

LUPUS IN FABULA O LA COLA DEL LOBO: EL ANIMAL EN EL DISCURSO Y EN LA ESCRITURA

Lupus in fabula or the wolf's tail: animal in discours and writing

Mónica B. Cragnolini
 Universidad de Buenos Aires / CONICET
 mcragnolini@gmail.com

Resumen: Desde el análisis de “Fábula” de Francis Ponge que realiza Derrida en *Psyche*, se plantean los nexos entre performativo y acontecimiento, y se señala la posibilidad de la comunidad de lo viviente (el *Ecce animot*) como modo de dar cuenta de la preocupación por el otro. En este sentido, la escritura, paradigmático ejercicio solipsista para toda una tradición filosófica, se evidencia como la huella del otro, del totalmente otro (sea viviente humano, sea viviente animal). En el discurso, el lobo (*lupus in fabula*), el animal en tanto animal, acecha.

Palabras-clave: subjectil / performativo / Artaud / Derrida / Ponge

Abstract: Starting from Derrida's analysis of “Fable” of Francis Ponge, this paper intends to show the links between performative and event. The possibility of the community of the living creatures (*Ecce animot*) is indicated as a way to think in the preoccupation for the other. In this sense, writing, a paradigm of solipsistic exercise for a large philosophical tradition, is evidenced as the trace of the other, the totally other (either human living, whether living animal). In discourse, the wolf (*lupus in fabula*), the animal as animal, is watching.

Key-words: subjectil / Artaud / Derrida / Ponge

En el año 2006, en una pequeña intervención en un congreso sobre la actualidad de Jacques Derrida —realizado en la Universidad de Bergamo—, Stefano Agosti¹ hizo referencia a la poesía de Francis Ponge, “Fábula”, que aparece en el texto derridiano “Psyché. Invención del otro”². Y lo hizo en el contexto de recordar que en la escritura derridiana hay algo que siempre desequilibra los enunciados: la cuestión del performativo. Para Agosti, Derrida realiza variaciones sobre la hiperperformatividad del texto, para alejar al infinito el horizonte del significado.

En este trabajo, sostendré la tesis de que la noción de performatividad en Derrida se vincula de manera pregnante con lo impersonal, y en este sentido, es una de las vías para plantear la problemática de la comunidad de lo viviente en términos de lo neutro. En la medida en que la cuestión de lo performativo atañe a la venida del otro y a la idea de Dios como testigo absoluto, será necesario pensar la cuestión del acontecimiento en su doble aspecto de invención e iterabilidad. Para ello, me referiré a la idea de *subjectil* como marco para encuadrar la temática. Finalmente, mostraré en qué medida las referencias derridianas en torno al “tránsito del quién al qué” pueden ser pensadas en esta doble dirección (performativo y acontecimiento), y señalaré la posibilidad de la comunidad de lo viviente (*ecce animot*) como modo de dar cuenta de la preocupación por el otro. En este sentido, la escritura, paradigmático ejercicio solipsista para toda una tradición filosófica, se evidencia como la huella del otro, del totalmente otro (sea viviente humano, sea viviente animal). El lobo estará acechando en todo momento estos intentos de pensar la comunidad de lo viviente. Por ello, al final, hará su aparición: *lupus in fabula*.

Lo performativo

La polémica con Searle en torno a la teoría de los actos de habla y la noción de performatividad³, permite ver de qué manera, alejando la cuestión del tema individual (sobre el que vuelve, una y otra vez, el filósofo analítico) ya no tienen sentido las referencias a la intencionalidad, las “confusiones” derridianas entre citacionalidad y discurso parasitario, y entre iterabilidad

1. S. Agosti, “Testimonanza”, en G. Dalmasso (a cura di), *A partire da Jacques Derrida*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 57-60.

2. J. Derrida, “Psyché. Invention de l’autre”, en *Psyché*, Tome 1, Paris, Galilée, 1998, pp. 11-61, versión española “Psyché. Invenciones del otro”, trad. M. B. Cragnolini, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, Año XIII, Nro 12, 2013, pp. 80-130.

