

conjunto de los estudios de J. Mercier forman una aportación esencial para cualquier análisis de las funciones del rostro.

<sup>13</sup> Sobre la manera en que Eisenstein distingue su concepción del primer plano de la de Griffith, cf. *Film Form*.

<sup>14</sup> Es un tema muy corriente en las novelas de terror y en las de ciencia-ficción: los ojos están en el agujero negro, y no a la inversa (“veo un disco luminoso emerger de ese agujero negro, diríase que son unos ojos”). Los cómics, por ejemplo *Croix* n.º 2, presentan un agujero negro poblado de rostros y de ojos, y la travesía de ese agujero negro. Sobre la relación de los ojos con los agujeros y las paredes, cf. los textos y dibujos de J. L. PARANT, especialmente *Les yeux MMDVI*, Ch. Bourgois.

<sup>15</sup> Cf. Los análisis de Jean Paris, *L'espace et le regard*, ed. du Seuil, I, cap. I (trad. cast. ed. Taurus), (igualmente, la evolución de la Virgen y la variación de las relaciones de su rostro con el del niño Jesús: II, cap. II).

<sup>16</sup> D.H. LAWRENCE, *Études sur la littérature classique américaine*, ed. du Seuil, “Hermann Melville ou l'impossible retour” (trad. cast. ed. Emecé); el texto de Lawrence empieza por una hermosa distinción entre los ojos terrestres y los ojos marítimos.

<sup>17</sup> HENRY MILLER, *Tropique du Capricorne*, pág. 345 (trad. cast. ed. Bruguera).

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 95.

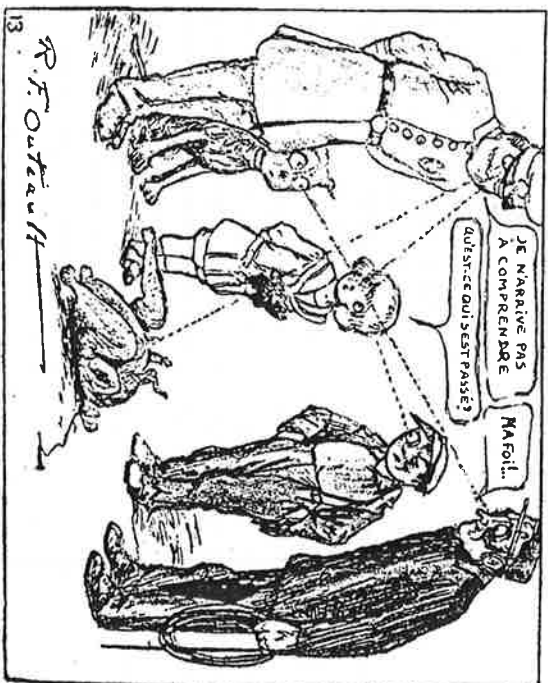
<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 96.

<sup>20</sup> *L'Analyse caractérielle* de RICH (Payot) (trad. cast. ed. Paidós) considera el rostro y los rasgos de rostridad como una de las primeras piezas de la “coraza” caracterial y de las resistencias del yo (cf. “el anillo ocular”, luego el “anillo oral”). La organización de esos anillos se hace en planos perpendiculares a la “corriente orgonónica”, y se opone al libre movimiento de esa corriente en todo el cuerpo. De ahí la importancia de eliminar la coraza o de “resolver los anillos”. Cf. págs. 311 s.

<sup>21</sup> D.H. LAWRENCE, *Ibid.*

<sup>22</sup> LAWRENCE, *Kangourou*, Gallimard, (trad. cast. ed. Bruguera).

8  
1874  
TRES NOVELAS CORTAS, O  
“¿QUÉ HA PASADO?”



No es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario: estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder, a pasar algo. En cambio, en la novela, siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su eterno presente viviente (*duración*) elementos de la novela corta y del cuento. La novela policíaca es a este respecto un género especialmente híbrido, puesto que, habitualmente, ha sucedido algo = x del orden de un asesinato o de un robo, pero eso que ha sucedido va a ser descubierto en el presente determinado por el policia-modelo. No

obstante, sería toda una equivocación reducir esos diferentes aspectos a las tres dimensiones del tiempo. Algo ha pasado, o algo va a pasar, pueden designar perfectamente un pasado tan inmediato, un futuro tan próximo, que se confunden (diría Husserl) con las retenciones y las protenciones del propio presente. Aun así, su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él, otro relegándolo ya al pasado *desde el momento en que es presente* (novela corta), y otro arrastrándolo hacia el futuro *al mismo tiempo* (cuento). Por fortuna, disponemos de un mismo tema tratado por dos escritores distintos, uno de cuentos y otro de novelas cortas: el caso de dos amantes, uno de los cuales muere repentinamente en la habitación del otro. En el cuento de Maupassant, *Un ardid*, todo está orientado hacia las preguntas: "¿Qué va a pasar? ¿Cómo va a salir airoso de esa situación el superviviente? ¿Qué va a poder inventar un tercero-salvador, en este caso un médico? En la novela corta de Barbey d'Aurevilly, *La Cortina carmesí*, todo está orientado hacia la pregunta: algo ha pasado, pero ¿qué exactamente? Y no sólo porque no se sepa verdaderamente de qué acaba de morir la fría jovencita, sino porque nunca se sabrá la razón por la que se ha entregado al joven oficial, ni tampoco cómo un tercero-salvador, en este caso el coronel del regimiento, ha podido después arreglar las cosas<sup>1</sup>. Que nadie piense que es más fácil dejarlo todo sin aclarar: que haya pasado algo, e incluso varias cosas sucesivas, que nunca se sabrá, no exige menos minuciosidad y precisión que el otro caso, en el que el autor debe inventar detalladamente todo lo que hay que saber. Nunca se sabrá lo que acaba de pasar, siempre se sabrá lo que va a pasar, esas son las dos incertidumbres en las que se encontrará el lector frente a la novela corta y el cuento, y que son las dos maneras en las que se divide en cada instante el presente viviente. En la novela corta nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya haya pasado. La novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato. La "presencia" del cuentista y la del escritor de novelas cortas son completamente distintos (distinta también es la presencia del novelista). No invoquemos, pues, demasiado, las dimensiones del tiempo: la novela corta tiene tan poco que ver con una memoria del pasado, o con un acto de reflexión, que juega, por el contrario, con un olvido fundamental. Se desarrolla en el ámbito de "lo que ha pasado", pues nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible (y no a la inversa: no porque hable de un pasado que ella ya no tendría la posibilidad de darnos a conocer). En última instancia, nada ha pasado, pero es precisamente ese nada el que nos hace decir: "¿Qué ha podido pasar para que olvide donde he puesto mis llaves, para que ya no sepa si he enviado esa carta, etc.? ¿Qué minúscula arteria ha podido romperse en mi cerebro? ¿Qué es ese nada que hace que algo haya pasado?" La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible), mientras que el cuento está relacionado con el *descubrimiento* (la forma del descubrimiento, independientemente de lo que se pueda descubrir). Y también la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas, mientras que el cuento pone en juego *actitudes, posiciones*, que son despliegues y desarrollos, incluso los

