector y soporta unas veces engaños (para no revelar demasiado pronto el secreto del enigma) y otras equívocos (para acicatear la curiosidad del lector). Lo que está en juego en esta multiplicación es evidentemente el espectáculo, el texto como espectáculo. La comunicación idílica niega todo teatro, rechaza toda presencia *delante de la cual* pudiera cumplirse el destino, suprime todo lo demás, todo sujeto. La comunicación narrativa es lo contrario: cada destino es en cierto momento espectáculo para los otros participantes en el juego; los mensajes que la Zambinella dirige a Sarrasine o que Sarrasine se dirige a sí mismo son escucha-

dos por el grupo maquinador; el engaño en el que Sarrasine se mantiene una vez que la verdad le ha sido revelada, es escuchado por el lector, con la complicidad del discurso. Así, como en una red telefónica descompuesta, los cables están a la vez retorcidos y unidos mediante todo un juego de nuevos empalmes de los que, en último término, es beneficiario el lector: la audición general no es nunca confusa, pero queda cortada, refractada, prendida en un sistema de interferencias desconectadas; diferentes oyentes (debería poder decirse aquí *oyente* [ècouteur], como se dice *voyeur*) parecen emboscados en cada rincón de la enunciación, al acecho de un origen que revierten mediante un gesto secundario al flujo de la lectura. De esta manera, oponiéndose a la comunicación idílica, a la comunicación pura (que, por ejemplo, sería la de las ciencias formalizadas), en la escritura legible interviene un cierto «ruido», es escritura del ruido, de la comunicación impura, pero este ruido no es confuso, masivo, innombrable; es un ruido claro, constituido no por superposiciones, sino por acoplamientos: se trata de una «cacografía» distintiva.

(283) **que a menudo dicen mucho más de lo que las mujeres quieren.** \* REF. Psicología de las Mujeres.

(284) **Esa mirada fue toda una revelación. ¡Sarrasine era amado!** «Si no es más que un capricho, pensó acusando ya a su amada de ser demasiado ardiente, no conoce la dominación bajo la que va a caer. Espero que su capricho dure tanto como mi vida». \* SEM. Exceso, violencia, etc. \*\* HER. Enigma 6: engaño (de Sarrasine a sí mismo). El engaño no se refiere al sentimiento de la Zambinella, sino a su sexo, puesto que la opinión corriente (la *endoxa*) quiere que sólo una mujer pueda mirar a un hombre «elocuentemente».

(285) **En ese momento, tres suaves golpes en la puerta de su palco llamaron la atención del artista.** \* ACC. «Puerta I»: 1: llamar (los tres suaves golpes connotan un misterio sin peligro: cómplice).

(286) **Abrió.** \* ACC. «Puerta II»: 2: abrir.

(287) **Una vieja entró misteriosamente.** \* ACC. «Puerta II»: 3: entrar. Si queremos que hable la banalidad, hemos de comparar esta puerta a la que ya encontramos (núms. 125-127) cuando Marianina confió el misterioso anciano a un criado. Entonces teníamos: *llamar/aparecer (abrir)*. Aquí tenemos: *llamar/abrir/entrar*. Es pre-

cisamente la pérdida del primer término (*llegar*) la que define el misterio: una puerta que «se llama» sola, sin que haya llegado nadie.

(288) —Joven, le dijo, si queréis ser feliz, sed prudente. Envolvete en una capa, echas sobre los ojos un gran sombrero y acudid luego hacia las diez de la noche a la calle del Corso, frente al hotel de España. \* ACC. «Cita»: 1: fijar una cita. \*\* REF. La Italia tenebrosa y novelesca.

(289) —Allí estaré, respondió \* ACC. «Cita»: 2: dar la aceptación a quien la transmite.

(290) poniendo dos luises en la arrugada mano de la dueña. \* ACC. «Cita»: 3: agradecer, gratificar.

(291) Se escapó de su palco \* ACC. «Salir»: 1: de un primer lugar.

(292) después de hacer una señal de inteligencia a la Zambinella, quien bajó tímidamente sus voluptuosos párpados como una mujer feliz de ser al fin comprendida. \* ACC. «Cita»: 4: dar la aceptación a la persona de quien viene la cita. \*\* SEM. Femenidad (los párpados voluptuosos). \*\*\* *Como una mujer...*: hay engaño, puesto que la Zambinella no es una mujer; pero, ¿de dónde viene y a dónde va este engaño? ¿De Sarrasine a sí mismo (en caso de que el enunciado estuviese en estilo indirecto, reproduciendo el pensamiento de Sarrasine)? ¿Del discurso al lector (lo que es plausible, puesto que el *como* modaliza la especie femenina imputada a la Zambinella)? Dicho de otra manera: ¿quién toma a su cargo el gesto de la Zambinella? El origen del enunciado es indiscernible, o más exactamente, indecible (HER. Enigma 6: engaño).

(293) Luego corrió a su casa a fin de obtener del atuendo todas las seducciones que pudiera prestarle. \* ACC. «Vestirse»: 1: querer vestirse.

(294) Al salir del teatro \* ACC. «Salida»: 2: salir de un segundo lugar. (La salida es un comportamiento detallado según los diferentes lugares: el palco, el edificio.)

(295) un desconocido lo detuvo por el brazo.

—Id con cuidado, señor francés, le dijo al oído. Es cuestión de vida o muerte. El cardenal Cicognara es su protector y no bromea. \* ACC. «Advertencia»: 1: hacer una advertencia. \*\* ACC. «Asesinato»: 1: designación del futuro asesino («ese hombre es peligroso»).

(296) Si un demonio hubiese puesto entre Sarrasine y la Zambinella las profundidades del infierno, en ese momento las habría atravesado de una zancada. Al igual que los caballos de los inmortales pintados por Homero, el amor del escultor había salvado inmensos espacios en un abrir y cerrar de ojos. \* SEM. Energía, exceso. \*\* REF. Historia literaria.

(297) —Aunque la muerte me aguardase al salir de casa, iría aún más deprisa, respondió. \* ACC. «Advertencia»: 2: hacer caso omiso. \*\* ACC. «Querer morir»: 2: burlarse de una advertencia, aceptar un riesgo.

#### LVIII. El interés de la historia

Sarrasine es libre de seguir o rechazar la advertencia del desconocido. Esta libertad alternativa es estructural: marca cada término de una secuencia y asegura la progresión de la historia por «rebotés». Sin embargo, y también estructuralmente, Sarrasine no es libre de rechazar la advertencia del italiano, pues si la aceptase y se abstuviese de proseguir la aventura no habría más historia. Dicho de otra manera: *Sarrasine está obligado por el discurso* a ir a la cita con la Zambinella; la libertad del personaje está dominada por el instinto de conservación del discurso. Por un lado, una alternativa, por el otro y al mismo tiempo, una obligación. Este conflicto se soluciona así: la obligación del discurso («es necesario que la historia continúe») es públicamente olvidada, mientras que la libertad de la alternativa se hace recaer noblemente sobre el libre arbitrio del personaje, quien parece elegir con toda responsabilidad, al no tener que morir de esa *muerte de papel* (la más terrible para un personaje de novela) a la que el discurso le obliga. Este juego de manos da grandeza a lo trágico novelesco, pues una vez planteada *lejos del papel*, en la utopía referencial, la elección del personaje parece sometida a determinaciones interiores: Sarrasine elige la cita: 1) porque es de naturaleza obstinada, 2) porque su pasión es más fuerte, 3) porque su destino es morir. De esta manera, la sobredeterminación cumple una doble función: parece referirse a la libertad del personaje y de la historia, puesto que el acto se inscribe en una psicología de la persona, y al mismo tiempo oculta por superposición la implacable obligación del dis-

curso. Este juego es económico: a la historia le interesa que Sarrasine rechace la disuasión que le viene del desconocido; es necesario que *a toda costa* vaya a la cita de la dueña. Entendamos que va en ello la supervivencia de la anécdota, o si se prefiere la protección de una mercancía (el relato) que todavía no ha cumplido su función en el mercado de la lectura: el «interés» de la historia es el «interés» de su productor (o de su consumidor), pero, como de costumbre, el *precio* de la cosa narrativa está sublimado por una abundancia de determinaciones referenciales (tomadas del mundo del alma, *fuera del papel*) que conforman la más notable de las imágenes: el Destino del sujeto.

(298) —¡Poverino!, exclamó el desconocido, y desapareció. \* REF. La italianidad (*ipoverino!*, y no *ipobre!*).

(299) ¿Hablar de peligros a un enamorado no es tanto como anunciarle placeres? \* REF. Código proverbial.

(300) Nunca el lacayo de Sarrasine había visto a su amo tan minucioso en cuanto a su atuendo. \* ACC. «Vestirse»: 2: vestirse (la secuencia «Acción de vestirse» vale globalmente como significante de amor, de esperanza). \*\* Tema ya conocido: Sarrasine, exiliado de la sexualidad, mantenido en estado de doncellez por la vigilancia de la madre (Bouchardon). Ese estado ha sido roto a partir del momento en que Sarrasine ha visto y oído a la Zambinella. Una expresión ha significado el acceso a la sexualidad, el fin de la doncellez: *por primera vez*. Esta *primera vez* reaparece al vestirse Sarrasine: el escultor se viste *por primera vez*: recordemos que Clotilde no había podido sacarlo de su vestimenta desaliñada (núm. 194) (entendamos: no había podido sacarlo de la *afánisis*), motivo por el que lo había abandonado (SIM. Fin del exilio sexual).

(301) Su espada más hermosa, regalo de Bouchardon, el lazo que le diera Clotilde, su frac con lentejuelas, su chaleco de tisú de plata, su tabaquera de oro, sus preciosos relojes, todo fue sacado de los baúles \* Bouchardon y Clotilde iban unidos a la represión, a la constrictión, a la *afánisis*; son por lo tanto ellos quienes presiden ritualmente, por medio de sus dones, la iniciación de Sarrasine: aquellos que han retenido consagran ahora lo que se abandona. La «pérdida de la doncellez» va acompañada de los objetos simbólicos (un lazo, una espada) entregados por los guardianes de la doncellez (SIM. La iniciación).

(302) y se atavió como una joven que va a pasearse delante de su primer amante. \* REF. Psicología de los Enamorados. \*\* El héroe se viste como una joven: esta inversión connota la Femenidad (ya detectada) de Sarrasine (SEM. Femenidad).

(303) A la hora señalada, ebrio de amor e hirviendo de esperanza, \* Aquí comienza una larga secuencia, articulada en tres términos principales: *esperar/ser decepcionado/compensar* (ACC. «Esperanza»: 1: esperar).

(304) Sarrasine, embozado en su abrigo, corrió a la cita que le diera la vieja. La dueña lo esperaba. —¡Cuánto habéis tardado!, le dijo. \* ACC. «Cita»: 5: cita cumplida (*¡Cuánto habéis tardado!* constituye una redundancia de la minuciosidad con que se viste Sarrasine, núm. 300).

(305) Venid.

Arrastró al francés por varias callejuelas \* ACC. «Recorrido»: 1: partir. \*\* ACC. «Recorrido»: 2: recorrer. \*\*\* REF. La Italia tenebrosa y novelesca (las callejuelas).

(306) y se detuvo ante un palacio de bella apariencia. \* ACC. «Puerta III»: 1: detenerse.

(307) Llamó. \* ACC. «Puerta III»: 2: llamar.

(308) La puerta se abrió. \* ACC. «Puerta III»: 3: abrirse. Es imposible imaginar un proairetismo más banal (más esperado) y aparentemente más inútil; desde el punto de vista anecdótico, la historia habría sido igualmente legible si el discurso hubiese dicho: *arrastró al francés hacia un palacio y tras haber penetrado en él lo condujo hacia un salón...* La estructura operatoria de la historia habría permanecido intacta. ¿Qué es lo que añade, pues, la Puerta? Lo semántico propiamente dicho: primero, porque toda puerta es un objeto confusamente simbólico (a ella va unida toda una cultura de la muerte, de la alegría, del límite, del secreto); luego, porque esta puerta que se abre (sin sujeto) connota una atmósfera de misterio, y por último, porque al perseguir siendo incierto el destino de la carrera, ante la puerta abierta, la suspensión se prolonga, es decir, se reactiva.

(309) Condujo a Sarrasine a través de un laberinto de escaleras, galerías y aposentos que sólo estaban iluminados por la incierta claridad de la luna, y no tardó en llegar ante una puerta \* ACC. «Recorrido»:

3: penetrar. \*\* REF. La Aventura, lo Novelesco (el laberinto, las escaleras, la oscuridad, la luna).

(310) por cuyos resquicios escapaban vivos reflejos, de la que salían alegres gritos de varias voces. \* ACC. «Orgía»: 1: signos precursores. El anuncio diegético (interior a la historia) no debe ser confundido con el anuncio retórico, por el cual el discurso nombra de antemano con una palabra lo que seguidamente va a detallar (aquí: anuncio diegético).

(311) De repente, Sarrasine quedó deslumbrado cuando, tras unas palabras de la vieja, fue admitido en aquel aposento misterioso y se encontró en un salón tan brillantemente iluminado como suntuosamente amueblado, en medio del cual se elevaba una mesa bien servida, cargada de sacrosantas botellas y rientes frascos cuyas facetas enrojecidas lanzaban destellos. \* ACC. «Recorrido»: 4: llegar. \*\* REF. El Vino (triste/alegre/asesino/confidente/tierno, etc.). Este código va unido a otro implícitamente literario (Rabelais, etc.).

(312) Reconoció a los cantantes y a las cantatrices del teatro, \* HER. «Maquinación»: 3: el grupo maquinador.

(313) mezclados con mujeres encantadoras, todos dispuestos a iniciar una orgía de artistas que sólo le esperaba a él. \* ACC. «Orgía»: 2: anuncio (aquí el anuncio es más retórico que diegético).

(314) Sarrasine reprimió un gesto de despecho, \* ACC. «Esperanza»: 2: ser decepcionado.

(315) y mostró aplomo. \* ACC. «Esperanza»: 3: compensar (este término está muy próximo al código proverbial: a mal tiempo, buena cara).

(316) Había esperado encontrar una habitación mal alumbrada, a su amada junto a un brasero, a un galán celoso a dos pasos, la muerte y el amor, confidencias cambiadas en voz baja, de corazón a corazón, besos peligrosos, y los rostros tan cercanos que los cabellos de la Zambinella habrían acariciado su frente cargada de deseo, ardiente de felicidad. \* ACC. «Esperanza»: 4: esperar (reanudación retrospectiva). \*\* REF. Códigos pasional, novelesco, irónico.

## LIX. Los tres códigos juntos

Los códigos de referencia poseen una especie de virtud vomitiva, pues repugnan por el aburrimiento, el conformismo, el hastío de la repetición que los funda. El remedio clásico, más o menos utilizado según los autores, consiste en ironizarlos, es decir, superponer al código vomitado un segundo código que habla de él en forma distanciada (se ha comentado ya el límite de este procedimiento, XXI); dicho de otra manera, emprender un proceso de metalinguaje (el problema *moderno* es no detener este proceso, no poner topes a la distancia que se toma en relación a un lenguaje). Cuando se dice que Sarrasine «había esperado encontrar una habitación mal alumbrada, a un galán celoso, la muerte y el amor, etcétera», el discurso mezcla tres códigos desenganchados (que se hacen cargo unos de otros), provenientes de tres emisores diferentes. El código de la Pasión funda lo que se supone siente Sarrasine. El código Novelesco transforma ese «sentimiento» en literatura: es el código de un autor de buena fe que no duda de que lo novelesco sea una expresión *justa* (natural) de la pasión (que no sabe, a la inversa de Dante, que la pasión proviene de los libros). El código Irónico toma a su cargo la «ingenuidad» de los dos primeros: de la misma manera que el novelista se pone a hablar del personaje (código núm. 2), el irónico se pone a hablar del novelista (código núm. 3); el lenguaje «natural» (interior) de Sarrasine es hablado dos veces; bastaría con producir, de acuerdo con el modelo de esta frase 316, un pastiche de Balzac para alejar todavía más este escalonamiento de los códigos. ¿Cuál es el alcance de este desenganche? Sobrepassando siempre el último tope y proyectándose al infinito, este desenganche constituye la escritura en toda su potencia de juego. Por su parte, la escritura clásica no va tan lejos; se queda rápidamente sin aliento, se cierra y firma muy pronto su último código (por ejemplo, haciendo demostración de su ironía, como aquí). Sin embargo, Flaubert (ya se ha sugerido), manipulando una ironía impregnada de incertidumbre, opera un malestar saludable en la escritura: no detiene el juego de los códigos (o lo detiene mal), de manera que (y aquí está sin duda la prueba de la escritura) *no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto detrás de su lenguaje); pues el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a esta pregunta: *¿Quién habla?*

(317) —¡Viva la locura!, exclamó. *Signori e belle donne*, me permitiréis que más tarde me tome el desquite y os muestre mi gratitud por el modo en que acogéis a un pobre escultor. \* ACC. «Esperanza»: 5: compensar (reanudación). \*\* REF. La italianidad.

(318) Después de haber recibido los cumplidos bastante afectuosos de la mayor parte de los presentes, a quienes conocía de vista, \* HER. «Maquinación»: 4: ficción. (Los «presentes» son los agentes de la maquinación de la que es objeto Sarrasine; la acogida que le dispensan es una pieza de esta máquina.)

### LX. La casuística del discurso

La manera en que se acoge a Sarrasine es *bastante* afectuosa. Este es un curioso cuantitativo: al reducir el *mucho* o el *muy* cede ante el propio positivo: en el fondo, estos cumplidos *bastante* afectuosos son algo menos que *afectuosos*, o al menos afectuosos con reticencia. Esta reticencia del discurso es el efecto de un compromiso: por una parte, los cantantes deben acoger bien a Sarrasine a fin de burlarse de él y de esta manera hacer que progrese la maquinación que han preparado (de ahí los cumplidos afectuosos); por otra parte, esta acogida es una ficción de la que el discurso no quisiera hacerse responsable, sin poder, sin embargo, asumir su propio despegue, pues esto sería denunciar demasiado pronto la mentira de los maquinadores y la historia perdería su suspensión (de ahí el *bastante* afectuosos). Por ahí se ve que el discurso intenta mentir *lo menos posible*: justo lo que hace falta para asegurar el interés de la lectura, es decir, su propia supervivencia. Prisionero de una civilización del enigma, de la verdad y del desciframiento, el discurso acaba por reinventar en el nivel de su propia instancia los subterfugios morales elaborados por esta civilización: existe una casuística del discurso.

(319) trató de aproximarse a la poltrona sobre la cual la Zambinella \* ACC. «Conversación I»: 1: aproximarse.

(320) estaba indolentemente tendida. \* SEM. Feminidad.

(321) ¡Oh! Cómo palpité su corazón al percibir un piecito calzado con una de esas chinelas que, permítame decirlo, señora, daban en

otro tiempo al pie de la mujer una expresión tan coqueta, tan voluptuosa, que no sé cómo podían resistir los hombres. Es posible que las medias blancas bien tirantes con talones verdes, las faldas cortas y las chinelas puntiagudas de tacón alto del reinado de Luis XV contribuyeran un poco a desmoralizar a Europa y al clero.

—¡Un poco!, dijo la marquesa. Pero ¿es que no ha leído usted nada? \* Feminidad. \*\* Todo el vestido de la Zambinella es una ficción dirigida a Sarrasine; esta ficción consigue su propósito porque Sarrasine convierte inevitablemente la impostura en prueba (la coquetería es la prueba de la Mujer): es, si se puede decir, la prueba del pie (HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine). \*\*\* REF. El siglo de Luis XV. Por otra parte, no es indiferente el hecho de que el momento en que la joven toma de nuevo contacto con la narración (interviniendo en ella) sea el de una alusión erótica; un breve galanteo (en el que la marquesa se muestra bruscamente franca, «desenvuelta», casi vulgar) reactiva el contrato pendiente de ser cumplido, que es de naturaleza amorosa (el narrador no se equivoca en esto y responde a la marquesa con una sonrisa).

(322) —La Zambinella, proseguí sonriendo, había cruzado descaradamente las piernas y bromeando balanceaba la de encima con una actitud de duquesa que sentaba muy bien a su género de belleza caprichosa y llena de cierta mollicie incitante. \* La coquetería de la Zambinella, significada de manera muy precisa por las *piernas cruzadas*, postura señaladora condenada por el Código de los Buenos Modales, está construida como una provocación: tiene aquí por lo tanto expresamente valor de ficción (HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine).

(323) Se había despojado de sus ropas de teatro y llevaba un corpiño que dibujaba su cintura esbelta, realizada por un miriñaque y un traje de raso recamado de flores azules. \* Mientras la Zambinella estaba en el escenario, su vestido de mujer era de alguna manera institucional; pero ya en la vida civil, el músico miente al guardar la apariencia de una mujer: hay una ficción voluntaria. Por otra parte, será por la vestimenta por lo que Sarrasine conocerá la verdad (núm. 466); pues sólo la institución (el vestido) dicta a Sarrasine su lectura de los sexos: si no hubiese creído al vestido, Sarrasine todavía estaría vivo (HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine).

(324) Su pecho, cuyos tesoros disimulaba un encaje en alarde de coquetería, centelleaba de blancura. Para analizar bien —y tal vez para apreciar mejor— la ambigüedad bastante retorcida de esta frase, es necesario descomponerla en dos engaños paralelos, que sólo son lige-

ramente divergentes en sus líneas de destino. \* La Zambinella disimula su pecho (única alusión del texto a la feminidad anatómica y no ya cultural), y al mismo tiempo que su pecho, lo que la Zambinella disimula a los ojos de Sarrasine es la causa misma del disimulo: lo que hay que disimular es que no hay nada; la perversidad de la carencia proviene del hecho que no se la disimula mediante una plenitud (grosera mentira del postizo), sino mediante aquello que habitualmente disimula la plenitud del pecho (los encajes); la carencia no toma de la plenitud su figura, sino su mentira (HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine). \*\* El discurso miente más groseramente: alega la plenitud (los tesoros) como único objeto posible del disimulo y, al dar a este disimulo un móvil (la coquetería), hace indiscutible su existencia (llamando la atención sobre la causa, se elude la comprobación del hecho) (HER. Enigma 6: engaño, del discurso al lector). \*\*\* La carencia *deslumbra por su blancura*, es designada en el cuerpo del castrado como un foco de luz, una playa de pureza (SIM. Blancura de la carencia).

(325) Peinada casi como se peinaba Madame du Barry, su rostro, aunque rematado por un ancho gorro, no parecía sino todavía más lindo, y el polvo le sentaba bien. \* SEM. Feminidad. \*\* REF. Código histórico.

(326) Verla así era adorarla. \* REF. Código del Amor.

## LXI. La prueba narcisista

Una verdad corriente (*endoxa* puramente literaria que la «vida» desmiente a cada instante) quiere que haya un nexo obligatorio entre la belleza y el amor (*verla tan bella es adorarla*). Este nexos extrae su fuerza de lo siguiente: el amor, (novelresco), en sí mismo codificado, debe apoyarse en un código seguro; la belleza se lo proporciona, no porque, como se ha visto ya, este código pueda fundarse en rasgos referenciales: la belleza no puede describirse (sino por adiciones y tautologías); no tiene referente, pero no carece de referencias (Venus, la hija del sultán, las vírgenes de Rafael, etc.), y es esta abundancia de autoridades, esta herencia de escrituras, esta anterioridad de modelos, lo que hace de la belleza un código seguro; en consecuencia, el amor que funda esta belleza cae bajo las reglas naturales de la cultura: los códigos se acercan,

el uno se apoya en el otro; se crea una circularidad: la belleza obliga a amar, pero también lo que amo es fatalmente bello. Al declarar adorable a la Zambinella, Sarrasine instala una de las tres pruebas (narcisista, psicológica, estética) de las que se servirá constantemente para engañarse sobre el sexo del castrado: estoy autorizado para amarla, puesto que es bella, y si la amo (yo, que no puedo equivocarme) es porque es una mujer.

(327) Sonrió amablemente al escultor. \* HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine).

(328) Sarrasine, contrariado por no poder hablarle sino ante testigos, \* ACC. «Esperanza»: 6: ser decepcionado (reanudación).

(329) se sentó cortésmente a su lado y conversó con ella de música, alabando su prodigioso talento; \* ACC. «Esperanza»: 7: compensar (reanudación). \*\* ACC. «Conversación 1»: 2 y 3: sentarse y hablar.

(330) pero su voz temblaba de amor, temor y esperanza. ACC. «Esperanza»: 8: esperar (reanudación).

(331) —¿Qué teméis?, le dijo Vitagliani, el cantante más famoso de la compañía. ¡Vamos! ¡Aquí no tenéis rival alguno que temer! El tenor, sonrió silenciosamente. Esta sonrisa se repitió en los labios de todos los invitados, \* HER. «Maquinación: 5: indicio de maquinación (complicidad del grupo maquinador). \*\* HER. Enigma 6: equívoco.

## LXII. El equívoco I: la doble interpretación

«No tenéis rival alguno», dice el tenor: 1) porque sois amado (entiende Sarrasine), 2) porque cortejáis a un castrado (entienden sus cómplices y tal vez ya el lector). Según la primera audición, hay engaño; según la segunda, revelación. El entrelazado de las dos audiciones forma un equívoco. El equívoco procede, en efecto, de dos voces recibidas por igual; hay interferencia entre dos líneas de destino. Dicho de otra manera, la *doble interpretación* (bien nombrada), fundamento del juego de palabras, no puede analizarse en simples términos de significación (dos significados para un significante); es necesario distinguir en ella dos destinatarios, y si

contrariamente a lo que ocurre aquí, los dos destinatarios no vienen dados por la historia, si el juego de palabras parece dirigirse a una sola persona (el lector, por ejemplo), hay que concebir a esta persona dividida en dos sujetos, en dos culturas, en dos lenguajes, en dos espacios de audición (de ahí la afinidad tradicional entre el juego de palabras y la «locura»: el «Loco», vestido con un traje bi-partito —dividido—, era antiguamente el funcionario de la doble interpretación). En relación a un mensaje idealmente puro (tal como se realiza en matemáticas), la división de la audición constituye un «ruido», hace que la comunicación sea oscura, falaz, azarosa: incierta. Sin embargo, este ruido, esta incertidumbre, son producidos por el discurso con vistas a una comunicación: son dados al lector para que se alimente de ellos: lo que el lector lee es una contracomunicación, y si se quiere pensar que la doble interpretación desborda ampliamente los casos limitados del juego de palabras y del equívoco y en el fondo impregna, bajo formas y densidades diversas, toda la escritura clásica (precisamente por su vocación polisémica), se puede ver que las literaturas son en última instancia artes del «ruido»; lo que el lector consume es ese defecto de la comunicación, esa carencia del mensaje; lo que toda la estructuración edifica para él y le tiende como el más precioso de los alimentos es una *contra-comunicación*; el lector es cómplice no de tal o cual personaje, sino del propio discurso en la medida en que produce la división de la audición, la impureza de la comunicación: el discurso y no tal o cual de sus personajes es el único héroe *positivo* de la historia.

(332) *cuya atención tenía cierta malicia oculta de la que no debía darse cuenta un enamorado.* \* Por una parte, Sarrasine, por ceguera de enamorado, es incapaz de descifrar la estratagema; estructuralmente es como si se dirigiese a sí mismo un engaño; por otra parte, al constatar esta ceguera, el discurso tiende al lector un comienzo de desciframiento, plantea la estratagema como tal (HER. Enigma 6: equívoco). \*\* REF. El Enamorado (la venda sobre los ojos).

(333) *Esta publicidad fue como una puñalada que Sarrasine hubiese recibido de pronto en el corazón. Aunque dotado de una cierta fuerza de carácter y si bien ninguna circunstancia hubiese podido influir en su amor,* \* Sarrasine toma la sonrisa del tenor por un indicio no de malignidad, sino de indiscreción: se engaña a sí mismo (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo). \*\* SEM. Energía.

(334) *tal vez no había pensado todavía que Zambinella era casi una cortesana* \* El olvido de Sarrasine (donde se repite como un eco esa «ignorancia de las cosas de la vida» en que lo había mantenido Bouchardon) le sirve de engaño: hacer de la Zambinella una cortesana es confirmarla en su feminidad; dudar de su identidad social es evitar el dudar de su identidad sexual (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo).

(335) *y que él no podía tener al mismo tiempo los goces puros que hacen del amor de una joven algo tan delicioso y los fogosos arrebatos por los que una mujer de teatro hace pagar su peligrosa posesión.* \* REF. Paradigma de las Mujeres: joven/cortesana.

(336) *Reflexionó y se resignó.* \* ACC. «Esperanza»: 9: compensar, resignarse (reanudación).

(337) *Sirvieron la cena.* \* ACC. «Orgía»: 3: cena.

(338) *Sarrasine y la Zambinella se sentaron sin ceremonias uno al lado del otro.* \* ACC. «Conversación II»: 1: sentarse juntos.

(339) *Hasta la mitad del festín, los artistas guardaron alguna composición,* \* ACC. «Orgía»: 4: calma inicial.

(340) *y el escultor pudo conversar con la cantante.* \* ACC. «Conversación II»: 2: conversar.

(341) *La encontró aguda e ingeniosa;* \* SEM. Agudeza mental. Este sema, que es una especie de *hápx* en el cuadro caracteriológico de la Zambinella, sirve para corregir, según un esbozo eufemístico y conformista, lo que habría de hiriente en la imagen de una mujer *retrasada*.

(342) *pero era de una pasmosa ignorancia* \* La ignorancia de la Zambinella equivale a su inmadurez física (SEM. Inmadurez).

(343) *y se mostró débil y supersticiosa.* \* La debilidad y la superstición equivalen a la pusilanimidad (SEM. Pusilanimidad).

(344) *La delicadeza de sus órganos se reproducía en su entendimiento.* \* Si se entiende por «órganos» de la Zambinella sus cuerdas vocales no se revela nada; pero si esos órganos son sus caracteres sexuales, se sugiere todo. Hay por lo tanto doble interpretación (HER.

Enigma 6: equívoco). \*\* REF. Código psico-fisiológico: deficiencia física y debilidad mental.

(345) Cuando Vitagliani descorchó la primera botella de vino de Champaña, \* ACC. «Orgía»: 5: Vinos.

(346) Sarrasine leyó en los ojos de su vecina un temor bastante vivo ante la pequeña detonación producida por la salida del gas. \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo (la temerosidad prueba la feminidad: Sarrasine usa esta prueba psicológica para engañarse a sí mismo).

### LXIII. La prueba psicológica

El champaña sirve para probar la pusilanimidad de la Zambinella. La pusilanimidad de la Zambinella sirve para probar su feminidad. El engaño sarrasiniano va así de prueba en prueba. Unas son inductivas, fundadas en una vieja deidad retórica: el *exemplum*; de un episodio narrativo (el champaña, más tarde la serpiente) se induce un rasgo de carácter (o más bien se construye el episodio para significar el carácter). Otras son deductivas, son entimemas, silogismos imperfectos (viciosos, incompletos o simplemente probables); todas las mujeres son miedosas, Zambinella es miedosa, luego Zambinella es una mujer. Los dos sistemas lógicos se mezclan: el *exemplum* permite plantear la premisa menor del silogismo; Zambinella tiene miedo de un tapón que salta, luego Zambinella es miedosa. En cuanto a la premisa mayor, proviene del campo narcisista (la Mujer es adorable), del campo psicológico (la Mujer es temerosa) o del campo estético (la Mujer es bella); lo que funda esta premisa mayor, conforme a la definición del entimema, no es una verdad científica, sino una opinión corriente, una *endoxa*. Así, los engaños que Sarrasine se dirige a sí mismo están conformados por el discurso más social: enteramente inmerso en la socialidad, el sujeto toma en ella sus censuras y sus coartadas; en una palabra, su ceguera, o si se quiere: su propia muerte —puesto que morirá por haberse equivocado—. La psicología —puro discurso social— aparece de esta manera como un lenguaje asesino que conduce (nos gustaría colocar bajo esta palabra el *exemplum* inductor y el silogismo deductor) al sujeto a la castración final.

(347) El involuntario estremecimiento de esta organización femenina fue interpretado por el artista enamorado como el indicio de una excesiva sensibilidad. Esta debilidad encantó al francés. \* SEM. Pusilanimidad (temerosidad, feminidad). \*\* Organización femenina equivale a un engaño si se toma literalmente y a un desciframiento si se entiende metafóricamente (HER. Enigma 6: equívoco).

(348) ¡Hay tanto de protección en el amor del hombre!  
—¡Dispondréis de mi poder como de un escudo! ¿No está escrita esta frase en el fondo de toda declaración de amor? \* REF. Código proverbial: el Amor.

(349) Demasiado apasionado para musitar galanterías a la bella italiana, Sarrasine, como todos los amantes, se mostraba alternativamente grave, risueño o recogido. \* REF. Psicología de los Enamorados.

(350) Aunque parecía escuchar a los invitados, no oía ni una palabra de lo que decían, entregado como estaba al placer de encontrarse cerca de ella, rozarle la mano y servirla. Nadaba en una secreta alegría. \* REF. El Amor: comportamientos y sentimientos.

(351) Pese a la elocuencia de algunas miradas mutuas \* «Las miradas mutuas» son signos de amor recíproco. Sin embargo, estructuralmente, el sentimiento de Sarrasine carece de pertinencia, pues está instalado en el discurso desde hace mucho tiempo y no tiene nada de incierto; aquí sólo cuenta el signo de acuerdo emitido por la Zambinella; este signo es una ficción (HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine).