3. Polémica que se testimonia en “Signature, événement, contexte”, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1967, en *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990 y “Limited Inc II” en *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, trad. de C. de Peretti y P. Vidarte, Madrid, Trotta, 2003, pp. 131-128. J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.

y permanencia, así como la problemática de los actos felices o infelices. La remisión, en obras derridianas posteriores, a los vínculos entre performatividad y Dios como testigo absoluto⁴, permiten entender la “comunidad” en términos de la radical alteridad (lo que en las primeras manifestaciones de la controversia deconstrucción-teoría de los actos de habla aparecía en referencia a la escritura vinculada a las cenizas, la huella, y el resto).

Para explicitar entonces esta hipótesis de lectura, parto de la sugerencia de Agosti, para hacer patente ese desequilibrio que implica el modo derridiano de entender la performatividad.

El texto de Ponge, “Fábula”, es muy breve, está compuesto de seis líneas en *itálicas* (que serían siete si el título fuera incluido) y un paréntesis de dos líneas en caracteres *romanos*. Cuando se pregunta a qué género pertenece el texto, Derrida lo vincula con las “Invenciones” de Bach. Recuerdo rápidamente que Bach generó estas treinta piezas musicales (quince invenciones con estructura de contrapunto a dos voces y quince sinfonías a tres voces) para enseñar música a sus estudiantes mediante el uso de fugas y cánones, y a través de diversas técnicas de escritura musical. Es decir, las invenciones son composiciones musicales que enseñan a “componer componiendo”, a través de las distintas técnicas de composición.

¿Qué acontece en *Fábula* de Ponge? Derrida señala en *Psyché*:

Se puede apostar que esta fábula titulada *Fábula*, construida como una fábula hasta en su “moraleja” final, tratará de la fábula. La fábula, la esencia de lo fábuloso de lo que pretenderá decir la verdad, será también su tema general. *Topos*: fábula.⁵

Leamos entonces el texto:

Fábula

*Por la palabra **por** comienza, pues, este texto
Cuya primera línea dice la verdad,
Pero ese azogue debajo de la una y la otra
¿Puede ser tolerado?
Querido lector, tú juzgas
Aquí mis dificultades...
(DESPUES de siete años de desgracias
Ella rompe su espejo).⁶*

4. La referencia al Dios como testigo absoluto aparece en *Foi et savoir, suivi de Le siècle et le pardon*, Paris, Seuil, 2000 pero también en la conferencia de Jerusalem, “*Comment ne pas parler, Dénégations*”, en *Psyché, Invention de l'autre, Tome II*, Paris, Galilée, 2005, pp. 145-200.

5. J. Derrida, “Psyché. Invenciones del otro”, trad. cit., p. 92.

6. “*FABLE/Par le mot **par** commence donc ce texte/Dont la premiere ligne dit la vérité/*

La fábula (el texto-fábula) habla entonces de sí misma y de la verdad, “encuentra y dice la verdad que ella encuentra encontrándola, es decir: diciéndola”⁷. *Fábula* es para Derrida un espongismo⁸, ya que la verdad lleva la firma de su autor. La esponja es “una figura de receptáculo, un *subjectil* para la escritura”⁹.

Fábula es, entonces, una invención que se describe a sí misma, presentándose como un comienzo que no sólo está anunciado sino que está ejecutado (“Por la palabra *por* comienza pues, este texto”). Es como el inicio del evangelio de Juan: cuando se dice “Al principio era el logos”, se da una demostración performativa de lo que se dice.

Lo que ocurre en este performativo poético es que su descripción constativa es el mismo performativo: su comienzo (o primera venida) acontece cuando se relata eso de lo que es venida, esta frase se inventa inventando el relato de su invención.

La frase deconstruye entonces la oposición constativo-performativo, ya que *Fábula* es un performativo poético que describe y al mismo tiempo efectúa su comienzo (“Por la palabra *por* comienza, pues, este texto”). En la primera frase se patentiza la indecidibilidad entre el aspecto recitado y el recitante del texto. El primer “por” citado por el segundo (“Por la palabra *por*”) constata la operación que no acontece más que por la citación. La teoría de los actos de habla señalaría que el primer “por” es utilizado y el segundo mencionado, sin embargo, el “por” *utilizado* forma parte de la frase mencionante pero también de la mencionada:

En el cuerpo de un solo verso, sobre la misma línea dividida, el acontecimiento de un enunciado confunde dos funciones absolutamente heterogéneas, “uso” y “mención”, pero también hetero-referencia y auto-referencia, alegoría y tautología.¹⁰