más inesperados. En Barbey es muy evidente la predilección por la postura del cuerpo, es decir, por esos estados en los que el cuerpo es sorprendido cuando algo acaba de pasar. Barbey sugiere, incluso, en el prefacio de *Las diabólicas*, que hay un diabolismo de las posturas del cuerpo, una sexualidad, una pornografía y una escatología de esas posturas, muy diferente de las que señalan, también y al mismo tiempo, sin embargo, las actitudes o las posiciones del cuerpo. La postura es como un suspenso invertido. No se trata, pues, de remitir la novela corta al pasado, y el cuento al futuro, sino de decir que la novela corta remite en el propio presente a la dimensión formal de algo que ha pasado, incluso si ese algo no es nada o permanece incognoscible. Tampoco se intentará hacer coincidir la diferencia novela corta-cuento con categorías como las de lo fantástico, lo maravilloso, etc.: ese sería otro problema, no hay ninguna razón para que coincidan. El encadenamiento de la novela corta es el siguiente: ¿Qué ha pasado? (modalidad o expresión), Secreto (forma), Postura del cuerpo (contenido).

Vemos el caso de Fitzgerald. Es un escritor de cuentos y de novelas cortas geniales. Y lo es precisamente de novelas cortas cuando se pregunta: ¿*Qué ha podido pasar para que se llegue a esta situación?* Sólo él ha sabido llevar esta pregunta hasta ese punto de intensidad. No que sea una pregunta de la memoria, de la reflexión ni de la vejez o de la fatiga, mientras que el cuento sería de infancia, de acción o de ímpetu. Bien es verdad, sin embargo, que Fitzgerald sólo plantea su pregunta de escritor de novelas cortas cuando está personalmente gastado, cansado, enfermo, o incluso peor. Pero tampoco aquí una cosa va necesariamente unida a la otra: esta pregunta podría ser de vigor, y de amor. Y todavía lo es, incluso en esas condiciones desesperadas. Más bien habría que concebir las cosas como un asunto de percepción: entramos en una habitación y percibimos algo como *dejá-la*, como si acabara de suceder, incluso si todavía no ha sucedido. O bien sabemos que lo que está pasando sólo pasa por última vez, se acabó. Oímos un "te quiero" que sabemos perfectamente que se dice por última vez. Semiótica perceptiva. Dios para qué ha podido pasar, mientras que todo es y permanece imperceptible, y para que todo sea y permanezca imperceptible para siempre?

Y además no sólo hay la especificidad de la novela corta, también hay su manera específica de tratar una materia universal. Pues estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas* escritas. Es muy posible que la novela corta tenga su manera específica de hacer surgir y de combinar esas líneas que pertenecen, sin embargo, a todo el mundo y a cualquier género. Con gran sobriedad, Vladimir Propp decía que el cuento debía definirse en función de *movimientos* exteriores e interiores, que él cualificaba, formalizaba y combinaba de forma específica<sup>2</sup>. Nosotros quisiéramos señalar que la novela corta se define en función de líneas vivientes, líneas de carne que ella revela de forma muy especial. Marcel Arland tiene razón cuando dice de la novela corta: "Sólo son líneas puras hasta en los matices, y sólo es pura y consciente virtud del verbo"<sup>3</sup>.

PRIMERA NOVELA CORTA, "DANS LA CAGE", HENRY JAMES, 1898, tr. fr. Stock.

La heroína, una joven telegrafista, tiene una vida muy dividida, muy contabilizada, que procede por segmentos delimitados: los telegramas que sucesivamente registra cada día, las personas que envían esos telegramas, la clase social de esas personas que no utilizan el telégrafo de la misma manera, las palabras que hay que contar. Es más, su ventanilla de telegrafista es como un segmento contiguo a la tienda vecina, en la que trabaja su novio. Contigüidad de los territorios. Y el novio no cesa de planificar, de dividir su futuro, trabajo, vacaciones, casa. Hay ahí, como en cada uno de nosotros, una línea de segmentaridad dura en la que todo parece medible y previsto, el principio y el final de un segmento, el paso de un segmento al otro. Así está hecha nuestra vida: no sólo los grandes conjuntos molares (Estados, instituciones, clases), sino que las personas como elementos de un conjunto, los sentimientos como relaciones entre personas están segmentarizados, de una manera que no está hecha para perturbar, ni dispersar, sino, al contrario, para garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal. El novio puede decir a la joven: teniendo en cuenta las diferencias entre nuestros segmentos, tenemos los mismos gustos y somos parecidos. Yo soy hombre y tú eres mujer, tú eres telegrafista y yo soy tendero, tú cuentas las palabras y yo peso las cosas, nuestros segmentos concuerdan, se conjugan. Conyugalidad. Todo un juego de territorios bien determinados, planificados. Se tiene futuro, pero no devenir. Estamos ante una primera línea de vida, *línea de segmentaridad dura o molar*, en modo alguno muerta, puesto que ocupa y atraviesa nuestra vida, y al final siempre dará la impresión de que predomina. Esta línea implica incluso mucha ternura y amor. Sería muy fácil decir: "esa línea es mala", pues la encontráis en todas partes, y en todas las demás.