(352) le sorprendió la reserva con que la Zambinella se comportaba. \* Bastaría con que Sarrasine llevase un poco más lejos su «sorpresa» para que descubriese tal vez la verdad; esta «sorpresa» es por lo tanto un desciframiento que Sarrasine se dirige incompletamente a sí mismo (HER. Enigma 6: desciframiento parcial, de Sarrasine a sí mismo).

(353) Había sido ella la primera en frotarle el pie y provocarlo con la malicia de una mujer libre y enamorada; \* HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine. \*\* REF. Tipología de las Mujeres.

(354) pero de súbito se había envuelto en una modestia de jovencita, \* REF. Tipología de las Mujeres. \*\* La reserva de la Zambinella, sea cual fuere el móvil (miedo o escrúpulo), es una suspensión de la estratagema y equivale a un comienzo de desciframiento; sin embargo,

aquí es imposible decir si el mensaje proviene de la Zambinella o del discurso, si se dirige a Sarrasine o al lector: no *está situado*; por lo que se ve, una vez más, que la escritura posee ese poder de operar un verdadero silencio del destino: literalmente, es una contracomunicación, una «cacografía» (HER. Enigma 6: desciframiento parcial).

(355) después de haber oído contar a Sarrasine un detalle que revelaba la excesiva violencia de su carácter. \* SEM. Violencia (exceso). \*\* La pusilanimidad de la Zambinella (fuente lógica de su feminidad) está significada a través de algunos ejemplos (champaña, serpiente), pero también a través de algunas ofensivas de Sarrasine; el sema toma entonces un valor operatorio (aun cuando esas ofensivas no estén todavía dirigidas contra la Zambinella); se convierte en término de una larga secuencia («Peligro»), jalonada por las amenazas de que la Zambinella será progresivamente objeto hasta el momento en que, descubierta la maquinación, el músico corre peligro de ser matado por Sarrasine. Estos miedos, consecutivos a las amenazas (aunque sean abstractas), son anuncios de la crisis final (ACC. «Peligro»: 1: acto de violencia, signo de un carácter peligroso).

(356) Cuando la cena se convirtió en orgía, \* ACC. «Orgía»: 6: nombramiento de la orgía (se trata de un anuncio retórico, denominativo: el discurso nombra el conjunto de lo que va a detallar).

(357) los invitados se pusieron a cantar, inspirados por el peralta y el pedro-ximénez. Fueron dúos maravillosos, aires calabreses, seguidillas españolas, tonadas napolitanas. \* ACC. «Orgía»: 7: cantar.

(358) La embriaguez estaba en todos los ojos, en la música, en los corazones y en las voces. Desbordóse de pronto una vivacidad encantadora, un abandono cordial, una campechanía italiana, \* ACC. «Orgía»: 8: abandonarse (anuncio denominativo).

(359) de la que nada podría dar una idea a aquellos que sólo conocen las reuniones de París, las fiestas de Londres o los círculos de Viena. \* REF. La Europa mundana.

(360) Los chistes y los piropos se cruzaban, como balas en una batalla, a través de las risas, las blasfemias y las invocaciones a la Santa Virgen y al Bambino. \* ACC. «Orgía»: 9: abandonarse (1): conversaciones desenfadadas. \*\* REF. La italianidad (Bambino).

(361) Uno se acostó en un sofá y se puso a dormir. \* ACC. «Orgía»: 10: abandonarse (2): dormir.

(362) Una joven escuchaba una declaración sin darse cuenta de que derramaba vino de jerez en el mantel. \* ACC. «Orgía»: 11: abandonarse (3): derramar vino (este gesto no se ajusta al Código de la Joven y esta incongruencia duplica el signo del desorden).

(363) En medio de este desorden \* ACC. «Orgía»: 12: abandonarse (reanudación denominativa). El *abandono*, fragmento de la orgía, está construido retóricamente: un anuncio, tres términos, una reanudación.

(364) la Zambinella, como asaltada por el terror, se quedó pensativa. Se negó a beber, \* ACC. «Peligro»: 2: miedo de la víctima.

#### LXIV. La voz del lector

*Como asaltada por el terror*: ¿quién habla aquí? No puede ser Sarrasine, ni siquiera indirectamente, puesto que toma el temor de la Zambinella por pudor. No puede ser expresamente el narrador, puesto que sabe que la Zambinella está efectivamente aterrada. La modalización (*como*) expresa el interés de un solo personaje, que no es ni Sarrasine ni el narrador, sino el lector: es él quien tiene interés en que la verdad sea nombrada y esquivada a la vez, equívoco que satisface muy bien el *como* del discurso, puesto que indica la verdad y, sin embargo, la reduce declarativamente a una simple apariencia. Lo que se escucha aquí es la voz *desplazada* que el lector presta, por procuración, al discurso: el discurso habla según el interés del lector. Por esto se ve que la escritura no es la comunicación de un mensaje que parta del autor y vaya al lector; es específicamente la voz misma de la lectura: *en el texto sólo habla el lector*. Esta inversión de nuestros prejuicios (que hacen de la lectura una *recepción* o, suponiendo lo mejor, una simple participación psicológica en la aventura contada), esta inversión puede ilustrarse con una imagen lingüística: en el verbo indoeuropeo (griego, por ejemplo) se oponían dos diátesis (precisamente dos *voces*): la voz media, según la cual el agente cumplía la acción por su propia cuenta (*Yo sacrificio por mí mismo*), y la voz activa, según la cual el agente cumplía esta misma acción en provecho de otro (como el sacerdote que sacrificaba en interés de su cliente). En este caso, la escritura es *activa*, pues actúa para el lector: no procede de un autor, sino de un *escritor público*, nota-

rio encargado por la institución no de halagar los gustos de su cliente, sino de consignar, bajo su dictado, la relación de sus intereses, las operaciones por las cuales, en el interior de una economía de la revelación, administra esta mercancía: el relato.

(365) comió acaso un poco de más; pero, según dicen, la glotonería es una gracia en la mujer. \* REF. Código de las Mujeres (son glotonas). \*\* La glotonería, como el temor, prueba a la Mujer: es una prueba psicológica (HER. Enigma 6: engaño, ¿de Sarrasine a sí mismo?, ¿del discurso al lector?).

(366) Admirando el pudor de su amada, \* Sarrasine, equivocadamente, transforma el temor en pudor (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo).

(367) Sarrasine se hizo serias reflexiones para el porvenir. «Sin duda querrá casarse», se dijo. Y se abandonó a las delicias de ese matrimonio. Su vida entera no le parecía bastante larga para agotar la fuente de felicidad que descubría en el fondo de su alma. \* Al recaer en primer lugar sobre una denominación del hecho (*pudor* en lugar de *temor*), la ficción que Sarrasine se destina a sí mismo se extiende metonímicamente al móvil, colocado a su vez bajo la autoridad del código que regula los matrimonios burgueses (si una mujer se niega, es que quiere casarse) (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo). \*\* REF. Las imaginaciones del enamorado.

(368) Vitagliani, su vecino de mesa, le daba de beber con tal frecuencia que a eso de las tres de la madrugada \* ACC. «Maquinación»: 6: se embriaga a la víctima.

(369) Sarrasine, sin estar completamente ebrio, se encontró sin fuerzas para resistir su delirio. \* Aquí comienza un «Secuestro» limitado, que debe distinguirse del «Rapto» final (ACC. «Secuestro»: 1: acondicionamiento del seductor) (este secuestro está construido como un «delirio», un pequeño *acting out*).

(370) En un momento de fogosidad, cogió a la mujer \* ACC. «Secuestro»: 2: raptar a la víctima.

(371) y huyó con ella a una especie de tocador que comunicaba con el salón \* ACC. «Secuestro»: 3: cambiar de lugar.

(372) y hacia cuya puerta había tornado la vista más de una vez. \* ACC. «Secuestro»: 4: haber premeditado el rapto.

(373) La italiana estaba armada de un puñal.

—Si te acercas, dijo, me veré obligada a hundirte este puñal en el corazón. \* ACC. «Secuestro»: 5: defensa armada de la víctima. \*\* Lo que Zambinella defiende no es su virtud, sino su mentira; con esto señala la verdad y su gesto equivale a un indicio. Sin embargo, Sarrasine atribuye este gesto a un cálculo de cortesana, se engaña a sí mismo: indicio y ceguera forman un equívoco (HER. Enigma 6: equívoco). \*\*\* El discurso presta su escritura a la Zambinella (me veré obligada); por la simple fuerza de la ortografía (la concordancia del participio pasado) no puede hacer otra cosa que volverse cómplice de la impostura (HER. Enigma 6: engaño, del discurso al lector). \*\*\*\* La Zambinella amenaza a Sarrasine con mutilarlo, lo que por otra parte se cumplirá al final: «Me has rebajado hasta ti» (núm. 525) (SIM. La castración, el cuchillo).

(374) ¡Vete! ¡Me despreciarías! Siento demasiado respeto por tu carácter para entregarme así. No quiero perder el sentimiento que me concedes. \* HER. Enigma 6: equívoco (la razón dada por la Zambinella puede ser táctica o sincera). \*\* REF. El Honor de las Mujeres, la Estimación y no el amor, etc.

(375) ¡Ah, ah!, dijo Sarrasine. Excitar una pasión es un mal medio de apagarla. \* REF. Psicología y estrategia de las pasiones.

(376) ¿Tan corrompida estás ya que, vieja de corazón, te comportarías como una joven cortesana que azuza las emociones con que trafica? \* REF. Tipología de las Mujeres (la cortesana). \*\* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo (Sarrasine se equivoca sobre el móvil de la Zambinella).

## LXV. La «escena»

La Zambinella y Sarrasine intercambian *réplicas*. Cada réplica es un engaño, una equivocación, y cada equivocación encuentra su justificación en un código: al Honor de las Mujeres responde la Tipología de las Mujeres; ambos se arrojan los códigos a la cabeza, y este voleo de códigos constituye la «escena». Así aparece la naturaleza del sentido: es una fuerza que intenta subyugar a otras fuerzas, a otros sentidos, a otros lenguajes. La fuerza del sentido depende de su grado de sistematización: el sentido más fuerte es el sentido cuya sistematización engloba un número elevado de ele-

mentos, hasta el punto de parecer que recubre todo lo notable del mundo: así sucede con los grandes sistemas ideológicos, que luchan entre sí a golpes de sentido. Su modelo es siempre la «escena», definida como el enfrentamiento incesante de dos códigos diferentes que sólo comunican por sus encajamientos, por el ajuste de sus límites (es decir: la doble réplica, la esticomitia). Una sociedad atenta a la naturaleza de alguna manera lingüística del mundo, como lo fue la sociedad medieval con su *Trivium* de las artes de la palabra, pensando que no es la verdad la que pone término al enfrentamiento de lenguajes, sino solamente la fuerza de uno de ellos, puede por lo tanto, con espíritu lúdico, tratar de codificar esta fuerza, de darle un protocolo de solución: es la *disputatio*, algunos de cuyos términos tenían por función clausurar arbitraria pero necesariamente la repetición infinita de las réplicas, de los «terminemas»; en suma, especie de marcas de abandono que ponían fin al juego de los lenguajes entre sí.

(377) —Es que hoy es viernes, respondió la Zambinella, \* SEM. Superstición (pusilanimidad, temerosidad).

(378) asustada por la violencia del francés. \* ACC. «Peligro»: 3: nuevo terror de la víctima.

(379) Sarrasine, que no era devoto, se echó a reír. \* SEM. Falta de piedad. La falta de piedad de Sarrasine responde paradigmáticamente a la superstición de la Zambinella; este paradigma es (será) trágico: el ser pusilánime arrastrará al ser viril hacia una carencia, la figura simbólica contaminará al incrédulo.

(380) La Zambinella saltó como un corzo \* ACC. «Secuestro»: 6: huida de la víctima.

(381) y se lanzó hacia la sala del festín. \* ACC. «Secuestro»: 7: cambio de lugar (simétrico e inverso al del núm. 371).

(382) Cuando Sarrasine apareció en la sala corriendo tras ella, \* ACC. «Secuestro»: 8: persecución.

(383) fue recibido con una risa infernal. \* HER. «Maquinación»: 7: risa que subraya el éxito de la estratagema (la risa colectiva es el móvil de la maquinación): «Si he consentido en engañaros ha sido sólo por complacer a mis compañeros, que querían reír», núm. 512).

(384) Vio a la Zambinella desmayada en un sofá. Estaba pálida y como extenuada por el esfuerzo extraordinario que acaba de hacer. \* SEM. Debilidad, pusilanimidad, temerosidad, feminidad.

(385) Aunque Sarrasine sabía poco de italiano, \* REF. Cronología (la notación corresponde a la contabilidad de los días que Sarrasine ha pasado en Roma: tres semanas hasta la noche de la orgía).

#### LXVI. *Lo legible I: «Todo es coherente»*

Es necesario (verosímil) que Sarrasine entienda el italiano, pues la observación de su amada debe confundirlo y hacer que cese su delirio; pero no es menos necesario (verosímil) que lo sepa mal, pues sólo hace veinticuatro días que está en Italia (lo sabemos por el código cronológico), y si no debe estar allí más tiempo es porque debe ignorar las costumbres romanas, que hacen pisar las tablas a los castrados, y si debe ignorar esas costumbres es porque es preciso que se equivoque en la identidad de la Zambinella, etcétera. Dicho de otra forma, el discurso se encierra escrupulosamente en un círculo de *solidaridades*, y ese círculo, donde «todo es coherente», es el de lo legible. Lo legible, como es de esperar, está regido por el principio de no contradicción, pero al multiplicar las solidaridades, al indicar cada vez que le es posible el carácter *compatible* de las circunstancias, al pegar los acontecimientos relatados con una especie de «cola» lógica, el discurso lleva este principio hasta la obsesión; se mueve con el andar precavido y desconfiado de un individuo que teme ser sorprendido en flagrante delito de contradicción; vigila y prepara sin cesar, por lo que pueda ocurrir, su defensa contra el enemigo capaz de obligarlo a reconocer la vergüenza de un ilogismo, de una perturbación del «sentido común». La solidaridad de las notaciones aparece así como un arma defensiva; dice a su manera que el sentido es una fuerza, que se inventa en el interior de una economía de fuerzas.

(386) oyó cómo su amada decía en voz baja a Vitagliani: —¡Me matará! \* HER. «Maquinación»: 8: índice de complicidad entre el instigador y el agente de la maquinación. \*\* ACC. «Peligro»: 4: miedo premonitorio de la víctima.

(387) Esta extraña escena dejó totalmente confundido al escultor. Recobró la razón. Primero se quedó inmóvil, luego recuperó el habla, se sentó junto a su amada y le aseguró su respeto. Encontró fuerzas para darle otro cariz a su pasión diciéndole a aquella mujer las palabras más exaltadas; y, para describir su amor, desplegó los tesoros \* ACC. «Secuestro»: 9: fracaso del secuestro, vuelta al orden.

(388) de esa elocuencia mágica, oficioso intérprete \* REF. Código de la Pasión.

(389) que las mujeres rara vez se niegan a creer. \* REF. Psicología de las Mujeres.

(390) En el momento en que las primeras luces de la mañana sorprendieron a los invitados, una mujer propuso ir a Frascati. \* ACC. «Excursión»: 1: proposición. \*\* ACC. «Orgía»: 13: fin (el alba).

## LXVII. *Cómo se hace una orgía*

Alguien que no es el lector, sino un personaje (en este caso, Sarrasine) se aproxima poco a poco al lugar de la orgía; ésta se anuncia a él por el ruido de las voces, el hilo de luz: es un anuncio interior a la historia, análogo a los indicios físicos que permiten descifrar de antemano una tempestad o un seísmo; estamos frente a una historia natural de la orgía. Luego la orgía es anunciada en el interior del discurso: se la nombra, lo que supone que, a la manera de un resumen denominativo (el título de un capítulo, por ejemplo), se procederá a analizarla, a describir sus momentos, los significados que la componen; estamos frente a una retórica de la orgía. Estas partes de la orgía son conductas estereotipadas, nacidas de una repetición de experiencias (cenar, descorchar el champañá, cantar, dejarse llevar); estamos frente a un saber empírico de la orgía. Además, un momento de esta orgía, dado bajo su nombre genérico, por ejemplo, el *abandono*, puede ser no ya analizado, como la orgía misma, sino *ilustrado* por algunas conductas ejemplares (dormir, derramar el vino); estamos frente a una lógica inductiva de la orgía (a base de *exempla*). Finalmente, la orgía languidece y cesa; estamos frente a una física de la orgía. Por lo tanto, lo que se ha llamado el código proairético está realizado en base a otros códigos diversos, tomando como modelo saberes dife-

rentes. La continuación de las acciones, por natural, lógica y lineal que parezca, no está regida por una sola regla de orden; no solamente puede «divagar» a merced de infinitas expansiones (aquí, por ejemplo, el frustrado rapto de la Zambinella), sino que refracta saberes, órdenes, códigos diferentes: es un espacio perspectivo; la materialidad del discurso es el punto de vista; los códigos, los centros de perspectiva, y el referente (la orgía), la imagen encuadrada.

(391) Todos recibieron con vivas exclamaciones la idea de pasar el día en la Villa Ludovisi. \* ACC. «Excursión»: 2: aquiescencia general.

(392) Vitagliani bajó para alquilar coches. \* ACC. «Excursión»: 3: alquilar coches.

(393) Sarrasine tuvo la dicha de conducir a la Zambinella en un factón. \* ACC. «Paseo amoroso»: 1: subir al mismo coche.

(394) Luego que salieron de Roma, la alegría, reprimida un momento por el combate que cada uno había librado con el sueño, se despertó de pronto. Hombres y mujeres parecían acostumbrados a aquella vida extraña, a aquellos placeres continuos, a aquel vértigo del artista que hace de la vida una fiesta perpetua en la que se ríe sin pensar en otra cosa. \* ACC. «Excursión»: 4: alegría colectiva. \*\* REF. La Vida del Artista.

(395) La acompañante del escultor era la única que parecía abatida. —¿Estáis enferma?, le preguntó Sarrasine. ¿Preferiríais volver a casa? —No soy lo bastante fuerte para soportar todos estos excesos, respondió. Necesito muchos cuidados; \* ACC. «Peligro»: 5: miedo persistente. \*\* Sarrasine continúa equivocándose: después de haber tomado la resistencia de la Zambinella por pudor o coquetería, ahora atribuye su abatimiento a la enfermedad (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo). \*\*\* La respuesta de la Zambinella en un engaño si la fatiga alegada es consecuencia de la orgía; es una verdad si su enfermedad resulta del terror; es un engaño si su pusilanimidad es atribuida a su feminidad; es una verdad si proviene de su castración: hay doble interpretación (HER. Enigma 6: equívoco). \*\*\*\* ACC. «Paseo amoroso»: 2: conversación a solas.

(396) ¡pero junto a vos me siento tan bien! A no ser por vos, no me habría quedado a esa cena; \* Aquí se escucha la voz de dos verosímiles, produciendo de esta manera una doble interpretación: 1) lo verosímil operatorio dirá que la Zambinella sostiene con Sarrasine un

discurso si no amoroso al menos amistoso, para hacerle descartar toda sospecha de la estratagema en la que ha caído: será entonces un engaño; 2) lo verosímil «psicológico», que tiene por lógicas las «contradicciones del corazón humano», verá en la confianza de la Zambinella un movimiento de sinceridad, la suspensión momentánea del fraude (HER. Enigma 6: equívoco). \*\* La petición de protección significa: *todo menos el sexo*; pero con ello se designa la carencia misma de sexo (SIM. Protección asexual: el tema volverá a aparecer).

(397) *una noche sin dormir me hace perder toda mi lozanía.*  
—¡Sois tan delicada!, contestó Sarrasine contemplando las lindas facciones de aquella encantadora criatura.  
—Las orgías me estropean la voz. \* SEM. Feminidad.

(398) —Ahora que estamos solos, exclamó el artista, y que ya no tenéis que temer la efervescencia de mi pasión, ¡decidme que me amáis! \* ACC. «Declaración de amor»: 1: petición de confesión.

## LXVIII. La trenza

En este punto del relato (podría ser en otro) hay varias acciones entabladas al mismo tiempo: el «peligro» corrido por la Zambinella, el «querer morir» del héroe, la «declaración de amor» a su amada, su «paseo amoroso», la «maquinación» y la «excursión» del grupo siguen su curso, suspendidas y entrelazadas. El texto, mientras se hace, se parece a un encaje de Valenciennes que naciera ante nosotros bajo los dedos de la encajera: cada secuencia entablada pende como el bolsillo provisionalmente inactivo que espera mientras su vecino trabaja; luego, cuando llega su turno, la mano recoge el hilo y lo vuelve a colocar sobre el mundillo, y a medida que el dibujo se completa, cada hilo indica su avance por un alfiler que lo retiene y que poco a poco se desplaza: lo mismo ocurre con los términos de la secuencia: son *posiciones* ocupadas y luego rebasadas con vistas a una carga progresiva del sentido. Este proceso es válido para todo el texto. El conjunto de los códigos, cuando son aprehendidos en el trabajo, en la marcha de la lectura, constituye una trenza (*texto, tejido y trenza* son la misma cosa); cada hilo, cada código es una voz; estas voces trenzadas —o trenzantes— forman la escritura: cuando está sola, la voz no trabaja, no transforma nada, *expresa*; pero desde el momento en que intervie-

ne la mano para reunir y entremezclar los hilos inertes, hay trabajo, hay transformación. Es conocido el simbolismo de la trenza: Freud, pensando en el origen del tejido, veía en él el trabajo de la mujer trenzando sus hilos pubianos para fabricar el pene que le falta. En suma, el texto es un fetiche, y reducirlo a la unidad del sentido, mediante una lectura equivocadamente unívoca, es *corrar la trenza*, es esbozar el gesto castrador.

(399) —¿Por qué?, replicó ella. ¿Para qué? \* ACC. «Declaración»: 2: eludir la confesión exigida. \*\* Como toda actitud *incómoda*, la respuesta de la Zambinella designa la verdad eludiéndola (o al menos dice que hay enigma). (HER. Enigma 6: equívoco).

(400) *Os he parecido bonita, pero sois francés y vuestro sentimiento pasará.* \* HER. Enigma 6: engaño, de la Zambinella a Sarrasine (Dejaréis de amarme porque sois voluble, luego soy una mujer). \*\* ACC. «Declaración»: 3: primera razón para rechazar una proposición amorosa (el amor es voluble). \*\*\* REF. Tipología amorosa de los pueblos: el francés voluble. \*\*\*\* HER. Enigma 6: engaño (del discurso: *Os he parecido bonita*, en femenino, cf. núm. 373).

(401) ¡No me amaríais como yo quisiera ser amada!  
—¿Cómo?

—Sin perseguir una pasión vulgar, puramente. \* ACC. «Declaración»: 4: segunda razón para rechazar una proposición amorosa (imposibilidad de un sentimiento conveniente). \*\* SIM. Protección asexual. \*\*\* SIM. Coartada de la castración: la Incomprendida. Sincera o no (para decidirlo sería necesario ver el *revés del papel*), la Zambinella sublima el estado de castración (o de exclusión) bajo un tema noble y doliente: el de la Incomprendida. Este tema será recogido por la señora de Rochefide, cuando el relato del narrador la arrastre hacia la castración: «¡A mí nadie me habrá conocido! ¡Y estoy orgullosa de ello!» (núm. 560). \*\*\*\* «Sin perseguir una pasión, puramente» es un equívoco pues, o bien el exilio del Sexo es una carencia física (verdad), o bien un asueto sublime, dado por ideal a la carne (engaño) (HER. Enigma 6: equívoco).

(402) *Aborrezco a los hombres tal vez aún más de lo que odio a las mujeres.* \* SIM. El neutro (*ne-uter*) del castrado.

(403) *Necesito refugiarme en la amistad.* \* SIM. Protección asexual. \*\* HER. Enigma 6: equívoco (sentimiento sincero o huida determinada por el engranaje de la maquinación).

(404) El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a desearla, y, como tantas otras, obligada a verla huir de mí en todo momento. \* ACC. «Declaración»: 5: tercera razón para rechazar una proposición amorosa (exclusión de las normas afectivas). \*\* SIM. La exclusión, la maldición (situado en el intolerable lugar del *ne-uter*, el castrado es un ser de ninguna parte: está excluido de la diferencia, de la antítesis; no transgredió los sexos, sino la clasificación). \*\*\* SIM. Definición eufemística del castrado: el deseo sin resolución. \*\*\*\* REF. Código sapiencial (la felicidad escapa al hombre).

(405) Recordad, señor, que no os habré engañado. \* El futuro perfecto se refiere al momento en que la maquinación será descubierta: es un término predictivo y conjuratorio (HER. «Maquinación»: 9: previsión y conjuración del final). \*\* HER. Enigma 6: equivoco. La ambigüedad proviene del hecho de que la «franqueza» de la Zambinella se vale de una declaración general hasta el punto de incluir la verdad, pero que lo es precisamente demasiado para poder designarla.

#### LXIX. El equívoco II: la mentira metonímica

El equívoco (a menudo) consiste en revelar el género (*soy un ser excluido*) y en callar la especie (*soy un castrado*): se dice el todo por la parte, es una sinécdoque; pero, en la ambivalencia, la metonimia es en cierto modo sorprendida en el trabajo, como enunciación y no ya como enunciado, pues el discurso (o por procuración el personaje) por un lado avanza, revela, y por otro retiene, oculta; se apresura a impregnar el vacío de lo que calla de la plenitud de lo que dice, a confundir dos verdades diferentes: la de la palabra y la del silencio; de las dos especies del género «*excluido*» (por una parte, la Mujer inaccesible, y por otra, el castrado indecible), el discurso sobreentiende una y el destinatario sobreentiende la otra: aquí también existe una división de la audición. Esta mentira metonímica (puesto que al decir el todo por la parte induce a error, o al menos enmascara la verdad, oculta el vacío bajo la plenitud) posee aquí, como era de esperar, una función estratégica: como diferencia de la especie al género, lo que se calla es lo *propio* de la Zambinella, pero lo *propio* es al mismo tiempo decisivo operatoriamente (determina la revelación del enigma) y vital simbólicamente (es la castración misma).

(406) Os prohíbo que me améis. \* ACC. «Declaración»: 6: prohibición de amar.

(407) Puedo ser para vos un amigo fiel, pues admiro vuestra fuerza y vuestro carácter. Necesito un hermano, un protector. Sed todo eso para mí, \* ACC. «Declaración»: 7: reducción del amor a la amistad. \*\* SIM. Protección asexual (designando bajo la coartada sublime la carencia del sexo). \*\*\* ¿Zambinella, un amigo? Puesto que la palabra admite un femenino (*una amiga*), hay opción, y el masculino revela al travesti. Sin embargo, esta revelación no posee efecto real sobre la lectura: la palabra denunciadora es arrastrada a la generalidad insulsa de la frase, garantizada por la proximidad de un estereotipo (*ser un amigo fiel*) y por lo tanto borrada (HER. Enigma 6: revelación, de la Zambinella a Sarrasine).

(408) pero nada más. \* Es evidente que en toda esta historia el excedente es el sexo (SIM. Protección asexual).

(409) —¡No amaros!, exclamó Sarrasine; pero mi querido ángel, ¡si tú eres mi vida, mi felicidad! \* ACC. «Declaración»: 8: protesta de amor. \*\* REF. La retórica de amor (*querido ángel, mi vida*).

(410) —Si dijese una palabra, me rechazaríais con horror. \* Si una palabra basta para transformar una situación es porque tiene un poder revelador y en consecuencia *hay enigma* (HER. Enigma 6: planteamiento). \*\* SIM. La marca, la maldición, la exclusión. \*\*\* SIM. Tabú sobre el nombre de castrado.

#### LXX. Castradura y castración

Hacer que coincida la *castradura* —condición anecdótica— con la *castración* —estructura simbólica— es la tarea lograda por el ejecutor (Balzac), pues la una no implicaba fatalmente a la otra: testigo de ello son tantas relaciones anecdóticas referidas a los castrados (Casanova, el presidente De Brogues, Sade, Stendhal). Este logro se debe a un artificio estructural: confundir lo simbólico y lo hermenéutico, hacer que la búsqueda de la verdad (estructura hermenéutica) sea la búsqueda de la castración (estructura simbólica), que la verdad sea *anecdóticamente* (y no ya simbólicamente) el falo perdido. La coincidencia de los dos caminos se obtiene (estructuralmente), impidiendo que se pueda decidir por uno o por

otro (la indecidibilidad es una «prueba» de escritura): la afasia sobre el nombre de *castrado* posee un doble valor, cuya duplicidad es insoluble: a nivel simbólico, hay tabú; a nivel operatorio, hay postergación de la revelación: la verdad es suspendida a la vez por la censura y por la maquinación. De esta manera la estructura *legible* del texto es elevada al nivel de una investigación analítica, pero se puede decir también, y sin duda con más razón, que al convertirse en anécdota, la marcha psicoanalítica del sujeto (infusa en todas partes: a través de Sarrasine, del narrador, del autor y del lector) pierde su necesidad: lo simbólico está *de más*, es inútil (lo que aquí se ha marcado con el nombre de *simbólico* no depende de un saber psicoanalítico). De ahí el valor tal vez único de esta novela: al «ilustrar» la castración por medio de la castradura, lo mismo por lo mismo, vuelve irrisoria la idea de ilustración, suprime las dos caras de la equivalencia (la letra y el símbolo), sin que ello beneficie a una o a otra; de entrada, lo latente ocupa la línea de lo manifiesto, el signo se achata: ya no hay «representación».

(411) —¡Coqueta! \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo. Sarrasine se empeña en *invertir* los pedazos de desciframiento que Zambinella, por precaución o por sinceridad, le tiende: niega las negaciones de su interlocutor. Esta negación segunda se realiza por vías propiamente semánticas: de los mensajes de la Zambinella, Sarrasine sólo retiene la connotación que les agrega el código cultural de las simulaciones amorosas (aquí, la coquetería).

(412) Nada puede asustarme. \* SEM. Obstinción. \*\* La negación del riesgo designa precisamente el lugar donde el destino debe golpear (o más bien: el destino es eso que es denegado) (ACC. «Querer morir»: 3: asumir todos los riesgos).

(413) Dime que me costará el porvenir, que moriré dentro de dos meses, que me condenaré sólo por haberte besado. \* ACC. «Querer morir»: 4: término predictivo (*moriré*) en forma de provocation del destino. \*\* ACC. «Declaración»: 9: don de la vida (compra del objeto deseado).

(414) Y la besó, \* ACC. «Paseo amoroso»: 3: querer besar.

## LXXI. *El beso invertido*

La segunda lectura, aquella que pone detrás de lo transparente de la suspensión, planteada sobre el texto por el primer lector, ávido e ignorante, el conocimiento anticipado de los finales de la historia, esa otra lectura —injustamente censurada por los imperativos comerciales de nuestra sociedad que obliga a despilfarrar el libro, a tirarlo bajo el pretexto de que ha sido desflorado, para que se pueda comprar uno nuevo—, esa lectura retrospectiva da al beso de Sarrasine una preciosa importancia: Sarrasine besa apasionadamente a un castrado (o a un travesti); la castración revierte sobre el cuerpo mismo de Sarrasine, y nosotros, segundos lectores, recibimos la sacudida. Sería pues falso decir que si aceptamos releer el texto es para obtener un provecho intelectual (comprender mejor, analizar con conocimiento de causa): de hecho es siempre para obtener un provecho lúdico: es para multiplicar los significantes y no para alcanzar algún significado último.

(415) a pesar de los esfuerzos que hizo la Zambinella para sustraerse a ese beso apasionado. \* ACC. «Paseo amoroso»: 4: resistir.

(416) —¡Dime que eres un demonio, que quieres mi fortuna, mi nombre, mi fama! ¿Quieres que deje de ser escultor? ¡Habla! \* ACC. «Declaración»: 10: don de lo más precioso de sí mismo (el Arte).

(417) —¿Y si no fuese una mujer? \* HER. Enigma 6: revelación de la Zambinella a Sarrasine. \*\* Las imposibilidades de amar alegadas hasta aquí por la Zambinella (núms. 400, 401, 404) eran todas de orden psicológico. Lo que ahora se aduce es un límite físico. Se pasa de la polémica banal del sentimiento, fundada en ciertos atributos psicológicos (*sois voluble, yo soy exigente, excluida*), considerados, sin embargo, como móviles suficientes del rechazo en el momento en que se presentaban a la polémica radical del ser (*no soy una mujer*): debe admitirse que éste es un raro término de la secuencia, tan banal, de la «Declaración de amor»: término cuyo contenido es escandaloso, anómico, pero cuya forma (*imposibilidad de amar*) deja a la secuencia toda su legibilidad (ACC. «Declaración»: 11: imposibilidad física).

(418) preguntó tímidamente la Zambinella con voz dulce y argentina. \* Feminidad. \*\* La Feminidad (connotada) niega su propia negación (denotada); es más fuerte el signo que el mensaje, el sentido asociado que el sentido literal (de lo que Sarrasine, gran consumidor

de connotaciones, no dejará de apoderarse, entendiéndolo en la frase no lo que afirma, sino lo que sugiere).

(419) —¡Bonita broma!, exclamó Sarrasine. ¿Crees que puedes engañar al ojo de un artista? \* ACC. «Declaración»: 12: negación de la negación. \*\* REF. Ciencia anatómica del artista realista. \*\*\* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo; prueba estética: los artistas son infalibles.