Lo característico de *Fábula* es que “efectúa el constatar”, es decir, performativiza constatando, se da en el texto un movimiento rápido por el cual el valor performativo pasa al lado del constativo y viceversa. Es una indecidibilidad, como la caracteriza Paul de Man, insoportable (por su aceleración

*Mais ce tain sous l'une et l'autre/Peut-il être toléré? / Cher lecteur déjà tu juges/Là de mon difficultés...// (APRES sept ans de malheurs/Elle brise son miroir)”. En F. Ponge, *Proèmes*, 1. *Natare pisces doces*, Gallimard, 1948. Segunda edición de la *Fábula* (con inversión de itálicas y romanos): Tome premier, Gallimard, 1965, p. 114.*

7. J. Derrida, *Psyche*. Tome I, ed. cit., nota 1, p. 18.

8. Aquí Derrida juega con la idea de Ponge: esponja, como lo hace en *Signéponge*, Paris, Galilée, 1988.

9. J. Derrida, *Signéponge*, ed. cit., p. 56.

10. J. Derrida, “Psyché. Invenciones del otro”, trad. cit., p. 96.

infinita). Tal vez se podría indicar que la primera línea es metalingüística, pero ¿cuál sería el lenguaje objeto de este metalenguaje? En rigor, no hay lenguaje para este metalenguaje.

Fábula, de “por en por”, da lugar a una especulación y a una especularización infinita. Por otra parte, mientras que la sabiduría popular señala que la ruptura del espejo genera siete años de desgracia, aquí la ruptura acontece “después” de los siete años de desgracia. Pero la paradoja no se halla solamente en la inversión del dicho popular, sino en que la moraleja, o lo que fungiría como moraleja —“(DESPUES de siete años de desgracias/Ella rompe su espejo)”— es el único elemento narrativo en esta supuesta fábula (al revés de lo que acontece en las fábulas en sentido canónico, que primero narran algo y luego finalizan con una moraleja). A la “ella” de la *Fábula* que rompe el espejo, Derrida propone llamarla *Psyche*, en referencia no solo a la *Psyche* mítica que pierde a Eros, sino también al espejo que gira sobre una base pivotante. Como este espejo, *Fábula* proyecta el advenimiento de sí, el “hablar” de sí misma como otro. El advenimiento anuncia que alguien (quién), o tal vez algo (qué) viene.

Describiendo y efectuando en la misma línea su propio engendramiento, *Fábula* cuenta una historia que es “su propia in(ter)vencción inaugural”¹¹, y una “verdad” que es la suya propia: sin embargo, en la medida en que se podrían generar múltiples enunciados de este tipo (paradojas autocitacionales) existe aquí acontecimiento (singularidad) en la misma medida en que existe máquina productora.

Acontecimiento: lo vivo y lo inerte

Hay que tener en cuenta, entonces, que para comprender la noción de acontecimiento en Derrida es necesario remitirse a estos dos aspectos: el que hace a la singularidad y vincula el acontecimiento con lo vivo, y el que remite a la cuestión maquínica, y se relaciona entonces con la materia inorgánica¹².

Antes de continuar en esta dirección, quisiera remitir brevemente a la idea ya mencionada de Dios como testigo absoluto, ya que en esta noción, que alude a la problemática del otro, se patentiza también la conjugación con lo maquínico.

11. “*Fábula* que dice que la fábula no inventa únicamente en la medida en que ella cuenta una historia que no ha tenido lugar, que no ha tenido lugar fuera de ella misma y que no es otra que ella misma en su propia in(ter)vencción inaugural”, J. Derrida, *Psyche*, ed. cit., p. 31, trad. cit. p. 104.

12. Tema al que se ha referido Derrida de manera clara en “La cinta de máquina de escribir. Limited Ink II”, en *Papel Máquina*, trad. cit. pp. 131-128.