Una pareja rica entra en la oficina de telégrafos y provoca en la chica una revelación, o al menos la confirmación de otra vida: telegramas múltiples, cifrados, firmados con pseudónimos. Ya no se sabe muy bien quién es quién, ni lo que cada cosa significa. En lugar de una línea dura, hecha de segmentos bien determinados, el telégrafo forma ahora un flujo flexible, expresado en *cuantos* que son como otras tantas pequeñas segmentaciones en acto, captadas en su nacimiento como en un rayo de luna o en una escala intensiva. Gracias a su "arte prodigioso de la interpretación", la joven percibe al hombre como si tuviese un secreto que lo pone en peligro, en un peligro cada vez mayor, en postura de peligro. No sólo se trata de sus relaciones amorosas con la mujer. Henry James ha llegado a ese momento de su obra en el que ha dejado de interesarse por la materia de un secreto, incluso si ha conseguido hacer que esa materia sea totalmente banal y de poca importancia. Ahora lo importante es la forma del secreto cuya materia ya ni siquiera debe ser descubierta (no se conocerá, existirán varias posibilidades, existirá una indeterminación objetiva, una especie de molecularización del secreto). Y precisamente con relación a ese hombre, y directamente con él, la joven telegrafista desarrolla una extraña complicidad pasional, toda una vida molecular intensa que ni siquiera entra en rivalidad con la que tiene con su propio novio. ¿Qué ha pasado, qué ha podido pasar? Sin embargo, esa vida no está en su cabeza, no es imaginaria.

Diríase, más bien, que estamos ante dos políticas, como la joven lo sugiere en una interesante conversación que mantiene con su novio: una micropolítica y una macropolítica, que no contempla de la misma manera las clases, los sexos, las personas, los sentimientos. O bien que hay dos tipos de relaciones muy distintas: relaciones intrínsecas de *parejas* que ponen en juego conjuntos o elementos bien determinados (las clases sociales, los hombres y las mujeres, tal o cual persona), y relaciones menos localizables, siempre exteriores a ellas mismas, que conciernen más bien a flujos y partículas que se escapan de esas clases, de esos sexos, de esas personas. ¿Por qué estas últimas relaciones son relaciones de *dobles* más bien que de *parejas*? "Ella temía esa otra ella que sin duda la esperaba fuera; quizá era él quien la esperaba, él que era su otro ella y que le daba miedo". En cualquier caso, estamos ante una línea muy diferente de la precedente, *una línea de segmentación flexible o molecular*, en la que los segmentos son como cuantos de desterritorialización. En esta línea se define un presente cuya forma es la de algo que ha pasado, ya pasado, por próximos que estemos de ello, puesto que la materia imperceptible de ese algo está completamente molecularizada, a velocidades que superan los umbrales ordinarios de percepción. Sin embargo, no se dirá que esa línea es forzosamente mejor.

Es cierto que las dos líneas no cesan de interferirse, de actuar la una sobre la otra, y de introducir, cada una en la otra, bien una corriente de flexibilidad, bien un punto de rigidez. En su ensayo sobre la novela, Nathalie Sarraute alaba a los novelistas ingleses no sólo por haber descubierto, como Proust o Dostoiévsky, los grandes movimientos, los grandes territorios y los grandes puntos del inconsciente que permiten recobrar el tiempo o revivir el pasado, sino por haber seguido a contratiempo esas líneas moleculares, a la vez presentes e imperceptibles. Nathalie Sarraute muestra cómo el diálogo o la conversación obedecen perfectamente a los cortes de una segmentaridad fija, a vastos movimientos de distribución organizada que corresponden a las actitudes y posiciones de cada uno, pero cómo también están recorridos y son arrastrados por *micromovimientos*, segmentaciones finas distribuidas de forma distinta, partículas desconocidas de una materia anónima, minúsculas fisuras y posturas que ya no pasan por las mismas instancias, incluso en el inconsciente, líneas secretas de desorientación o de desterritorialización: toda una subconversación en la conversación, dice ella, es decir, una micropolítica de la conversación<sup>4</sup>.

Y luego la heroína de James llega, en su segmentaridad flexible o en su línea de flujo, a una especie de cuanto máximo más allá del cual ya no puede ir (aunque quisiera, sería imposible ir más lejos). Existe el peligro de exasperar más allá de nuestra resistencia esas vibraciones que nos atraviesan. Se ha disuelto en la forma del secreto —¿qué ha pasado?— la relación molecular de la telegrafista con el telegrafante —puesto que nada ha pasado—. Cada uno de los dos se verá arrojado hacia su segmentaridad dura, él se casará con la dama, que ahora es viuda, ella se casará con su novio. Y, sin embargo, todo ha cambiado. Ella ha alcanzado como una nueva línea, una tercera, una especie de *línea de fuga*, igualmente real, incluso si se crea in situ: línea que ya no admite en modo alguno segmentos, y que es más bien como la exploración de las dos series segmentarias. Ha traspasado la pared, ha salido de los agujeros negros. Ha alcanzado una especie de desterritorialización absoluta. "Ella había aca-

bado por sabertanto que ya no podía interpretar nada. *Para ella ya no había oscuridades que le hiciesen ver claro, sólo una luz cruda*. No se puede ir más lejos en la vida que en esta frase de James. El secreto ha vuelto a cambiar de naturaleza. Sin duda, el secreto siempre tiene que ver con el amor, y con la sexualidad. Pero unas veces sólo era la materia oculta, tanto más oculta cuanto que era ordinaria, dada en el pasado, y que no sabíamos muy bien qué forma darle: mirad, cedo bajo mi secreto, mirad qué misterio me corroe, una manera de hacerse el interesante, lo que Lawrence llamaba el "sucio secreto", *mi Edipo en cierto sentido*. Otras el secreto devenía la forma de algo en lo que toda la materia estaba molecularizada, era im-perceptible, inasignable: no un dato en el pasado, sino lo no atribuible de "¿qué ha pasado?". Pero, en esta tercera línea, ya ni siquiera hay forma —tan sólo una pura línea abstracta—. Puesto que ya no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos. Devenir uno mismo imperceptible, haber deshecho el amor para devenir capaz de amar. Haber deshecho su propio yo para estar por fin solo, y encontrar al verdadero doble en el otro extremo de la línea. Pasajero clandestino de un viaje inmóvil. Devenir como todo el mundo, pero precisamente ese sólo es un devenir para aquel que sabe no ser nadie, ya no ser nadie. Se ha pintado gris sobre gris. Como dice Kierkegaard, nada distingue el caballero de la fe de un burgués alemán que entra en su casa o que se dirige a la oficina de correos: ningún signo telegráfico especial emana de él, constantemente produce o reproduce segmentos finitos, pero ya está en otra línea que ni siquiera sospechamos<sup>5</sup>. En cualquier caso, la línea telegráfica no es un símbolo, y no es simple. Por lo menos hay tres, de segmentaridad dura y bien delimitada, de segmentación molecular, y luego la línea abstracta, la línea de fuga, no menos mortal, no menos viviente. En la primera hay muchas palabras y conversaciones, preguntas o respuestas, explicaciones interminables, puntualizaciones; la segunda está hecha de silencios, de alusiones, de insinuaciones rápidas, que se prestan a la interpretación. Pero si la tercera fulgura, si la línea de fuga es como un tren en marcha es porque en ella se salta linealmente, se puede por fin hablar "literalmente", de cualquier cosa, brizna de hierba, catástrofe o sensación, en una aceptación tranquila de lo que sucede en la que ya nada equivale a otra cosa. Sin embargo, las tres líneas no cesan de mezclarse.

