

*Política y Literatura - Algunos lugares de cruce**

*Carlos Contreras Guala***

Este cruce de ámbitos se vio facilitado, impulsado y reforzado por medio de mi acercamiento a la filosofía francesa del siglo XX. Más específicamente, a la filosofía de Jacques Derrida.

Con este filósofo mis relaciones son bastante tempranas, me refiero a que son tempranas para mí, para mi formación disciplinar en la filosofía. Y en verdad, para cierto tipo de militancia en la filosofía.

1. El año 1983 era el décimo año de la dictadura militar en Chile. La filosofía había sufrido las mutilaciones y castraciones institucionales correspondientes. Mi primer encuentro con el nombre de Derrida fue en una compilación sobre Antonin Artaud editada en Argentina. Representaba lo que yo creía que se podía y que se debía hacer con respecto a la filosofía y con respecto a ciertos escritores.

Por mi parte, como joven estudiante de Filosofía, pensaba en la posible relación entre la estética del mal de Baudelaire y lo dionisiaco en Nietzsche.

En la lectura de la traducción argentina de “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, me encontré con esas notas hacia el final del texto en que Derrida hacía un paralelo entre el teatro de la crueldad y el dionisismo. Luego fue mi encuentro con la cita de Nietzsche en *De la Gramatología*: “Sócrates el que no escribe”. Más tarde fue la creación del Colegio Internacional de Filosofía y el envío de la carta de

Derrida al Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile. Esto ocurría en tiempos en que la asfixia cultural, social y política imperaba en el país. En esa carta invitaba a nuestro Departamento a participar de la recién creada institución.

2. Hacia finales de la dictadura, finales de la década de 1980 y principios de los noventas, me encuentro con Patrice Vermeren en Santiago e intercambiamos direcciones. La gran amistad de Patrice dio lugar, entre otras cosas, al envío de libros de Jacques Derrida a Valparaíso.

Gracias, entonces, a Patrice Vermeren y a la provisión de libros de Derrida a Valparaíso fue posible mi primera tesis sobre Derrida a propósito del uso y función de la metáfora en la filosofía.

3. Entre 2004 y 2008 trabajé en la elaboración de mi segunda tesis: una suerte de agradecimiento a la generosidad de Patrice Vermeren y Jacques Derrida. Se trataba de destacar la no discontinuidad de lo político en el pensamiento de Jacques Derrida.

Luego de la publicación de mi libro (2010), comencé o, más bien, amplié mi investigación concentrándome en dos ejes: literatura y política. Ejes que no están del todo separados, sino que se desplazan confundiendo a veces sus motivos, superponiéndose uno al otro, atravesándose, desplazando sus satélites.

En lo que sigue, describiré y destacaré dos lugares de cruce entre literatura y política a través de la filosofía. El tema central de ambos lugares

res podría enunciarse como el del poder, la autoridad y la soberanía.

El primero de estos cruces tiene que ver con las nociones de autoría, autoridad y paternidad literaria.

El segundo lugar de cruce es más bien plural, es un lugar de muchos cruces pero que finalmente ponen en cuestión el concepto de soberanía.

PRIMER LUGAR DE CRUCE

Autoría, autoridad, paternidad literaria

Este primer acercamiento es un ensayo tentativo y tentacular. Tiene varios brazos: el poema de Iván Karamazov contado a su hermano menor Aliosha; Fiodor Dostoievski leído por Mikhail Bakhtin leído por Julia Kristeva; Franz Kafka y varios otros leídos por Avital Ronell. Lecturas y escrituras cruzadas. Relevos de lectura advertidos e inadvertidos. Autores leídos y desleídos, autoridades en crisis, paternidades literarias objetadas.

Comenzaré con cierta escena entre dos hermanos, los hermanos Karamazov. Se trata de una conversación. Cito:

¿Sabes Aliosha?, no te rías, pero compuse un poema, hará cosa de un año. Si puedes perder aún unos diez minutos más en mi compañía, te lo contaré, ¿quieres?

– ¿Tú has escrito un poema?