Cuando Derrida señala que es “un hombre de lágrimas y de plegarias”¹³, indica que “ora” todo el tiempo, pero, ¿qué significa esta plegaria constante en alguien que se confiesa como ateo? En la plegaria, como en toda palabra dicha o pensada, se presupone siempre que hay otro a quien se dirigen los rezos o las palabras. Incluso cuando “no se quiere decir nada”: aún la ausencia de “contenido” de lo dicho mienta un destinatario. Porque el lenguaje es “previo” a la constitución del sujeto que dice algo, en la medida en que el sujeto es “producido” por el lenguaje. El “yo” que se autoerige como productor de lo dicho cuando se habla en primera persona es meramente un deíctico, un “lugar” producido por el lenguaje¹⁴. Y el lenguaje produce “maquínicamente” a Dios como “testigo absoluto”. Hay que recordar que Derrida desarrolla esta idea en un texto como “Fe y saber”¹⁵ en el que está mostrando los vínculos entre ciencia y religión, entre religión y tecnología, y haciendo patente cómo dos ámbitos que se pretenden “incontaminados” están atravesados el uno por el otro (la razón tiene mucho de fe y viceversa). Entonces, en la promesa, al poner a Dios como testigo, se lo engendra maquinaalmente:

Ineluctable a priori, un descenso de Dios *ex machina* pondría en escena una máquina trascendental del apóstrofe. Habríamos comenzado así por establecer, retrospectivamente, el derecho de primogenitura absoluta de un Uno que no ha nacido. Ya que poniendo a Dios por testigo, incluso cuando no es nombrado en la promesa del compromiso más “laico”, el juramento no puede sino producirlo, invocarlo o convocarlo como estando ya ahí, siendo por lo tanto inengendrado e inengendrado, antes del ser mismo: improductible. Y estando ausente de su lugar. Producción y reproducción de lo improductible ausente de su lugar. Todo comienza por la presencia de esa ausencia.¹⁶

13. Véase M. B. Cragnolini, “Hombre de lágrimas y plegarias”, en D. Beros, J. L. Roggero, D. Roldán y F. Soldano Deheza (comps.), *Dios, ser humano, mundo. Entre la filosofía y la teología*, Buenos Aires, editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 177-192.

14. Esta idea de yo no como productor del lenguaje, sino como producido por el cuerpo o el *Es*, la desarrolla Nietzsche cuando indica de qué manera el *Ich* quiere erigirse en dueño y señor. Véase M. B. Cragnolini, “Ello piensa: la otra razón, la del cuerpo”, en J. C. Cosentino-C. Escars (comp.), *El problema económico. Yo-el-lo-super yo-sintoma*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2005, pp. 147-158.

15. J. Derrida, *Foi et savoir, suivi de Le siècle et le pardon*, ed. cit. traducción al español en “Fe y saber”, en J. Derrida y G. Vattimo (dir) *La religión (Seminaro de Capri)*, trad. C. de Peretti y P. Vidarte, Buenos Aires, La Flor, 1997.

16. *Idem*, p. 29.

Dios es, entonces, testigo absoluto, en la medida en que está presente ausente en todo juramento o compromiso¹⁷, y su “aparición” en el lenguaje se produce de manera maquinaica (*Deus ex-machina*).

Religión y razón, separadas en la idea de “ilustración” por contraposición a la “fe del carbonero”, se desarrollan juntas y entrecruzadas, desde el apóstrofe testimonial que supone todo performativo, y que produce máquinicamente a Dios (al otro presupuesto en toda promesa). El otro, entonces, que es del orden de lo incalculable, de lo impredecible e improgramable, ha de ser pensado también desde lo iterable y lo maquinaico¹⁸.

De modo similar, lo vivo, en su carácter acontecimental único, se sustraería a la metafísica de la presencia, pero en la medida del aspecto maquinaico reproductivo (necesario a la vida, de ahí “la vida la muerte”) entra en esa metafísica en virtud de la iterabilidad, que supone representación.

Lo material ha sido caracterizado por Derrida como “subjectil”, sobre todo en sus referencias a cuestiones estéticas. *Artaud le Moma*¹⁹ y “Forcener le subjectile”²⁰ son dos textos claves para comprender esta noción, inspirada en Artaud. El término “subjectil” data, para los diccionarios, de mediados del siglo XX²¹, y remite a aquello que subyace (*subjectum*) por debajo. “Entre el abajo y el arriba es a la vez un soporte y una superficie”²², “una suerte de piel agujereada de poros”²³. El subjectil es intraducible a otra lengua, él mismo es un subjectil. En cuanto a “forcener”, es un verbo intransitivo, y el Littré remite a la etimología italiana: *forsennato*, latín *fors*, fuera, y al alemán *Sinn*, sentido. *Forcene* (mejor, dice Derrida, *forsené*) sería entonces, “colocado fuera del sentido”, *Wahnsinnige*. El subjectil tiene