SEGUNDA NOVELA CORTA, "THE CRACK UP", FITZGERALD, 1936, tr. fr. Gallimard.

¿Qué ha pasado? Esa es la pregunta que Fitzgerald no cesa de plantear, al final, una vez dicho que "toda vida es, evidentemente, un proceso de demolición". ¿Cómo interpretar ese "evidentemente"? En primer lugar se puede decir que la vida no cesa de aventurarse por una segmentaridad cada vez más dura y reseca. Para el escritor Fitzgerald, hay el deterioro de los viajes, con sus segmentos bien divididos. También hay, de segmentos en segmentos, la crisis económica, la pérdida de riqueza, el cansancio y el envejecimiento, el alcoholismo, el fracaso conyugal, el auge del cine, la aparición del fascismo, del estalinismo, la pérdida de éxito y de talento —justo donde Fitzgerald va a encontrar su genio—. "*Grandes brotes repentinos que vienen o parecen venir del exterior*", y que proceden por cortes de-

masiado significantes, haciéndonos pasar de un término al otro, en "opciones" binarias sucesivas: rico-pobre... A pesar de todo, el cambio se produciría en el otro sentido, nada vendría a compensar el endurecimiento, el envejecimiento que sobrecodifica todo lo que sucede. Estamos ante una línea de segmentaridad dura, que pone en juego grandes masas, incluso si al principio era flexible.

Pero Fitzgerald dice que hay otro tipo de desmoronamiento, según otra segmentaridad completamente distinta. Ya no se trata de grandes cortes, sino de microfisuras, como en un plato, mucho más sutiles y más flexibles, y que se producen *más bien cuando las cosas van mejor del otro lado*. Si también hay envejecimiento en esta línea, este no se produce de la misma manera: aquí sólo se envejece cuando no se siente ese envejecimiento en la otra línea, y uno sólo lo percibe en la otra línea cuando "eso" ya ha pasado en ésta. En tal momento, que no corresponde a las edades de la otra línea, se ha alcanzado un grado, un cuanto, una intensidad más allá de la cual ya no se podía ir. (Esta historia de intensidades es muy delicada: la intensidad más hermosa deviene nociva cuando supera nuestras fuerzas en ese momento, hay que poder soportar, estar preparado). Pero, ¿qué ha pasado? Nada asignable ni perceptible en verdad; cambios moleculares, redistribuciones de deseo que hacen que, cuando algo sucede, el yo que lo esperaba esté ya muerto, o el que tendría que esperar, todavía no haya llegado. Ahora, brotes y desmoronamientos en la inmanencia de un rizoma en lugar de los grandes movimientos y de los grandes cortes determinados por la transcendencia de un árbol. La fisura "se produce casi sin que uno se dé cuenta, pero se toma verdaderamente conciencia de ella de repente". Esta línea molecular más flexible, no menos inquietante, mucho más inquietante, no es simplemente interior o personal: también pone todas las cosas en juego, pero a otra escala y bajo otras formas, con segmentaciones de otra naturaleza, rizomáticas en lugar de arborescentes. Una micropolítica.

Y luego, todavía hay una tercera línea, como una línea de ruptura, que señala la explosión de las otras dos, su choque... ¿en provecho de otra cosa? "Llegué a la conclusión de que los que habían sobrevivido habían realizado una verdadera ruptura. Ruptura quiere decir mucho y no tiene nada que ver con ruptura de cadena, en la que uno está generalmente destinado a encontrar otra cadena o a retomar la antigua". Fitzgerald opone aquí la ruptura a los pseudocortes estructurales en las cadenas llamadas significantes. Pero también la distingue de los enlaces o de los tallos más flexibles, más subterráneos, del tipo "viaje" o incluso transportes moleculares. "La célebre Evasión o la huida lejos de todo es una excursión a una trampa, incluso si la trampa incluye los Mares del Sur, que sólo están hechos para los que quieren navegar por ellos o pintarlos. Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, que es irremisible, puesto que hace que el pasado deje de existir". ¿Es posible que los viajes sean siempre un retorno a la segmentaridad dura? ¿Viajando no nos topamos siempre con papá y mamá, y, como Melville, hasta en los Mares del Sur? ¿Rigidez muscular? ¿Hay que pensar que la segmentaridad flexible vuelve a formar microscópicamente, y miniaturizadas, las grandes figuras de las que pretendía escapar? Sobre todos los viajes pesa la frase inolvidable de Beckett: "*Que yo sepa, no viajamos por el placer de viajar; somos imbeciles, pero no hasta ese punto*".