## LXXII. La prueba estética

Para engañarse a sí mismo (tarea en la que gasta una vigilante energía), Sarrasine se apoya en tres entimemas: la prueba narcisista (*la amo, luego es una mujer*), la prueba psicológica (*las mujeres son débiles, la Zambinella es débil, luego...*) y la prueba estética (*la belleza sólo pertenece a las mujeres, luego...*). Estos falaces silogismos pueden unirse y reforzar sus respectivos errores, formar una especie de sorites (o silogismo compuesto): *la belleza es femenina, sólo el artista conoce la belleza, soy un artista, luego conozco la belleza, luego conozco a la mujer*, etc. Un lector «realista» podría sin duda preguntar a Sarrasine cómo, aunque finalmente sea para triunfar sobre ella, no muestra ninguna sorpresa, ninguna conmoción ante la sugerencia, en resumidas cuentas inaudita, de su interlocutor (*¿Y si no fuese una mujer?*); cómo se contenta de inmediato con un razonamiento (por otra parte mal fundado) contra la llamada, por tímida e interrogativa que sea, de la «realidad» (se ha dicho ya que sospechar un sexo es negarlo definitivamente). Es que precisamente el artista «realista» no considera en modo alguno la «realidad» como origen de su discurso, sino sólo y siempre, por lejos que pueda remontarse, un algo real ya escrito, un código prospectivo a lo largo del cual sólo se divisa, hasta perderse de vista, una hilera de copias. En este caso este código es el de las artes plásticas: es el que funda simultáneamente la belleza y el amor, como dice el mito de Pigmalión, bajo cuya autoridad se ha colocado Sarrasine (núm. 229). Al oponer de inmediato una razón de artista a la confesión de la Zambinella, el escultor no hace más que citar el código supremo, el arte, fundador de toda realidad, del cual derivan las verdades y evidencias: el artista no es infalible por la seguridad de sus ejecuciones (no es

solamente un buen copista de «realidad»), sino por la autoridad de su competencia, es el que conoce el código, el origen, el fundamento, y así se convierte en el garante, testigo, autor (*auctor*) de la realidad; tiene derecho a determinar la diferencia de los sexos aun contra la protesta de los interesados que, frente a la autoridad original y última del arte, viven en la contingencia de los fenómenos.

(420) ¿No llevo ya diez días devorando, escrutando, admirando tus perfecciones? \* REF. Cronología (esta referencia es casi exacta: una noche en el teatro, ocho días en el sofá, luego la cita de la dueña, la orgía, la excursión). \*\* Sarrasine define la naturaleza —o el origen— de su admiración por la Zambinella en relación con un sema que ya se le ha aplicado (núm. 162): su gusto por el despedazamiento y el amasado, por aquello que habría que llamar, si se quisiese captar la forma de ese movimiento, la *perforación*, el impulso de abrir brechas, especie de energía endoscópica que, apartando los velos, los vestidos, busca en el objeto su esencia interior. *Escrutar* quiere decir literalmente *registrar, sondear, visitar, explorar*: al *escrutar* a la Zambinella (durante diez días), Sarrasine ha realizado una triple función: neurótica, puesto que ha repetido un gesto de su infancia (núm. 162); estética (es decir, para él fundadora del ser), puesto que el artista, y específicamente el escultor, es aquel que autentifica la copia de la apariencia por el conocimiento del interior, de lo que está *debajo*, y por último simbólica —o fatal, o más bien, irrisoria—, puesto que si este registro cuyo producto triunfante expone Sarrasine (la femineidad de la Zambinella) fuese llevado un poco más lejos pondría en evidencia la *nada* de que está hecho el castrado, de tal manera que, una vez descubierta esta *nada*, la ciencia misma del artista fracasará y la estatua será destruida (SEM. Despedazamiento).

(421) Sólo una mujer puede tener este brazo redondo y suave y estas formas más elegantes. \* La prueba estética se basa en un entimema cuya premisa es falsa (*sólo las mujeres son bellas*), puesto que, al menos los castrados también pueden serlo (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo).

(422) ¡Ah! ¡Lo que tú quieres son cumplidos! \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo (prueba psicológica: coquetería).

(423) Ella sonrió tristemente y murmurando dijo:  
—¡Belleza fatal!

Alzó los ojos al cielo. \* Derivada de un código pictórico múltiple,

la Zambinella conoce aquí su última encarnación, o expone su último origen: «*La Virgen de los Ojos Alzados*». Es un estereotipo poderoso, elemento mayor del Código Patético (Rafael, el Greco, Junie y Esther en Racine, etc.). La imagen es sádica (se comprende que desencadene la «*rabia sorda*» de Sarrasine (núm. 430): designa la víctima pura, piadosa, sublime, pasiva (la Justina sadiana), cuyos ojos alzados al cielo dicen bastante: mirad lo que yo no miro, haced lo que queráis de mi cuerpo, yo me desintereso, interesaos vos por él (REF. Código patético).

(424) En ese momento su mirada tuvo no sé qué expresión de horror, tan poderosa y viva que Sarrasine se estremeció. \* SIM. La maldición, la exclusión (el «horror»). \*\* La Zambinella hace ver claramente a Sarrasine la esencia de su condición, que es el horror (la maldición, la marca), gracias a esa especie de jerarquía aléctica de los signos que dispone que los sonidos (un grito, una exclamación) sean más verídicos que las palabras, el aspecto que los sonidos y la expresión (*nec plus ultra* de la sinceridad) que el aspecto. Sarrasine recibe el mensaje: se estremece (es conducido al borde de la verdad), pero es desviado del significado (de su formulación, de su acceso al lenguaje, que es lo único que contaría) por una pulsión sádica: el significante («*los ojos alzados al cielo*») lo induce no hacia la verdad del castrado, sino hacia su propia verdad, que es destruir a la Zambinella sea cual fuere su sexo (HER. Enigma 6: revelación, de la Zambinella a Sarrasine).

(425) —Señor francés, dijo ella, olvidad para siempre un instante de locura. \* ACC. «Declaración»: 13: orden de olvidar.

(426) Os estimo. \* Aquí se mezclan tres sentidos: el rechazo del sexo (en el código amoroso, la *estima* es el eufemismo que permite rechazar el deseo del otro sin infligirle una herida narcisista demasiado fuerte); la sinceridad (arrastrada por diversión a una estrategia ma a vuestra costa, he aprendido a conocerlos y estimarlos); la prudencia (cuando conozcáis la verdad, al no haberlo perdido todo, renunciaréis a vuestra violencia y terminaremos esta aventura con menos riesgos para mí). Estos sentidos son posibles, es decir, indiscernibles (HER. Enigma 6: equívoco).

(427) pero, en cuanto al amor, no me lo pidáis; ese sentimiento está ahogado en mi corazón. ¡No tengo corazón!, exclamó llorando. El teatro en que me habéis visto, esos aplausos, esa música, esa gloria a la que me han condenado; ésa es mi vida, no tengo otra. \* La Zambinella vuelve una vez más sobre la definición de la castradura. El

«corazón», eufemismo ya empleado, designa precisamente aquello que le ha sido arrancado al castrado. Ser carencial, está condenado a una existencia exterior, mutilada en su fondo, en su plenitud, en ese *revés* que, para Sarrasine, funda, en un solo movimiento, el arte, la verdad y la vida. Esta definición se apoya (citándolo) en un código cultural: el comediante está condenado a la exterioridad (es lo trágico de los payasos) (SIM. La condición del castrado).

(428) Dentro de unas horas ya no me veréis con los mismos ojos, la mujer que amáis habrá muerto. \* HER. «Maquinación»: 10: previsión del final. \*\* La mujer habrá muerto: 1) porque moriré; 2) porque ya no me amaréis; 3) porque la falsa envoltura de la feminidad habrá desaparecido, etc. Esta ambivalencia se funda en lo que se ha llamado mentira metonímica: la Mujer designa unas veces a la persona total, otras al sexo y otras al objeto imaginario suscitado por un sentimiento de amor; la ficción consiste en el juego de las relaciones de identidad entre el todo y las partes (HER. Enigma 6: equívoco).

(429) El escultor no respondió. \* Las réplicas de la Declaración comportan aquí un blanco significante, puesto que es en esta «respuesta» silenciosa donde se sitúa el sadismo de Sarrasine (ACC. «Declaración»: 14: permanecer silencioso).

(430) Era presa de una rabia sorda que le oprimía el corazón. No podía sino mirar a esa mujer extraordinaria con ojos inflamados que ardían. Esa voz impregnada de debilidad, la actitud, las maneras y los gestos de la Zambinella, llenos de tristeza, melancolía y desaliento, despertaron en su alma todas las riquezas de la pasión. Cada palabra era un aguijón. \* Esta configuración sádica posee aquí dos funciones: por una parte, a corto plazo, la pulsión dispensa al sujeto de percibir la verdad que le tiende su interlocutor y de responder al despido; por otra, cumple en esta situación el sema de violencia, de agresividad, fijado desde el comienzo en Sarrasine; de alguna manera, el sentido pasa al acto (SEM. Violencia, exceso).

(431) En ese momento llegaron a Frascati. \* ACC. «Paseo amoroso»: 5: llegar a su término. ACC. Excursión»: 5: llegar a la meta de la excursión.

(432) Cuando el artista tendió los brazos a su amada para ayudarla a bajar, \* ACC. «Paseo amoroso»: 6: ayudar a bajar del coche (este término corresponde al núm. 339: subir al mismo coche).

(433) la sintió temblar.

—¿Qué tenéis? ¡Me haríais morir, exclamó viéndola palidecer, si fuera yo la causa, aun inocente, de que tuvieseis el menor dolor!

—¡Una serpiente!, dijo ella, señalando una culebra que se deslizaba a lo largo de un foso. ¡Tengo miedo de esos odiosos bichos!

De un pisotón, Sarrasine aplastó la cabeza de la culebra. \* El episodio de la serpiente es el elemento de prueba (de una *probatio*) cuyo entimema (por lo demás vicioso) conocemos: las Mujeres son temerosas, la Zambinella es temerosa, luego la Zambinella es una Mujer. El episodio de la serpiente sirve de *exemplum* a la premisa menor (SEM. Pusilanimidad, temerosidad).

### LXXIII. *El significado como conclusión*

El episodio de la serpiente es a la vez un *exemplum* (arma inductiva de la antigua retórica) y un significante (al remitir a un sema de carácter, fijado en este caso en el castrado). En un régimen clásico el proceso semántico no puede distinguirse de un proceso lógico: se trata al mismo tiempo de remontarse del significante al significado y de descender del ejemplo a la generalidad que éste permite inducir. Entre el significante (tener miedo de una serpiente) y el significado (ser impresionable como una mujer) existe la misma distancia que entre una premisa endoxal (los seres temerosos tienen miedo de las serpientes) y su conclusión resumida (la Zambinella es temerosa). El espacio sémico está pegado al espacio hermenéutico: se trata siempre de situar en la perspectiva del texto clásico una verdad profunda o final (lo profundo es aquello que se descubre *al final*).

(434) —¿Cómo tenéis valor suficiente?, dijo la Zambinella contemplando con visible espanto al reptil muerto. \* SEM. Temerosidad. La temerosidad permite reactivar «la protección», coartada del amor «menos el sexo».

(435) —Y ahora, respondió el artista sonriendo, ¿osaréis pretender que no sois una mujer? \* La forma de la frase («Osaréis pretender...») atestigua el triunfo soberbio de una evidencia. Y esa evidencia no es más que la conclusión de un entimema vicioso (Sois temerosa, luego sois una mujer) (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo: prueba psicológica de la feminidad).

(436) Se reunieron con sus compañeros y pasearon por los bosques de la villa Ludovisi, que pertenecía entonces al cardenal Cicognara. \* ACC. «Excursión»: 6: paseo por los bosques. La alusión al cardenal Cicognara es insignificante (no tiene ninguna importancia funcional), pero, aparte de introducir un efecto de realidad, permite volver a mencionar el nombre del protector de la Zambinella y del asesino de Sarrasine: es la «ligadura» de lo legible.

(437) Aquella mañana transcurrió demasiado de prisa para el enamorado escultor, \* REF. El Amor y el Tiempo que pasa.

(438) pero estuvo repleta de una multitud de incidentes que le revelaron la coquetería, la debilidad y la melindrería de aquella alma floja y sin energía. \* SEM. Pusilanimidad, Feminidad.

(439) Era la mujer con sus miedos repentinos, sus caprichos sin razón, sus turbaciones instintivas, sus audacias sin causa, sus bravatas y su deliciosa delicadeza de sentimientos. \* SEM. Femenidad. El origen de la frase es indiscernible. ¿Quién habla? ¿Sarrasine? ¿El narrador? ¿El autor? ¿Balzac-autor? ¿Balzac-hombre? ¿El romanticismo? ¿La burguesía? ¿La sabiduría universal? El entrecruzamiento de todos esos orígenes forma la escritura.

(440) Hubo un momento en que, al aventurarse por el campo, la tropilla de alegres cantantes vio de lejos a algunos hombres armados hasta los dientes cuya indumentaria no tenía nada de tranquilizador. Al grito de ¡Bandidos! todos apretaron el paso para ponerse a salvo en el recinto de la villa del cardenal. En ese crítico instante, Sarrasine advirtió por la palidez de la Zambinella que no tenía suficientes fuerzas para caminar; la tomó en sus brazos y la llevó corriendo durante algún tiempo. Cuando estuvo cerca de una viña vecina, dejó a su amada en tierra. \* El episodio de los bandidos es un *exemplum* (SEM. Pusilanimidad, Temor, Feminidad).

### LXXIV. *El dominio del sentido*

Un relato clásico da siempre esta impresión: que el autor concibe primero el significado (o la generalidad) y le busca luego, según la fortuna de su imaginación, «buenos» significantes, ejemplos convincentes, pues el autor clásico se asemeja a un artesano inclinado sobre el tablero del sentido, eligiendo las mejores *expresiones*

del concepto que ha formulado anteriormente. Por ejemplo, *la temerosidad*: se elige el ruido del champaña, una historia de serpientes, una historia de bandidos. Sin embargo, la imaginación significativa es tanto más rentable cuanto que mata dos pájaros de un tiro: intenta producir signos doblemente articulados, inmersos en esa solidaridad de las notaciones que define lo legible; por ejemplo, *la falta de piedad*: el autor podría contentarse con representar al sujeto divirtiéndose durante los oficios, pero es de más arte unir la falta de piedad a la vocación del niño (mostrando a Sarrasine esculpiendo esbozos licenciosos durante la misa), ú oponerla a la superstición de la Zambinella (de la que Sarrasine se burla); pues la escultura y la pusilanimidad forman parte de otras redes del relato y cuanto más estrecha y calculada es la anastomosis de los significantes, más está considerado el texto como «bien hecho». En la antigua retórica, la elección de los *exempla* y de las premisas demostrativas constituía un vasto departamento: la *inventio*; partiendo del mismo fin de la demostración (lo que se quería probar), se trataba de seleccionar los argumentos y de hacerles tomar el buen camino; algunas reglas ayudaban a conseguirlo, sobre todo la tópica. De la misma manera, el autor clásico nace como ejecutor a partir del momento en que manifiesta su poder para *conducir* el sentido, palabra preciosamente ambigua, semántica y direccional. En efecto, las dos grandes funciones administradoras del texto clásico están determinadas por la *dirección* del sentido: se supone siempre que el *autor* va del significado al signifiante, del contenido a la forma, del proyecto al texto, de la pasión a la expresión; y enfrente, *el crítico* rehace el camino inverso, se remonta de los significantes al significado. El *dominio del sentido*, verdadera semiurgia, es un atributo divino desde el momento en que ese sentido es definido como el flujo, la emanación, el efluvio espiritual que desborda del significado hacia el signifiante: el *autor* es un dios (su lugar de origen es el significado); en cuanto al crítico, es el sacerdote atento a descifrar la Escritura de Dios.

(441) —Explicadme, le dijo, por qué esa extrema debilidad, que en cualquier otra mujer me sería odiosa, me desagradaría, de la que la menor prueba bastaría casi para apagar mi amor, en vos me agrada y me cautiva. \* Desde el punto de vista simbólico, el sujeto avanza a su vez en la confesión; intentar definir *precisamente* aquello que ama en Zambinella, y *precisamente* aquello es la carencia, el ser del *no-ser*, la

castración. Sin embargo, por lejos que Sarrasine vaya en esta especie de autoanálisis, continúa equivocándose al seguir empleando un lenguaje de doble interpretación, pues si lo *extremo* de la debilidad es el término superior de una jerarquía, la pusilanimidad connota una feminidad superlativa, una esencia reforzada, una Super-Mujer; si por el contrario, lo *extremo* es definido como la profundidad última, designa en el cuerpo zambinelliano su centro, que es ausencia. De alguna manera, estos dos extremos se superponen en el enunciado de Sarrasine, donde, como es habitual, se interfieren dos lenguajes: el lenguaje social, saturado de prejuicios, de *endoxai*, de silogismos, de referencias culturales (ese lenguaje llega infaliblemente a la conclusión de la feminidad de la Zambinella), y el lenguaje simbólico, que no cesa de decir el acuerdo entre Sarrasine y la castración (SIM. El gusto por la castración).

(442) ¡Oh! ¡Cuánto os amo!, prosiguió. Todos vuestros defectos, vuestros terrores, vuestras pequeñeces, añaden no sé qué gracia a vuestra alma. \* La carencia (*defectos, terrores, pequeñeces*, todos los productos caracteriológicos de la castración) constituye el *suplemento* por el cual la Zambinella difiere: 1) de las otras mujeres (engaño de Sarrasine fundado en una *originalidad* de la Zambinella); 2) de las mujeres (verdad de Sarrasine que en Zambinella ama al castrado) (SIM. El suplemento de la carencia).

(443) Siento que odiaría a una mujer fuerte, a una Safo, valiente, llena de energía y de pasión. \* Sería difícil para Sarrasine identificar más claramente a la mujer de la que tiene miedo: es la mujer castradora, definida por el lugar invertido que ocupa en el eje de los sexos (*una Safo*). Recordemos que el texto ha revelado ya algunas imágenes de esta mujer activa: la señora de Lanty, la joven amada por el narrador, y sustitutivamente Bouchardon, madre posesiva que ha enclostrado a su hijo lejos del sexo. Ahora bien, si el *destino* es esa acción precisa y como *dibujada* que hace que dos acontecimientos *exactamente* contradictorios coincidan y se identifiquen bruscamente, Sarrasine enuncia aquí su destino (o lo que hay de *fatal* en su aventura), pues por huir de Safo, la mujer castradora, busca refugio en el ser castrado cuya carencia es precisamente lo que lo tranquiliza, pero ese ser va a apresarle con más firmeza que la temible Safo y a arrastrarlo a su propio vacío; por haber huido de la castración, Sarrasine será castrado: así se cumple esa figura tan conocida del deseo y del relato: buscar refugio en los brazos del asesino que nos busca (SIM. Miedo de la castración).

(444) ¡Oh frágil y dulce criatura! ¿Cómo podrías ser de otro modo? \* La *diferencia* de la Zambinella (esa carencia que es un suplemento

absolutamente precioso, puesto que es la esencia misma de lo adorable) es necesaria: todo está justificado, el castrado y el gusto por el castrado (SIM. Fatalidad de la castración).

(445) *Esa voz de ángel, esa voz delicada, habría sido un contrasentido si hubiese salido de otro cuerpo que el tuyo.* \* La diferencia, esencial, adorable, está aquí situada en su lugar específico: el cuerpo. Si Sarrasine *leyese* lo que dice, no podría dar a su gusto por el castrado la escapatoria de una confusión o de una sublimación; Sarrasine formula por sí mismo *la verdad*, la del enigma, la de la Zambinella y la suya propia. El orden justo de los términos simbólicos queda aquí restablecido: a la opinión común, al lenguaje mítico, al código cultural que hace del castrado una *contrahechura* de la Mujer y del gusto que puede suscitar un *contrasentido*, Sarrasine responde que la unión de la voz adorable y el cuerpo castrado es *correcta*: el cuerpo produce la voz y la voz justifica el cuerpo; amar la voz de la Zambinella, tal como es, es amar el cuerpo del que se desprende, tal como es (SIM. El amor por el castrado).

(446) —*No puedo daros ninguna esperanza, dijo ella.* \* ACC. «Declaración»: 15: orden de abandonar.

(447) *Dejad de hablarme así,* \* ACC. «Declaración»: 16: orden de callarse.

(448) *pues se burlarían de vos.* \* HER. «Maquinación»: 11: equívoco. La advertencia de la Zambinella es ambigua: por un lado, señala el origen real de la maquinación, es decir, la risa, y por otro, habla de un peligro cuando el mal ya está hecho.

(449) *Me es imposible prohibiros la entrada en el teatro, pero si me amáis o sois prudente, no volveréis más por allí.* \* ACC. «Declaración»: 17: despedida definitiva.

## LXXV. *La declaración de amor*

La declaración de amor (secuencia banal, ya escrita, donde las haya) no hace más que alternar una afirmación (*os amo*) y una negación (*no me améis*); por lo tanto es formal y simultáneamente variada (en el sentido musical del término) e infinita. La variación resulta de la pobreza de los términos (nada más que dos),

que obliga a encontrar para cada uno toda una lista de significantes; en este caso, los significantes son *razones* (de amar o de rechazar), pero en otro caso (el poema lírico por ejemplo) podrían ser sustitutos metafóricos. Sólo un inventario histórico de las formas del habla amorosa podría explotar esas variaciones y descubrirnos el sentido del «*Háblame de amor*», si ese sentido ha evolucionado, etc. La infinitud resulta de la repetición: la repetición es exactamente aquello que no hay ningún motivo para detener. Por esos dos caracteres (variación e infinitud) se ve ya que la declaración de amor (aceptada o rechazada) es un discurso contestatario, como la «escena» (LXIV): dos lenguajes que no tienen el mismo centro de perspectiva (la misma perspectiva metafórica) se adosan uno al otro; sólo poseen en común la participación en el mismo paradigma, el del *sí/no*, que, en suma, es la forma pura de todo paradigma, de manera que la contestación (o la declaración) aparece como una especie de juego obsesivo del sentido, una *letanía* comparable al juego alternativo del niño freudiano, o, si se quiere, al del dios hindú, que alterna infinitamente la creación y la aniquilación del mundo, haciendo de este mundo, de nuestro mundo, un simple juguete, y de la diferencia *repetida*, el juego mismo, el sentido como juego superior.

(450) —*Escuchad, señor, dijo ella con voz grave.* HER. Enigma 6: revelación inminente y retenida.

(451) —*¡Oh! ¡Calla!, dijo el artista embriagado.* \* Lo que es interrumpido es el nombramiento del castrado (pues esto es lo que la Zambinella se aprestaba al fin a decir *con voz grave*) (SIM. Tabú sobre el nombre de castrado). \*\* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo. El interés vital del sujeto es no escuchar la verdad, así como el interés vital del discurso es suspender todavía la palabra del enigma.

## LXXVI. *El personaje y el discurso*

Sarrasine interrumpe a la Zambinella y detiene así la manifestación de la verdad. Si se tiene una visión realista del *personaje*, si se cree que Sarrasine vive fuera del papel, se buscarán los móviles de ese gesto de interrupción (entusiasmo, rechazo inconsciente

de la verdad, etc.). Si se tiene una visión realista del *discurso*, si se considera la historia contada como una mecánica que debe funcionar hasta el final, se dirá que, al exigir la ley de hierro del relato que continuase aún, era preciso que la palabra *castrado* no fuese pronunciada. Estas dos versiones, aunque pertenecientes a dos verosímiles diferentes y en principio independientes (e incluso opuestos), se sostienen uno al otro: se produce un frase común que compone sin prevenir trozos de lenguas diferentes: Sarrasine está embriagado porque el discurso no debe terminar; el discurso podrá continuar, puesto que Sarrasine, embriagado, habla sin escuchar. Los dos circuitos de necesidad son indecibles. La buena escritura narrativa es esta misma indecibilidad. Desde un punto de vista crítico, es por lo tanto tan falso suprimir al personaje como hacerlo salir del papel para convertirlo en un personaje psicológico (dotado de móviles posibles): *el personaje y el discurso son cómplices uno del otro*; el discurso suscita en el personaje su propio cómplice, forma de despego teúrgico por la cual, míticamente, Dios se ha dado un sujeto, el hombre una compañera, etc., cuya relativa independencia, una vez creados, permite *jugar*. Así sucede con el discurso: si produce personajes no es para hacerlos jugar entre ellos delante de nosotros, es para jugar con ellos, obtener de ellos una complicidad que asegure el intercambio ininterrumpido de los códigos; los personajes son tipos de discurso y, a la inversa, el discurso es un personaje como los otros.

(452) Los obstáculos atizan el amor en mi corazón. \* REF. Dinámica de la pasión.

(453) La Zambinella permaneció en una actitud graciosa y modesta, pero se calló, como si un pensamiento terrible le hubiese revelado alguna desgracia. \* ACC. «Peligro»: 6: premonición de la desgracia.

(454) Cuando hubo que regresar a Roma, subió a una berlina de cuatro plazas, ordenando al escultor, con aire imperiosamente cruel, que volviera solo en el factón. \* ACC. «Excursión»: 7: retorno. \*\* ACC. «Paseo amoroso»: 7: retorno por separado.

(455) Durante el camino, Sarrasine resolvió raptar a la Zambinella. Se pasó todo aquel día ocupado en urdir planes a cual más extravagante. \* REF. Cronología: un día separa la excursión del rapto (pero un simple punto separa la «Excursión» del «Rapto»). \*\* ACC. «Rapto»: 1: decisión y planes.

(456) A la caída de la noche, en el momento en que salía para ir a preguntar a algunas personas dónde quedaba el palacio habitado por su amada, \* ACC. «Rapto»: 2: informaciones previas.

(457) se topó con uno de sus colegas en el umbral de la puerta. —Querido, le dijo aquél, nuestro embajador me ha encargado que te invite a ir a su casa esta noche. Da un concierto magnífico, \* ACC. «Concierto»: 1: invitación.

(458) y cuando sepas que estará allí Zambinella... \* La lengua italiana incluye corrientemente en su estructura la presencia del artículo delante del nombre propio. Esta regla, por otra parte insignificante, posee aquí consecuencias de orden hermenéutico debido al enigma planteado por el sexo de Zambinella: para un lector francés, el artículo (*la*) feminiza enfáticamente el nombre al que precede (es un medio usual para marcar la femineidad de los travestis), y el discurso, preocupado por proteger la ficción sexual de que es víctima Sarrasine, no ha dejado (salvo una o dos excepciones) de decir hasta ese momento: la Zambinella. Por lo tanto, toda pérdida del artículo posee una función hermenéutica de desciframiento, al pasar al soprano del femenino al masculino (*Zambinella*). De ahí todo un juego de este artículo, presente o ausente según la situación del locutor en relación al secreto del castrado. Aquí, al estar el colega que se dirige a Sarrasine al corriente de las costumbres romanas y hablar francés a un francés, desfeminiza al cantante (HER. Enigma 6: desciframiento, de la colectividad a Sarrasine).

(459) —¡Zambinella!, exclamó Sarrasine con delirio al oír ese nombre. ¡Me enloquece!

—Como a todo el mundo, le respondió su colega. \* Cuando Sarrasine recoge el nombre de Zambinella sin artículo lo hace con una inflexión muy diferente; primero, desde el punto de vista de la verosimilitud (es decir, de una cierta congruencia psicológica de las informaciones), Sarrasine, que conoce mal el italiano (el código cronológico nos lo ha dicho bastante), no pone ninguna pertinencia en la presencia o carencia del artículo; segundo, desde el punto de vista estilístico, la exclamación comporta una especie de grado cero del nombre, surgido en su esencia con anterioridad a todo tratamiento morfológico (lo mismo sucedía con el grito por el que la fama, en el número 205, dio a conocer a Sarrasine la existencia de la Zambinella). La palabra de su colega no informa a Sarrasine del masculino del artista, de la misma manera que el masculino que él emplea no significa por su parte la menor conciencia del secreto de Zambinella (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo). \*\* Las dos ré-

plicas (núms. 458 y 459) instalan una nueva ambivalencia del discurso: el compañero está loco por Zambinella estéticamente, Sarrasine está loco por Zambinella amorosamente (HER. Enigma 6: equívoco).

(460) —Pero si sois amigos míos, tú, Vien, Lauterbourg y Allegrain, me prestaréis vuestra ayuda para un golpe de mano después de la fiesta, solicitó Sarrasine.

—¿Se trata de matar a un cardenal? ¿De...?

—No, no, dijo Sarrasine, no os pido nada que un hombre honrado no pueda hacer. \* «Rapto»: 3: reclutamiento de los cómplices. \*\* Al copiar más tarde, en forma de Adonis, la estatua de la Zambinella, Vien, presentado aquí, asegurará la continuidad de la cadena duplicativa (SIM. Réplica de los cuerpos).

(461) En poco tiempo, el escultor dispuso todo para el éxito de su empresa. \* ACC. «Rapto»: 4: disposiciones tomadas.

(462) Llegó uno de los últimos a casa del embajador, \* ACC. «Concierto»: 2: llegar tarde. En una secuencia banal (ir al concierto), este término también banal (llegar tarde) puede tener una gran fuerza operatoria: ¿no es acaso por llegar tarde al concierto de la princesa de Guermantes por lo que el narrador proustiano recibe las reminiscencias que fundarán su obra?

## LXXVII. Lo legible II: determinado/determinante

Es conocida la ley de solidaridad de lo legible: todo es coherente, todo debe ser lo más coherente posible (LXVI). Vien es a la vez el cómplice de Sarrasine y su heredero (transmitirá a la posteridad la imagen de la Zambinella); estas dos funciones están separadas en la continuidad del discurso de manera que, por una parte, Vien parece entrar una primera vez en la historia por pura contingencia, sin que se sepa en ese momento que «volverá a servir» para otra cosa (los compañeros sintagmáticos de Vien, Lauterbourg y Allegrain, apenas nacidos al discurso, desaparecerán para siempre), y, por otra parte, al reaparecer Vien más tarde (núm. 546) para copiar la estatua de la Zambinella, es *reconocido*, reconocimiento que debe aportar una satisfacción lógica: ¿no es normal que Vien copie la estatua hecha por Sarrasine, puesto que era su amigo? La ley moral, la ley de valor de lo legible, es llenar las cadenas

causales; para esto cada determinante debe estar determinado en la medida de lo posible, de manera que toda notación sea intermedia, esté doblemente orientada, presa en una progresión final: la sordera del anciano determina al narrador a señalar que conoce la identidad del mismo (núm. 70), pero esta sordera está determinada a su vez por su edad avanzada. En este caso ocurre lo mismo: Sarrasine llega tarde al concierto del embajador; esto *se explica* (la preparación del rapto ha llevado su tiempo), y esto *explica*: Zambinella ya está cantando, se turbará delante de todo el mundo; Cicognara se dará cuenta; dará la orden de vigilar primero y asesinar después a Sarrasine. El retraso de Sarrasine es por lo tanto un término-encrucijada: determinado y determinante, permite una anastomosis *natural* entre el Rapto y el Asesinato. Así es el tejido narrativo: aparentemente sometido a la discontinuidad de los mensajes, cada uno de los cuales, en el momento en que entra en la carrera, es recibido como un suplemento inútil (cuya gratuidad misma sirve para autenticar la ficción mediante lo que se ha llamado el *efecto de realidad*), pero de hecho saturado de relaciones seudológicas, de relevos, de términos doblemente orientados: es en suma el *cálculo* el que da su plenitud a esta literatura; la diseminación no es la dispersión de los sentidos hacia el infinito del lenguaje, sino una simple suspensión —provisional— de elementos afines, ya imantados, antes de que sean convocados y acudan a organizarse económicamente en el mismo *paquete*.

(463) pero lo hizo en un coche de viaje tirado por vigorosos caballos guiados por uno de los más emprendedores *vetturini* de Roma. \* ACC. «Rapto»: 5: medio rápido de fuga. \*\* REF. La Italianidad (*vetturini*).

(464) El palacio del embajador rebosaba de gente, \* ACC. «Concierto»: 3: numeroso público. \*\* SEM. Primera figura (la asistencia es índice de la popularidad de la Zambinella; esta popularidad es funcional, puesto que justificará la inmensa fortuna del soprano y, por lo tanto, de los Lanty).

(465) y, no sin esfuerzo, el escultor, desconocido de todos los asistentes, pudo llegar hasta el salón donde en ese momento cantaba Zambinella. \* ACC. «Concierto»: 4: llegar al salón de música. No es solamente *porque* hay mucha gente por lo que a Sarrasine le cuesta tiempo alcanzar el salón, es *para que* se diga, retroactivamente, que Zambinella es célebre. \*\* REF. Cronología. Sarrasine es desconocido de todos los asistentes porque hace poco que está en Roma (condi-

ción de su ignorancia): «todo es coherente». \*\*\* A su vez, después del colega de Sarrasine, el discurso también habla en masculino, aunque la verdad todavía no haya sido revelada ni a Sarrasine ni al lector; el discurso (realista) se pliega míticamente a una función expresiva: finge creer en la existencia anterior de un referente (de una realidad) que debe registrar, copiar, comunicar. Ahora bien, en ese punto de la historia, el referente, es decir, el soprano, está ya, en su materialidad bajo los *ojos del discurso*: el discurso está en el salón, ve ya a la Zambinella vestida de hombre; sería demasiado mentir seguir presentando todavía un personaje femenino (HER. Enigma 6: desciframiento, del discurso al lector).