17. F. Vitale, en “Jacques Derrida. la letteratura, la vita la morte”, en F. Vitale e M. Senatore (a cura di), *L’avenire della decostruzione*, Genova, il melangolo, 2012, pp. 147-163, retoma la pregunta del *Adieu*. A *Emmanuel Lévinas*, sobre la posibilidad de un performativo trascendental, pregunta cuya respuesta es tanto “imposible” como “quizás”, y trata de responderla desde la articulación-coimplicación entre juramento y perjurio. En *Adieu* se señala que en el acto de fe implícito en el performativo testimonial se da la condición de posibilidad de relación con el otro, del ser-con-otros en función de la comunidad por venir. Es en esta posibilidad que marca el performativo que me interesa insistir: da cuenta de un modo del ser-con el otro.

18. En la medida en que no hay origen y todo es huella de huella. Por eso el sí dicho al otro está siempre iterado: “sí, sí”.

19. J. Derrida, *Artaud le Moma. Interjections d’appel*, Paris, Galilée, 2002.

20. J. Derrida, *Forcener el subjectil*, edición bilingüe, trad. R. A. Castellanos y B. Mazzoldi, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana- Pensar, 2010.

21. Sin embargo, en un *Post-scriptum* a *Forcener* Derrida apunta una serie de datos que conoce, con posterioridad a la entrega del manuscrito de esta obra al editor, y que señalan las fuentes italianas y otros usos del término. Cfr. ed. cit., pp. 8-9.

22. J. Derrida, *Forcener el subjectil*, ed. cit., 9.

23. *Ibidem*, p. 10.

la consistencia del “entre-dos”, no es ni un sujeto ni un objeto, es lo que se encuentra “entre esto y aquello”. Es irrepresentable, ya que se caracteriza por el ni/ni que resiste a toda representación. Pero en tanto soporte de la representación, es el sujeto devenido neutro e inerte²⁴, que debe ser atravesado por el proyectil²⁵. El *jacere* se mueve entre la transitividad y la intransitividad: en un caso, *jacere* es estar por debajo, abatido, “yetado”, en otro caso es “*jectar*” (tirar) algo: dados, semillas. El subjectil jectado, fundado, puede sostener, ser fundación, servir de soporte. Entre ser jectado y jectar hay una diferencia transitoria, precaria, inestable:

Jetado jetante, el subjectil no es empero nada, nada más que un intervalo solidificado entre el arriba y el abajo, lo visible y lo invisible, el adelante y el atrás, aquende y allende.²⁶

En *Artaud le Moma* Derrida muestra ese carácter “entre-dos” del subjectil, yacente y atravesado, en la piel agujereada, la esponja y los papeles en los que se inscriben los poemas de Artaud que “llevan la muerte en la vida”²⁷.

Durante los diez últimos años de su vida, Artaud desarrolla la glosopoética de la lengua, junto con la tendencia a quemar sus dibujos y retratos. Se siente en esto, como señala Derrida, la electricidad de los electroshocks que sufre (suplicio) en su cuerpo, pero esta electricidad quema también su obra²⁸. Derrida se detiene sobre ese subjectil que es el papel de cada una de las *Sorts*, [fig. 1] para preguntarse si pueden pensarse como

el acontecimiento de una perforación performativa que busca producir efectos más allá de lo que ella destruye, transgrede, atraviesa, a saber, el soporte, la obra, la pared de la institución, hospitalidad reglamentada del hospital o del museo.²⁹

24. *Ibidem*, p. 30.

25. En Artaud, la “expresión” del artista es el grito: no se realiza en el espacio de la representación sino que, como un proyectil, atraviesa de manera cruel la superficie haciendo patentes los poros del sustrato.

26. *Ibidem*, p. 33.

27. J. Derrida, *Artaud le Moma*, ed. cit., p.73.

28. *Ibidem*, p. 20.

29. *Ibidem*, p. 70.