Así, pues, en la ruptura no sólo la materia del pasado se ha volatilizado, sino que la forma de lo que ha pasado, de un algo imperceptible que ha pasado en una materia volátil, ya ni siquiera existe. Uno mismo ha devenido imperceptible y clandestino en un viaje inmóvil. Ya nada puede pasar, ni haber pasado. Ya nadie puede hacer nada por mí ni contra mí. Mis territorios están fuera de alcance, y no porque sean imaginarios, al contrario: porque estoy trazándolos. Se acabaron las grandes o las pequeñas guerras. Se acabaron los viajes, siempre a remolque de algo. A fuerza de haber perdido el rostro, forma y materia, ya no tengo ningún secreto. Ya no soy más que una línea. He devenido capaz de amar, no con un amor universal abstracto, sino a aquel que voy a elegir, y que va a elegirme a mí, ciega y doble, que no tiene más yo que yo. Uno se ha salvado por amor y para el amor, abandonando el amor y el yo. Uno ya no es más que una línea abstracta, como una flecha que atraviesa el vacío. Desterritorialización absoluta. Uno ha devenido como todo el mundo, pero a la manera en que alguien no puede devenir como todo el mundo. Uno ha pintado el mundo sobre sí mismo, y no a sí mismo sobre el mundo. No debe decirse que el genio es un hombre extraordinario, *ni* que todo el mundo tiene genio. Genio es aquel que sabe hacer de todo-el-mundo un devenir (quizá Ulises, la ambición fallida de Joyce, medio lograda por Pound). Uno ha entrado en devenires-animales, devenires-moleculares, por último, devenires-imperceptibles. "Estaba definitivamente del otro lado de la barricada. La horrible sensación de entusiasmo continuaba (...). Trataré de ser un animal lo más correcto posible, y si me arrojaís un hueso con bastante carne encima puede que sea incluso capaz de lameros la mano". ¿Por qué ese tono desesperado? La línea sea incluso capaz de verdadera fuga, ¿no tendría su peligro, todavía peor que los otros? Es tiempo de morir. En cualquier caso, Fitzgerald nos propone la distinción de tres líneas que nos atraviesan, y componen "una vida" (título a lo *Mau-passant*). *Línea de corte*, *línea de fisura*, *línea de ruptura*. La línea de segmentaridad dura, o de corte molar; la línea de segmentación flexible, o de fisura molecular; la línea de fuga o de ruptura, abstracta, mortal y viviente, no segmentaria.

TERCERA NOVELA CORTA

"HISTORIA DEL ABISMO Y DE LA LENTE" PIERRETE FLEUTIAUX,  
1976, Juliard.

Hay segmentos, más o menos próximos, más o menos distantes. Esos segmentos parecen rodear un abismo, una especie de gran agujero negro. En cada segmento hay dos clases de vigilantes, los mirones de corto alcance y los mirones de largo alcance. Vigilan los movimientos, los brotes, las infracciones, desórdenes y rebeliones que se producen en el abismo. Pero hay una gran diferencia entre los dos tipos de vigilantes. Los mirones de corto alcance tienen una lente simple. En el abismo, ven el contorno de células gigantes, de grandes divisiones binarias, dicotomías, segmentos a su vez bien determinados, del tipo "aula, cuartel,

H.I.M.\*", o incluso países vistos desde un avión. Ven ramificaciones, cadenas, filas, columnas, dominós, estiras. A veces, en los bordes, descubren una figura mal hecha, un contorno borroso. En ese caso se va a buscar a la terrible Lente de rayo. Esta lente no sirve para ver, sino para cortar, para dividir. Ese es el instrumento geométrico que emite un rayo laser y hace reinar por todas partes el gran corte significativo, restaura el orden molar amenazado durante un instante. La lente de dividir lo *sobre-codifica* todo; trabaja en la carne y en la sangre, pero sólo es geométrica pura, la geometría como asunto de Estado, y la física de los mirones de corto alcance al servicio de esa máquina. ¿Qué es la geometría, qué es el Estado, qué son los mirones de corto alcance? Esas preguntas no tienen sentido ("hablo literalmente"), puesto que ni siquiera se trata de definir, sino de trazar efectivamente una línea que ya no es de escritura, una línea de segmentaridad dura en la que todo el mundo será juzgado y rectificad según sus contornos, individuos o colectividades.

A pesar de su ambigüedad, la situación de los catalajos, de los mirones de largo alcance es muy diferente. Son poco numerosos, uno por segmento como máximo. Tienen una lente fina y compleja. Pero, indudablemente, no son jefes. Y ven algo muy distinto que los otros. Ven toda una microsegmentaridad, detalles de detalles, "tobogán de posibilidades", minúsculos movimientos que no esperan llegar a los bordes, líneas o vibraciones que se esbozan mucho antes de los contornos, "segmentos que se mueven por trones". Todo un rizoma, una segmentaridad molecular que no se deja sobre-codificar por un significante como máquina de dividir, ni siquiera atribuir a tal figura, tal conjunto o tal elemento. Esta segunda línea es inseparable de la segmentación anónima que la produce, y que lo pone todo constantemente en tela de juicio, sin finalidad y sin razón: "¿Qué ha pasado?". Los mirones de largo alcance pueden adivinar el futuro, pero siempre bajo la forma del devenir de algo que ya ha pasado en una materia molecular, par-tículas raras. Es como en biología: cómo las grandes divisiones y dicotomías celulares, en sus contornos, se acompañan de migraciones, de invaginaciones, de desplazamientos, de impulsos morfogénicos, cuyos segmentos ya no están marcados por puntos localizables, sino por umbrales de intensidad que circulan por debajo, microsis en las que todo se mezcla, líneas moleculares que se cruzan en el interior de las grandes células y de sus cortes. Es como una sociedad: cómo los segmentos duros y supercortantes están cortados otra vez por debajo por segmentaciones de otra naturaleza. Pero no es ni lo uno ni lo otro, ni biología ni sociedad, ni semejanza entre las dos: "Hablo literalmente", trazo líneas, líneas de escritura, y la vida pasa entre las líneas. Una línea de segmentaridad flexible se ha puesto de mani-fiesto, enmarañada con la otra, pero muy diferente, trazada de forma temblorosa por la micropolítica de los mirones de largo alcance. Un asunto de política, tan mundial como la otra, incluso más, pero a una escala y bajo una forma no super-ponible, incommensurable. Pero también un asunto de percepción, pues la percep-

\* Esas siglas corresponden en francés a *habilitation à l'oyer modéré*, lo que en español se denomina "viviendas de renta limitada" (N. del T.).



ción, la semiótica, la práctica, la política, la teoría, siempre van unidas. Se ve, se habla, se piensa, a tal o tal escala y según tal línea que puede o no conjugarse con la del otro, incluso si el otro sigue siendo uno mismo. Si eso no es posible, no hay que insistir, no hay que discutir, sino huir, incluso diciendo "de acuerdo, totalmente de acuerdo". No merece la pena hablar, primero habría que cambiar las gafas, las bocas y los dientes, todos los segmentos. No sólo se habla literalmente, sino que se percibe literalmente, se vive literalmente, es decir, según líneas conectables o no, incluso cuando son muy heterogéneas. Y, además, a veces, la cosa no funciona cuando son homogéneas<sup>6</sup>.