(466) —¿Sin duda es por consideración a los cardenales, obispos y abates aquí reunidos, preguntó Sarrasine, por lo que ella está vestida de hombre, con redecilla en la cabeza, cabellos crespos y espadín al cinto? \* El enigma de la Zambinella está por entero situado entre dos vestidos: de mujer (núm. 323) y de hombre (aquí). El vestido aparece (o aparecía) como la prueba perentoria del sexo; sin embargo, Sarrasine, obstinado en preservar cueste lo que cueste su engaño, espera invalidar el hecho discutiendo el móvil (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo): \*\* Se «cita» ahora la feminidad de la Zambinella (*ella*): parece que ya nadie puede asumirla. No obstante, el origen de esta cita sigue siendo enigmático: ¿es el discurso el que subraya, ¿Es Sarrasine el que pronuncia enfáticamente el pronombre? (HER. Enigma 6: desciframiento). \*\*\* «Cabellos crespos»: este detalle es «realista» no tanto porque es preciso como porque libera la imagen de un *ragazzo* napolitano, y esta imagen, de acuerdo con el código histórico de los castrados, contribuye a la revelación del muchacho, al desciframiento del enigma, con más firmeza que la espada o el vestido (HER. Enigma 6: desciframiento, y REF. Código histórico de los castrados).

(467) —¿Ella? ¿Quién es ella?, respondió el anciano al cual se había dirigido Sarrasine.

—La Zambinella.

—¡La Zambinella!, replicó el príncipe romano. ¿Os burláis de mí? \* HER. Enigma 6: revelación, de la colectividad a Sarrasine. La revelación se hace mediante una especie de conmovión exclamativa e interrogativa del engaño, pero como el engaño se refiere al sexo, toda contestación es alternativa y revela inmediatamente el *otro* término.

(468) Pero, ¿de dónde venís? \* Todos los índices cronológicos tendían a persuadirnos «objetivamente» de que la experiencia italiana de Sarrasine era corta; ese trazado cronológico desemboca aquí en

una función diegética: la inocencia de Sarrasine explica el engaño en el cual ha vivido y del que el viejo príncipe Chigi está a punto de sacarlo (HER. Enigma 6: revelación: explicación indirecta del engaño).

(469) ¿Es que alguna vez han subido mujeres a las tablas en los teatros de Roma? ¿No sabéis qué criaturas hacen los papeles de mujer en los Estados Pontificios? \* Enigma 6: revelación (aunque eufemística, afirmada por generalidad, sin que sea pronunciada la palabra, la verdad no será mejor dicha: Zambinella es un castrado). \*\* REF. Historia de la música en los Estados Pontificios.

### LXXVIII. *Morir de ignorancia*

Resúmenes de saber vulgar, los códigos culturales proporcionan a los silogismos del relato (numerosos, como se ha visto) su premisa mayor, fundada siempre en una opinión corriente («probable», decía la antigua lógica), en una verdad endoxal; en una palabra, en el discurso de los otros. Sarrasine, que no ha cesado de probarse la falsa feminidad de la Zambinella a través de esos entimemas, morirá por culpa de un razonamiento mal llevado y mal fundado: será del discurso de los otros, de su exceso de razones, de lo que muera. Pero es también —inversa y complementariamente— un defecto de ese discurso el que lo mata: todos los códigos culturales, desgranados de cita en cita, forman un pequeño saber enciclopédico extrañamente enhebrado, un fatras; este fatras forma la «realidad» corriente en relación a la cual el sujeto se adapta y vive. Una ausencia en esta enciclopedia, un agujero en este tejido cultural, puede ser la muerte. Ignorante del código de las costumbres papales, Sarrasine muere de una laguna en el saber («No sabéis...»), de un blanco en el discurso de los otros. Es significativo que ese discurso llegue al fin (demasiado tarde, pero hubiese sido siempre demasiado tarde) a Sarrasine por la voz de un viejo cortesano «realista» (¿no quiso hacer una buena inversión en la voz de su «ragazzo»?), portavoz de ese saber vital que funda la «realidad». Lo que se opone brutalmente a las retorcidas construcciones del símbolo (que han ocupado toda la novela), lo que por derecho está llamado a triunfar sobre ellas, es la verdad social, el código de las instituciones: el principio de realidad.

(470) Soy yo quien ha dotado a Zambinella de su voz. Se lo he pagado todo a ese bribón, incluso su maestro de canto. Pues bien, tan poco agradecido está al servicio que le he prestado que no ha querido volver a poner los pies en mi casa. \* Al poner al muchacho en el lugar de la mujer o del castrado, ese bribón restablece (aunque sólo sea fugazmente) un eje, si se puede decir, normal de los sexos (alterado a lo largo de toda la novela por la incierta situación del castrado, unas veces esencia de feminidad y otras negación de toda sexualidad) (SIM. Eje de los sexos). \*\* SIM Antes de la castración.

### LXXIX. Antes de la castración

El breve discurso de Chigi, además de denotar la verdad, es fatal de dos formas, por las imágenes que libera. Primero, nombra en Zambinella al muchacho, obligando a Sarrasine a caer de la Mujer superlativa al granuja (el *ragazzo* napolitano de cabellos crespos): se produce en el sujeto lo que podría llamarse una *caída paradigmática*; dos términos separados por la más fuerte de las distinciones (por un lado, la Super-Mujer, término y fundamento del Arte, y por otro, un bribón sucio y desharrapado que recorre las calles del Nápoles miserable) son súbitamente confundidos en la misma persona: la *imposible juntura* (para emplear una expresión de Maquiavelo) se cumple; el sentido, fundado estatutariamente en la diferencia, desaparece: ya no hay sentido, y esta subversión es mortal. Y luego, al evocar el tiempo en que Zambinella no estaba todavía castrado (y esto no es una suposición de nuestra parte, sino el simple desarrollo de la connotación), Chigi libera una escena, una breve novela anterior: el *ragazzo* recogido y mantenido por el viejo; que se hace cargo de su operación (Se lo he pagado todo) y su educación; la ingratitud del protegido, en trance de convertirse en primera figura, que elige cínicamente un protector más rico, más poderoso y visiblemente más enamorado (el cardenal). La imagen tiene evidentemente una función sádica: permite a Sarrasine leer en su amada un muchacho (única nota de pederastia en toda la novela); vulgariza la castración, situada como una operación quirúrgica perfectamente real (fecha: provista de un *antes* y un *después*); y por último, denuncia en Chigi al castrador literal (el que ha pagado la operación); ahora bien, es este mismo Chigi quien conduce a Sarrasine a la castración y a la muerte a

través de la insignificante espuma de su charla: mediador anodino, sin envergadura simbólica, sumido en la contingencia, seguro custodio de la Ley endoxal que, colocado precisamente fuera del sentido, es la figura misma del «destino». Esta es la función agresiva de la *habladuría* (Proust y James dirían del cotilleo), esencia del discurso del otro y por esto la palabra más mortal que pueda imaginarse.

(471) Y si hace fortuna, me la deberá toda a mí. \* Bajo una forma hipotética, se predice a Zambinella que será una primera figura. Aquí es necesario recordar que en el siglo XVIII un castrado podía ocupar el lugar y amasar la fortuna de una primera figura internacional. Caffarelli compró un ducado (el de San Donato), se hizo duque y construyó un espléndido palacio. Farinelli («*il ragazzo*») salió de Inglaterra (donde había rivalizado con Haendel) cargado de oro; llegado a España, curó con su canto cotidiano (siempre la misma canción) la letargia mística de Felipe V, quien le otorgó durante diez años una pensión anual de catorce millones de antiguos francos; despedido por Carlos III, mandó edificar un soberbio palacio en Bolonia. Estos hechos muestran hasta dónde podía llegar la fortuna de un castrado con éxito, como la Zambinella: la operación pagada por el viejo Chigi podía ser rentable, y al hacer alusión a esta especie de interés eminentemente financiero (además de que el dinero no es nunca simbólicamente neutro), el discurso asocia la fortuna de los Lanty (tema inicial de una cadena de enigmas y «sujeto» de esta «escena de la vida parisina») a un origen sórdido: una operación de castración pagada por un príncipe romano (interesado o disoluto) a un muchacho napolitano que luego lo «plantó» (SEM. Primera figura).

(472) El príncipe Chigi hubiera podido hablar durante largo tiempo, pero Sarrasine ya no le escuchaba. Una verdad horrenda había penetrado en su alma. Parecía fulminado. Se quedó inmóvil, con los ojos fijos. \* HER. Enigma 6: consagración de la revelación. La revelación completa se hace en tres tiempos: 1) la conmoción del engaño; 2) la explicación; 3) su efecto.

### LXXX. Desenlace y revelación

En el teatro dramático, dice Brecht, hay un interés apasionado por el desenlace; en el teatro épico, por el desarrollo. Sarrasine es una novela dramática (¿qué le ocurrirá al héroe?, ¿cómo «acabará»?),

pero el desenlace está comprometido en una revelación: lo que ocurre, lo que desenlaza, es la verdad. Esta verdad puede ser denominada de diversas maneras según los verosímiles (las pertinencias críticas): para la anécdota, la verdad es un referente (un objeto real): *Zambinella es un castrado*. Para la psicología es una desgracia: *he amado a un castrado*. Para el símbolo es una iluminación: *lo que he amado en Zambinella es al castrado*. Para el relato es una predicción: *al haber sido tocado por la castración debo morir*. De todos modos, la verdad es el predicado al fin hallado, el sujeto al fin provisto de su complemento, pues si se tomara el personaje solamente al nivel del *desarrollo* de la historia, es decir, desde un punto de vista épico, parecería siempre incompleto, no saturado, sujeto errante a la búsqueda de su predicado final: lo único que se muestra durante este errar es el engaño, la equivocación: el enigma es esta carencia predicativa; al revelarlo, el discurso llena la fórmula lógica y es esta plenitud reencontrada la que *desenlaza* el drama: es necesario que el sujeto sea por fin provisto (propietario de un atributo y que la célula madre de todo Occidente (sujeto y predicado) se vea saturada. Este errar temporal del predicado puede describirse en términos de juego. El relato dramático es un juego de dos participantes: el engaño y la verdad. Al comienzo, una gran indeterminación rige sus encuentros, predomina el errar, pero poco a poco las dos redes se aproximan, se compenetran, se completa la determinación y con ella el sujeto; la revelación es entonces ese golpe final por el cual todo lo inicialmente probable se pasa al bando de lo necesario: el juego ha terminado, el drama ha sido «desenlazado», el sujeto ha sido justamente predicado (fijado); el discurso no puede sino callar. Contrariamente a lo que ocurre en la obra épica (tal como la imaginaba Brecht), nada es mostrado (ofrecido a una crítica inmediata del lector): lo que es mostrado lo es de un solo golpe y al final: lo que es mostrado es el fin.

(473) **en el supuesto cantante.** \* La formulación es enigmática; era de esperar más bien: *la supuesta cantante*, pues en la *Zambinella* la impostura no es el canto, sino el sexo, y al ser ese sexo aquí masculino (único género de que dispone la lengua para nombrar al castrado), no puede ser «supuesto»; pero tal vez sea toda la persona de *Zambinella* la que es acusada de suposición, de falsedad, de impostura, sea cual fuere su apariencia; para que esta apariencia no fuese «supuesta» sería necesario que la *Zambinella* estuviese vestida de cas-

trado, traje que la sociedad papal no había previsto (HER. Enigma 6: revelación).

(474) **Su llameante mirada tuvo una especie de efecto magnético sobre Zambinella,** \* ACC. «Incidente» (en el concierto, en el espectáculo): 1: llamada de la atención del artista que está en escena.

(475) **pues el músico terminó por volver la vista hacia Sarrasine** \* ACC. «Incidente»: 2: atención despierta. \*\* REF. La Italianidad (de ahora en adelante el discurso no menciona ya a *Zambinella* en femenino).

(476) **y su voz celestial se alteró. ¡Tembló!** \* ACC. «Incidente»: 3: turbación del artista. \*\* ACC. «Peligro» (de la *Zambinella*): 7: reacción de miedo.

(477) **Un murmullo involuntario, que escapó de la concurrencia pendiente de sus labios, acabó de azorarlo;** \* ACC. «Incidente»: 4: turbación colectiva.

(478) **se sentó interrumpiendo su aria.** \* ACC. «Incidente»: 5: interrupción del canto, del espectáculo.

(479) **El cardenal Cicognara, que había espiado de reojo la dirección de la mirada de su protegido, reparó entonces en el francés,** \* ACC. «Asesinato»: 2: señalización de la víctima. La secuencia «Asesinato» se desarrolla gracias al Incidente del Concierto, que queda así funcionalmente justificado: sin incidente (debido a su vez al retraso de *Sarrasine*), no habría salvación para *Zambinella* ni muerte para *Sarrasine*.

(480) **e inclinándose hacia uno de sus edecanes eclesiásticos, pareció preguntar el nombre del escultor.** \* ACC. «Asesinato»: 3: petición de información.

(481) **Cuando hubo obtenido la respuesta que deseaba,** \* ACC. «Asesinato»: 4: información recibida.

(482) **contempló atentamente al artista** \* ACC. «Asesinato»: 5: evaluación y decisión interior.

(483) **y dio órdenes a un abate que desapareció prestamente.** \* ACC. «Asesinato»: 6: orden secreta. Esta parte de la secuencia no tiene solamente una función operatoria, sino también sémica: instala una «atmósfera» tenebrosa (poderío oculto de la Iglesia, amores prohibi-

dos, órdenes secretas, etc.), irónicamente la misma que había echado de menos Sarrasine, decepcionado al no encontrar al final de su cita amorosa nada más que una orgía de comediantes (núm. 316).

(484) A todo esto Zambinella, repuesto ya, \* ACC. «Incidente»: 6: dominarse.

(485) comenzó de nuevo el fragmento \* ACC. «Incidente»: 7: reanudar el canto, el espectáculo.

(486) que tan caprichosamente había interrumpido; \* SEM. Primera figura.

### LXXXI. Voz de la persona

Se aproxima el fin, y también el fin de nuestra transcripción. Es necesario, pues, reconsiderar una a una cada una de las Voces (cada uno de los códigos) cuya trenza ha formado el texto. He aquí uno de los últimos semas. ¿Qué nos enseña el inventario de estos semas? El sema (o significado de connotación propiamente dicho) es un connotador de personas, lugares, objetos cuyo significado es un *carácter*. El carácter es un adjetivo, un atributo, un predicado (por ejemplo: *fuera de la naturaleza, tenebroso, primera figura, heterogéneo, excesivo, impio*, etc.). Aunque la connotación sea evidente, el nombramiento de su significado es incierto, aproximativo, inestable: detener el nombre de ese significado depende en gran parte de la pertinencia crítica en la que uno se sitúe; el sema es sólo un *punto de partida*, una avenida del sentido. Es posible ordenar esas avenidas en diversos paisajes: son las temáticas (aquí no se ha procedido a ninguno de esos ordenamientos, sólo se ha dado una lista de los caracteres sin intentar encontrarles una continuación ordenada). Si se ponen aparte los semas de objetos o de atmósferas, en definitiva bastante raros (al menos aquí), lo que es constante es el hecho de que el sema va unido a una ideología de la persona (inventariar los semas de un texto clásico no es por lo tanto sino observar esa ideología): la persona no es más que una colección de semas (pero, a la inversa, los semas pueden emigrar de un personaje a otro, a condición de que se descienda a una cierta profundidad simbólica, donde ya no

se hace acepción de personas: Sarrasine y el narrador poseen semas comunes). Así, desde un punto de vista clásico (más psicológico que simbólico), Sarrasine es la suma, el lugar de confluencia de: *turbulencia, dotes artísticas, independencia, violencia, exceso, feminidad, fealdad, naturaleza heterogénea, falta de piedad, gusto por el despedazamiento*, etc. Lo que da la ilusión de que la suma está complementada por un valioso resto (algo así como la *individualidad* que, cualitativa e inefable, escapara a la vulgar contabilidad de los caracteres que la componen) es el Nombre Propio, es decir, la diferencia llena de su *propio*. El nombre propio permite a la persona existir fuera de los semas, aunque la suma de ellos la constituya por entero. Desde el momento en que existe un Nombre (aunque sea un pronombre) hacia el que afluir y en el que fijarse, los semas se convierten en predicados, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en sujeto. Se puede decir que lo propio del relato no es la acción, sino el personaje como Nombre Propio: el material sémico (correspondiente a un cierto momento de nuestra historia del relato) viene a *llenar* lo propio del ser, el nombre de adjetivos. El inventario y la estructuración de los semas, la audición de esta Voz de la persona, pueden servir de mucho a la crítica psicológica y de algo a la crítica temática y a la psicoanalítica: todo depende del nivel en que se detenga el nombramiento del sema.

(487) pero lo ejecutó mal \* La turbación subsistente ya no se refiere al incidente del concierto, sino al peligro del que Zambinella se siente amenazado (ACC. «Peligro»: 8: sentimiento de amenaza).

(488) y se negó, pese a los ruegos encarecidos que se le hicieron, a cantar otra cosa. \* ACC. «Incidente»: 8: negativa a prolongar el concierto, el espectáculo.

(489) Fue la primera vez que ejerció esa caprichosa tiranía que más tarde lo hizo no menos célebre que su talento \* SEM. Primera figura. Se capta muy bien aquí la naturaleza del sema de connotación: el carácter «caprichoso» de las primeras figuras no figura en ningún diccionario, sino en un diccionario de los Lugares Comunes, que sería un diccionario de las connotaciones usuales. \*\* Articulada sobre el «Peligro» corrido por Zambinella, inmediatamente se va a desarrollar una nueva secuencia en torno a la amenaza muy precisa que el escultor hará pesar sobre el castrado durante el rapto: el final de esta secuencia está ya sugerido aquí; el futuro (*más tarde*) nos asegura

que Zambinella sobrevivirá a la agresión de Sarrasine (ACC. «Amenaza»: 1: predicción del final).

(490) y su fortuna, debida, según dicen, tanto a su voz como a su belleza. \* La cadena de los enigmas está casi reconstituida. Desde el momento en que sepamos que Zambinella envejecido es el tío de la señora de Lanty, conociendo ya por la presente lexia la fortuna del castrado, sabremos de dónde proviene la de los Lanty (HER. Enigma 2: la fortuna de los Lanty: reaparición del tema). Que la belleza de Zambinella haya tenido que ver con su inmensa fortuna sólo puede referirse a la «protección» amorosa que le dispensa el cardenal: el origen de la fortuna de los Lanty es por lo tanto «impuro» (tiene su fuente en la «prostitución»).

(491) —Es una mujer, dijo Sarrasine creyéndose solo. En todo esto hay una intriga secreta. ¡El cardenal Cicognara engaña al papa y a Roma entera! \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo. El engaño reflexivo (de Sarrasine a Sarrasine) sobrevive a la revelación: es sabido que el escultor prefiere la evidencia de los códigos a la de los hechos. \*\* REF. Código maquiavélico (red ficticia de intrigas secretas, imposturas tenebrosas, enormes y sutiles simulaciones: espacio de la paranoia y código de la Italia papal y florentina).

(492) En el acto, el escultor salió del salón, \* ACC. «Concierto»: 5: salir del salón de música.

(493) reunió a sus amigos \* ACC. «Rapto»: 6: reunión de los cómplices.

(494) y los emboscó en el patio del palacio. \* ACC. «Rapto»: 7: emboscada.

(495) Cuando Zambinella se hubo asegurado de la partida de Sarrasine, pareció recobrar algo de tranquilidad. \* ACC. «Peligro»: 9: tranquilizarse.

(496) Hacia medianoche, después de haber vagado por los salones como un hombre que busca a un enemigo, \* REF. Cronología (hacia medianoche, es decir, la noche del concierto). \*\* ACC. «Peligro»: 16: desconfianza subsistente. De ahora en adelante, la secuencia «Peligro» dará paso a la secuencia «Amenaza», que tendrá por escenario el taller donde Sarrasine tiene prisionero a Zambinella. Aunque estos dos proairetismos estén muy próximos, no comportan el mismo orden.

Aquí el Peligro está constituido por una serie de premoniciones o reacciones frente a incidentes repetidos; la Amenaza es una secuencia construida según el diseño de una crisis; el Peligro podría ser una serie abierta, infinita; la Amenaza es una estructura cerrada que requiere un final. No obstante, hay una relación estructural entre las dos secuencias: la dispersión de los términos del Peligro tiene por función marcar el objeto de la amenaza; designado desde mucho antes como víctima, Zambinella puede ahora entrar en la crisis de la Amenaza.

(497) el músico abandonó la reunión. \* ACC. «Rapto»: 8: partida inocente de la víctima.

(498) En el momento en que trasponía la puerta del palacio, fue hábilmente capturado por unos hombres que lo amordazaron con un pañuelo y lo metieron en el coche alquilado por Sarrasine. \* ACC. «Rapto»: 9: el secuestro propiamente dicho. Este rapto es estructuralmente perfecto: los cómplices han sido reclutados en 460, reunidos en 493, emboscados en 494 y el coche (veloz) ha sido traído en 463.

(499) Helado de horror, Zambinella se quedó en un rincón sin atreverse a hacer un movimiento. Veía ante sí la terrible cara del artista que guardaba un silencio de muerte. \* ACC. «Amenaza»: 2: víctima aterrorizada.

(500) El trayecto fue corto. \* ACC. «Rapto»: 10: trayecto. En otros relatos, este término se ofrece a una catálisis infinita, que puede durar toda una novela o toda una película.

(501) Raptado por Sarrasine, Zambinella se encontró pronto en un taller oscuro y desmantelado. \* ACC. «Rapto»: 11: llegada al lugar del encierro.

(502) El cantante, medio muerto, permaneció en una silla, \* ACC. «Amenaza»: 3: víctima inmóvil.

(503) sin atreverse a mirar una estatua de mujer en la que reconoció sus rasgos. Otra versión del texto, más lógica, dice: «en la que habría reconocido sus rasgos». \* ACC. «Estatua»: 1: tematización del objeto que debe centralizar un cierto número de comportamientos. \*\* SIM. Réplica de los cuerpos: la estatua es uno de los eslabones de esa larga cadena que duplica el cuerpo de la mujer Esencial, de la Zambinella al Endimión de Girodet.

(504) No profirió palabra, pero sus dientes castañeteaban. \* ACC. «Amenaza»: 4: víctima muda.

(505) Sarrasine se paseaba a grandes pasos. De pronto se detuvo ante Zambinella.

—Dime la verdad, preguntó \* HER. Enigma 6: equívoco. La revelación se ha cumplido, pero el sujeto todavía no está seguro. *Dime la verdad* implica: 1) que Sarrasine duda y espera todavía; 2) que considera ya a Zambinella como un «bribón» a quien puede tutear (hasta aquí Sarrasine sólo ha tuteado a Zambinella dos veces, en 444 y 445, pero a título de objeto sublime, digno del alto apóstrofe lírico).

(506) con voz sorda y alterada. \* El sonido *sordo* (proveniente de la profundidad ahogada del cuerpo) connota (en Occidente) la interioridad —y por lo tanto la verdad de una emoción—: Sarrasine sabe que Zambinella no es una mujer (HER. Enigma 5: desciframiento, de Sarrasine a sí mismo).

(507) ¿Eres una mujer? \* HER. Enigma 6: equívoco (el engaño que implica el enunciado es corregido por la forma interrogativa).

(508) El cardenal Cicognara... \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo (Sarrasine vuelve a la idea de una intriga romana (núm. 491), explicación que preserva la feminidad de Zambinella). \* REF. Código maquiavélico.

(509) Zambinella cayó de rodillas y sólo respondió bajando la cabeza. \* HER. Enigma 6: revelación, de Zambinella a Sarrasine.

(510) —¡Ah! Eres una mujer, exclamó el artista delirante, porque ni un... No acabó. No, prosiguió, él no tendría tanta vileza. \* HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo. La prueba psicológica proporciona a Sarrasine su último engaño, al delirio su último refugio. Esta prueba funda la feminidad en la debilidad de las mujeres. Frente a esta prueba, de la que se ha servido a menudo, a Sarrasine le estorba sin embargo un nuevo término, el castrado, al que debe situar en la jerarquía moral de los seres biológicos; al tener que situar la debilidad absoluta, última, en la Mujer, da al castrado un lugar intermedio («ni un castrado sería tan cobarde»); el entimema, fundador de toda prueba, se organiza entonces así: es la Mujer la que ocupa el último grado de la pusilanimidad; Zambinella, por la humillación de su gesto, la vileza de su comportamiento, se sitúa en este último grado; luego Zambinella es una mujer. \*\* SIM. Tabú sobre el nombre de castrado. \*\*\* SIM. Marca gráfica del neutro: el *él* subrayado, citado, de cuyo masculino se sospecha.

(511) —¡Ah! ¡No me matéis!, exclamó Zambinella rompiendo en llanto. \* ACC. «Amenaza»: 5: primera petición de piedad. Las peticiones de piedad no siguen forzosamente a una amenaza explícita, sino a una amenaza difusa, connotada por la situación y el *delirio* de Sarrasine.

(512) Si he consentido en engañaros ha sido sólo por complacer a mis compañeros, que querían reír. \* HER. «Maquinación: 12: revelación del móvil de la estratagema (es sabido que la Risa es un sustituto castrador).

(513) —¡Reír!, respondió el artista con una voz que tuvo un fragor infernal. ¡Reír! ¡Reír! ¿Has osado burlarte de la pasión de un hombre? El papel castrador de la Risa está confirmado aquí por la protesta viril, unida a la amenaza de castración, que le opone Sarrasine. Es sabido que Adler propuso denominar *protesta masculina* el rechazo de toda actitud pasiva con respecto a otros hombres y que más tarde se propuso definir más precisamente esta protesta como un *repudio de la feminidad*. En efecto, Sarrasine repudia una feminidad de la que sin embargo no carece en sí de huellas; la «paradoja», subrayada por el propio Sarrasine, es que su virilidad haya sido cuestionada, bajo el arma castradora de la Risa, por un ser cuya definición era la de haber sido despojado de ella (SIM. La protesta viril).

(514) —¡Oh! ¡Piedad!, imploró Zambinella. \* ACC. «Amenaza»: 6: segunda petición de piedad.

(515) —¡Debería matarte!, gritó Sarrasine desenvainando la espada con violento ademán. \* ACC. «Amenaza»: 7: primera amenaza de muerte (el condicional anuncia ya la suspensión de la amenaza).

(516) Pero, prosiguió con frío desdén, \* ACC. «Amenaza»: 8: retirada de la amenaza.

(517) hurgando en tu ser con esta hoja ¿encontraría algún sentimiento que apagar, alguna venganza que satisfacer? No eres nada. ¡Si fueras hombre o mujer, te mataría! \* SIM. La *nada* del castrado. El razonamiento es el siguiente: «Tú has querido arrastrarme hacia la castración. Para vengarme y castigarte sería necesario que a mi vez te castrara ("hurgar en tu cuerpo con esta hoja"), pero no puedo hacerlo, puesto que ya lo estás.» La pérdida del deseo lleva al castrado más acá de toda vida y toda muerte, *fuera de toda clasificación*: ¿cómo matar a lo que no está clasificado?, ¿cómo alcanzar a lo que transgrede no el orden interno del paradigma sexual (un travesti habría

invertido ese orden, pero no lo habría destruido: ¡Si fueras hombre, te mataría!), sino la existencia misma de la diferencia, generadora de vida y de sentido? El fondo del horror no es la muerte, sino que se interrumpa la clasificación de la muerte y de la vida.

(518) Pero...

Sarrasine hizo un gesto de repugnancia \* SIM. Tabú sobre el nombre de castrado. \*\* SIM. Horror, maldición, exclusión.

(519) que le obligó a volver la cabeza y entonces vio la estatua. \* ACC. «Estatua»: 2: percibir el objeto que anteriormente ha sido tematizado.

### LXXXII. *Glissando*

Dos códigos puestos uno junto al otro en la misma frase: esta operación, artificio corriente de lo legible, no es indiferente; fundidos en una misma unidad lingüística, los dos códigos traban una relación aparentemente *natural*; esta naturaleza (que es simplemente la de una sintaxis milenaria) se cumple cada vez que el discurso puede producir una relación *elegante* (en el sentido matemático: *una solución elegante*) entre dos códigos. Esta elegancia se debe a una especie de *glissando* causal que permite unir, por ejemplo, el hecho simbólico y el proairético a través del continuo de una sola frase. Así se articula la repugnancia al castrado (término simbólico) y la destrucción de la estatua (término proairético) mediante toda una cadena que se desliza entre pequeñas causalidades apretadas unas contra otras como los nudos de un hilo aparentemente liso: 1) Sarrasine siente repugnancia ante la visión del castrado; 2) la repugnancia le hace huir de esa visión; 3) esa huida de la mirada le hace volver la cabeza; 4) al volverse, los ojos perciben la estatua, etc.; toda una marquetaría de articulaciones que permiten pasar, como de esclusa en esclusa, de lo simbólico a lo operatorio a través de la gran naturalidad de la frase («Sarrasine hizo un gesto de repugnancia que le obligó a volver la cabeza y entonces vio la estatua»). Sacada a la superficie del discurso, la cita del código pierde en ella su marca, recibe, como un vestido nuevo, la forma sintáctica proveniente de la frase «eterna», esta forma le declara inocente y la entroniza en la vasta naturaleza del lenguaje *corriente*.

(520) —¡Pensar que es una ilusión!, exclamó. \* ACC. «Estatua»: 3: estar desilusionado (por la mentira, el vacío, del objeto tematizado). \*\* HER. Enigma 6 : revelación, de Sarrasine a sí mismo.

(521) Luego, volviéndose hacia Zambinella: «Un corazón de mujer era para mí un asilo, una patria. ¿Tienes hermanas que se te parecen? No. \* SIM. Réplica de los cuerpos. \*\* Las hermanas de Zambinella permiten imaginar fugazmente a un castrado-mujer, a un castrado corregido, curado (SIM. El castrado recuperado).

### LXXXIII. *La pandemia*

La castración es contagiosa, contamina todo lo que se le acerca (contaminará a Sarrasine, al narrador, a la joven, al relato, al oro): ésta es una de las «demostraciones» de *Sarrasine*. Lo mismo ocurre con la estatua: si es «ilusión» no es porque copie con medios artificiales un objeto real cuya materialidad no puede tener (proposición banal), sino porque este objeto (la Zambinella) está vacío. La obra «realista» debe ser garantizada por la verdad integral del modelo, que debe ser conocido por el artista copiator hasta en su reverso (es conocida la función del desvestir en el escultor Sarrasine); en el caso de la Zambinella, el hueco interior (que sin duda atrae a muchos amantes de la estatuaria y da todo su contexto simbólico a la iconoclastia) reproduce la carencia central del castrado: la estatua es irónicamente verdadera, dramáticamente indigna; el vacío del modelo ha invadido la copia, comunicándole su sentido del horror; la estatua ha sido contaminada por la fuerza metonímica de la castración. Se comprende que el sujeto oponga a este contagio el sueño de una metonimia inversa, feliz y salvadora: la de la esencia de la Feminidad. Las hermanas deseadas permiten imaginar a un castrado reparado, resexualizado, curado, que se despojaría de su mutilación como de una horrorosa envoltura y conservara su justa feminidad. En las costumbres de ciertos pueblos, la institución prescribe el matrimonio no con una persona, sino con una especie de esencia familiar (sororato, poliginia sororal, levirato); de la misma manera, Sarrasine persigue, más allá del despojo castrado que le deja entre las manos el castrado, una esencia zambinelliana —que por lo demás y mucho más tarde reaparecerá en Marianina y Filippo.

(522) ¡Pues entonces, muere!... ACC. «Amenaza»: 9: segunda amenaza de muerte.

(523) Pero no, vivirás. Dejarte con vida, ¿no es condenarte a algo peor que la muerte? \* ACC. «Amenaza»: 10: retirada de la amenaza. \*\* SIM. El castrado fuera de todo sistema. La muerte misma está contaminada, corrompida, des-nombrada (como se dice: *desfigurada*), por la castración. Hay una verdadera muerte, una muerte activa, una muerte *clasificada* que forma parte del sistema de la vida: al estar fuera del sistema, el castrado ni siquiera dispone de esta muerte.

(524) No lo siento por mi sangre ni por mi existencia, sino por el porvenir y la suerte de mi corazón. Tu débil mano ha derribado mi felicidad. \* Sarrasine comenta su muerte, que acepta pues («Querer morir»: 5: comentar por adelantado su muerte). \*\* SIM. Contagio de la castración).

(525) ¿Qué esperanzas puedo quitarte por todas aquellas que tú has destruido? Me has rebajado hasta ti. Amar, ser amado en adelante serán palabras vacías de sentido para mí, como para ti. \* SIM. Contagio de la castración: Sarrasine castrado.