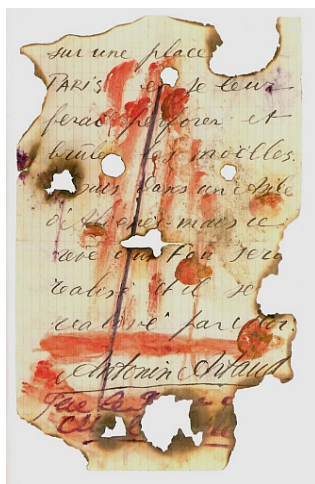


Fig. 1

De 1937 a 1939 Artaud multiplica esta serie que compone las *Sorts*, cada una de ellas singular, con su fecha propia [figs. 2 y 3], una suerte de “misiva fechada” dirigida a un destinatario apostrofado por la *Sort* correspondiente [fig. 4]. Por ello, Derrida piensa a cada una como un gesto singular, no destinado a la conservación o exposición en un museo. Tampoco son representaciones artísticas listas para la observación, sino que su tarea es producir efectos mágicos sobre las cosas o personas: algunas son amenazas o promesas en forma discursiva y física a la vez. Porque hay “una intervención gestual, una operación de la mano”³⁰ que ataca el soporte de la *Sort*, preparando esos golpes para el destinatario que son la perforación, el atravesamiento, y la quema del subjectil. Ese quemar el subjectil no sólo quema también toda simulación estética, sino que es inmediata,

esa inmediatez debe *demorarse*, y es esto lo que la expone a su deriva institucional, lo que la destina, a pesar de ella a *permanecer* y a *alienarse* en un museo, portando la muerte en la vida.³¹

30. *Ibidem*, p. 73.

31. *Idem*.

exterior. Por ello, es del orden de lo neutro (y nos acerca a la noción de lo impersonal, o de ese tránsito del quién al qué).

El tránsito del quién al qué

En otro lugar³⁵ he desarrollado la idea de este tránsito del quién (el supuesto sujeto-persona, forma de la ipseidad soberana), y el supuesto qué (en términos de lo viviente, el animal), en relación a la problemática de la muerte que acomuna. En efecto, uno de los textos en los que Derrida ejercita este tránsito de manera notable es en el *Séminaire La bête et le souverain*, en el que se pone en cuestionamiento el límite entre el quién (el soberano) y el qué (la bestia). Esta extraña pareja (bestia y soberano) se confunden en la muerte, ya que ambos se transforman en un qué.

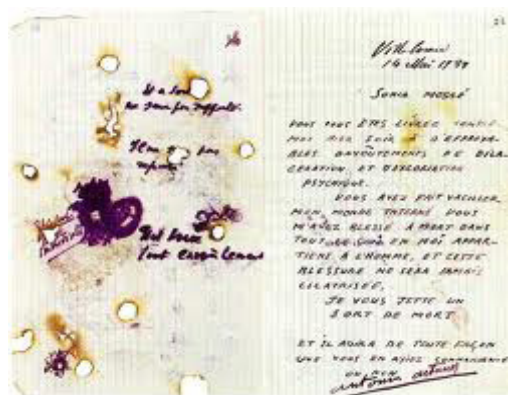


Fig. 4

En las problemáticas de lo performativo y del subjectil he mostrado otro de los aspectos de ese “qué”: lo maquínico de la producción y la materia soporte, para señalar de qué manera en ambas cuestiones Derrida hace temblar las oposiciones tradicionales y ejercita la lógica del ni/ni. En ese sentido, la escritura se patentiza como ese lugar de lo impersonal, en el que un quién que quiere erigirse continuamente por encima de la lengua para “dominarla” desde la supuesta propiedad de sus ideas-textos propios deviene algo diferente. Al firmar, al querer estampar en mi escrito los emblemas de mi propiedad, me doy la representación del don de aquello que justamente no me puedo dar, mi nombre³⁶. Como señala Derrida en relación

35. Véase M. B. Cragnolini, “Ecce animot o del quién al qué. Tránsitos derridianos hacia la comunidad de los vivientes”, en M. B. Cragnolini (comp.), *Entre Nietzsche y Derrida: vida, sobrevida, muerte*, Lanús, La Cebra, 2013, pp. 357-378.

36. Cfr. *Signe-ponge*, ed. cit. p. 88.

a Ponge, en ese acto desdibujó un acta de nacimiento y violó una tumba³⁷. La escritura es así, entonces, el lugar de la huella retraída y retirada siempre de todo supuesto origen, el ámbito de lo impersonal y neutro que hace manifiesto el lugar del otro y (como con una fábula comenzamos) también hace patente el paso del lobo.