La ambigüedad de la situación de los mirones de largo alcance es la siguiente: sirven para revelar en el abismo las más ligeras microfrazciones, que los otros no ven; pero también constatan los terribles estragos de la Lente de dividir, bajo su aparente justicia geométrica. Tienen la impresión de prever, de adelantarse, puesto que ven la más mínima cosa como si ya hubiese pasado; pero saben que sus advertencias no sirven de nada, puesto que la lente de dividir lo regulará todo, sin advertir, sin necesidad ni posibilidad de previsión. Unas veces perciben claramente que no ven lo mismo que los demás; otras, que sólo hay una diferencia de grado, inutilizable. Colaboran en la más dura empresa de control, la más cruel, pero, ¿cómo no iban a sentir una oscura simpatía por la actividad subterránea que les es revelada? Ambigüedad de esta línea molecular, como si *diudase entre dos direcciones*. Un día (¿qué habrá pasado?) un mirón de largo alcance abandonará su segmento, se aventurará por una estrecha pasarela sobre el negro abismo, y, tras haber roto su lente, partirá en una línea de fuga al encuentro de un Doble ciego que avanza desde el otro extremo.

Individuos o grupos, estamos atravesados por líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la misma naturaleza. Líneas que nos componen, nosotros hablamos de tres tipos de líneas. O más bien paquetes de líneas, puesto que cada tipo es múltiple. Uno puede interesarse más por una de esas líneas que por las otras, y, en efecto, quizá haya una que es, si no determinante, sí más importante que las otras..., si es que existe. Pues, de todas esas líneas, algunas nos son impuestas desde fuera, al menos en parte. Otras nacen un poco por azar, a partir de nada, sin que se llegue a saber por qué. Otras deben ser inventadas, trazadas, sin ningún modelo ni azar: debemos inventar nuestras líneas de fuga si es que somos capaces de ello, y sólo podemos inventarlas trazándolas efectivamente, en la vida. ¿No son las líneas de fuga lo más difícil? Ciertos grupos, ciertas personas carecen de ellas y nunca las tendrán. Ciertos grupos, ciertas personas carecen de ese tipo de línea, o la han perdido. La pintora Florence Julien se interesa de forma especial por las líneas de fuga: partiendo de fotos, inventa el procedimiento gracias al cual podrá extraer de ellas líneas, casi abstractas y sin forma. Pero, también en este caso, se trata de un paquete de líneas muy diversas: la línea de fuga de los niños que salen corriendo de la escuela no es la misma que la de los manifestantes perseguidos por la policía, o que la de un preso que se evade. Líneas de fuga de animales diferentes: cada especie, cada individuo tiene las suyas. Fernand Deligny transcribe las líneas y trayectos de niños autistas,

hace *mapas*: distingue cuidadosamente las "líneas de errancia" y las "líneas habituales". Y eso no sólo es válido para los paseos, también hay mapas de percepciones, mapas de gestos (cocinar o recoger leña), con gestos habituales y gestos de errancia. Lo mismo ocurre con el lenguaje, si es que existe. Fernand Deligny ha abierto sus líneas de escritura a líneas de vida. Y las líneas se cruzan constantemente, coinciden un instante, se suceden durante algún tiempo. Una línea de errancia coincide con una línea habitual, y ahí el niño hace algo que ya no pertenece exactamente a ninguna de las dos, encuentra algo que había perdido —¿qué ha pasado?— o bien salta, palmorea, hace un rápido y minúsculo movimiento —pero su propio gesto emite a su vez varias líneas<sup>7</sup>. En resumen, *una línea de fuga, ya compleja, con sus singularidades; pero también, una línea molar o habitual con sus segmentos; y entre las dos (?), una línea molecular, con sus cuantos que la hacen inclinarse de un lado o de otro*.

No hay que olvidar, como dice Deligny, que esas líneas no quieren decir nada. Es un asunto de cartografía. Nos componen, como componen nuestro mapa. Se transforman, e incluso pueden pasar la una a la otra. Rizoma. Por supuesto, nada tienen que ver con el lenguaje, al contrario, el lenguaje debe seguirlas, la escritura debe nutrirse de ellas entre sus propias líneas. Por supuesto, nada tienen que ver con un significante, con una determinación de un sujeto por el significante; más bien el significante surge al nivel más duro de una de esas líneas, el sujeto nace al nivel más bajo. Por supuesto, nada tienen que ver con una estructura, que nunca se ha ocupado más que de puntos y de posiciones, de arborescencias, y que siempre ha cerrado un sistema, precisamente, para impedir que huya. Deligny invoca un Cuerpo común en el que esas líneas se inscriben, como otros tantos segmentos, umbrales o cuantos, territorialidades, desterritorializaciones o reterritorializaciones. Las líneas se inscriben en un Cuerpo sin órganos, en el que todo se traza y huye, línea abstracta a su vez, sin figuras imaginarias ni funciones simbólicas: lo real del CsO. *El esquizoanálisis no tiene otro objeto práctico: ¿cuál es tu cuerpo sin órganos? ¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio, para tí y para los demás? ¿Tu propia línea de fuga? ¿Tu CsO que se confunde con ella? ¿Te desmoronas? ¿Te vas a desmoronar? ¿Te desterritorializas? ¿Qué línea rompes, cuál prolongas o continúas, sin figuras ni símbolos? El esquizoanálisis no tiene por objeto elementos ni conjuntos, ni sujetos, relaciones y estructuras. Tiene por objeto *líneas mientes*, que atraviesan tanto a grupos como a individuos. Análisis del deseo, el esquizoanálisis es inmediatamente práctico, inmediatamente político, ya se trate de un individuo, de un grupo o de una sociedad. Pues, antes que el ser, está la política. La práctica no es posterior al establecimiento de los términos y de sus relaciones, sino que participa activamente en el trazado de las líneas, afronta los mismos peligros y las mismas variaciones que ellas. El esquizoanálisis es como el arte de la novela corta. O más bien no tiene ningún problema de aplicación: aísla líneas que pueden ser tanto las de una vida como las de una obra literaria o de arte, las de una sociedad, según tal sistema de coordenadas elegido.*