#### LXXXIV. Literatura plena

La enfermedad zambinelliana ha atacado a Sarrasine («Me has rebajado hasta ti»). Aquí estalla la fuerza contagiosa de la castración. Su poder metonímico es irreversible: contaminados por su vacío, no solamente el sexo es abolido, sino que el arte se quiebra (la estatua es destruida), el lenguaje muere («amar, ser amado, en adelante serán palabras vacías de sentido para mí»): lo que permite ver que, según la metafísica sarrasiniana, el sentido, el arte y el sexo forman una misma cadena sustitutiva: la de la plenitud. Como producto de un arte (el de la narración), movi-lización de una polisemia (la del texto clásico) y temática del sexo, la novela en sí misma es un emblema de plenitud (aunque lo que representa, como se explicará mejor dentro de un momento, es la perturbación catastrófica de esta plenitud): el texto está lleno de sentidos múltiples, discontinuos y amontonados, pero sin embargo está pulido, alisado, por el movimiento «natural» de sus frases, es un texto-huevo. Un autor del Renacimiento (Pierre Fabri)

escribió un tratado titulado *El grande y verdadero arte de la plena retórica*. Así podría decirse que todo texto clásico (legible) es implícitamente un arte de Plena Literatura: literatura que es plena, como un armario doméstico donde los sentidos están alineados, apilados, economizados (en este texto nada se pierde: el sentido recuperará todo); como una hembra llena de significados que la crítica no dejará de hacer parir; como el mar pleno de profundidades y de movimientos que le dan su apariencia de infinito, su gran drapeado meditativo; como el sol pleno de la gloria que vierte sobre los que la hacen, o franca como un arte declarado y reconocido, institucional. Esta Plena Literatura, legible, no puede escribirse: la plenitud simbólica (que culmina en el arte romántico) es el último avatar de nuestra cultura.

(525) Pensaré en esa mujer imaginaria cada vez que vea una mujer real.»

Señaló la estatua con un gesto desesperado. \* La estatua, la mujer imaginaria (superlativa) y la mujer real son eslabones de la cadena duplicativa de los cuerpos, catastróficamente rota por la carencia del castrado (SIM. Réplica de los cuerpos). \*\* ACC. «Estatua»: 4: desesperación suscitada por el objeto tematizado.

(527) —¡Tendré siempre en el recuerdo una arpía celestial que vendrá a hincar sus garras en todos mis sentimientos de hombre y marcará a todas las demás mujeres con un sello de imperfección! \* SIM. Contagio de la castración. La imagen de las arpías connota simultáneamente la castración (por las garras) y la culpabilidad (por el tema de las Erinias). El código de los cuerpos femeninos, código escrito donde los haya, puesto que es el del arte, de la cultura, estará de ahora en adelante marcado por la carencia.

(528) ¡Monstruo! \* Aquí el apóstrofe posee su plenitud literal: el monstruo está fuera de la naturaleza, fuera de toda clase, de todo sentido (este sema ya ha sido fijado en el viejo) (SEM. Fuera de la naturaleza).

(529) Tú que no puedes dar vida a nada, \* SIM. Réplica de los cuerpos.

#### LXXXV. *La réplica interrumpida*

Como mujer «imaginaria» —es decir, en el sentido moderno, suscitada en Sarrasine por el desconocimiento de su inconsciente—, la Zambinella servía de enlace entre las palabras contingentes, fragmentadas (las mujeres reales: otros tantos fetiches), y el código fundamental de toda belleza, la obra maestra, al mismo tiempo principio y fin. Al faltar el enlace (está vacío) todo el sistema de transmisión se desmorona: ésta es la de-cepción sarrasiniana, la de-valoración de todo el circuito de los cuerpos. La definición banal de la castradura («*Tú que no puedes dar vida a nada*») posee un alcance estructural, concierne no solamente a la duplicación estética de los cuerpos (la «copia» del arte realista), sino también a la fuerza metonímica en su generalidad: el crimen o la desgracia fundamental («*¡Monstruo!*») es interrumpir la circulación de las copias (estéticas o biológicas), es perturbar la permeabilidad de los sentidos, su *encadenamiento*, que, como la lengua, es clasificación y repetición. La castración, también metonímica (y con qué fuerza), bloquea toda metonimia: las cadenas de vida y arte son quebradas como inmediatamente lo será la estatua, emblema de la transmisión gloriosa de los cuerpos (pero se salvará y algo se transmitirá al Adonis, al Endimión, a los Lanty, al narrador, al lector).

(530) *me has despoblado la tierra de todas las mujeres.* \* SIM. La castración pandémica. \*\* La muerte física del héroe va precedida de tres muertes parciales: muere para las mujeres, para los placeres y para el arte (ACC. «Querer morir»: 6: morir para las mujeres).

(531) Sarrasine se sentó frente al cantante aterrado. Dos gruesas lágrimas brotaron de sus ojos secos, rodaron a lo largo de sus varoniles mejillas y cayeron al suelo: dos lágrimas de rabia, dos lágrimas acres y ardientes. \* REF. Código de las Lágrimas. El código del héroe permite al hombre llorar dentro de los límites muy estrechos de un cierto ritual, también fuertemente histórico: Michelet felicitaba y enviaba a San Luis por haber poseído «el don de las lágrimas»; se lloraba abundantemente en las tragedias de Racine, etc., mientras que en el Japón, en el Bushido o arte de vivir heredado de los samurai, toda física de la emoción está prohibida. Sarrasine tiene derecho a llorar por cuatro razones (o con cuatro condiciones): porque su sueño de artista, de enamorado, ha sido aniquilado; porque va a morir (no sería de buen gusto que sobreviviese a sus lágrimas); porque está solo (el castrado no es nada); porque el contraste mismo de la virili-

dad y el llanto es patético; pero estas lágrimas son raras (*dos*) y ardientes (no participan de la humedad indigna vinculada a la feminidad, sino del fuego, seco y viril).

(532) —*¡Se acabó el amor! He muerto para todo placer, para todas las emociones humanas.* \* SIM. Contagio de la castración. \*\* ACC. «Querer morir»: 7: morir para los placeres, para la afectividad.

(533) *Mientras decía esas palabras tomó un martillo y lo lanzó contra la estatua con una fuerza tan extraordinaria* \* ACC. «Querer morir»: 8: morir para el Arte. \*\* ACC. «Estatua»: 5: gesto de destrucción.

(534) *que erró el golpe. Creyó haber destruido ese monumento de su locura* \* ACC. «Estatua»: 6: la estatua salvada. \*\* SIM. Réplica de los cuerpos: *in extremis*, la cadena es preservada.

(535) *y, empuñando nuevamente su espada, la blandió para matar al cantante.* \* ACC. «Amenaza»: 11: tercera amenaza de muerte.

(536) *Zambinella lanzó unos penetrantes alaridos.* \* ACC. «Amenaza»: 12: petición de socorro. La petición de socorro de la víctima va a permitir la conjunción de las dos secuencias «Amenaza» y «Asesinato»: la víctima se salvará porque su agresor morirá: los salvadores de uno serán los asesinos del otro.

#### LXXXVI. *Voz de la empiria*

Dentro de poco, todas las secuencias proairéticas van a cerrarse, el relato va a morir. ¿Qué sabemos de ellas? Que nacen de un cierto poder de la lectura, que intentan nombrar con un término suficientemente trascendente una serie de acciones surgidas de un tesoro patrimonial de experiencias humanas; que la tipología de estos proairetismos parece incierta, o que al menos no se les puede otorgar otra lógica que la de lo probable, la de la empiria, la de lo *ya-hecho* o lo *ya-escrito*, pues el número y el orden de sus términos son variables: unos proceden de una reserva práctica de pequeños comportamientos corrientes (*llamar a una puerta, dar una cita*), y otros están tomados de un corpus escrito de modelos novelescos (*el Rapto, la Declaración amorosa, el Asesinato*); que

estas secuencias están ampliamente abiertas a la catálisis, al florecimiento, y pueden formar «árboles»; que, sometidas a un orden lógico-temporal, constituyen el armazón más fuerte de lo legible; que, por su naturaleza típicamente secuencial, sintagmática y ordenada a la vez, pueden formar el material privilegiado de un cierto análisis estructural del relato.

(537) **En ese momento entraron tres hombres** \* ACC. «Amenaza»: 13: llegada de los salvadores. \*\* ACC. «Asesinato»: 7: entrada de los asesinos.

(538) **y de pronto el escultor cayó herido de tres puñaladas.** \* ACC. «Amenaza»: 14: eliminación del agresor. \*\* ACC. «Asesinato»: 8: asesinato del héroe. Las armas están codificadas: la espada es el arma fálica del honor, de la pasión escarnecida, de la protesta viril (con la que Sarrasine quiso primero conquistar a la Zambinella, en 301, y luego atravesar al castrado, en 535); el puñal (pequeño falo) es el arma irrisoria de los asesinos a sueldo, el arma que concuerda con el héroe ahora castrado.

(539) —**De parte del cardenal Cicognara, dijo uno de ellos.** \* ACC. «Asesinato»: 9: firma del asesinato.

(540) —**Es una buena acción, digna de un cristiano, respondió el francés expirando.** \* A despecho de la irónica alusión a la religión del asesino, la bendición de la víctima hace del asesinato un suicidio: el sujeto asume su muerte conforme al pacto que había establecido consigo mismo (en 240) y al destino simbólico al que lo había llevado el contacto con la castración (ACC. «Querer morir»: 9 asumir su muerte).

(541) **Aquellos siniestros emisarios** \* REF. Lo Novelesco tenebroso (cf. más adelante, *el coche cerrado*).

### LXXXVII. *Voz de la ciencia*

Los códigos culturales, de los que el texto sarrasiniano ha extraído tantas referencias, también van a apagarse (o al menos a emigrar a otros textos: no faltan para recibirlos): es, si se puede decir así, la gran voz de la pequeña ciencia la que se aleja. En efecto, estas citas son extraídas de un corpus de saber, de un Libro anónimo

cuyo mejor modelo es sin duda el Manual Escolar. Por una parte, este Libro anterior es a la vez libro de ciencia (de observación empírica) y de sabiduría, y por otra, el material didáctico que se ha movilizado en el texto (a menudo, como se ha visto, para fundar razonamientos o prestar su autoridad escrita a los sentimientos) corresponde más o menos al juego de los siete u ocho manuales de los que podía disponer un buen alumno de la enseñanza clásica burguesa: una Historia de la Literatura (Byron, *Las mil y una noches*; Anne Radcliffe, Homero), una Historia del Arte (Miguel Ángel, Rafael, el milagro griego), un manual de Historia (el siglo de Luis XV), un compendio de Medicina práctica (la enfermedad, la convalecencia, la vejez), un tratado de Psicología (amorosa, étnica, etc.), un resumen de Moral (cristiana o estoica: moral de versiones latinas), una Lógica (del silogismo), una Retórica y una colección de máximas y proverbios concernientes a la vida, la muerte, el sufrimiento, el amor, las mujeres, la edad, etc. Aunque de origen enteramente libresco, estos códigos, por un giro propio de la ideología burguesa, que invierte la cultura en naturaleza, parecen fundar lo real, la «Vida». En el texto clásico la «Vida» se convierte en una repugnante mezcolanza de opiniones corrientes, una asfixiante capa de prejuicios: en estos códigos culturales se concentra la falta de actualidad balzaciana, la esencia de lo que en Balzac no puede ser (re-)escrito. En rigor, esta falta de actualidad no es un defecto de ejecución, una impotencia personal del autor para escatimar en su obra las posibilidades de lo moderno del futuro, sino más bien una condición fatal de la Literatura Plena, acechada mortalmente por el ejército de estereotipos que lleva en sí misma. De la misma manera, la crítica de las referencias (de los códigos culturales) sólo ha podido establecerse astutamente en los límites mismos de la Literatura Plena, allí donde es posible (a costa de mucha acrobacia e incertidumbre) criticar el estereotipo (vomitarlo) sin recurrir a un nuevo estereotipo: el de la ironía. Tal vez fue esto lo que hizo Flaubert (digámoslo una vez más), particularmente en *Bouvard et Pécuchet*, donde los dos copistas de códigos escolares están «representados» en una posición incierta, sin que el autor use un metalenguaje (o un metalenguaje diferido) con ellos. El código cultural ocupa la misma posición que la estupidez: ¿cómo aferrar la estupidez sin declararse inteligente?, ¿cómo puede un código superar a otro sin detener abusivamente el plural de los códigos? Sólo la escritura, asumiendo el plural

más vasto posible en su mismo trabajo, puede oponerse sin violencia al imperialismo de cada lenguaje.

(542) hicieron saber a Zambinella la inquietud de su protector, que esperaba a la puerta, en un coche cerrado, con el objeto de llevárselo consigo tan pronto como fuera liberado. \* ACC. «Amenaza»: 15: retorno con los salvadores. \*\* ACC. «Asesinato»: 10: explicación final.

(543) —Pero, me dijo la señora de Rochefide, ¿qué relación existe entre esta historia y el viejecito que vimos en casa de los Lanty? \* HER. Enigma 4 (¿Quién es el anciano?): formulación.

(544) —Señora, el cardenal Cicognara se apoderó de la estatua de Zambinella y la mandó hacer en mármol; hoy se encuentra en el museo Albani. \* ACC. «Estatua»: 7: la estatua (enfocada, errada) reencontrada. \*\* Un eslabón más de la cadena duplicativa de los cuerpos: la estatua es reproducida en mármol. Una vez más, el agente de esta energía duplicativa es el deseo: Cicognara, que no tiene ningún escrúpulo en disponer de la obra de su víctima y contemplar la efigie de su protegido con los ojos de su rival, *pasa*, como en el juego de la sortija, su deseo y la castración, que en este caso está adherida a él, a la posteridad; ese deseo impregnará también al Adonis de Vien (deseado por la señora de Rochefide) y al Endimión de Girodet visitado por la luna (SIM. Réplica de los cuerpos).

(545) Allí fue donde, en 1791, la familia Lanty la encontró \* REF. Cronología. De hecho, la información es opaca, no puede ser conectada con ninguna otra referencia (pero tampoco es incompatible con otras: por ejemplo, la biografía de Vien, muerto en 1809); es un puro efecto de realidad: nada tan «real» como una fecha. \*\* HER. Enigma 3 (¿Quiénes son los Lanty?): comienzo de respuesta (hay una vinculación entre los Lanty y la estatua).

(546) y rogó a Vien que la copiara. \* SIM. Réplica de los cuerpos.

### LXXXVIII. De la escultura a la pintura

Muerto Sarrasine, Zambinella emigra de la estatua al lienzo: algo *peligroso* ha sido detenido, conjurado, pacificado. Al pasar del volumen al plano, la copia pierde, o al menos atenúa, la candente problemática que la novela no ha dejado de sacar a escena. Contorneable, penetrable, *profunda*, la estatua pide la visita, la explo-

ración, la penetración: implica idealmente la plenitud y la verdad de lo *interior* (por eso es trágico que ese interior esté vacío, castrado); para Sarrasine, la estatua perfecta habría sido una envoltura bajo la cual se encontrase una mujer real (suponiendo que ésta también fuese una *obra maestra*) cuya esencia de realidad habría verificado y garantizado la piel de mármol que la cubriese (en otro sentido, esta relación produce el mito de Pigmalión: una mujer real nace de la estatua). La pintura, en cambio, tiene tal vez un revés, pero no posee interior: no puede provocar el movimiento *indiscreto* por el cual se intenta ver lo que hay *detrás* del lienzo (salvo, quizá, como se ha visto, en el sueño de Frenhofer, que pretendía que se pudiese circular *en* el cuadro como en un aire voluminoso, contornear la carne de los cuerpos pintados, para autentificarlos). La estética sarrasiniana de la estatua es trágica, amenazada con la caída de la plenitud soñada en el vacío castrado, del sentido en el sin sentido; la del lienzo —menos emblemática, más indiferente— es más pacífica: una estatua se rompe, un lienzo simplemente se emborrona (como le ocurre, en su destrucción, a la «*obra maestra desconocida*»). La sombría historia de la Zambinella, pasada a lo largo de la cadena duplicativa a las pinturas de Vien y Girodet, se aleja y sólo subsiste como un enigma vago y lunar, un enigma misterioso pero sin ofensa (aunque la simple vista del Adonis pintado reactive la metonimia castradora: para ser seducida, la joven provoca en el narrador el relato que los castrará a ambos). En cuanto al último avatar, que es el paso del lienzo a la «representación» escrita, recupera todas las copias precedentes. Pero la escritura debilita todavía más el fantasma de lo *interno*, pues no posee otra sustancia que el intersticio.

(547) Ese retrato que le ha mostrado a Zambinella a los veinte años un momento después de haberlo visto centenario, sirvió más tarde como modelo para el *Endimión de Girodet*, y usted ha podido reconocer su tipo en el Adonis. \* REF. Cronología (Zambinella tiene veinte años en 1758; si verdaderamente es centenario en el momento de la velada de los Lanty, esta fiesta tiene lugar en 1838, ocho años después de que Balzac la escribiera, cf. núm. 55). \*\* HER. Enigma 4: (¿Quién es el anciano?): revelación parcial (la revelación se refiere a la identidad civil del anciano: es la Zambinella; queda por revelar su identidad parental, su relación con los Lanty). \*\*\* SIM. Réplica de los cuerpos. \*\*\*\* HER. Enigma 5 (¿Quién es el Adonis?): revelación (es la Zambinella a los veinte años).

(548) —Pero ¿y ese o esa Zambinella?

—No puede ser otro, señora, que el tío abuelo de Marianina. \* HER. Enigma 4: revelación completa (identidad parental del anciano). \*\* HER. Enigma 3: revelación (¿Quiénes son los Lanty?: parientes de la Zambinella). \*\*\* ¿Qué género gramatical aplicar al castrado? Sin duda, el neutro, pero el francés no tiene neutro; de ahí la alternancia de *ese/esa* cuya oscilación, como en física, produce una especie de media de los sexos, a igual distancia del masculino y del femenino (SIM. El neutro).

(549) Ahora se explicará usted el interés que puede tener la señora de Lanty en ocultar el origen de una fortuna que proviene... \* HER. Enigma 2 (origen de la fortuna de los Lanty): revelación.

#### LXXXIX. Voz de la verdad

Ya están revelados todos los enigmas, la gran frase hermenéutica está clausurada (sólo continuará todavía un poco lo que podríamos llamar la vibración metonímica de la castración, cuyas últimas ondas deben agitar a la joven y al narrador). Ahora se conocen los morfemas (o los «hermeneutemas») de esta gran frase hermenéutica, de este período de verdad (en el sentido retórico). Son: 1) la *tematización*, o marca enfática del sujeto que será el objeto del enigma; 2) el *planteamiento*, índice metalingüístico que, al señalar de mil formas variadas que hay enigma, designa al *género* hermenéutico (o enigmático); 3) la *formulación* del enigma; 4) la *promesa de respuesta* (o la *petición de respuestas*); 5) el *engaño*, simulación que debe ser definida en lo posible por su circuito de destino (de un personaje a otro, a sí mismo, del discurso al lector); 6) el *equivoco*, o la doble interpretación, mezcla, en una sola enunciación, de un engaño y una verdad; 7) el *bloqueo*, constatación de la insolubilidad del enigma; 8) la *respuesta suspendida* (luego de haber sido apuntada); 9) la *respuesta parcial*, que consiste en enunciar solamente uno de los rasgos cuya suma formará la identificación completa de la verdad; 10) la *revelación*, el *desciframiento*, que es, en el enigma puro (cuyo modelo sigue siendo la pregunta de la Esfinge a Edipo), un nombramiento final, el descubrimiento y la pronunciación de la palabra irreversible.

(550) —¡Basta!, dijo ella haciéndome un gesto imperioso. Permanecemos un rato sumidos en el más profundo silencio. \* SIM. Tabú sobre la castración. \*\* SIM. Horror a la castración. La repugnancia relativa a la fortuna de los Lanty (tema de esta «escena de la vida parisina») posee varias fuentes: es una fortuna manchada de prostitución (el *ragazzo* mantenido por el viejo Chigi y luego por el cardenal Cicognara), de sangre (el asesinato de Sarrasine), pero sobre todo impregnada por el horror consustancial a la castración.

(551) —¿Y bien?, le dije.

—¡Ah!, exclamó levantándose y caminando a grandes pasos por la habitación. Se acercó a mirarme y me dijo con voz alterada: \* La castración alcanza a la joven que presenta síntomas de enfermedad (agitación, alteración) (SIM. Contagio de la castración).

(552) «Me ha asqueado usted de la vida y de las pasiones por mucho tiempo. \* SIM. Contagio de la castración. \*\* La castración ha sido introducida por el portador del relato (ACC. «Narrar»: 13: efecto castrador del relato).

#### XC. El texto balzaciano

¿Por mucho tiempo? No. Béatrix, condesa Arthur de Rochefide, nacida en 1808, casada en 1828 y rápidamente cansada de su marido, llevada por el narrador al baile de los Lanty hacia 1830 —y atacada entonces, dice ella, por una castración mortal—, no dejará, menos de tres años después, de fugarse a Italia con el tenor Conti; tendrá una célebre aventura con Calyste du Guénic para hacer rabiar a su amiga y rival Félicité des Touches; luego será la amante de la Palférine, etc.; decididamente, la castración no es una enfermedad mortal, es posible curarse de ella. Únicamente que para curarse hay que salir de *Sarrasine*, emigrar hacia otros textos (*Béatrix*, *Modeste Mignon*, *Une fille d'Eve*, *Autre étude de femme*, *Les secrets de la princesse de Cadignan*, etc.). Esos textos forman el texto balzaciano. No existe ninguna razón para no incluir el texto sarrasiniano en el texto balzaciano (habríamos podido hacerlo si hubiéramos querido continuar, desarrollar el juego del plural): gradualmente, un texto puede entrar en contacto con cualquier sistema: el intertexto no tiene otra ley que la infinitud de sus reanudaciones. El mismo Autor —deidad un poco

vetusta de la antigua crítica— puede, o podrá un día, constituir un texto como los otros: bastará con renunciar a hacer de su persona el sujeto, el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde derivara la obra por vía de la *expresión*; bastará con considerarlo como un ser de papel y a su vida como una *bio-grafía* (en el sentido etimológico del término), una escritura sin referente, materia de una *conexión* y no de una *filiación*: la empresa crítica (si todavía puede hablarse de crítica) consistirá entonces en *invertir* la figura documental del autor en figura novelesca, ilocalizable, irresponsable; presa en el plural de su propio texto: trabajo cuya aventura ya ha sido relatada no por críticos, sino por autores como Proust y Jean Genet.

(553) —Dejando a un lado el monstruo, ¿no acaban todos los sentimientos humanos del mismo modo, en atroces decepciones? Madres, los hijos nos matan con su mala conducta o su frialdad. Esposas, nos engañan. Amantes, nos dejan, nos abandonan. ¡La amistad! ¿Existe acaso? \* Arrastrada por la acción del relato hacia un trabajo de auto-castración, la joven elabora inmediatamente la versión sublime de su mal; adorna y dignifica esa retirada del sexo colocándola bajo la autoridad tranquilizadora, ennoblecedora, de un código de alta moral (SIM. Coartada de la castración). \*\* Este código es el del pesimismo universal, el de la vanidad del mundo y el del ingrato papel, estoico y admirable, de las víctimas nobles, madres, esposas, amantes y amigas (REF. *Vanitas vanitatum*).

(554) Mañana mismo me haría devota si no supiese que puedo mantenerme, cual roca inaccesible, en medio de las borrascas de la vida. \* SIM. Coartada de la castración: la Virtud (código cultural).

(555) Si el porvenir del cristiano es también una ilusión, al menos no se destruye sino después de la muerte. \* REF. El código cristiano.

(556) Déjeme sola.»

—¡Ah!, le dije, ¡cómo sabe usted castigar! \* Contaminada por la castración, la joven rompe el pacto concertado con el narrador, se retira del intercambio y licencia a su compañero (ACC. «Narrar»: 14: ruptura del contrato). \*\* SIM. El narrador arrastrado hacia la castración (es castigado por haber «contado»).

## XCI. La modificación

Un hombre enamorado, aprovechando la curiosidad que manifiesta su amada por un anciano enigmático y un cuadro misterioso, le propone un contrato: la verdad por una noche de amor, un relato por un cuerpo. La joven, luego de haber intentado sustraerse mediante regateos, acepta; el relato comienza, pero resulta ser la relación de una terrible enfermedad, animada por una irresistible fuerza contagiosa; llevada por el mismo relato, esa enfermedad acaba por contaminar a la bella oyente y, excluyéndola del amor, la disuade de cumplir su contrato. El enamorado, preso en su propia trampa, es rechazado: no se cuenta impunemente una historia de castración. Esta fábula nos enseña que la narración (objeto) modifica la narración (acto): el mensaje va paraméricamente unido a su ejecución; no hay, por un lado, enunciados y, por otro, enunciaciones. Contar es un acto responsable y comercial (¿no es lo mismo?, ¿no se trata en los dos casos de *pesar*?) cuyo destino (la virtualidad de transformación) está de alguna manera indicado en el precio de la mercancía, en el objeto del relato. Este objeto no es el último, no es el objetivo, el término, el fin de la narración (*Sarrasine* no es una «historia de castrado»): como sentido, el sujeto de la anécdota oculta una fuerza recurrente que se vuelve contra la palabra y desmitifica, destruye la inocencia de su emisión: lo contado es el «contar». Finalmente, no hay *objeto* del relato: el relato sólo trata de sí mismo; *el relato se cuenta*.

(557) —¿Me equivoco?

—Sí, le respondí con una especie de valor. Al acabar esta historia, bastante conocida en Italia, puedo darle una alta idea de los progresos realizados por la civilización actual. Hoy ya no se hacen criaturas desgraciadas como ésa. \* Con un último esfuerzo —en verdad abocado al fracaso; por eso le hace falta «una especie de valor»— el narrador intenta oponer al terror de una castración todopoderosa, que contamina todo y de la cual es la última víctima, la barrera de la razón histórica, del hecho positivo: expulsemos el símbolo, dice, volvamos a la tierra, a la «realidad», a la historia: ya no hay castrados, *la enfermedad ha sido vencida*, ha desaparecido de Europa, como la peste, como la lepra; minúscula proposición, dudoso escudo, irrisorio argumento contra la torrentosa fuerza de lo simbólico que acaba de llevarse a toda la población de *Sarrasine* (SIM. El contagio de la castración es negado). \*\* SEM. Racionalidad, asimbolismo (este sema se había fijado ya en el narrador). \*\*\* REF. Historia de los castrados. El

código histórico al cual se refiere el narrador nos informa que los dos últimos castrados conocidos fueron Crescentini, que recibió la Orden de la Corona de Hierro después de que Napoleón lo escuchara en Viena en 1805, fue llamado a París y murió en 1846, y Velluti, que cantó por última vez en Londres en 1826 y murió hace poco más de cien años (en 1861).

(558) —París, dijo ella, es una tierra muy hospitalaria; todo lo acoge, las fortunas vergonzosas y las ensangrentadas. El crimen y la infamia gozan aquí del derecho de asilo, \* REF. París, el Oro, la inmoralidad de la nueva sociedad, etc.

(559) y la virtud es la única que no tiene altares. ¡Sí, las almas puras tienen una patria en el cielo! \* SIM. Coartada sublime de la castración (el Cielo justificará a los castrados en que nos hemos convertido). \*\* REF. Código moral (la Virtud no es de este mundo).

(560) ¡A mí nadie me habrá conocido! Y estoy orgullosa de ello. \* Como la Zambinella, cuya condición ha alcanzado simbólicamente, la marquesa transforma la exclusión en «incomprensión». La «Incomprendida», figura plena, papel adornado, imagen repleta de sentidos imaginarios, objeto de lenguaje («estoy orgullosa de ello»), sustituye con ventaja al horrible vacío del castrado, que es *aquel del que no hay nada que decir* (que no puede decir nada de sí mismo: que no puede *imaginarse*) (SIM. Coartada de la castración: la Incomprendida).

## XCII. *Las tres entradas*

El campo simbólico está ocupado por un solo objeto, del que saca su unidad (y del que hemos sacado un cierto derecho para nombrarlo, un cierto placer en describirlo y una cierta apañencia de privilegio concedido al sistema de símbolos, a la aventura simbólica del héroe, escultor o narrador). Este objeto es el cuerpo humano. *Sarrasine* cuenta las transgresiones topológicas de ese cuerpo. La antítesis del *adentro* y del *afuera*: abolida. El *revés*: vacío. La cadena de las copias: interrumpida. El contrato del deseo: trucidado. En este campo simbólico se puede entrar por tres vías, ninguna de ellas privilegiada: provista de entradas iguales, la red textual, en su nivel simbólico, es reversible. La vía retórica descubre la transgresión de la Antítesis, el paso del puro de los contrarios,

la abolición de la diferencia. La vía de la castración propiamente dicha descubre el vacío pandémico del deseo, el desmoronamiento de la cadena creativa (cuerpo y obras). La vía económica descubre la desaparición de toda moneda falsa, Oro vacío, sin origen, sin olor, que ya no es índice sino signo, relato roído por la historia que transporta. Estas tres vías llevan a enunciar un mismo desorden de clasificación, el texto dice: es mortal levantar el guión separador, la barra paradigmática que permite que funcione el sentido (es el muro de la antítesis), que la vida se reproduzca (es la oposición de los sexos), que los bienes se protejan (es la regla del contrato). En resumen, la novela *representa* (estamos en un arte de lo legible) un desmoronamiento generalizado de las economías: la economía del lenguaje, ordinariamente protegida por la separación de los contrarios, la economía de los géneros (lo neutro no puede pretender ser humano), la economía del cuerpo (sus lugares no pueden intercambiarse, los sexos no pueden equivaler entre ellos), la economía del dinero (el Oro parisino producido por la nueva clase social, especuladora y no ya terrateniente, carece de origen, ha repudiado todo código de circulación, toda regla de intercambio, toda línea de propiedad —palabra justamente ambigua, puesto que designa a la vez la corrección del sentido y la separación de los bienes). Este desmoronamiento catastrófico toma siempre la misma forma: la de una metonimia desenfrenada. Al suprimir las barras paradigmáticas, esta metonimia suprime el poder de *sustituir legalmente*, que funda el sentido: entonces ya no es posible oponer regularmente un contrario a otro contrario, un sexo a otro sexo, un bien a otro bien; ya no es posible mantener el orden de la justa equivalencia; en una palabra, ya no es posible *representar*, dar a las cosas *representantes* individualizados, separados, distribuidos: *Sarrasine* representa la perturbación de la representación, la circulación desordenada (pandémica) de los signos, de los sexos, de las fortunas.

(561) Y la marquesa se quedó pensativa. \* Pensativa, la marquesa puede pensar en muchas cosas que han ocurrido o que ocurrirán, pero de las cuales no sabremos nunca nada: la apertura infinita de la pensatividad (y en ello reside su función estructural) retira esta última le-  
xia de toda clasificación.

### XCIII. *El texto pensativo*

Como la marquesa, el texto clásico es pensativo: lleno de sentidos (como hemos visto) parece siempre reservar un último sentido, que no expresa, pero cuyo lugar libre y significante ocupa; este grado cero del sentido (que no es su anulación, sino, por el contrario, su reconocimiento), este sentido suplementario, inesperado, que es la marca teatral de lo implícito, es la pensatividad; la pensatividad (de los rostros, de los textos) es el significante de lo inexpresable, no de lo inexpresado. Pues si el texto clásico no tiene más que decir que lo que dice, al menos «da a entender» que no lo dice todo; esta *alusión* está codificada por la pensatividad, que sólo es signo de sí misma: como si, habiendo colmado el texto, pero temiéndolo por obsesión que no esté *indiscutiblemente* colmado, el discurso intentase suplementarlo con el *etcétera* de la plenitud. Así como la pensatividad de un rostro señala que esa cabeza está llena de lenguaje retenido, así también el texto (clásico) inscribe en su sistema de signos la rúbrica de su plenitud: como el rostro, el texto se vuelve *expresivo* (entendamos: significa su expresividad), dotado de una interioridad cuya supuesta profundidad suplente la parsimonia de su plural. Ante su discreta insinuación se sienten ganas de preguntar al texto clásico: *¿En qué piensa?*; pero, más retorcido que todos aquellos que creen librarse respondiendo: *en nada*, el texto no responde, dando al sentido su última clausura: la suspensión.

### Anexo 1

Honoré de Balzac

#### (1) SARRASINE

(2) Yo estaba sumido en uno de esos ensueños profundos (3) que se apoderan de todo el mundo, aun de un hombre frívolo, en medio de las fiestas más tumultuosas. (4) Acababan de dar las doce de la noche en el reloj del Elysée-Bourbon. (5) Sentado en el hueco de una ventana (6) y oculto bajo los pliegues ondulados de una cortina de muaré, (7) podía contemplar a mis anchas el jardín de la mansión donde pasaba la velada. (8) Los árboles, imperfectamente cubiertos de nieve, se destacaban débilmente sobre el fondo grisáceo de un cielo nublado, apenas blanqueado por la luna. Vistos en medio de esta atmósfera fantástica, semejaban vagamente espectros mal envueltos en sus mortajas, imagen gigantesca de la famosa *danza de los muertos*. (9) Después, volviéndome del otro lado, (10) podía admirar la danza de los vivos: (11) un salón espléndido con paredes de oro y plata, con arañas centelleantes, brillante de bujías. Allí hormigueaban, bullían y mariposeaban las mujeres más bellas de París, las más ricas, las más encopetadas, resplandecientes, vistosas, deslumbradoras, con sus diamantes, con flores en la cabeza, en el pecho, en los cabellos, sembradas por los vestidos o en guirnaldas a sus pies. Leves estremecimientos, pasos voluptuosos hacían ondear los encajes, las blondas, la muselina alrededor de sus delicadas caderas. Aquí y allá, algunas miradas demasiado vivas se abrían camino, eclipsaban las luces, el fuego de los diamantes y animaban aún más a corazones demasiado ardientes. Se sorprendían también movimientos de cabeza significativos para los amantes y actitudes negativas para los maridos. Los gritos de los jugadores, a cada golpe imprevisto, el tintineo del oro, se mezclaban con la música, con el murmullo de las conversaciones; y para acabar de aturdir a esta muchedumbre embriagada por todas las seducciones que el mundo puede ofrecer, un vapor de perfumes y la general embriaguez actuaban sobre las imaginaciones enloquecidas. (12) De esta manera tenía a mi derecha la sombría y silenciosa imagen de la muerte y a mi izquierda las discretas bacanales de la vida: aquí, la naturaleza fría, lúgubre, enlutada; allá, los hombres jubilosos. (13) En

la linde de estos dos cuadros tan dispares que, repetidos mil veces en distintas maneras, hacen de París la ciudad más divertida del mundo y la más filosófica, yo hacía una macedonia moral, mitad graciosa mitad fúnebre. Mientras con el pie izquierdo marcaba el compás de la música, me parecía tener el otro en un ataúd. En efecto, mi pierna estaba congelada por uno de esos vientos colados que hielan la mitad del cuerpo, mientras que la otra siente el húmedo calor de los salientes, accidente bastante frecuente en los bailes.