– Oh, no, no lo he escrito –se rio Iván–; en mi vida he compuesto ni dos versos. Pero ese poema lo concebí y lo recuerdo. Lo concebí con entusiasmo. Tú serás mi primer lector, es decir, oyente. En efecto, para qué ha de perder el autor aunque sea a

un solo oyente –se rió Iván–. ¿Te lo cuento o no?
– Te escucharé con mucha atención –contestó Aliosha.¹

Se trata de una conversación entre Iván y Alexei Karamazov. Se trata del preámbulo de la narración del poema no escrito de Iván titulado “El gran Inquisidor”. La escena descrita en el poema se desarrolla en Sevilla en los tiempos en que reinaba la Inquisición y en que se encendían enormes braseros para quemar a los herejes y hacer *autodafe* frente al pueblo reunido, los poderes y los prelados de la iglesia. Cristo ha vuelto y el gran Inquisidor lo hace arrestar. Una vez en prisión, se despliega un impresionante monólogo. El texto de Dostoievski es muy conocido y ha sido leído y releído por muchos pensadores y críticos.

Por mi parte, no me atreveré a decir gran cosa, sino por el contrario me gustaría subrayar algunas cosas más bien pequeñas.

Iván no se presenta a sí mismo como un escritor, sino como un compositor, es decir, como aquel que concibe la obra. Ha compuesto y concebido el argumento del poema, pero no lo ha escrito. Además, él dice que en su vida no ha compuesto ni siquiera dos versos. Sin embargo, esta composición puede ser escuchada, audicionada. Puede tener un oyente, un auditor.

Iván es el que concibe, el que cuenta el poema, es el autor, pero es un extraño autor puesto que es incapaz de escribir su composición.

A propósito de este poema que nos cuenta una historia de la venida o del regreso de Cristo a Sevilla, podemos recordar también que Cristo no ha sido un hombre de escritura. Así como se dice de Sócrates “el que no
1 F. Dostoievski, Los hermanos Karamazov, Madrid, Cátedra, 13ª edición, 2013, p. 399.

escribe”, se podría decir también “Cristo el que no escribe”. A menos que exista algún registro de lo que escribió sobre el polvo en el momento de la escena de la adúltera. Pero se nos ha dicho que el viento borró sus trazos.

Cristo es otro de esos hijos que no escriben pero que cuentan historias y parábolas. Porque siempre se trata del padre y del hijo, del padre y de los hijos (también en plural). Es decir, nos encontramos aquí con la raíz de la autoridad. O al menos con una de ellas.

Avital Ronell ha hecho, hace unos años atrás, una revisión notable a propósito de la autoridad, la política y la literatura en su libro *Loser Sons. Politics and Authority*². Ella analiza a diversos pensadores, pero permanece en la obra de Franz Kafka, particularmente en la “Carta al padre”. Para Ronell, todos los pensadores “consideran que toda autoridad comienza con la cantinela de la autoridad parental y requiere que se comprenda las gramáticas del mandato, históricamente investidas en el *pater familias* – todos los dirigentes temporales, todos ‘los ‘señores’ llegan a ser ‘padres’” dice Ronell citando a Marcuse que a su vez cita a Martín Lutero³.

Pero si hay padre, hay también hijos. Podemos nombrar a Franz, pero también a Dimitri, Iván y Aliosha, sin olvidar a Smerdiakov, el bastardo y el parricida.

Volvamos a la novela de Dostoievski.

2 A. Ronell, *Loser Sons. Politics and Authority*, Illinois, Board of Trustees of the University of Illinois Press, 2012. Utilizamos la traducción francesa de Arnaud Regnauld, Bayard Éditions, 2015.

3 *Ibid.*, p. 126. La cita entre comillas corresponde al Gran Catecismo de Martín Lutero, citado por Marcuse en *Para una teoría crítica de la sociedad*.

Me gustaría destacar otra indicación de Iván, es decir, e insisto, del autor del poema o más bien, del compositor del poema. Él dice que no tiene ninguna importancia si lo que su personaje piensa es un error o algo producto de su imaginación. Citaré la pregunta de Aliosha justo después de haber escuchado parte de la historia, y a continuación, la respuesta de Iván:

–No acabo de comprender lo que esto significa, Iván –dijo sonriendo Aliosha, que había estado escuchando en completo silencio–. ¿Se trata de una mera fantasía insondable, o de algún error del viejo, de algún imposible *quid pro quo*?