Línea de segmentaridad dura o molar, línea de segmentación flexible y molecular, línea de fuga: muchos problemas se plantean. En primer lugar los relativos

al carácter particular de cada una. Se podría pensar que los segmentos duros están determinados, predeterminados socialmente, sobrecodificados por el Estado; por el contrario, se tendería a convertir la segmentariedad flexible en un ejercicio interior, imaginario o fantasmático. En cuanto a la línea de fuga, ¿acaso no sería totalmente personal, la manera en que un individuo huye por su cuenta, abandona “sus responsabilidades”, huye del mundo, se refugia en el desierto, o bien en el arte...; etc.? Falsa impresión. La segmentariedad flexible no tiene nada que ver con lo imaginario, y la micropolítica no es menos extensiva y real que la otra. La gran política nunca puede manejar sus conjuntos molares sin pasar por esas microinyecciones, esas infiltraciones que la favorecen o que la obstacilizan; es más, cuanto mayores son los conjuntos, mayor es la molecularización de las instancias que utilizan. Las líneas de fuga no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya, como cuando se agujerea un tubo, y no hay sistema social que no huya de todas las metas, incluso si sus segmentos no cesan de endurecerse para obstaculizar las líneas de fuga. En una línea de fuga, no hay nada simbólico ni imaginario. Nada más activo que una línea de fuga, en el animal y en el hombre<sup>8</sup>. Hasta la Historia está obligada a pasar por ahí más bien que por “cortes significantes”. En cada momento, ¿qué huye en una sociedad? En las líneas de fuga se inventan armas nuevas, para oponerlas a las pesadas armas de Estado, “es muy posible que huya, pero durante toda mi huida busco un arma”. En sus líneas de fuga los nómadas lo arrasaban todo a su paso, y encontraban nuevas armas que provocaban el estupor del faraón. Puede que un mismo grupo o individuo presente a la vez todas las líneas que distinguimos. Pero lo más frecuente es que un grupo o un individuo funcione él mismo como línea de fuga; más que crearla, la sigue, más que apoderarse de ella, él mismo es el arma viviente que él forja. Las líneas de fuga son realidades; algo muy peligroso para las sociedades, aunque no puedan prescindir de ellas, y hasta en ocasiones las manipulan.

El segundo problema estaría relacionado con *la importancia respectiva de las líneas*. Se puede partir de la segmentariedad dura, es más fácil, está dado; luego, ver cómo coincide más o menos con una segmentariedad flexible, una especie de zona que rodea las raíces. Y luego, ver como a esto se añade todavía la línea de fuga. Y las alianzas, y los combates. Pero también se puede partir de la línea de fuga: quizá ella sea la primera, con su desterritorialización absoluta. Es evidente que la línea de fuga *no viene después*, sino que está presente desde el principio, incluso si espera su oportunidad, y la explosión de las otras dos. En ese caso, la segmentariedad flexible sólo sería una especie de compromiso, que procede por desterritorializaciones relativas, y que permite reterritorializaciones que bloquean y remiten a la línea dura. Es curioso cómo la segmentariedad flexible está atrapada entre las otras dos líneas, dispuesta a inclinarse de un lado o de otro, esa es su ambigüedad. Y todavía hay que ver las diversas combinaciones: la línea de fuga de alguien, grupo o individuo, puede perfectamente no favorecer la de otro; al contrario, puede obstaculizarla, bloquearla, y arrojario con mayor motivo a una segmentariedad dura. En el amor puede suceder que la línea creadora de uno sea el encarcelamiento del otro. La composición de las líneas, de una línea con otra, incluso si son del mismo género, plantea un problema. No es seguro que dos líneas

de fuga sean compatibles, componibles. No es seguro que los cuerpos sin órganos se compongan fácilmente. No es seguro que un amor, o una política lo resista.

El tercer problema estaría relacionado con *la mutua inmanencia de las líneas*. Tampoco resulta fácil desembarañarlas. Ninguna tiene transcendencia, cada una actúa en las otras. Inmanencia por todas partes. Las líneas de fuga son immanentes al campo social. La segmentariedad flexible no cesa de deshacer las concreciones de la dura, pero reconstruye a su nivel todo lo que deshace, micro-Edipos, microformaciones de poder, microfascismos. La línea de fuga hace explotar las dos series segmentarias, pero también es capaz de lo peor, de rebotar sobre la pared, de recaer en un agujero negro, de encaminarse hacia la gran regresión, y de rehacer los segmentos más duros al azar de sus rodeos. ¿Locuras juveniles? Mejor sería no haberse evadido, cf. lo que Lawrence reprocha a Melville. Entre la materia de un suicio secreto en la segmentariedad dura, la forma vacía de “¿qué ha pasado?” en la segmentariedad flexible, y la clandestinidad de lo que ya no puede pasar en la línea de fuga, ¿cómo no ver los sobresaltos de una instancia tentacular, el Secreto, que amenaza con trastocarlo todo? Entre la Pareja de la primera segmentariedad, el Doble de la segunda, el Clandestino de la línea de fuga, cuántas mezclas y transiciones posibles.