(14) —¿No hace mucho que el señor de Lanty posee esta mansión?

—Sí, bastante. Pronto hará diez años que se la vendió el mariscal de Carigliano...

—¡Ah!

—¡Esta gente debe de tener una fortuna inmensa!

—Sin duda.

—¡Y qué fiesta! Es de un lujo insolente.

—¿Usted cree que son tan ricos como el señor de Nucingan o el señor de Gondreville?

—Pero ¿no sabe usted...?

Saqué la cabeza y reconocí a los dos interlocutores como pertenecientes a esa gente curiosa que en París se ocupa exclusivamente de los *¿por qué?*, los *¿cómo?*, *¿de dónde viene?*, *¿quiénes son?*, *¿qué sucede?*, *¿qué ha hecho?* Se pusieron a hablar bajo y se alejaron para seguir charlando más cómodamente en algún sofá solitario. Jamás había abierto ante los buscadores de misterios una mina tan rica. (16) Nadie sabía de qué país procedía la familia Lanty, (17) ni de qué comercio, expoliación, piratería o herencia provenía una fortuna estimada en varios millones. (18) Todos los miembros de esta familia hablaban italiano, francés, español, inglés y alemán con la suficiente perfección como para suponer que habían residido largo tiempo entre esos diferentes pueblos. ¿Eran gitanos? ¿Eran hindúes?

(19) —¡Por mí, que sea el diablo!, decían unos jóvenes políticos. Lo cierto es que reciben de maravilla.

—¡Aunque el conde de Lanty hubiese desvalijado a algún Casaubon, me casaría con su hija!, exclamaba un filósofo.

(20) ¡Quién no se habría casado con Marianina, joven de diecisiete años cuya belleza hacía realidad las fabulosas concepciones de los poetas orientales! Como la hija del sultán en el cuento de *la lámpara maravillosa*, habría debido conservar el velo sobre la cara. Su canto hacía palidecer los talentos incompletos de las Malibrán, las Sontag y las Fodor, en las cuales una cualidad dominante ha excluido siempre la perfección del conjunto; mientras que Marianina sabía unir en igual medida la pureza del sonido, la sensibilidad, la precisión del movimiento y las entonaciones, el alma y la ciencia, la corrección y el sentimiento. Esta joven era el arquetipo de esa poesía secreta, vínculo

común de todas las artes, que huye siempre de aquellos que la buscan. Dulce y modesta, instruida e ingeniosa, nadie podía eclipsar a Marianina no siendo su madre.

(21) ¿Habéis encontrado alguna vez a una de esas mujeres cuya belleza fulminante desafia los ataques de la edad y que, a los treinta y seis años, parecen más deseables de lo que debieron de serlo quince años atrás? Su rostro es un alma apasionada, centellea; cada uno de sus rasgos brilla de inteligencia; cada uno de sus poros posee un resplandor especial, sobre todo bajo las luces. Sus ojos seductores atraen, rechazan, hablan o se callan; su andar es inocentemente sabio; su voz despliega las melodiosas riquezas de los tonos más coquetamente dulces y tiernos. Sus elogios, basados en comparaciones, halagan el amor propio más quisquilloso. Un movimiento de sus cejas, el menor juego de los ojos, un fruncimiento de sus labios, infunden una especie de terror a los que hacen que dependa de ellas su vida y su felicidad. Una joven inexperta en el amor y dócil a la palabra puede dejarse seducir, pero con mujeres de esta clase un hombre tiene que saber, como el señor de Jaucourt, no gritar cuando, escondido en el fondo de un saloncito, la doncella le parte dos dedos al cerrar la puerta. ¿Amar a estas poderosas sirenas no equivale a jugarse la vida? Así era la condesa de Lanty.

(22) Filippo, hermano de Marianina, había heredado también la belleza maravillosa de la condesa. Para decirlo todo en una palabra, el joven era una imagen viviente de Antinoo, con formas más gráciles. Pero ¡cómo armonizan estas formas finas y delicadas con la juventud cuando una tez aceitunada, unas cejas vigorosas y el fuego de unos ojos aterciopelados prometen para el futuro pasiones viriles e ideas generosas! Si Filippo quedaba grabado en el corazón de todas las jóvenes como un arquetipo, perduraba de la misma manera en el recuerdo de todas las madres como el mejor partido de Francia.

(23) La belleza, la fortuna, el talento, el encanto de estos dos jóvenes provenían únicamente de su madre. (24) El conde de Lanty era bajo, feo y picado de viruelas; sombrío como un español, aburrido como un banquero. Tenía fama de político profundo, tal vez porque casi nunca reía y siempre citaba a Metternich o Wellington.

(25) Esta misteriosa familia tenía todo el atractivo de un poema de lord Byron, cuyas dificultades eran traducidas por cada persona del gran mundo de diferente manera: un canto oscuro y sublime de estrofa en estrofa. (26) La reserva que el señor y la señora de Lanty guardaban sobre su origen, sobre su existencia pasada y sobre sus relaciones con las cuatro partes del mundo no habría sido en París motivo de asombro por mucho tiempo. Acaso en ningún otro país se comprenda mejor el axioma de Vespasiano. Aquí los escudos, aunque estén manchados de sangre o barro, no delatan nada y lo representan

todo. Con tal de que la alta sociedad conozca la cuantía de vuestra fortuna, estáis clasificados entre las sumas iguales a la vuestra y nadie os pide que enseñéis vuestros pergaminos, porque todo el mundo sabe cuánto cuestan. En una ciudad donde los problemas sociales se resuelven con ecuaciones algebraicas, los aventureros cuentan con excelentes oportunidades. Suponiendo que esta familia fuese de origen gitano, era tan rica, tan atractiva, que bien podía la alta sociedad perdonarle sus pequeños misterios. (27) Pero, por desgracia, la enigmática historia de la casa Lanty ofrecía un perpetuo interés de curiosidad, harto similar al de las novelas de Anne Radcliffe.

(28) Los observadores, esos individuos que se empeñan en saber en qué tienda compráis los candelabros, o que os preguntan el precio del alquiler cuando les parece hermoso vuestro piso, habían notado, de cuando en cuando, en medio de las fiestas, de los conciertos, de los bailes, de las recepciones ofrecidas por la condesa, la aparición de un extraño personaje. (29) Era un hombre. (30) La primera vez que se dejó vez en la mansión fue durante un concierto en el que pareció haber sido atraído hacia el salón por la encantadora voz de Marianina.

(31) —Desde hace un momento tengo frío, le dijo a su vecina una dama situada junto a la puerta.

El desconocido, que se hallaba cerca de esta mujer, se fue.

—¡Qué raro! Ahora tengo calor, dijo la mujer después que el extraño se hubo ido. Y usted dirá que estoy loca, pero no puedo menos de pensar que el frío de antes lo causaba mi vecino, ese caballero vestido de negro que acaba de irse.

(32) La exageración natural en la gente de la alta sociedad no tardó en engendrar y acumular las ideas más divertidas, las expresiones más curiosas y los cuentos más ridículos sobre este misterioso personaje. (33) Sin ser precisamente un vampiro, un demonio, un hombre artificial, una especie de Fausto o de Robín de los Bosques, participaba, al decir de los amigos de lo fantástico, de todas esas naturalezas antropomórficas. (34) Surgían aquí y allá alemanes que tomaban por realidades estas burlas ingeniosas de la maledicencia parisiense. (35) El desconocido era simplemente un *anciano*. (36) Varios de estos jóvenes, habituados a decidir todas las mañanas el futuro de Europa en algunas frases elegantes, querían ver en el desconocido algún gran criminal, poseedor de inmensas riquezas. Había novelistas que contaban la vida del anciano y daban detalles verdaderamente curiosos sobre las atrocidades que había cometido durante el tiempo que estuvo al servicio del príncipe de Mysore. Los banqueros, gente más positiva, construían una fábula capciosa.

—¡Bah!, decían encogiéndose de hombros en un movimiento de piedad; ¡ese vejete es una cabeza genovesa!

(37) —Señor, si no es indiscreción, ¿tendría la bondad de explicarme lo que entiende por cabeza genovesa?

—Señor, es un hombre sobre cuya vida se asientan enormes capitales y de cuya buena salud dependen sin duda las rentas de esta familia.

(38) Recuerdo haber oído en casa de la señora d'Espard a un magnetizador que probaba, mediante capciosas consideraciones históricas, que este anciano, colocado bajo un fanal, era el famoso Balsamo, llamado también Cagliostro. Según este moderno alquimista, el aventurero siciliano se había librado de la muerte y se entretenía en fabricar oro para sus nietos. Finalmente, el bailío de Ferette pretendía haber reconocido en este singular personaje al conde de Saint-Germain. (39) Tales necedades, dichas con el tono ingenioso y el aire burlón que en nuestros días caracterizan a una sociedad sin creencias, daban pábulo a vagas sospechas sobre la familia Lanty. (40) Finalmente, merced a un singular cúmulo de circunstancias, los miembros de aquella familia justificaban las conjeturas del gran mundo al observar una conducta bastante misteriosa con este anciano cuya vida era sustraída de alguna manera a todas las investigaciones.

(41) Cuando este personaje trasponía el umbral del aposento que parecía ocupar en la mansión de los Lanty, su aparición causaba siempre una gran sensación en la familia. Habríase dicho un acontecimiento de suma importancia. Filippo, Marianina, la señora de Lanty y un viejo criado eran los únicos que tenían el privilegio de ayudar al desconocido a caminar, levantarse o sentarse. Todos vigilaban sus menores movimientos. (42) Parecía una persona encantada de quien dependiesen la felicidad, la vida o la fortuna de todos. (43) ¿Era temor o afecto? Las personas del gran mundo no podían descubrir ninguna inducción que los ayudase a resolver este problema. (44) Oculto durante meses enteros en el fondo de un santuario desconocido, aquel genio familiar salía de pronto, furtivamente, sin ser esperado, y aparecía en medio de los salones como esas hadas de antaño que descendían de sus dragones volantes para ir a turbar las solemnidades a las cuales no habían sido invitadas. (45) Sólo los observadores más perspicaces podían entonces adivinar la inquietud de los dueños de la casa, que sabían disimular sus sentimientos con singular habilidad. (46) Pero a veces, mientras bailaba una cuadrilla, la ingenua Marianina lanzaba una mirada de terror al anciano, al que no perdía de vista en medio de los grupos. O bien Filippo se abalanzaba, deslizándose entre la muchedumbre, para reunirse con él, y se quedaba a su lado, cariñoso y atento, como si el contacto con los hombres o el menor soplo de aire hubiese podido quebrar a esta extraña criatura. La condesa trataba de acercarse a él sin que pareciera tener esa intención; luego, adoptando unos modales y una fisonomía tan impregnados de

ternura como de servilismo, de sumisión como de despotismo, decía dos o tres palabras a las cuales casi siempre accedía el anciano, que desaparecía conducido, o mejor dicho, arrastrado por ella. (47) Cuando no estaba la señora de Lanty, el conde empleaba mil estratagemas para llegar hasta él; pero parecía como si le costase mucho trabajo que le escuchara y lo trataba como a un niño mimado cuyos caprichos satisfacía la madre o cuyas travesuras teme. (48) Algunos indiscretos se habían aventurado a interrogar atolondradamente al conde de Lanty; pero este hombre frío y reservado no había parecido comprender las preguntas de los curiosos. Por ello, tras muchas tentativas que la circunspección de todos los miembros de la familia hizo vanas, nadie intentó descubrir un secreto tan bien guardado. Los espías de la buena sociedad, los papanatas y los políticos, cansados de luchar, habían terminado por no ocuparse más del misterio.

(49) Pero, en aquel momento, quizá había en el seno de aquellos salones resplandecientes algunos filósofos que, al tiempo que tomaban un helado o un fresco, o dejaban su copa de ponche vacía sobre una consola, decían:

—No me sorprendería que esta gente fuese una partida de bribones. Ese viejo que se esconde y no aparece sino en los equinoccios o los solsticios tienen toda la facha de un asesino...

—O de un hombre en bancarrota...

—Es casi lo mismo. Matar la fortuna de un hombre a veces es peor que matarlo a él mismo.

(50) —Señor, aposté veinte luises, me corresponden cuarenta.

—Sí, señor, pero sólo quedan treinta sobre el tapete.

—¡Bien, bien! ¡Ya ve usted cómo está aquí mezclada la gente! No se puede jugar...

—Tiene razón... Pero ya va para seis meses que no hemos visto al Espíritu. ¿Cree que es un ser vivo?

—¡Ah, no! Todo lo más...

Estas últimas palabras fueron pronunciadas cerca de mí por desconocidos que se alejaron (51) en el momento en que yo resumía en un último pensamiento mis reflexiones mezcladas de negro y blanco, de vida y muerte. Mi loca imaginación, tanto como mis ojos, contemplaba alternativamente la fiesta, llegada a su más alto grado de esplendor, y el sombrío cuadro de los jardines. (52) No sé cuánto tiempo medité sobre aquellas dos caras de la medalla humana (53) cuando de pronto me despertó la risa ahogada de una joven. (54) Me quedé estupefacto ante la imagen que se ofreció a mis ojos. (55) Por uno de esos raros caprichos de la naturaleza, el pensamiento de medio luto que daba vueltas en mi cabeza había salido de ella y se encontraba frente a mí, personificado, vivo; había surgido como Minerva de la cabeza de Júpiter, grande y fuerte; tenía a la vez cien y veintidós años;

estaba vivo y muerto. (56) Escapado de su cuarto como un loco de su celda, sin duda el viejecillo se había deslizado hábilmente por detrás de una hilera de gente atenta a la voz de Marianina, que estaba terminando la cavatina de *Tancredo*. (57) Parecía haber salido de debajo de la tierra, empujado por algún mecanismo teatral. (58) Inmóvil y sombrío, se quedó un momento mirando aquella fiesta cuyo rumor tal vez había llegado a sus oídos. Su preocupación, casi sonambúlica, estaba tan concentrada en las cosas que se encontraba en medio del mundo sin ver el mundo. (59) Había surgido sin ceremonia junto a una de las más encantadoras mujeres de París, (60) bailarina elegante y joven, de formas delicadas, una de esas figuras tan frescas como la de un niño, blancas y rosas, y tan frágiles, tan transparentes, que parece que la mirada de un hombre puede penetrarlas como los rayos del sol atraviesan un cristal puro. (61) Allí estaban delante de mí, los dos juntos, unidos y tan apretados que el extraño rozaba el traje de gasa, las guirnaldas de flores, los cabellos ligeramente rizados y el cinturón flotante.

(62) Era yo quien había llevado a esta joven al baile de la señora de Lanty. Como era la primera vez que venía a esta casa, le perdóné su risa sofocada, pero me apresuré a hacerle no sé qué señal imperiosa que la dejó cortada y le infundió respeto hacia su vecino. (63) Se sentó junto a mí. (64) El anciano no quiso dejar a esta deliciosa criatura, a la que se aferró caprichosamente con esa obstinación muda y sin causa aparente de que son capaces las personas de mucha edad y que las hace parecerse a los niños. (65) Para sentarse al lado de la joven tuvo que tomar una silla de tijera. Sus menores movimientos estaban impregnados de esa fría pesadez, de esa estúpida indecisión que caracterizan los gestos de un paralítico. Se posó lentamente en su asiento, con circunspección (66) y mascullando palabras ininteligibles. Su voz cascada se asemejaba al ruido que hace una piedra al caer en un pozo. (67) La joven me apretó con fuerza la mano, como si tratara de protegerse de un precipicio, y se estremeció cuando aquel hombre al que miraba (68) volvió hacia ella dos ojos sin calor, dos ojos glaucos que sólo podían compararse con el nácar empañado.

(69) —Tengo miedo, me dijo inclinándose hacia mi oído.

(70) —Puede hablar tranquila, respondió. Oye muy mal.

—¡Ah! ¿Lo conoce usted?

—Sí.

(71) Entonces cobró el suficiente valor para examinar durante un momento a aquella criatura sin nombre en el lenguaje humano, forma sin sustancia, ser sin vida o vida sin acción. (72) Estaba bajo el hechizo de esa temerosa curiosidad que impulsa a las mujeres a procurarse emociones peligrosas, a ver tigres encadenados, a contemplar boas, asustándose de que sólo unas débiles barreras los separen de ellas. (73) Por más que el viejecillo tuviese la espalda encorvada como

la de un jornalero, se advertía fácilmente que había debido de ser de estatura regular. Su excesiva flacura, la delicadeza de sus miembros, probaban que sus formas siempre habían sido esbeltas. (74) Llevaba unos calzones de seda negra, que flotaban alrededor de sus descarnados muslos describiendo pliegues como una vela arriada. (75) Un anatomista hubiese reconocido rápidamente los síntomas de una horrible tisis al ver las piernecitas que servían para sostener aquel extraño cuerpo. (76) Habriase dicho dos huesos puestos en cruz sobre una tumba. (77) Un sentimiento de profundo horror hacia el hombre sobrecogía el corazón cuando una fatal atención revelaba las huellas impresas por la decrepitud en aquella máquina casual. (78) El desconocido llevaba un chaleco blanco bordado en oro, a la antigua usanza, y su camisa era de una blancura deslumbrante. Una chorrera de encaje de Inglaterra un tanto anaranjado, cuya riqueza hubiese envidiado una reina, formaba cañones amarillos en su pecho, pero en él aquel encaje era más un andrajo que un adorno. En medio de aquella chorrera centelleaba como el sol un diamante de valor incalculable. (79) Aquel lujo anticuado, aquel tesoro intrínseco y sin gusto, hacían resaltar todavía más el rostro de aquel ser extraño. (80) El marco era digno del retrato. Aquel rostro era anguloso y hundido por todos lados. Tenía el mentón hundido, las sienes hundidas y los ojos perdidos en cuencas amarillentas. Los huesos maxilares, prominentes por efecto de una indescriptible delgadez, dibujaban cavidades en medio de cada carrillo. (81) Esas gibosidades, más o menos iluminadas por las luces, producían sombras y reflejos curiosos que acababan de quitar a aquel rostro los caracteres de la faz humana. (82) Los años habían pegado con tal fuerza a los huesos la piel amarilla y fina de aquel rostro que describía en él por todas partes un sinnúmero de arrugas, ya circulares como las ondulaciones del agua agitada por la piedra que en ella arroja un niño, ya estrelladas como las rajadas de un cristal, pero siempre profundas y tan prensadas como las hojas en el canto de un libro. (83) Algunos ancianos presentan a menudo retratos todavía más horribles, pero lo que más contribuía a dar la apariencia de una criatura artificial al espectro surgido ante nosotros era el rojo y el blanco con que relucía. Las cejas de su máscara recibían de la luz un lustre que revelaba una pintura muy bien ejecutada. Por suerte para la vista apenas frente a tanta ruina, su cráneo cadavérico estaba oculto bajo una peluca rubia cuyos innumerables bucles traicionaban una pretensión extraordinaria. (84) Por lo demás, la coquetería femenina de este personaje fantasmagórico estaba anunciada con bastante energía por los pendientes de oro que colgaban de sus orejas, por los anillos cuyas admirables pedrerías brillaban en sus dedos osificados, y por una cadena de reloj que centelleaba como los chatones de un collar en el cuello de una mujer. (85) Finalmente, esta

especie de ídolo japonés (86) conservaba en sus labios azulados una risa fija y detenida, implacable y burlona, como la de una calavera. (87) Silencioso, inmóvil como una estatua, exhalaba el olor almizclado de los viejos vestidos que los herederos de una duquesa exhuman de sus cajones durante el inventario. (88) Cuando el viejo volvía los ojos hacia la reunión, parecía que los movimientos de sus globos, incapaces de reflejar la luz, fuesen realizados por un imperceptible artificio; y cuando los ojos se detenían, el que los examinaba acababa por dudar de que se hubiesen movido. (89) Ver, junto a aquellos despojos humanos, a una joven (90) cuyo cuello, cuyos brazos, cuyo busto parecían desnudos y blancos; cuyas formas plenas y florecientes de belleza, cuyos cabellos bien plantados sobre un frente de alabastro inspiraban amor, cuyos ojos no recibían sino que derramaban luz, que era suave y fresca, y cuyos rizos vaporosos, cuyo aliento perfumado, parecían demasiado pesados, demasiado duros, demasiado poderosos para aquella sombra, para aquel hombre hecho polvo: (91) ¡Ah! Era en verdad la vida y la muerte; mi pensamiento, un arabesco imaginario, una quimera horrible a medias, divinamente femenina por el busto.

—Y, sin embargo, me dije, hay matrimonios como éste que se realizan con bastante frecuencia en el mundo.

(92) —¡Huele a cementerio!, exclamó asustada la joven, (93) que se estrechó contra mí como para asegurarse mi protección, y cuyos movimientos tumultuosos me dijeron que tenía mucho miedo. (94) «Es una visión horrible, añadió. No puedo quedarme aquí ni un minuto más. Si sigo mirándolo creeré que la muerte en persona ha venido a buscarme. ¿Pero acaso vive?»

(95) Posó su mano en el fenómeno (96) con esa audacia que las mujeres extraen de la violencia de sus deseos; (97) pero un sudor frío brotó de sus poros, pues no bien hubo tocado al viejo oyó un grito semejante al de una carraca. Esta voz chillona, suponiendo que fuese una voz, se escapó de un gáznate casi seco. (98). Luego ese grito fue seguido de una tosecilla infantil convulsiva y de una sonoridad particular. (99) Al oír el ruido, Marianina, Filippo y la señora de Lanty volvieron sus ojos hacia nosotros y sus miradas fueron como relámpagos. La joven hubiese querido estar en el fondo del Sena. (100) Tomó mi brazo y me arrastró hacia un tocador. Hombres y mujeres, todo el mundo, nos abrió paso. Cuando llegamos al final de los salones de recepción entramos en una salita semicircular. (101) Mi compañera se echó sobre un diván, palpitante de terror, sin saber dónde estaba.

(102) —Señora, le dije, usted está loca.

(103) —Pero, respondió tras un momento de silencio durante el cual la estuve admirando, (104) ¿qué culpa tengo yo? ¿Por qué deja la señora de Lanty que los aparecidos vaguen por su mansión?

(105) —Vamos, le respondí. Imita usted a los tontos. Toma a un viejecillo por un espectro.

(106) —Cállese, replicó con ese aire imponente y burlón que tan bien saben adoptar todas las mujeres cuando quieren tener razón.

(107) —¡Qué tocador tan lindo!, exclamó mirando a su alrededor. El raso azul queda siempre de maravilla como tapizado. ¡Es tan fresco!

(108) —¡Ah! ¡Qué cuadro tan hermoso!, agregó levantándose y yendo a colocarse frente a un lienzo magníficamente enmarcado.

Permanecemos un momento contemplando aquella maravilla (109) que parecía obra de algún pincel sobrenatural. (110) El cuadro representaba a Adonis tendido sobre una piel de león. (111) La lámpara suspendida en medio del tocador y contenida en un vaso de alabastro iluminaba aquel lienzo con una dulce luz que nos permitió captar todas las bellezas de la pintura.

(112) —Pero, ¿existe un ser tan perfecto?, me preguntó (113) después de haber examinado, no sin una dulce sonrisa de placer, la gracia exquisita de los contornos, la postura, el color, los cabellos; en una palabra, todo.

(114) —Es demasiado bello para ser un hombre, agregó tras un examen parecido al que hubiera hecho de una rival.

(115) ¡Oh! ¡Cómo sentí en aquellos momentos el zarpazo de esos celos (116) en los cuales un poeta intentara vanamente hacerme creer! Celos de los grabados, de los cuadros, de las estatuas, donde los artistas exageran la belleza humana en virtud de la doctrina que los lleva a idealizarlo todo.

(117) —Es un retrato, le respondí. Se debe al talento de Vien.

(118) Pero ese gran pintor nunca vio el original y puede que su admiración no sea tan viva cuando sepa que este cuerpo se hizo tomando como modelo una estatua de mujer.

(119) —Pero, ¿quién es?

Vacilé.

—Quiero saberlo, añadió con vehemencia.

(120) —Creo, le dije, que este Adonis representa a un... a un... a un pariente de la señora de Lanty.

(121) Sentí dolor al verla sumida en la contemplación de aquella figura. Se sentó en silencio; me coloqué a su lado y sin que lo advirtiese le tomé la mano. ¡Olvidado por un retrato! (122) En ese momento el leve ruido de los pasos de una mujer cuyo vestido se estremecía resonó en el silencio. (123) Vimos entrar a la joven Marianina, más brillante todavía por su expresión de inocencia que por su gracia y su fresco atavío; caminaba lentamente y sostenía con maternal cuidado, con filial solicitud, al espectro vestido que nos había hecho huir del salón de música; (124) lo conducía mirando con una especie de inquietud cómo ponía sus débiles pies. (125) Llegaron los dos con

bastante trabajo a una puerta oculta en el tapizado. (126) Marianin llamó suavemente. (127) Enseguida apareció, como por arte de magia, un hombre grande y seco, una especie de duende familiar. (128) Antes de confiar al viejo a ese guardián misterioso, (129) la niña besó respetuosamente al cadáver ambulante, y su casta caricia no estuvo exenta de esa graciosa zalamería cuyo secreto pertenece a algunas mujeres privilegiadas.

(130) —Addio. Addio, decía con las inflexiones más bellas de su voz juvenil.

(131) Y agregó a la última sílaba unos gorgoritos admirablemente bien ejecutados, pero en voz baja, como para expresar en forma poética la efusión de su corazón. (132) El anciano, súbitamente asaltado por algún recuerdo, permaneció en el umbral de ese reducto secreto. Gracias a un profundo silencio oímos entonces el fuerte suspiro que salió de su pecho: (133) sacó de sus dedos esqueléticos cargados de sortijas la más hermosa y la colocó en el pecho de Marianina. (134) La joven alocada se echó a reír, tomó la sortija, la deslizó en uno de sus dedos por encima del guante (135) y se lanzó con viveza hacia el salón donde en ese instante resonaban los preludios de una contradanza. (136) De pronto nos vio:

—¡Ah! Estaban ustedes ahí, dijo ruborizándose.

Tras habernos mirado interrogándonos, (137) corrió en busca de su pareja con la desenfadada petulancia de su edad.

(138) —¿Qué quiere decir esto?, me preguntó mi joven compañera. ¿Es su marido? (139) Me parece estar soñando. ¿Dónde estoy?

—¡Usted!, le respondí, usted, señora, que es tan exaltada y que, comprendiendo tan bien las emociones más imperceptibles, sabe cultivar en un corazón de hombre el más delicado de los sentimientos sin marchitarlo, sin romperlo desde el primer día; usted, que se apiada de las penas del corazón y que al ingenio de una parisina une un alma apasionada digna de Italia o España...

Comprendí que mis palabras estaban impregnadas de amarga ironía, y, sin que pareciera darse cuenta, me interrumpió para decir:

—¡Oh! ¡Usted me hace a su gusto! ¡Singular tiranía! ¡Quiere que no sea yo!

—¡Oh! ¡No quiero nada!, exclamé asustado ante su severa actitud. (140) ¿Al menos es cierto que le gusta escuchar la historia de esas fuertes pasiones que engendran en nuestros corazones las encantadoras mujeres del sur?

(141) —Sí. ¿Y bien?

—Bien, mañana por la noche iré a su casa a eso de las nueve y le revelaré este misterio.

(142) —No, respondió con aire malicioso, quiero saberlo ahora mismo.

—Todavía no me ha conferido usted el derecho a obedecerla cada vez que diga: quiero esto.

(143) —En este momento, respondió con una coquetería exasperante, tengo un vivo deseo de conocer ese secreto. Mañana puede que no le escuche...

(144) Sonrió y nos separamos, ella tan orgullosa, tan fría, y yo tan ridículo en ese momento como siempre. Tuvo la audacia de bailar un vals con un joven ayudante de campo y yo seguí allí alternativamente enfadado, mohíno, admirativo, enamorado, celoso.

(145) —Hasta mañana, me dijo cuando hacia las dos de la mañana abandonó el baile.

(146) —No iré, pensé, te abandono. Eres mil veces más caprichosa y fantástica que mi imaginación.

(147) Al día siguiente estábamos ante un buen fuego, (148) en un saloncito elegante, sentados los dos; ella en un confidente; yo en unos almohadones casi a sus pies, bajo su mirada. La calle estaba silenciosa. La lámpara vertía una suave claridad. Era una de esas veladas deliciosas para el alma, uno de esos momentos que nunca se olvidan, una de esas horas pasadas en la paz y el deseo y cuyo encanto, más tarde, es siempre motivo de nostalgia por dichosos que seamos. ¿Quién puede borrar la viva impronta de las primeras tentaciones del amor?

(149) —Vamos, dijo. Escucho.

(150) —Pero no me atrevo a comenzar. La aventura tiene pasajes peligrosos para el narrador. Si me entusiasmo, hágame callar.

(151) —Hable.

(152) —Obedezco.

(153) Ernest-Jean Sarrasine era hijo único de un procurador del Franco-Condado, prosiguió después de una pausa. Su padre había ganado bastante legalmente de seis a ocho mil libras de renta, fortuna que antaño, en provincias, pasaba por colosal. Al no tener el viejo Sarrasine más que un hijo, no quiso descuidar nada en su educación; esperaba hacer de él un magistrado y vivir lo bastante para ver, en los días de su vejez, al nieto de Matthieu Sarrasine, campesino de Saint-Dié, sentarse en los lises y dormir en la audiencia para mayor gloria del Parlamento. Pero el cielo no reservaba esta alegría al procurador.

(154) El joven Sarrasine, confiado desde muy temprano a los jesuitas, (155) dio muestras de una turbulencia poco común. (156) Tuvo la infancia de un hombre de talento. (157) Sólo quería estudiar a su antojo, se rebelaba a menudo y en ocasiones pasaba horas enteras sumido en confusas meditaciones, ocupado unas veces en contemplar a sus compañeros cuando jugaban y otras en imaginarse a los héroes

de Homero. (158) Y, si por casualidad se divertía, ponía un ardor extraordinario en sus juegos. Cuando se entablaba una lucha entre él y un compañero, rara vez terminaba el combate sin que hubiera sangre derramada. Si él era el más débil, mordía. (159) Alternativamente activo o pasivo, sin aptitud o demasiado inteligente, su extraño carácter (160) hacía que sus maestros lo temieran tanto como sus compañeros. (161) En lugar de aprender los rudimentos del griego, dibujaba al reverendo padre que les explicaba un pasaje de Tucídides, sacaba apuntes del profesor de matemáticas, del prefecto, de los criados, del celador y embadurnaba las paredes con informes esbozos. (162) En lugar de entonar las alabanzas del Señor en la iglesia, se entretenía, durante los oficios, en despedazar un banco; (163) o, cuando había robado un pedazo de madera, esculpía alguna figura de santa. Si le faltaba la madera, la piedra o el lápiz, expresaba sus ideas con miga de pan. (164) Ya copiase los personajes de los cuadros que guarnecían el coro, ya improvisase, siempre dejaba en su sitio groseros esbozos cuyo carácter licencioso desesperaba a los padres más jóvenes y hacía sonreír a los viejos jesuitas, según pretendían los maledicentes. (165). Finalmente, si hemos de creer la crónica del colegio, fue expulsado (166) por haber esculpido un Viernes Santo, esperando su turno en el confesionario, un grueso leño en forma de Cristo. La falta de piedad grabada en esta estatua era demasiado evidente para no atraer un castigo sobre el artista. Encima había tenido la audacia de colocar esta figura un tanto cínica en lo alto del tabernáculo.