El paso del lobo

Lupus in fabula: ya que de una fábula hablamos, el lobo nos ha estado cercando todo el tiempo, con su paso silencioso. ¿Por qué el lobo ha estado acechando este texto dedicado a la performatividad, el acontecimiento y lo maquínico? El *lupus in fabula* es el lobo en el discurso que nos quita la capacidad de hablar: la expresión latina, que han usado en forma más o menos similar Terencio, Plauto y Cicerón, aludiendo a la presencia continua del lobo en la fábulas de Esopo, remite al silencio que se produce cuando el referido en el discurso hace su aparición³⁸.

Luego de la publicación de *Obra abierta* en 1962, Umberto Eco señala que se planteó el siguiente problema: ¿cómo es posible la libertad interpretativa de una obra que, al mismo tiempo, exhibe características estructurales que regulan el orden de las interpretaciones?³⁹ La pregunta, del ámbito de la pragmática, intentaba desentrañar esos “movimientos cooperativos” que hacen leer al lector lo que no está escrito, completar espacios vacíos, insertarse, en suma, en el tejido del texto. A ese tema se dedica *Lector in fabula*, sobre todo, desde el trabajo en torno al cuento de Alphonse Allais, “Un drame bien parisién”, cuento que, según indica Eco, le hizo patente por su dificultad, la intervención del lector en la textualidad. Y es a partir de “Un drame” que el semiólogo muestra de qué manera todo texto tiene dos componentes: la información que da el autor, y la que añade el lector. En este sentido, según Eco, el autor, Allais “incita al lector a rellenar el texto con informaciones que contradicen a la fábula y lo obliga a cooperar en la construcción de una historia que no se sostiene. Al fracaso de *Drame* como fábula corresponde la victoria de *Drame* como metatexto”⁴⁰. Eco ha pensado al *lector in fabula* “inserto” en un texto que parece siempre ya escrito, pero que no lo está, porque necesita de ese lector para seguir escribiéndose.

37. *Idem*.

38. Como el lobo quita, según las leyendas, la capacidad de hablar con su sola aparición y mirada.

39. Esto lo hace en la “Introducción” a *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. R. Potchar, Barcelona, Lumen 1993, p. 13.

40. U. Eco, *op. cit.*, pp. 277-278.

Podríamos decir que oculto en el silencio, el lector participa de esa comunidad de autores y lectores de la desobra blanchotiana, que deconstruye la autoridad firmante del escritor y su “presencia viviente”, patentizando el atravesamiento de la ausencia y la muerte en todo ejercicio de presencia. Como el lobo, a paso de lobo.

Todo el *Séminaire. La bête et le souverain* está atravesado por el lobo: se inicia con el lobo (*loup*) y transcurre a paso de lobo (*à pas de loup*). Como señala Regazzoni, a Derrida le interesa evocar la fábula del lobo en su relación con la política⁴¹, y por ello intenta mostrar el vínculo entre la fuerza y la ley carnívora del lobo, que se hace “ley y fuerza de ley”. Desde este punto de vista, Regazzoni se aboca a desentrañar el sentido que une al lobo y la ley, al lobo y al soberano, y al lobo y la invención de lo jurídico-político⁴².

Más allá de la utilización de la figura del lobo para pensar una cuestión humana (la referencia en el discurso a un otro que de pronto aparece, o la figura para pensar la política), quisiera referirme brevemente al “lobo en el discurso”, como el animal no fabulístico, no imagen de lo jurídico-político ni imagen del lector humano, sino animal “en tanto” (Heidegger *dixit*) animal. Judith Still analiza las diversas formas en que se presenta la figura del lobo y del hombre lobo, en relación a lo salvaje/domesticado: la contraposición entre lobo y perro testimonia ese vínculo⁴³. En esta contraposición, podríamos decir que el “perro de la casa” mantiene la seguridad de lo propio (es el “propio perro”), mientras que en él mismo acecha la fuerza “salvaje, no domesticable” del lobo, que da cuenta de lo amenazante que invade dicha seguridad, y cercena la posibilidad de dominio⁴⁴. En el “a pas de loup” de Derrida la negación “pas” contamina la expresión: ¿qué lobo “no está” en ese paso silencioso?⁴⁵ ¿No será que no está el lobo de la fábula, sino el lobo en tanto animal? Es decir, ¿no hará patente el discurso la presencia ausente, silenciosa, acechante, del lobo animal? ¿No será que el animal está todo el tiempo asediando en los textos y en algún momento “vemos su cola”? Derrida alude a la expresión francesa “Quand on parle