–Admite, aunque sea lo último, –repuso Iván, riéndose–, si el realismo moderno te ha complacido tanto que ya no puedes soportar nada fantástico; ¿quieres un *quid pro quo*?; bien, sea. Cierta –se echó a reír de nuevo–, el viejo tiene noventa años y podía haber perdido el juicio hacía tiempo pensando en su idea. El prisionero, a su vez, podía haberle impresionado por su aspecto. Aquello podía ser simplemente una alucinación, el delirio de un viejo nonagenario ante la muerte, sobreexcitado, además, por el auto de fe de la víspera con sus cien herejes quemados. Pero, ¿no nos da lo mismo, a ti y a mí, que se trate de un *quid pro quo* o de una fantasía insondable? La cuestión está en que el viejo necesita decir todo lo que piensa; en que, por fin, se manifiesta a sus noventa años y dice en voz alta lo que durante sus noventa años ha callado.⁴

“Quizá”, “¡Qué nos importa!”: he ahí lo que dice Iván.

El oyente, Aliosha, no sabe, no comprende lo que el autor del poema ha dicho. Tiene necesidad de la voz autorizada de un padre. No olvidemos que se trata de una conversación entre hermanos. Dos hermanos que comparten un patronímico, un nombre de padre.

4 F. Dostoievski, op. cit., pp. 404-405.

Iván, quien posee la paternidad literaria, el autor de un poema no escrito, no conoce ni sabe por qué su personaje actúa como actúa, por qué su personaje dice lo que dice. Iván hace suposiciones. Finalmente, no le interesan sus razones, las del personaje, las de su personaje. No le interesa comprender las razones de las acciones y del discurso de su personaje, el gran Inquisidor de Sevilla.

El autor, el compositor, tiene la paternidad literaria, pero no tiene la autoridad sobre sus personajes. La autoría no llega a ser una autoridad sobre aquello que ha escrito (o compuesto, o concebido).

¿Y qué ocurre con el mismo Dostoievski como autor? ¿Cuál es su vínculo con sus personajes? ¿Es el autor de esos personajes y de sus discursos?

Mikhail Bakhtin ha propuesto considerar a Dostoievski como el creador de la novela polifónica.

“Vemos aparecer –dice Bakhtin–, en las obras [de Dostoievski], héroes cuya voz es, en su estructura, idéntica a la que encontramos normalmente en los autores. La palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo es tan válida y enteramente significativa como lo es, en general, la palabra del autor; no está alienada por la imagen objetivada del héroe, como formando una de sus características, pero tampoco sirve ya de portavoz de la filosofía del autor. Posee una independencia excepcional en la estructura de la obra, resuena en cierto modo al lado de la palabra del autor, combinándose con él, así como con la voz tan independiente y significativa de los otros personajes, de un modo totalmente original.”⁵

5 M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970, p. 33.

Julia Kristeva, por su parte, añade que “el autor no es la instancia suprema que aseguraría la verdad de esta confrontación de discursos. Su concepción del personaje, según Bakhtin, es concepción de un discurso (de una palabra), o mejor, del discurso del otro. El discurso del autor es un discurso a propósito de otro discurso, una palabra con la palabra, y no una palabra sobre la palabra (no un metadiscurso verdadero)”⁶. Podemos decir también que al interior de la novela cuya autoría corresponde a Dostoievski, el personaje (Iván), tiene el mismo vínculo con su personaje (el gran Inquisidor).

Entre paréntesis, y si lo que ha sido dicho no es suficiente, podemos añadir, de pasada, algo a propósito de la cuestión de la paternidad literaria de Bakhtin. El año 2011 apareció un libro titulado *Bakhtin desmascarado. Historia de un mentiroso, de un fraude y de un delirio colectivo*, de Jean-Paul Bronckart y Cristian Bota⁷. El texto es muy voluminoso y su título es muy duro. Al parecer Bakhtin se apoderó de las obras de dos autores: Pavel Medvedev y Valentin Volochinov. Se habría apoderado de la autoría de sus obras. Es una muy interesante usurpación de paternidad literaria que no tiene nada que ver con la polifonía (o quizá sí).