(167) Sarrasine fue a París a buscar un refugio contra las amenazas (168) de la maldición paterna. (169) Dotado de una de esas voluntades enérgicas que no conocen obstáculos, obedeció las órdenes de su genio y entró en el taller de Bouchardon. (170) Trabajaba durante todo el día y por la noche iba a mendigar su sustento. (171) Bouchardon, maravillado por los progresos y la inteligencia del joven artista, (172) adivinó muy pronto la miseria en la que se encontraba su alumno y lo socorrió, tomándole afecto y tratándolo como su hijo. (173) Luego, cuando el genio de Sarrasine se hubo revelado (174) en una de esas obras en que el talento en ciernes lucha con la efervescencia de la juventud, (175) el generoso Bouchardon intentó congratirlo de nuevo con el viejo procurador. Ante la autoridad del célebre escultor, el enojo paternal se apaciguó. Todo Besançon se felicitó por haber dado a luz a un futuro gran hombre. En el primer momento de éxtasis en que lo sumió su vanidad halagada, el avaro procurador puso a su hijo en condiciones de comparecer holgadamente ante el mundo. (176) Los largos y laboriosos estudios exigidos por la escultura (177) domaron durante mucho tiempo el carácter impetuoso y el genio salvaje de Sarrasine. Bouchardon, previendo la violencia con que se desencadenarían las pasiones en este alma juvenil, (178) de

un temple quizá tan vigoroso como el de Miguel Angel, (179) sofocó su energía con continuos trabajos. Así logró mantener en sus justos límites la extraordinaria fogosidad de Sarrasine, prohibiéndole trabajar, proponiéndole distracciones cuando lo veía transportado por la furia de algún pensamiento o encomendándole importantes trabajos en el momento en que estaba dispuesto a entregarse a la disipación. (180) Pero, para esta alma apasionada, la dulzura fue siempre el arma más poderosa y el maestro sólo adquirió un gran dominio sobre su alumno suscitando en él reconocimiento por su paternal bondad.

(181) A los veintidós años, Sarrasine se vio sustraído forzosamente a la saludable influencia que Bouchardon ejercía sobre sus costumbres y hábitos. (182) Fue recompensado por su genio ganando el premio de escultura (183) fundado por el marqués de Marigny, hermano de Madame de Pompadour, que tanto hizo por las artes. (184) Diderot elogió la estatua del discípulo de Bouchardon como una obra maestra. (185) No sin profundo dolor el escultor del rey vio partir para Italia a un joven (186) a quien, por principio, había mantenido en una profunda ignorancia de las cosas de la vida.

(187) Hacía seis años que Sarrasine era comensal de Bouchardon. (188) Fanático de su arte, como luego lo fue Canova, se levantaba con el día, entraba en el taller para no salir de él sino de noche. (189) y vivía solo con su musa. (190) Si iba a la Comedia Francesa era porque lo llevaba su maestro. Se sentía tan cohibido en casa de la señora de Geoffrin y en el gran mundo donde Bouchardon intentó introducirlo que prefirió quedarse solo y repudió los placeres de aquella época licenciosa. (191) No tuvo más amantes que la escultura (192) y Clotilde, una de las celebridades de la Opera. (193) Por lo demás, esta intriga duró poco. (194) Sarrasine era bastante feo, siempre iba mal vestido y por naturaleza era tan libre, tan poco regular en su vida privada, (195) que la ilustre ninfa, temiendo alguna catástrofe, no tardó en restituir al escultor al amor de las Artes. (196) Sophie Arnould hizo no sé qué chiste sobre este asunto. Creo que se asombró de que su compañera hubiese podido más que las estatuas.

(197) Sarrasine partió para Italia en 1758. (198) Durante el viaje, su ardiente imaginación se inflamó bajo un cielo de cobre y a la vista de los monumentos maravillosos de los que está sembrada la patria de las Artes. Admiró las estatuas, los frescos, los cuadros; y, pleno de emulación, (199) llegó a Roma, (200) presa del deseo de inscribir su nombre entre los de Miguel Angel y Bouchardon. Por ello, durante los primeros días, dividió su tiempo entre el trabajo en el taller y el examen de las obras de arte que abundan en Roma. (201) Ya había pasado quince días en el estado de éxtasis que se apodera de todas las imaginaciones juveniles en presencia de la reina de las ruinas, (202) cuando una noche entró en el teatro *Argentina*, (203) frente al

cual se aglomeraba una muchedumbre. (204) Inquirió las causas de esta afluencia, (205) y la gente respondió con dos nombres: «¡Zambinella! ¡Jomelli!» (206) Entró (207) y se sentó en el patio de butacas, (208) aplastado por dos *abatti* notablemente gordos; (209) pero por suerte estaba situado cerca del escenario. (210) Se levantó el telón. (211) Por primera vez en su vida oyó esa música (212) cuyas delicias le había ponderado tan elocuentemente Jean-Jacques Rousseau en una velada del barón d'Holbach. (213) Los acentos de la sublime armonía de Jomelli lubricaron, por decirlo así, los sentidos del joven escultor. Las lánguidas originalidades de esas voces italianas sabiamente conjugadas lo sumieron en un éxtasis encantador. (214) Permaneció mudo, inmóvil, sin siquiera sentirse estrujado por los dos sacerdotes. (215) Su alma pasó por sus orejas y sus ojos. Creyó oír con cada uno de sus poros. (216) De repente, unos aplausos capaces de echar abajo la sala acogieron la entrada en escena de la *prima donna*. (217) Se acercó por coquetería al proscenio y saludó al público con una gracia infinita. Las luces, el entusiasmo de todo un pueblo, la ilusión de la escena, los encantos de un vestido que resultaba bastante incitante para la época, todo conspiraba a favor (218) de aquella mujer. (219) Sarrasine lanzó gritos de placer.

(220) Admiraba en ese momento la belleza ideal cuyas perfecciones buscara hasta entonces aquí y allá en la naturaleza, pidiendo a una modelo, a menudo innoble, las redondeces de una pierna cabal; a otra los contornos del pecho; a aquella sus blancos hombros; tomando por último el cuello de una joven, las manos de una mujer y las tersas rodillas de un niño, (221) sin encontrar nunca, bajo el frío cielo de París, las ricas y suaves creaciones de la antigua Grecia. (222) La Zambinella le mostraba reunidas, vivas y delicadas, esas exquisitas proporciones de la naturaleza femenina tan ardientemente deseadas y de las cuales un escultor es el juez más severo y al mismo tiempo más apasionado. (223) Era una boca expresiva, unos ojos de amor, una tez de deslumbrante blancura. (224) Y añadid a esos detalles, que hubiesen encantado a un pintor, (225) todas las maravillas de las Venus reverenciadas y representadas por el cincel de los griegos. (226) El artista no se cansaba de admirar la gracia inimitable con que los brazos estaban unidos al busto, la atractiva redondez del cuello, las líneas armoniosamente descritas por las cejas, por la nariz, y además el óvalo perfecto del rostro, la pureza de sus vivos contornos y el efecto de unas pestañas tupidas, arqueadas, que remataban unos párpados anchos y voluptuosos. (227) Era más que una mujer, ¡era una obra maestra! (228) Había en aquella creación inesperada amor para seducir a todos los hombres y bellezas dignas de satisfacer a un crítico. (229) Sarrasine devoraba con los ojos la estatua de Pigmalión, descendida para él de su pedestal. (230) Cuando la Zambinella,

nella cantó, (231) aquello fue un delirio. (232) El artista tuvo frío; (233) luego sintió una hoguera que de pronto crepitó en las profundidades de su ser íntimo, de lo que a falta de otra palabra llamamos corazón. (234) No aplaudió, no dijo nada, (235) experimentaba un arrebató de locura, (236) especie de frenesí que sólo nos asalta en esa edad en que el deseo tiene un no sé qué de terrible e infernal. (237) Sarrasine quería lanzarse a la escena y apoderarse de aquella mujer: su fuerza, centuplicada por una depresión moral imposible de explicar, puesto que estos fenómenos ocurren en una esfera inaccesible a la observación humana, tendía a proyectarse con una dolorosa violencia. (238) Cualquiera al verlo lo habría calificado de hombre frío y estúpido. (239) Gloria, ciencia, porvenir, existencia, coronas, todo se vino abajo.

(240) «¡Ser amado por ella o morir!» Tal fue la sentencia que Sarrasine se dictó a sí mismo. (241) Estaba tan completamente ebrio que no veía ni la sala ni a los espectadores ni a los actores, ni oía la música. (242) Más aún, no existía distancia alguna entre él y la Zambinella; la poseía, sus ojos, fijos en ella, se apoderaban de ella. Un poder casi diabólico le permitía sentir el soplo de aquella voz, respirar el polvo embalsamado con que sus cabellos estaban impregnados, ver los menores planos de aquel rostro y contar en él las venas azules que matizaban su satinada piel. (243) Finalmente, aquella voz ágil, fresca, de timbre argentino, flexible como un hilo al que el menor soplo de aire da forma, enrosca y desenrosca, desenrolla y dispersa, aquella voz atacaba con tanta fuerza su alma (244) que dejó escapar repetidas veces esos gritos involuntarios arrancados por las delicias convulsivas (245) que raramente procuran las pasiones humanas. (246) Pronto se vio obligado a dejar el teatro. (247) Sus temblorosas piernas casi se negaban a sostenerlo. Estaba postrado, débil, como un hombre nervioso que se ha dejado llevar por una cólera espantosa. Había sentido tanto placer, o quizá había sufrido tanto, que su vida se le escapaba como el agua de un vaso derribado por un golpe. Sentía en él un vacío, un anonadamiento semejante a esas atonías que desesperan a los convalecientes después de una grave enfermedad.

(248) Invadido por una tristeza inexplicable, (249) fue a sentarse en los peldaños de una iglesia. Allí, con la espalda apoyada contra una columna, se perdió en una meditación confusa como un sueño. La pasión lo había fulminado. (250) De regreso a su alojamiento, (251) cayó en uno de esos paroxismos de actividad que nos revelan la presencia de nuevos principios en nuestra existencia. Preso de esa primera fiebre de amor que tiene tanto de placentera como de dolorosa, quiso engañar su impaciencia y su delirio dibujando a la Zambinella de memoria. Fue una especie de meditación material. (252) En una hoja, la Zambinella aparecía en esa actitud calmada y fría en

apariencia predilecta de Rafael, Giorgione y todos los grandes pintores. (253) En otra, volvía la cabeza con finura rematando unos trinos y parecía escucharse. (254) Sarrasine dibujó a su amada en todas las posturas: sin velo, sentada, de pie, acostada, casta o amorosa, realizando, gracias al delirio de su lápiz, todas las caprichosas ideas que solicitan nuestra imaginación cuando pensamos obsesivamente en nuestra amada. (255) Pero un furioso pensamiento fue más lejos que el dibujo. (256) Veía a la Zambinella, le hablaba, le suplicaba, apuraba mil años de vida y felicidad con ella, colocándola en todas las situaciones imaginables, (257) ensayando, por así decirlo, el porvenir con ella.

(258) Al día siguiente mandó a su lacayo a alquilar un palco próximo al escenario para toda la temporada. (259) Luego, como todos los jóvenes de alma poderosa, (260) exageró las dificultades de su empresa y dio como primer alimento a su pasión la felicidad de poder admirar a su amada sin obstáculos. (261) Esa edad de oro del amor, durante la cual gozamos de nuestros propios sentimientos y en la que nos sentimos felices casi por nosotros mismos, (262) no había de durar mucho tiempo para Sarrasine. (263) Pero los acontecimientos lo sorprendieron (264) cuando estaba todavía bajo el encanto de esa primaveral alucinación, tan ingenua como voluptuosa. (265) Durante ocho días vivió toda una vida ocupado por la mañana en amasar la arcilla con cuya ayuda lograba copiar a la Zambinella (266) a pesar de los velos, faldas, corsés y lazos que se la ocultaban. (267) Por la noche, instalado muy temprano en su palco, solo, acostado sobre el sofá, se forjaba, como un turco embriagado de opio, una felicidad tan fecunda, tan pródiga como deseaba. (268) En primer lugar se familiarizó gradualmente con las emociones demasiado vivas que le proporcionaba el canto de su amada; (269) luego acostumbró sus ojos a verla y concluyó por contemplarla (270) sin temer la explosión de sorda rabia que lo acometiera el primer día. Su pasión se hizo más profunda al hacerse más tranquila. (271) Por lo demás, el hurraño escultor no soportaba que su soledad, poblada de imágenes, adornada con las fantasías de la esperanza y repleta de felicidad, fuese turbada por sus compañeros. (272) Amaba con tanta fuerza y tan ingenuamente que hubo de sufrir los inocentes escrúpulos que nos asaltan cuando amamos por primera vez. (273) Comenzando a entrever que pronto habría que actuar, intrigar, preguntar dónde vivía la Zambinella, saber si tenía una madre, un tío, un tutor, una familia, soñando en fin con los medios de verla, de hablarle, sentía henchirse tanto su corazón ante ideas tan ambiciosas que dejaba estas preocupaciones para el día siguiente, (274) tan feliz con sus dolores físicos como con sus placeres intelectuales.

(275) —Pero, me dijo la señora de Rochefide interrumpiéndome, no veo todavía a Marianina ni a su viejecillo.

—¡Usted sólo lo ve a él!, exclamé, impaciente como un autor al que le chafan el efecto de una sorpresa.

(276) —Desde hacía algunos días, proseguí tras una pausa, Sarrasine iba a instalarse tan fielmente en su palco y sus miradas expresaban tanto amor (277) que su pasión por la voz de la Zambinella habría sido la comidilla de todo París si allí hubiese ocurrido la aventura; (278) pero en Italia, señora, cada cual asiste al espectáculo por su propia cuenta, con sus pasiones, con un interés sincero que excluye el espionaje de los gemelos. (279). Sin embargo, el frenesí del escultor no debía escapar mucho tiempo a las miradas de los cantantes y las cantatrices. (280) Una noche, el francés advirtió que se reían de él entre bastidores. (281) Hubiese sido difícil saber a qué extremos se habría entregado (282) si la Zambinella no hubiese entrado en escena. Lanzó a Sarrasine una de esas miradas elocuentes (283) que a menudo dicen mucho más de lo que las mujeres quieren. (284) Esa mirada fue toda una revelación. ¡Sarrasine era amado!

«Si no es más que un capricho, pensó acusando ya a su amada de ser demasiado ardiente, no conoce la dominación bajo la que va a caer. Espero que su capricho dure tanto como mi vida.»

(285) En ese momento, tres suaves golpes en la puerta de su palco llamaron la atención del artista. (286) Abrió. (287) Una vieja entró misteriosamente.

(288) —Joven, le dijo, si queréis ser feliz, sed prudente. Envolveos en una capa, echaos sobre los ojos un gran sombrero y acudid luego hacia las diez de la noche a la calle del Corso, frente al hotel de España.

(289) —Allí estaré, respondió (290) poniendo dos luses en la arrugada mano de la dueña.

(291) Se escapó de su palco (292) después de hacer una señal de inteligencia a la Zambinella, quien bajó tímidamente sus voluptuosos párpados como una mujer feliz de ser al fin comprendida. (293) Luego corrió a su casa a fin de obtener del atuendo todas las seducciones que pudiera prestarle. (294) Al salir del teatro (295) un desconocido lo detuvo por el brazo.

—Id con cuidado, señor francés, le dijo al oído. Es cuestión de vida o muerte. El cardenal Cicognara es su protector y no bromea.

(296) Si un demonio hubiese puesto entre Sarrasine y la Zambinella las profundidades del infierno, en ese momento las habría atravesado de una zancada. Al igual que los caballos de los inmortales pintados por Homero, el amor del escultor había salvado inmensos espacios en un abrir y cerrar de ojos.

(297) —Aunque la muerte me aguardase al salir de casa, iría aún más deprisa, respondió.

(298) —¡Poverino!, exclamó el desconocido, y desapareció.

(299) ¿Hablar de peligros a un enamorado no es tanto como anunciarle placeres? (300) Nunca el lacayo de Sarrasine había visto a su amo tan minucioso en cuanto a su atuendo. (301) Su espada más hermosa, regalo de Bouchardon, el lazo que le diera Clotilde, su frac con lentejuelas, su chaleco de tisú de plata, su tabaquera de oro, sus preciosos relojes, todo fue sacado de los baúles (302) y se atavió como una joven que va a pasearse delante de su primer amante. (303) A la hora señalada, ebrio de amor e hirviendo de esperanza, (304) Sarrasine embozado en su abrigo, corrió a la cita que le diera la vieja. La dueña lo esperaba.

—¡Cuánto habéis tardado!, le dijo. (305) Venid.

Arrastró al francés por varias callejuelas (306) y se detuvo ante un palacio de bella apariencia. (307) Llamó. (308) La puerta se abrió. (309) Condujo a Sarrasine a través de un laberinto de escaleras, galerías y aposentos que sólo estaban iluminados por la incierta claridad de la luna, y no tardó en llegar ante una puerta (310) por cuyos resquicios escapaban vivos reflejos, de la que salían alegres gritos de varias voces. (311) De repente, Sarrasine quedó deslumbrado cuando, tras unas palabras de la vieja, fue admitido en aquel aposento misterioso y se encontró en un salón tan brillantemente iluminado como suntuosamente amueblado, en medio del cual se elevaba una mesa bien servida, cargada de sacrosantas botellas y rientes frascos cuyas facetas enrojecidas lanzaban destellos. (312) Reconoció a los cantantes y a las cantatrices del teatro, (313) mezclados con mujeres encantadoras, todos dispuestos a iniciar una orgía de artistas que sólo le esperaba a él. (314) Sarrasine reprimió un gesto de despecho, (315) y mostró aplomo. (316) Había esperado encontrar una habitación mal alumbrada, a su amada junto a un brasero, a un galán celoso a dos pasos, a la muerte y el amor, confidencias cambiadas en voz baja, de corazón a corazón, besos peligrosos, y los rostros tan cercanos que los cabellos de la Zambinella habrían acariciado su frente cargada de deseo, ardiente de felicidad.

(317) —¡Viva la locura!, exclamó. *Signori e belle donne*, me permitiréis que más tarde me tome el desquite y os muestre mi gratitud por el modo en que acogéis a un pobre escultor.

(318) Después de haber recibido los cumplidos bastante afectuosos de la mayor parte de los presentes, a quienes conocía de vista, (319) trató de aproximarse a la poltrona sobre la cual la Zambinella (320) estaba indolentemente tendida. (321) ¡Oh! Cómo palpitó su corazón al percibir un piecito calzado con una de esas chinelas que, permítame decirlo, señora, daban en otro tiempo al pie de la mujer una ex-

presión tan coqueta, tan voluptuosa, que no sé cómo podían resistir los hombres. Es posible que las medias blancas bien tirantes con talones verdes, las faldas cortas y las chinelas puntiaguadas de tacón alto del reinado de Luis XV contribuyeran un poco a desmoralizar a Europa y al clero.

—¡Un poco!, dijo la marquesa. Pero ¿es que no ha leído usted nada?

(322) —La Zambinella, proseguí sonriendo, había cruzado descaradamente las piernas y bromeando balanceaba la de encima con una actitud de duquesa que sentaba muy bien a su género de belleza caprichosa y llena de cierta molicie incitante. (323) Se había despojado de sus ropas de teatro y llevaba un corpiño que dibujaba su cintura esbelta, realzada por un miriñaque y un traje de raso recamado de flores azules. (324) Su pecho, cuyos tesoros disimulaba un encaje en un alarde de coquetería, centelleaba de blancura. (325) Peinada casi como se peinaba Madame du Barry, su rostro, aunque rematado por un ancho gorro, no parecía sino todavía más lindo y el polvo le sentaba bien. (326) Verla así era adorarla. (327) Sonrió amablemente al escultor. (328) Sarrasine, contrariado por no poder hablarle sino ante testigos, (329) se sentó cortésmente a su lado y conversó con ella de música, alabando su prodigioso talento; (330) pero su voz temblaba de amor, temor y esperanza.

(331) —¿Qué teméis?, le dijo Vitagliani, el cantante más famoso de la compañía. ¡Vamos! ¡Aquí no tenéis rival alguno que temer!

El tenor sonrió silenciosamente. Esta sonrisa se repitió en los labios de todos los invitados, (332) cuya atención tenía cierta malicia oculta de la que no debía darse cuenta un enamorado. (333) Esta publicidad fue como una puñalada que Sarrasine hubiese recibido de pronto en el corazón. Aunque dotado de una cierta fuerza de carácter y si bien ninguna circunstancia hubiese podido influir en su amor, (334) tal vez no había pensado todavía que Zambinella era casi una cortesana (335) y que él no podía tener al mismo tiempo los goces puros que hacen del amor de una joven algo tan delicioso y los fogosos arrebatos por los que una mujer de teatro hace pagar su peligrosa posesión. (336) Reflexionó y se resignó. (337) Sirvieron la cena. (338) Sarrasine y la Zambinella se sentaron sin ceremonias uno al lado del otro. (339) Hasta la mitad del festín, los artistas guardaron alguna compostura, (340) y el escultor pudo hablar con la cantante. (341) La encontró aguda e ingeniosa; (342) pero era de una pasmosa ignorancia (343) y se mostró débil y supersticiosa. (344) La delicadeza de sus órganos se reproducía en su entendimiento. (345) Cuando Vitagliani decorchó la primera botella de vino de Champaña, (346) Sarrasine leyó en los ojos de su vecina un temor bastante vivo ante la pequeña detonación producida por la salida del gas. (347) El involuntario es-

tremecimiento de esta organización femenina fue interpretado por el artista enamorado como el indicio de una excesiva sensibilidad. Esta debilidad encantó al francés. (348) ¡Hay tanto de protección en el amor del hombre!

—¡Dispondréis de mi poder como de un escudo! ¿No está escrita esta frase en el fondo de toda declaración de amor? (349) Demasiado apasionado para musitar galanterías a la bella italiana, Sarrasine, como todos los enamorados, se mostraba alternativamente grave, risueño o recogido. (350) Aunque parecía escuchar a los invitados, no oía ni una palabra de lo que decían, entregado como estaba al placer de encontrarse cerca de ella, rozarle la mano y servirla. Nadaba en una secreta alegría. (351) Pese a la elocuencia de algunas miradas mutuas, (352) le sorprendió la reserva con que la Zambinella se comportaba. (353) Había sido ella la primera en frotarle el pie y provocarlo con la malicia de una mujer libre y enamorada; (354) pero de súbito se había envuelto en una modestia de jovencita, (355) después de haber oído contar a Sarrasine un detalle que revelaba la excesiva violencia de su carácter. (356) Cuando la cena se convirtió en orgía, (357) los invitados se pusieron a cantar, inspirados por el peralta y el pedro-ximénez. Fueron dúos maravillosos, aires calabreses, seguidillas españolas, tonadas napolitanas. (358) La embriaguez estaba en todos los ojos, en la música, en los corazones y en las voces. Desbordóse de pronto una vivacidad encantadora, un abandono cordial, una campechanía italiana, (359) de la que nada podría dar una idea a aquellos que sólo conocen las reuniones de París, las fiestas de Londres o los círculos de Viena. (360) Los chistes y los piropos se cruzaban, como balas en una batalla, a través de las risas, las blasfemias y las invocaciones a la Santa Virgen y al *Bambino*. (361) Uno se acostó en un sofá y se puso a dormir. (362) Una joven escuchaba una declaración sin darse cuenta de que derramaba vino de jerez en el mantel. (363) En medio de este desorden (364) la Zambinella, como asaltada por el terror, se quedó pensativa. Se negó a beber, (365) comió acaso un poco de más; pero, según dicen, la glotonería es una gracia en la mujer. (366) Admirando el pudor de su amada, (367) Sarrasine se hizo serias reflexiones para el porvenir. «Sin duda querrá casarse», se dijo.

Y se abandonó a las delicias de ese matrimonio. Su vida entera no le parecía bastante larga para agotar la fuente de felicidad que descubría en el fondo de su alma. (368) Vitagliani, su vecino de mesa, le daba de beber con tal frecuencia que a eso de las tres de la madrugada (369) Sarrasine, sin estar completamente ebrio, se encontró sin fuerzas para resistir su delirio. (370) En un momento de fogosidad, cogió a la mujer (371) y huyó con ella a una especie de tocador que comunicaba con el salón (372) y hacia cuya puerta había tornado la vista más de una vez. (373) La italiana estaba armada de un puñal.

—Si te acercas, dijo, me veré obligada a hundirte este puñal en el corazón. (374) ¡Vete! ¡Me despreciarías! Siento demasiado respeto por tu carácter para entregarme a sí. No quiero perder el sentimiento que me concedes.

(375) —¡Ah, ah!, dijo Sarrasine. Excitar una pasión es un mal medio de apagarla. (376) ¿Tan corrompida estás ya que, vieja de corazón, te comportarías como una joven cortesana que azuza las emociones con que trafica?

(377) —Es que hoy es viernes, respondió la Zambinella, (378) asustada por la violencia del francés.

(379) Sarrasine, que no era devoto, se echó a reír. (380) La Zambinella saltó como un corzo (381) y se lanzó hacia la sala del festín. (382) Cuando Sarrasine apareció en la sala corriendo tras ella, (383) fue recibido con una risa infernal. (384) Vio a la Zambinella desmayada en un sofá. Estaba pálida y como extenuada por el esfuerzo extraordinario que acababa de hacer. (385) Aunque Sarrasine sabía poco de italiano, (386) oyó cómo su amada decía en voz baja a Vitagliani:

—¡Me matará!

(387) Esta extraña escena dejó totalmente confundido al escultor. Recobró la razón. Primero se quedó inmóvil, luego recuperó el habla, se sentó junto a su amada y le aseguró su respeto. Encontró fuerzas para darle otro cariz a su pasión diciéndole a aquella mujer las palabras más exaltadas; y, para describir su amor, desplegó los tesoros (388) de esa elocuencia mágica, oficioso intérprete (389) que las mujeres rara vez se niegan a creer. (390) En el momento en que las primeras luces de la mañana sorprendieron a los invitados, una mujer propuso ir a Frascati. (391) Todos recibieron con vivas exclamaciones la idea de pasar el día en la villa Ludovisi. (392) Vitagliani bajó para alquilar coches. (393) Sarrasine tuvo la dicha de conducir a la Zambinella en un faetón. (394) Luego que salieron de Roma, la alegría, reprimida un momento por el combate que cada uno había librado con el sueño, se despertó de pronto. Hombres y mujeres parecían acostumbrados a aquella vida extraña, a aquellos placeres continuos, a aquel vértigo del artista que hace de la vida una fiesta perpetua en la que se ríe sin pensar en otra cosa. (395) La acompañante del escultor era la única que parecía abatida.

—¿Estáis enferma?, le preguntó Sarrasine. ¿Preferiríais volver a casa?

—No soy lo bastante fuerte para soportar todos estos excesos, respondió. Necesito muchos cuidados; (396) ¡pero junto a vos me siento tan bien! A no ser por vos, no me habría quedado a esa cena; (397) una noche sin dormir me hace perder toda mi lozanía.

—¡Sois tan delicada!, contestó Sarrasine contemplando las lindas facciones de aquella encantadora criatura.

—Las orgías me estropean la voz.

(398) —Ahora que estamos solos, exclamó el artista, y que ya no tenéis que temer la efervescencia de mi pasión, ¡decidme que me amáis!

(399) —¿Por qué?, replicó ella. ¿Para qué? (400) Os he parecido bonita, pero sois francés y vuestro sentimiento pasará. (401) ¡No me amaríais como yo quisiera ser amada!

—¿Cómo?

—Sin perseguir una pasión vulgar, puramente. (402) Aborrezco a los hombres tal vez aún más de lo que odio a las mujeres. (403) Necesito refugiarme en la amistad. (404) El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a desearla, y, como tantas otras, obligada a verla huir de mí en todo momento. (405) Recordad, señor, que no os habré engañado. (406) Os prohíbo que me améis. (407) Puedo ser para vos un amigo fiel, pues admiro vuestra fuerza y vuestro carácter. Necesito un hermano, un protector. Sed todo eso para mí, (408) pero nada más.

(409) —¡No amaros!, exclamó Sarrasine; pero mi querido ángel, ¡si tú eres mi vida, mi felicidad!

(410) —Si dijese una palabra, me rechazaríais con horror.

(411) —¡Coqueta! (412) Nada puede asustarme. (413) Dime que me costarás el porvenir, que moriré dentro de dos meses, que me condenaré sólo por haberte besado.

(414) Y la besó, (415) a pesar de los esfuerzos que hizo la Zambinella para sustraerse a ese beso apasionado.

(416) —¡Dime que eres un demonio, que quieres mi fortuna, mi nombre, mi fama! ¿Quieres que deje de ser escultor? ¡Habla!

(417) —¿Y si no fuese una mujer? (418) preguntó tímidamente la Zambinella con voz dulce y argentina.

(419) —¡Bonita broma!, exclamó Sarrasine. ¿Crees que puedes engañar al ojo de un artista? (420) ¿No llevo ya diez días devorando, escrutando, admirando tus perfecciones? (421) Sólo una mujer puede tener este brazo redondo y suave y estas formas elegantes. (422) ¡Ah! ¡Lo que tú quieres son cumplidos!

(423) Ella sonrió tristemente y murmurando dijo:

—¡Belleza fatal!

Alzó los ojos al cielo. (424) En ese momento su mirada tuvo no sé qué expresión de horror, tan poderosa y viva que Sarrasine se estremeció.

(425) —Señor francés, dijo ella, olvidad para siempre un instante de locura. (426) Os estimo, (427) pero en cuanto al amor, no me lo pidáis; ese sentimiento está ahogado en mi corazón. ¡No tengo corazón!, exclamó llorando. El teatro en que me habéis visto, esos aplausos, esa música, esa gloria a la que me han condenado; ésa es mi

vida, no tengo otra. (428) Dentro de unas horas ya no me veréis con los mismos ojos, la mujer que amáis habrá muerto.

(429) El escultor no respondió. (430) Era presa de una rabia sorda que le oprimía el corazón. No podía sino mirar a esa mujer extraordinaria con ojos inflamados que ardían. Esa voz impregnada de debilidad, la actitud, las maneras y los gestos de la Zambinella, llenos de tristeza, melancolía y desaliento, despertaban en su alma todas las riquezas de la pasión. Cada palabra era un agujón. (431) En ese momento llegaron a Frascati. (432) Cuando el artista tendió los brazos a su amada para ayudarla a bajar, (433) la sintió temblar.

—¿Qué tenéis? ¡Me haríais morir, exclamó viéndola palidecer, si fuera yo la causa, aun inocente, de que tuvieseis el menor dolor!

—¡Una serpiente!, dijo ella, señalando una culebra que se deslizaba a lo largo de un foso. ¡Tengo miedo de esos odiosos bichos!

De un pisotón, Sarrasine aplastó la cabeza de la culebra.

(434) —¿Cómo tenéis valor suficiente?, dijo la Zambinella contemplando con visible espanto al reptil muerto.

(435) —Y ahora, respondió el artista sonriendo, ¿osaréis pretender que no sois una mujer?

(436) Se reunieron con sus compañeros y pasearon por los bosques de la villa Ludovisi, que pertenecía entonces al cardenal Cicognara. (437) Aquella mañana transcurrió demasiado de prisa para el enamorado escultor, (438) pero estuvo repleta de una multitud de incidentes que le revelaron la coquetería, la debilidad y la melindrería de aquella alma floja y sin energía. (439) Era la mujer con sus miedos repentinos, sus caprichos sin razón, sus turbaciones instintivas, sus audacias sin causa, sus bravatas y su deliciosa delicadeza de sentimientos. (440) Hubo un momento en que, al aventurarse por el campo, la tropilla de alegres cantantes vio de lejos a algunos hombres armados hasta los dientes cuya indumentaria no tenía nada de tranquilizador. Al grito de ¡Bandidos! todos apretaron el paso para ponerse a salvo en el recinto de la villa del cardenal. En ese crítico instante, Sarrasine advirtió por la palidez de la Zambinella que no tenía suficientes fuerzas para caminar; la tomó en sus brazos y la llevó corriendo durante algún tiempo. Cuando estuvo cerca de una viña vecina, dejó a su amada en tierra.

(441) —Explicadme, le dijo, por qué esa extrema debilidad, que en cualquier otra mujer me sería odiosa, me desagradaría, de la que la menor prueba bastaría casi para apagar mi amor, en vos me agrada y me cautiva. (442) ¡Oh! ¡Cuánto os amo!, prosiguió. Todos vuestros defectos, vuestros terrores, vuestras pequeñeces, añaden no sé qué gracia a vuestra alma. (443) Siento que odiaría a una mujer fuerte, a una Safo, valiente, llena de energía y de pasión. (444) ¡Oh frágil y dulce criatura! ¿Cómo podrías ser de otro modo? (445) Esa voz de ángel,

esa voz delicada, habría sido un contrasentido si hubiese salido de otro cuerpo que el tuyo.

(446) —No puedo daros ninguna esperanza, dijo ella. (447) Dejad de hablarme así, (448) pues se burlarían de vos. (449) Me es imposible prohibiros la entrada en el teatro, pero si me amáis o sois prudente, no volveréis más por allí. (450) Escuchad, señor, dijo ella con voz grave.

(451) —¡Oh! ¡Calla!, dijo el artista embriagado. (452) Los obstáculos atizan el amor en mi corazón.

(453) La Zambinella permaneció en una actitud graciosa y modesta, pero se calló, como si un pensamiento terrible le hubiese revelado alguna desgracia. (454) Cuando hubo que regresar a Roma, subió a una berlina de cuatro plazas, ordenando al escultor, con aire imperiosamente cruel, que volviera solo en el faetón. (455) Durante el camino, Sarrasine resolvió raptar a la Zambinella. Se pasó todo aquel día ocupado en urdir planes a cual más extravagante. (456) A la caída de la noche, en el momento en que salía para ir a preguntarle a algunas personas dónde quedaba el palacio habitado por su amada, (457) se topó con uno de sus colegas en el umbral de la puerta.

—Querido, le dijo aquél, nuestro embajador me ha encargado que te invite a ir a su casa esta noche. Da un concierto magnífico, (458) y cuando sepas que estará allí Zambinella...