Aún queda un último problema, el más angustioso, que está relacionado con *los peligros específicos de cada línea*. Poco se puede decir sobre el peligro de la primera, y su endurecimiento sin visos de solución. Poco se puede decir sobre la ambigüedad de la segunda. Pero, ¿por qué la línea de fuga, incluso independientemente del peligro de recaer en las otras dos, implica de por sí una desesperación tan especial, a pesar de su mensaje de júbilo, como si algo la amenazase hasta en el corazón de su propia empresa, una muerte, una demolición, en el mismo momento en que todo se resuelve? De Chejov, que es precisamente un gran creador de novelas cortas, Chestov decía: “ha hecho un esfuerzo, no puede haber ninguna duda a ese respecto, y algo se ha roto en él. Y la causa de ese esfuerzo no fue alguna tarea pensosa: sucumbió antes de emprender una proeza superior a sus fuerzas. En suma, sólo fue un accidente absurdo, dio un paso en falso, resbaló (...). Un hombre nuevo apareció ante nosotros, oscuro y taciturno, un criminal”<sup>9</sup>. ¿Qué ha pasado? Una vez más, esa es la pregunta para todos los personajes de Chejov. ¿No puede uno esforzarse, y hasta romperse algo, sin caer en un agujero negro de amargura y de arena? Pero, ¿cayó verdaderamente Chejov, o sólo es así si se juzga desde fuera? ¿No tiene Chejov razón cuando dice que, por sombríos que sean sus personajes, él todavía posee “cicuenta kilos de amor”? Por supuesto, nada es fácil en las líneas que nos componen, y que constituyen la esencia de la *Nouvelle*, y a veces de la *Bonne Nouvelle*.

¿Cuáles son tus parejas, cuáles son tus dobles, cuáles son tus clandestinos, y sus combinaciones? Cuando uno le dice al otro: ama en mis labios el sabor del whisky o, al contrario, volviéndolas incompatibles? Fitzgerald: “Quizá el encuentro por ciento de nuestros amigos y parientes os dirán de buena fe que mi inclinación a la bebida ha vuelto loca a Zelda, la otra mitad os asegurará que su locura es la que me ha empujado a la bebida. Ninguno de esos juicios significaría

gran cosa. Esos dos grupos de amigos y parientes dirían unánimemente que cada uno de nosotros estaría mucho mejor sin el otro. Lo irónico del asunto es que nunca en nuestra vida hemos estado tan desesperadamente enamorados uno del otro. Ella ama el alcohol en mis labios. Yo venero sus más extravagantes alucinaciones". "Al final, nada tenía verdaderamente importancia. Nos hemos destruido. Pero con toda honestidad, nunca he pensado que nos hayamos destruido recíprocamente". Hermosos textos. Todas las líneas aparecen en ellos: la de las familias y la de los amigos, la de todos los que hablan, explican y psicoanalizan, distribuyen las razones y las equivocaciones, toda la máquina binaria de la Pareja, unida o separada, en la segmentariedad dura (50%). Y luego, la línea de segmentación flexible, en la que el alcohólico y la loca extraen como en un beso en la boca y en los ojos la multiplicación de un doble en el límite de lo que pueden soportar, en su estado, con las insinuaciones que les sirven de mensaje interno. Por último, la línea de fuga, tanto más común cuanto que están separados, o a la inversa, cada uno clandestino del otro, doble tanto más logrado cuanto que ya nada tiene importancia, y todo puede recomenzar, pues están destruidos, pero no el uno por el otro. Nada pasará por el recuerdo, todo ha pasado en las líneas, entre las líneas, en el Y que los hace imperceptibles, al uno y al otro, ni disyunción ni conjunción, sino línea de fuga que ya no cesa de trazarse, para una nueva aceptación, lo contrario de una renuncia o de una resignación, ¿una nueva dicha?

## NOTAS

- 1 Cf. *Les Diaboliques* de BARBEY, 1874, (trad. cast., ed. Bruguera). Por supuesto, Maupassant no se reduce al cuento: en él hay novelas cortas, o elementos de novela corta en sus novelas. Por ejemplo en *Une vie*, (trad. cast., ed. Alianza), el episodio de la tía Lison: "Era en la época de la cabazonada de Lison. (...) Nunca se daba ninguna explicación y esa cabazonada quedaba envuelta en una niebla. Una tarde, Less, que entonces tenía veinte años, se había arrojado al agua sin que se supiese por qué. Nada en su vida, en sus modales, podía hacer presentir esa locura (...)".
- 2 V. PROPP, *Morphologie du conte*, Gallimard (trad. cast., ed. Fundamentos).
- 3 M. ARLAND, *Le Promeneur*, ed. du Pavois.
- 4 NATHALIE SARRAUTE (*L'ère du soupçon*, "Conversation et sous-conversation", Gallimard) (trad. cast., ed. Guadarrama), muestra como Proust analiza los más pequeños movimientos, miradas o entonaciones. Sin embargo, los capta en el recuerdo, les asigna una "posición", los considera como un encadenamiento de afectos y de causas, "raramente ha tratado de revivirlos y hacerlos revivir al lector en el presente, mientras que se forman y a medida que se desarrollan como otros tantos minúsculos dramas cada uno de los cuales tiene sus peripecias, su misterio y su imprevisible desenlace."
- 5 KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, Aubier, págs. 52 s. (trad. cast., ed. Guadarrama).
- 6 En otra novela del mismo volumen, "Le dernier angle de transparence", Pierrette Fleutiaux pone de manifiesto tres líneas de percepción, sin aplicar un esquema preestablecido. El héroe tiene una *percepción molar*, que se basa en conjuntos y elementos bien diferenciados, llenos y vacíos bien distribuidos (es una percepción codificada, heredada, sobrecodificada por las paredes: no sentarse al lado de su silla, etc.). Pero también está atrapado en una *percepción molecular*, hecha de segmentaciones finas y cambiantes, de rasgos autónomos, en las que surgen agujeros en lo lleno, microformas en el vacío, entre dos cosas, en las que "todo bulle y se mueve" por mil fisuras. Lo que desconcierta al héroe es que no puede elegir entre las dos líneas, y salta constantemente de una a la otra. ¿Proporcionará la salud una tercera línea de percepción, *percepción de fuga*, "dirección hipotética apenas indicada" por el ángulo de las otras dos, "ángulo de transparencia" que abre un nuevo espacio?
- 7 FERNANDO DELIGNY, "Voix et voir", *Cahiers de l'immuable*, abril 1975.
- 8 HENRY LABORIT ha escrito un *Eloge de la fuite* (Laffont), donde demuestra la importancia biológica de las líneas de fuga en el animal. No obstante, tiene una concepción de ellas demasiado formal; y, en el hombre, le parece que la fuga va unida a valores de lo imaginario destinados a aumentar la "información" del mundo.
- 9 LEON CHESTOV, *L'homme pris au piège*, 10-18, pág. 83.