41. S Regazzoni, “Du loup. Force et loi”, en *Escritura e imagen* Vol. ext. (2011), pp. 259-270-

42. El texto de Regazzoni se centra en la presencia del “lykos” (lobo) en un texto de Solón, que Agamben ha comentado en relación a la “fuerza de ley”, pero sin advertir este lugar del lobo, que hace que el legislador se convierta en lobo.

43. J. Still, *Derrida and others animals. The boundaries of the human*, USA, Edinburgh University Press, 2015, pp. 67 y ss.

44. E. Fudge, en *Pets*, USA, Routledge, 2014, muestra de qué manera para algunos antropólogos el animal “mascota” implica la seguridad del hogar, y la posibilidad del dominio pero, sin embargo, al ser “animal” da cuenta de una contaminación en esa seguridad.

45. J. Still, *op. cit.* p. 70, vincula este “no” con el “Esto no es una pipa” de Magritte, para indicar que la figura del lobo de la fábula no es un lobo, sino una figura fabulística.

du loup, on voit sa queue”⁴⁶: hablamos de él como figura de la fábula, pero vemos su materialidad, su cola. Porque el animal no puede sino estar en el discurso, así llamado “humano”, como parásito, fantasma, resto.

Según la leyenda, si el lobo nos mira, perdemos la capacidad de hablar. El lobo nos deja mudos, porque evidencia que siendo excluido del discurso, está, sin embargo, en él. Porque “el hombre” del discurso es también “el animal” del discurso. En éste, el hombre está dividido, según la tradición humanista, entre el que piensa con su alma (o su mente) racional, y el que habla o escribe desde el aspecto subordinado al alma, el cuerpo. El hombre que habla o escribe lo hace con una voz o una mano que forman parte de un cuerpo que la tradición humanista ha considerado “animal”. Mano y voz que en las *Sort* de Artaud performativizan el destino de esas obras, golpes y gritos para el destinatario desde ese cuerpo sufriente, agujereado y quemado.

Si la cultura se “sostiene” sobre la naturaleza como aquello a lo que se opone para construirse, el cuerpo herido y quemado del animal (y del animal que somos) es el subjectil de la cultura⁴⁷.

El animal parece, entonces, subordinado en el discurso, pero éste no sería posible sin él; ni voz ni escritura que plasmaran la palabra. Lengua y escritura no son sin la materialidad de la corporalidad, que permite que la palabra pase por la boca y la escritura por la mano. El animal es, entonces, el subjectil del discurso y de la escritura. “Entre-dos” agujereado, como el papel de Artaud, nos acecha en silencio: sobre su carne inscribimos aquello que creemos ser (este modo del ser humano avasallante y avasallador de todo lo viviente) pero descubrimos que su carne es nuestra carne en esa comunidad de lo neutro (ese tránsito del quién al qué) que somos con todo lo viviente: *ecce lupus ecce animot*.

46. J. Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Edition établie par M. Lisse, M-L Mallet et G. Michaud, Paris, Galilée, 2008, p. 24.

47. No me puedo detener aquí sobre la idea del “cuerpo quemado” del animal que funda la cultura, remito al *De abstinentia* de Porfirio y al modo en que éste vincula la sarcofagia con las ofrendas a los dioses que implicaban fuego (las cosechas quemadas para elevar al cielo el aroma de las primicias, que en algún momento incluyeron animales). La cultura carnívora se sostiene y exhibe sin querer mirarlo de frente sobre el cuerpo quemado, dañado, agujereado del animal: silencioso como el lobo, por acallado a golpes y electrocuciones, los cuerpos de los animales a los que hemos obligado a “devenir ganado” también nos acechan.

Figuras

[fig. 1] Artaud, *Sort* para Roger Blin, 22 de mayo de 1939.

[fig. 2] Artaud , *Sort* para Sonia Mossé, 14 de mayo de 1939.

[fig. 3] Artaud , *Sort* para Guillot de Givry, 16 de mayo de 1939.

[fig. 4] Artaud, *Sort* para Sonia Mossé.