(459) —¡Zambinella!, exclamó Sarrasine con delirio al oír ese nombre. ¡Me enloquece!

—Como a todo el mundo, le respondió su colega.

(460) —Pero si sois amigos míos, tú, Vien, Lauterbourg y Allegrain, me prestaréis vuestra ayuda para un golpe de mano después de la fiesta, solicitó Sarrasine.

—¿Se trata de matar a un cardenal? ¿De...?

—No, no, dijo Sarrasine, no os pido nada que un hombre honrado no pueda hacer.

(461) En poco tiempo, el escultor dispuso todo para el éxito de su empresa. (462) Llegó uno de los últimos a casa del embajador, (463) pero lo hizo en un coche de viaje tirado por vigorosos caballos guiados por uno de los más emprendedores *vetturini* de Roma. (464) El palacio del embajador rebosaba de gente, (465) y, no sin esfuerzo, el escultor, desconocido de todos los asistentes, pudo llegar hasta el salón donde en ese momento cantaba Zambinella.

(466) —¿Sin duda es por consideración a los cardenales, obispos y abates aquí reunidos, preguntó Sarrasine, por lo que *ella* está vestida de hombre, con redecilla en la cabeza, cabellos crespos y espadín al cinto?

(467) —¿Ella? ¿Quién es ella?, respondió el anciano al cual se había dirigido Sarrasine.

—La Zambinella.

—¡La Zambinella!, replicó el príncipe romano. ¿Os burláis de mí? (468) Pero, ¿de dónde venís? (469) ¿Es que alguna vez han subido mujeres a las tablas en los teatros de Roma? ¿No sabéis qué criaturas hacen los papeles de mujer en los Estados Pontificios? (470) Soy yo quien ha dotado a Zambinella de su voz. Se lo he pagado todo a ese bribón, incluso su maestro de canto. Pues bien, tan poco agradecido está al servicio que le he prestado que no ha querido volver a poner los pies en mi casa. (471) Y si hace fortuna, me la deberá toda a mí.

(472) El príncipe Chigi hubiera podido hablar durante largo tiempo, pero Sarrasine ya no lo escuchaba. Una verdad horrenda había penetrado en su alma. Parecía fulminado. Se quedó inmóvil, con los ojos fijos (473) en el supuesto cantante. (474) Su llameante mirada tuvo una especie de efecto magnético sobre Zambinella, (475) pues el músico terminó por volver la vista hacia Sarrasine (476) y su voz celestial se alteró. ¡Tembló! (477) Un murmullo involuntario, que escapó de la concurrencia pendiente de sus labios, acabó de azorarlo; (478) se sentó interrumpiendo su aria. (479) El cardenal Cicognara, que había espiado de reojo la dirección de la mirada de su protegido, reparó entonces en el francés, (480) e inclinándose hacia uno de sus edecanes eclesiásticos, pareció preguntar el nombre del escultor. (481) Cuando hubo obtenido la respuesta que deseaba, (482) contempló atentamente al artista (483) y dio órdenes a un abate que desapareció presuntamente. (484) A todo esto Zambinella, repuesto ya, (485) comenzó de nuevo el fragmento (486) que tan caprichosamente había interrumpido; (487) pero lo ejecutó mal (488) y se negó, pese a los ruegos encarecidos que se le hicieron, a cantar otra cosa. (489) Fue la primera vez que ejerció esa caprichosa tiranía que más tarde lo hizo no menos célebre que su talento (490) y su fortuna, debida, según dicen, tanto a su voz como a su belleza.

(491) —Es una mujer, dijo Sarrasine creyéndose solo. En todo esto hay alguna intriga secreta. ¡El cardenal Cicognara engaña al papa y a Roma entera!

(492) En el acto, el escultor salió del salón, (493) reunió a sus amigos (494) y los emboscó en el patio del palacio. (495) Cuando Zambinella se hubo asegurado de la partida de Sarrasine, pareció recobrar algo de tranquilidad. (496) Hacia medianoche, después de haber vagado por los salones como un hombre que busca a un enemigo, (497) el músico abandonó la reunión. (498) En el momento en que trasponía la puerta del palacio, fue hábilmente capturado por unos hombres que lo amordazaron con un pañuelo y lo metieron en el coche alquilado por Sarrasine. (499) Helado de horror, Zambinella se quedó en un rincón sin atreverse a hacer un movimiento. Veía ante

sí la terrible cara del artista que guardaba un silencio de muerte. (500) El trayecto fue corto. (501) Raptado por Sarrasine, Zambinella se encontró de pronto en un taller oscuro y desmantelado. (502) El cantante, medio muerto, permaneció en una silla, (503) sin atreverse a mirar una estatua de mujer en que reconoció sus rasgos. (504) No profirió palabra, pero sus dientes castañeteaban. (505) Sarrasine se paseaba a grandes pasos. De pronto se detuvo ante Zambinella.

—Dime la verdad, preguntó (506) con voz sorda y alterada. (507) ¿Eres una mujer? (508) El cardenal Cicognara...

(509) Zambinella cayó de rodillas y sólo respondió bajando la cabeza.

(510) —¡Ah! Eres una mujer, exclamó el artista delirante, porque ni un... No acabó la frase. No, prosiguió, él no tendría tanta vileza.

(511) —¡Ah! No me matéis, exclamó Zambinella rompiendo en llanto. (512) Si he consentido en engañaros ha sido sólo por complacer a mis compañeros, que querían reír.

(513) —¡Reír!, respondió el artista con una voz que tuvo un fragor infernal. ¡Reír! ¡Reír! ¿Has osado burlarte de la pasión de un hombre?

(514) —¡Oh! ¡Piedad!, imploró Zambinella.

(515) —¡Debería matarte!, gritó Sarrasine desenvainando la espada con violento ademán. (516) Pero, prosiguió con frío desdén, (517) hurgando en tu ser con esta hoja, ¿encontraría algún sentimiento que apagar, alguna venganza que satisfacer? No eres nada. ¡Si fueras hombre o mujer, te mataría! (518) Pero...

Sarrasine hizo un gesto de repugnancia (519) que le obligó a volver la cabeza y entonces vio la estatua.

(520) —¡Pensar que es una ilusión!, exclamó. (521) Luego, volviéndose hacia Zambinella: «Un corazón de mujer era para mí un asilo, una patria. ¿Tienes hermanas que se te parezcan? No. (522) ¡Pues entonces, muere!... (523) Pero no, vivirás. Dejarte con vida, ¿no es condenarte a algo peor que la muerte? (524) No lo siento por mi sangre ni por mi existencia, sino por el porvenir y la suerte de mi corazón. Tu débil mano ha derribado mi felicidad. (525) ¿Qué esperanzas puedo quitarte por todas aquellas que tú has destruido? Me has rebajado hasta ti. Amar, ser amado en adelante serán palabras vacías de sentido para mí, como para ti. (526) Pensaré en esa mujer imaginaria cada vez que vea una mujer real.»

Señaló la estatua con un gesto desesperado.

(527) —¡Tendré siempre en el recuerdo una arpía celestial que vendrá a hincar sus garras en mis sentimientos de hombre y marcará a todas las demás mujeres con un sello de imperfección! (528) ¡Monstruo! (529) Tú que no puedes dar vida a nada, (530) me has despoblado la tierra de todas las mujeres.

(531) Sarrasine se sentó frente al cantante aterrado. Dos gruesas lágrimas brotaron de sus ojos secos, rodaron a lo largo de sus varoniles mejillas y cayeron al suelo: dos lágrimas de rabia, dos lágrimas acres y ardientes.

(532) —¡Se acabó el amor! He muerto para todo placer, para todas las emociones humanas.

(533) Mientras decía estas palabras tomó un martillo y lo lanzó contra la estatua con una fuerza tan extraordinaria (534) que erró el golpe. Creyó haber destruido ese monumento de su locura (535) y, empuñando nuevamente su espada, la blandió para matar al cantante. (536) Zambinella lanzó unos penetrantes alaridos. (537) En ese momento entraron tres hombres (538) y de pronto el escultor cayó herido de tres puñaladas.

(539) —De parte del cardenal Cicognara, dijo uno de ellos.

(540) —Es una buena acción, digna de un cristiano, respondió el francés expirando. (541) Aquellos siniestros emisarios (542) hicieron saber a Zambinella la inquietud de su protector, que esperaba a la puerta, en un coche cerrado, con el objeto de llevárselo consigo tan pronto como fuera liberado.

(543) —Pero, me dijo la señora de Rochefide, ¿qué relación existe entre esta historia y el viejecito que vimos en casa de los Lanty?

(544) —Señora, el cardenal Cicognara se apoderó de la estatua de Zambinella y la mandó hacer en mármol; hoy se encuentra en el museo Albani. (545) Allí fue donde, en 1791, la familia Lanty la encontró (546) y rogó a Vien que la copiara. (547) Ese retrato que le ha mostrado a Zambinella a los veinte años un momento después de haberlo visto centenario, sirvió más tarde como modelo para el *Endimión* de Girodet, y usted ha podido reconocer su tipo en el Adonis.

(548) —Pero ¿y ese o esa Zambinella?

—No puede ser otro, señora, que el tío abuelo de Marianina. (549) Ahora se explicará usted el interés que puede tener la señora de Lanty en ocultar el origen de una fortuna que proviene...

(550) —¡Basta!, dijo ella haciéndome un gesto imperioso.

Permanecimos un rato sumidos en el más profundo silencio.

(551) —¿Y bien?, le dije.

—¡Ah!, exclamó levantándose y caminando a grandes pasos por la habitación. Se acercó a mirarme y me dijo con voz alterada: (525) «Me ha asqueado usted de la vida y de las pasiones por mucho tiempo. (553) Dejando a un lado el monstruo, ¿no acaban todos los sentimientos humanos del mismo modo, en atroces decepciones? Madres, los hijos nos matan con su mala conducta o su frialdad. Esposas, nos engañan. Amantes, nos dejan, nos abandonan. ¡La amistad! ¿Existe acaso? (554) Mañana mismo me haría devota si no supiese que puedo mantenerme, cual roca inaccesible, en medio de las borrascas de la

vida. (555) Si el porvenir del cristiano es también una ilusión, al menos no se destruye sino después de la muerte. (556) Déjeme sola.»

—¡Ah!, le dije, ¿cómo sabe usted castigar!

(557) —¿Me equivoco?

—Sí, le respondí con una especie de valor. Al acabar esta historia, bastante conocida en Italia, puedo darle una alta idea de los progresos realizados por la civilización actual. Hoy ya no se hacen criaturas desgraciadas como ésa.

(558) —París, dijo ella, es una tierra muy hospitalaria, todo lo acoge, las fortunas vergonzosas y las ensangrentadas. El crimen y la infamia gozan aquí del derecho de asilo, (559) y la virtud es la única que no tiene altares. ¡Sí, las almas puras tienen una patria en el cielo! (560) ¡A mí nadie me habrá conocido! Y estoy orgullosa de ello.

(561) Y la marquesa se quedó pensativa.

París, noviembre de 1830

## LAS SERIES DE ACCIONES (ACC.)

Como las acciones (o proairetismos) forman el armazón principal del texto legible, recordamos aquí las secuencias tal como han sido señaladas en el texto, sin intentar estructurarlas más. Cada término va seguido del número de su lexia. Las series están dadas según el orden de aparición de su primer término.

**ESTAR SUMIDO:** 1: estar absorto (2). 2: salir (14).  
**ESCONDRIJO:** 1: estar oculto (6). 2: salir (15).  
**MEDITAR:** 1: estar meditando (52). 2: cesar (53).  
**REIR:** 1: prorrumper (53); 2: cesar (62).  
**UNIRSE:** 1: sentarse (63). 2: ir a sentarse al lado (65).  
**NARRAR:** 1: conocer la historia (70). 2: conocer la historia (120). 3: proponer contar (140). 4: proponer una cita para contar una historia (141). 5: discutir el momento de la cita (142). 6: aceptar la cita (145). 7: rechazar la cita (146). 8: haber aceptado la cita (147). 9: orden de relato (149). 10: vacilar en contar (150). 11: orden reiterada (151). 12: orden aceptada (152). 13: efecto castrador del relato (552).  
**PREGUNTA I:** 1: hacerse una pregunta (94). 2: verificar (95).  
**TOCAR:** 1: tocar (95). 2: reaccionar (97). 3: generalización de la reacción (99). 4: huir (100). 5: refugiarse (101).  
**CUADRO:** 1: echar una mirada a la redonda (107). 2: advertir (108).  
**ENTRAR:** 1: anunciarse por un ruido (122). 2: entrar (123).  
**PUERTA I:** 1: llegar a una puerta (125). 2: llamar (126). 3: aparecer (haberla abierto) (127).  
**ADIOS:** 1: confiar (antes de dejarlo) (128). 2: besar (129). 3: decir adiós (130).  
**DON:** 1: incitar (o ser incitado) al don (132). 2: entregar el objeto (133). 3: aceptar el don (134).  
**PARTIR:** 1: querer salir (135). 2: suspender la partida (136). 3: volver a partir (137).  
**INTERNADO:** 1: estar interno (154). 2: ser expulsado (165).

**CARRERA:** ir a París (167). 2: entrar en el taller de un gran maestro (169). 3: abandonar al maestro (181). 4: ganar un premio (182). 5: ser consagrado por un gran crítico (184). 6: partir para Italia (185).

**RELACIONES:** 1: tener relaciones (192). 2: anuncio del fin de las relaciones (193). 3: fin de las relaciones (195).

**VIAJE:** 1: partir (197). 2: viajar (198). 3: llegar (199). 4: quedarse (200).

**TEATRO:** 1: entrar en el edificio (202). 2: entrar en la sala (206). 3: sentarse (207). 4: levantarse el telón (210). 5: oír la obertura (211). 6: entrada de la primera figura (216). 7: saludo de la primera figura (217). 8: canto de la primera figura (230). 9: salir del teatro (246). 10: volver a casa (250).

**PREGUNTA II:** 1: hecho por explicar (203). 2: inquirir (204). 3: recibir una respuesta (205).

**MOLESTIA:** 1: estar aplastado, incómodo (208). 2: no sentir nada (214).

**PLACER:** 1: proximidad del objeto (209). 2: estado de locura (235). 3: tensión (237). 4: inmovilidad aparente (238). 5: aislamiento (241). 6: estrechamiento (242). 7: ser penetrado (243). 8: goce (244). 9: vacío (247). 10: tristeza (248). 11: recuperar (249). 12: condición de la repetición (258).

**SEDUCCION:** 1: éxtasis (213). 2: extraversión (215). 3: placer intenso (219). 4: delirio (231). 5: delirio 1: frío (232). 6: delirio 2: calor (233). 6: delirio 3: mutismo (234).

**DECIDIR:** 1: condición mental de la elección (239). 2: plantear una alternativa (240).

**QUERER AMAR (empresa veleidosa):** 1: planteamiento de la empresa (240). 2: actividad de espera, dibujar (251): actividad de contemplación, alquilar un palco en el teatro (258). 4: pausa (260). 5: interrupción de la empresa (263). 6: anuncio de los términos que componen la pausa (264). 7: por la mañana, esculpir (265). 8: por la noche, el sofá (267). 9: aclimatar el oído (268). 10: acostumar la vista (269). 11: resultado (270). 12: protección de la alucinación (271). 13: coartada y prórroga (273). 14: resumen (276).

**QUERER MORIR:** 1: planteamiento del proyecto (240). 2: burlarse de una advertencia (297). 3: asumir todos los riesgos (412). 3: predicción, provocación del destino (413). 5: comentar por adelantado su muerte (524). 6: morir para las mujeres (530). 7: morir para los sentimientos (532). 8: morir para el arte (533). 9: asumir su muerte (540).

**PUERTA II:** 1: llamar (285). 2: abrir (286). 3: entrar (287).

**CITA:** 1: fijar una cita (288). 2: dar la aceptación al mensajero (289).

3: agradecer al mensajero (290). 4: dar la aceptación al emisor de la cita (292). 5: cita cumplida (304).

**SALIR:** 1: de un primer lugar (291). 2: de un segundo lugar (294).

**VESTIRSE:** 1: querer vestirse (293). 2: vestirse (300).

**ADVERTENCIA:** 1: hacer una advertencia (295). 2: hacer caso omiso (297).

**ASEGINATO:** 1: designación del futuro asesino (295). 2: señalización de la víctima (479). 3: petición de información (480). 4: información recibida (481). 5: evaluación y decisión interior (482). 6: orden secreta (483). 7: entrada de los asesinos (537). 8: asesinato del héroe (538). 9: firma del asesinato (539). 10: explicación final (542).

**ESPERANZA:** 1: esperar (303). 2: ser decepcionado (314). 3: compensar (315). 4: esperar (316). 5: compensar (317). 6: ser decepcionado (328). 7: compensar (329). 8: esperar (330). 9: compensar, resignarse (336).

**RECORRIDO:** 1: partir (305). 2: recorrer (305). 3: penetrar (309). 4: llegar (311).

**ORGIA:** 1: signos precursores (310). 2: anuncio retórico (313). 3: cena (337). 4: calma inicial (339). 5: vinos (345). 6: nombramiento de la orgía (356). 7: cantar (357). 8: abandonarse, anuncio (358). 9: abandonarse 1: conversaciones desenfundadas (360). 10: abandonarse 2: dormir (361). 11: abandonarse 3: derramar vino (362). 12: abandonarse, reanudación (363). 13: fin (el alba) (390).

**CONVERSACION I:** aproximarse (319). 2: sentarse (329). 3: hablar (329).

**CONVERSACION II:** 1: sentarse juntos (338). 2: conversar (340).

**PELIGRO:** 1: acto de violencia, signo de un carácter peligroso (355). 2: miedo de la víctima (364). 3: nuevo terror de la víctima (378). 4: miedo premonitorio (386). 5: miedo persistente (395). 6: premonición de la desgracia (453). 7: reacción de miedo (476). 8: sintiendo de amenaza (487). 9: tranquilizarse (495). 10: desconfianza subsistente (496).

**SECUESTRO:** 1: acondicionamiento del seductor (369). 2: raptar a la víctima (370). 3: cambiar de lugar (371). 4: haber premeditado el rapto (372). 5: defensa armada de la víctima (373). 6: fuga de la víctima (380). 7: cambiar de lugar (381). 8: persecución (382). 9: fracaso del secuestro, retorno al orden (387).

**EXCURSION:** 1: proposición (390). 2: aquiescencia general (391). 3: alquilar coches (392). 4: alegría colectiva (394). 5: llegar a la meta de la excursión (431). 6: paseo por los bosques (436). 7: retorno (454).

**PASEO AMOROSO:** 1: subir al mismo coche (393). 2: conversación a solas (395). 3: querer besar (414). 4: resistir (415). 5: llegar a su

término (431). 6: ayudar a bajar del coche (432). 7: retorno por separado (454).

**DECLARACION DE AMOR:** 1: petición de confesión (398). 2: eludir la confesión exigida (399). 3: primera razón de rechazo: inconstancia (400). 4: segunda razón de rechazo: exigencia (401). 5: tercera razón: exclusión (404). 6: prohibición de amar (406). 7: la amistad, no el amor (407). 8: protesta de amor (409). 9: don de la vida (413). 10: don del arte (416). 11: cuarta razón de rechazo: imposibilidad física (417). 12: negación de la negación (419). 13: orden de olvidar (425). 14: permanecer silencioso (429). 15: orden de abandonar (446). 16: orden de callarse (447). 17: despedida definitiva (449).

**RAPTO:** 1: decisión y planes (455). 2: informaciones previas (456). 3: reclutamiento de los cómplices (460). 4: disposiciones tomadas (461). 5: medio rápido de fuga (463). 6: reunión de los cómplices (493). 7: emboscada (494). 8: partida inocente de la víctima (497). 9: secuestro (498). 10: trayecto (500). 11: llegada al lugar del encierro (501).

**CONCIERTO:** 1: invitación (457). 2: llegar tarde (462). 3: numeroso público (464). 4: llegar al salón de música (465). 5: salir del salón de música (492).

**INCIDENTE:** 1: llamada de la atención del artista que está en escena (474). 2: atención despierta (475). 3: turbación del artista (476). 4: turbación colectiva (477). 5: interrupción del espectáculo (478). 6: dominarse (484). 7: reanudar el espectáculo (485). 8: negativa a prolongar el espectáculo (488).

**AMENAZA:** 1: predicción del final (489). 2: víctima aterrorizada (499). 3: víctima inmóvil (502). 4: víctima muda (504). 5: primera petición de piedad (511). 6: segunda petición de piedad (514). 7: primera amenaza de muerte (515). 8: retirada de la amenaza (516). 9: segunda amenaza de muerte (522). 10: retirada de la amenaza (523). 11: tercera amenaza de muerte (533). 12: petición de socorro (536). 13: llegada de los salvadores (537). 14: eliminación del agresor (538). 15: retorno con los salvadores (542).

**ESTATUA:** 1: tematización del objeto (503). 2: percibir el objeto (519). 3: estar desilusionado (520). 4: desesperación (526). 5: gesto de destrucción (533). 6: la estatua salvada (534). 7: la estatua reconstruida (544).

## INDICE RAZONADO

## 1. LO LEGIBLE

1. *La Tipología I: la evaluación*

- a. No hay crítica sin una tipología de los textos (I).
- b. Fundamento de la tipología: la práctica de la escritura, lo escribible. Por qué lo escribible es el primer valor: el lector como productor del texto (I).
- c. El valor reactivo de lo escribible: lo legible, lo clásico (I).

2. *La Tipología II: la interpretación*

- a. Cómo diferenciar la masa de los textos legibles: la apreciación del plural del texto (II).
- b. El instrumento apropiado de esta apreciación: la connotación; sin engañarse, es necesario seguir distinguiéndola de la denotación (III, IV).
- c. El texto clásico como plural, pero plural parsimonioso (II).

3. *El Método I: condiciones de atención al plural*

- a. Aceptar como «prueba» de la lectura su poder de sistematización (v). Segunda y primera lectura (IX), reversión de las lecturas sobre el texto (LXXI).
- b. Admitir que el olvido de los sentidos constituye la lectura (no hay «suma» del texto) (v).
- c. Analizar un texto único (VI); este análisis posee un valor teórico (VI); permite disipar la ilusión de que en un texto existe lo insignificante y que la estructura no es más que un «dibujo» (VI, XXII).
- d. Desplazarse paso a paso a lo largo del texto tutor, sin perjuicio de sembrarlo de digresiones, que son marcas del plural inter-textual (VI).
- e. No intentar establecer una estructura profunda y última del texto (VI), ni reconstituir el paradigma de cada código; en-

carar estructuras múltiples, en fuga (XI, XII); preferir la estructuración a la estructura (VIII, XII); buscar el juego de los códigos, no el plan de la obra (XXXIX).

4. *El Método II: operaciones*

- a. El fraccionamiento del continuo textual en cortos fragmentos contiguos (lexias) es arbitrario pero cómodo (VII).
- b. Lo que se intenta localizar: los sentidos, los significados de cada lexia, sus connotaciones. Diversos accesos a la connotación: definicional, tópica, analítica, topológica, dinámica, histórica, funcional, estructural, ideológica (IV).
- c. El análisis proporciona materiales para diversas críticas (VIII, LXXXI). Esto no implica un liberalismo que concediera una parte de verdad a cada crítica, sino una observancia de la pluralidad de los sentidos como ser, no como descuento o tolerancia (II).
- d. El texto elegido: *Sarrasine*, de Balzac (x y anexo 1).

## II. LOS CODIGOS

1. *El código en general (XII)*

- a. La fuga perspectiva de los códigos (VI, XII, LXVII). No detener el tope de los códigos: problemas críticos, la temática infinita (XL); el texto balzaciano (XC); el autor como texto (XC), no como dios (LXXIV).
- b. Lo «ya-escrito» (XII, XXXVI).
- c. El código como voz anónima (XII, LXIV). La ironía como voz (XXI).

2. *Código de las Acciones, voz de la Empiria (LXXXVI)*

- a. Constituir una secuencia de acciones es encontrarle un nombre (XI, XXXVI).
- b. El código empírico se apoya en varios saberes (LXVII). No hay otra lógica proairética que la de lo ya-escrito, ya-leído, ya-visto, ya-hecho (XI), trivial o novelesco (XI), orgánico o cultural (XXVI, LXXXVI).
- c. Expansiones de la secuencia: el árbol (LVI), el entrelazado (LXVIII).
- d. Funciones: plenitud (XLVI), desvalorización (XLV). El código de las acciones determina fundamentalmente la legibilidad del texto (LXXXVI).

3. *Código hermenéutico, voz de la Verdad* (LXXXIX).
  - a. Los morfemas hermenéuticos (XI, XXXII, LXXXIX). La proposición de verdad se articula como una frase (XXXVII); sus accidentes: desorden, confusión, no formulación de los términos (XXXVII, XLVIII).
  - b. Las vías estructurales de la mentira: (1): el equívoco, la doble interpretación (XLII), la mentira metonímica (LXIX).
  - c. Las vías estructurales de la mentira (2): las falsas pruebas, el engaño; la prueba narcisista (LXI), la prueba psicológica (LXIII), la prueba estética (LXXII).
  - d. Las vías estructurales de la mentira (3): la casuística del discurso (LX).
  - e. Retrasar la verdad es constituirla (XXVI, XXXII).
4. *Códigos culturales o de referencias, voz de la Ciencia* (LXXXVII).
  - a. El proverbio y su transformación estilística (XLIII).
  - b. Códigos de saber, manuales escolares, fatras (LXXXVII).
  - c. Los códigos culturales como espectros ideológicos (XLII).
  - d. Función opresiva de la referencia, por su repetición (vómito de los estereotipos, LIX, LXXXVII) o su olvido (LXXVIII).
5. *Los Semas o significados de connotación, voz de la Persona* (LXXXI).
  - a. Nombramiento de los semas, temática (XL).
  - b. Distribución de los semas en el texto (XIII). El retrato (XXV).
  - c. Colección de semas: la persona, el personajes (XXVIII, LXXXI).
  - d. Los semas, inductores de verdad (XXVI).
6. *El Campo simbólico*
  - a. El cuerpo, lugar del sentido, del sexo y del dinero: de ahí el privilegio crítico otorgado aparentemente al campo simbólico (XCII).
  - b. Reversibilidades: el sujeto está diseminado en el texto (LXX); se puede acceder al campo simbólico por tres entradas, sin privilegiar ninguna de ellas (XCII).
  - c. La entrada retórica (el sentido): la Antítesis (XIV) y sus transgresiones: el suplemento (XIV), la confiagración paradigmática (XXVII, XLVII, LXXIX).
  - d. La entrada poética (la creación, el sexo):
    1. El cuerpo lubricado (XLIX), el cuerpo reunido (L, LI).
    2. La cadena duplicativa de los cuerpos (XXIX). La belleza (XVI, LI, LXI). La posteridad (XVIII).

3. Término y perturbación del código duplicativo: la obra maestra (LII), el más allá y el más acá (XXX); el defecto, la cadena (XXXI, LXXXV); la carencia y el revés: teoría del arte realista (XXIII, L, LIV, LXXXIII, LXXXVIII).
- e. La entrada económica (la mercancía, el Oro). El paso del índice al signo como perturbación (XIX). El relato como objeto de contrato (XXXVIII); la modificación del contrato (XCI); el desorden de la economía (XCII).
- f. La perturbación generalizada: la castración como campo (XVII), como metonimia (XXIX), como pandemia (LXXXVIII, XCII). Figura del castrador: el «chisme» (LXXIX). El desorden metonímico (XCII).

### 7. *El Texto*

El texto como trenza, tejido de las voces, de los códigos (LXVIII): estereofonía (VIII, XV) y politonalidad (XV).

### III. EL PLURAL

#### 1. *El plural del texto en su amplitud*

El plural triunfante (II, V). El plural modesto (VI) y su diagrama: la división (XV).

#### 2. *Determinaciones reductivas*

- a. Solidaridades: sostén (LXVI), sobre-determinación (LXXVI), dispersión coherente (XIII).
- b. Plenitudes: completar, cerrar, predicar, concluir (XXII, XXVI, XXXII, XLVI, LIV, LXXIII); llenar el sentido, el arte (LXXXIV); redundar (XXXIV); pensar (XCIII). El personaje como ilusión de plenitud: el Nombre Propio (XXVIII, XLI, LXXXI); el personaje como efecto de realidad (XLIV); el personaje sobre-determinado por sus móviles (LVIII). Plenitud, repugnancia, pasado de moda (XLII, LXXXVII).
- c. Cierres: la escritura clásica pone fin prematuramente a la dispersión de los códigos (LIX); insuficiente papel de la ironía (XXI). Los códigos hermenéutico y proairético, agentes reductores del plural (XV).

#### 3. *Determinaciones multivalentes y reversibles.*

- a. Reversibilidades y multivalencias: el campo simbólico (XI, XV, XCII).

- b. La figura. El personaje como discurso (LXXVI), cómplice del discurso (LXII). La figura, orden reversible (LXXVIII).
- c. El *fading* de las voces (XII, XX).
- d. Los sentidos indecibles (XXXIII, LXXVI). La transcriptibilidad (el eufemismo) (LIII).
- e. Ambigüedades de la representación. Lo que está representado no es operable (XXXV). La representación «chata»: el relato que trata de sí mismo (XXXVIII, LXX, XCI).
- f. La contra-comunicación. El juego de los destinos (LVII), la división de la audición (LXII, LXIX), la literatura como «ruido», cacografía (LVII, LXII).

#### 4. La Ejecución

Algunos logros del narrador clásico: buena distancia sintagmática entre los semas afines (XIII), indecibilidad de los sentidos, confusión de lo operatorio y lo simbólico (XXXIII, LXX), el explicante explicado (LXXIV), la metáfora lúdica (XXIV).

#### 5. El texto legible frente a la escritura

- a. Papel ideológico de la frase: lubricando las articulaciones semánticas, ligando las connotaciones bajo el «fraseado», sustrayendo la denotación del juego, da al sentido la caución de una «naturaleza» inocente: la del lenguaje, la de la sintaxis (IV, VII, IX, XIII, XXV, LV, LXXXII).
- b. Apropiación del sentido en el texto legible: actividad de clasificación, de nombramiento (V, XXXVI, XL, LVI); defensa obsesiva contra el «defecto» lógico (LXVI); enfrentamientos de códigos: la «escena» (LXV), la declaración de amor (LXXV); objetividad y subjetividad, fuerzas sin afinidad en el texto (V).
- c. Falso desencadenamiento del infinito de los códigos: la ironía, la parodia (XXI, XLII, LXXXVII). Más allá de la ironía: la fuerza del sentido irreferible: Flaubert (XXI, LIX, LXXXVII).
- d. La escritura: su situación con respecto al lector (I, LXIV), su «prueba» (LIX), su poder: disolver interminablemente todo meta-lenguaje, toda sumisión de un lenguaje a otro (XLII, LIX, LXXXVII).

*«Poco más o menos, todo hombre vive pendiente de los relatos, de las novelas, que le revelan la verdad múltiple de la vida. Solamente esos relatos, leídos a veces en trance, lo sitúan ante el destino. Debemos, pues, tratar apasionadamente de definir lo que puede: ser esos relatos.»*

*Cómo orientar el esfuerzo por el cual la novela se renueva, o mejor dicho, se perpetúa.*

*En efecto, el afán de encontrar técnicas diferentes, que remedian hasta la saciedad las formas conocidas, preocupa a los ánimos. Pero no me explico —si en realidad queremos saber lo que puede ser una novela— que no se perciba y marque bien primero un fundamento. El relato que revela las posibilidades de la vida no evoca necesariamente, pero sí revela un momento de rabia, sin el cual el autor sería ciego a esas posibilidades excesivas. Lo creo: sólo la prueba sofocante, imposible, da al autor el medio para alcanzar la visión lejana esperada por un lector cansado de los estrechos límites impuestos por las convenciones.*

*¿Cómo detenerse en esos libros a los cuales visiblemente el autor no ha sido constreñido?*

*He querido formular este principio; renuncio a justificarlo.*

*Me limito a dar títulos que responden a mi afirmación (algunos títulos...; podría dar otros, pero el desorden es la medida de mi intención): Cumbres borrascosas, El proceso, En busca del tiempo perdido, El rojo y el negro, Eugénie de Franval, Sentencia de muerte, Sarrazine (sic), El idiota...<sup>1</sup>»*

GEORGES BATAILLE

*El azul del cielo,* J. J. Pauvert, 1957.  
Prólogo, p. 7.

<sup>1</sup> *Eugénie de Franval*, del marqués de Sade (en *Los crímenes del amor*); *Sentencia de muerte*, de Maurice Blanchot; *Sarrazine (sic)*, novela corta de Balzac, relativamente poco conocida y sin embargo una de las cimas de su obra (G. B.).

# Roland Barthes S/Z



De Roland Barthes  
*Siglo XXI Editores*  
también ha publicado:

MITOLOGÍAS

SOBRE RACINE

CRÍTICA Y VERDAD

EL GRADO CERO  
*DE LA ESCRITURA*  
seguido de NUEVOS  
ENSAYOS CRÍTICOS

EL PLACER DEL TEXTO  
y LECCIÓN INAUGURAL  
de la Cátedra de Semiología  
Literaria del Collège de France

FRAGMENTOS DE UN  
DISCURSO AMOROSO

CÓMO VIVIR JUNTOS  
Simulaciones novelescas  
de algunos espacios  
cotidianos

LO NEUTRO

LA ESCRITURA  
DE LA NOVELA