Resumiendo, tenemos un autor, Iván Karamazov, que no domina a su personaje. Es un autor, no un escritor, sino un compositor.

Tenemos a un autor de este autor (Iván Karamazov), es decir, Fiódor Dostoievski, que ha sido nombrado creador de la novela polifónica.

6 J. Kristeva, “Une poétique ruinée”, prólogo a M. Bakhtine, op. cit. p. 15.

7 J.-P. Bronckart y C. Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d’un menteur, d’une escroquerie et d’un délire collectif*, Genève, Librairie Droz S.A., 2011.

El autor de esta denominación, Mikhail Bakhtin, es aparentemente también, a su manera, polifónico.

La autoría, la paternidad literaria y, por consiguiente, la autoridad, sufren diversos tipos de crisis.

Para cerrar estas tímidas y preliminares aproximaciones, evocaré las provocadoras palabras de Avital Ronell.

Estas experiencias literarias nos cuentan cómo comenzar el trabajo que consiste en poner a prueba los límites de la autoridad y quizá sus crisis, cómo las empresas literarias nos pueden decir mucho a propósito de las siniestras realidades políticas.

“Es la literatura quien nos enseña, y exige de nosotros una lectura miope y plena de sospechas de lo que ocurre con la democracia o la verdad, o también la solidez del saber. La literatura, a pesar de todos los actores implicados, ha mantenido el rumbo gracias a las astucias, improvisaciones y otras revisiones de las que depende el lenguaje para operar sus revelaciones sorprendentes. Permítanme –dice Ronell– recurrir a una fórmula paradójica: hay una luz de esperanza en el hecho de saber que la lengua no es absolutamente fiable, que requiere una vigilancia y una flexibilidad infinita, exige que guardemos siempre una verdadera sensibilidad a sus hipótesis burlescas, sus lapsus, sus tendencias revisionistas”⁸.

La experiencia moderna de la literatura nos da pues una incomparable aproximación a la paradójica relación entre autoría, autoridad y política. Por el momento, no hago sino indicar su importancia y su luz de esperanza.

8 A. Ronell, op. cit., p. 340.

Paso ahora al segundo lugar de cruce o de cruces entre literatura y política que tiene que ver con las nociones de vida y de democracia, pero también con las de fábula y literatura.

SEGUNDO LUGAR DE CRUCE:

Fábula y literatura. Vida y democracia, nuevamente.

Al comienzo de *Canallas*⁹ hay algunos cruces que resultan muy significativos y muy provocadores, pero que son de una complejidad y de una deriva que a ratos se torna vertiginosa e incluso ingobernable. Correspondencias disimétricas, cruces de lo imprevisible y de la repetición, como por ejemplo la memorable escena de Narciso y Eco que marcará su prólogo¹⁰.

Viejos nombres que se intercambian y que se agregan a otros no menos viejos. En lo que sigue, repasaré uno de esos cruces (vida/democracia) y a partir de sus combinaciones e intercambios, intentaré esbozar algunas conjeturas, algunas preguntas, cierta secuencia y una distinción bastante inestable (fábula/literatura).

Estos cruces no dejan de recordar los juegos de manos de los apostadores y embaucadores de la calle. La calle de los canallas. También resuena la figura del quiasmo, su función rítmica para destacar una antítesis o un paralelismo. También evocan los cruces de palabras y de miradas

9 J. Derrida, *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, trad. Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 2005.

10 *Ibid.*, “Prólogo: Veni”, pp. 9-14.

en la cercanía de una fuente, las resonancias y ecos de Narciso y Eco o el cruce de miradas entre un hombre y un ofidio.

Efectivamente, en el umbral del volumen, al comienzo de la compilación de textos y conferencias que es *Canallas*, hay una asociación de viejos nombres que no puede dejar de llamar la atención: *vida* y “democracia”.

Dos viejos nombres escritos de ese modo: uno en cursivas, el otro entre comillas. Uno inclinado, como siguiendo el curso de un río, siguiendo el curso de una fuente donde poder saciar la sed, quizá inclinándose levemente para ello. Si es que no, ya bebiendo. El otro nombre, el segundo nombre, cogido por las comillas, quizá en el suspenso de las comillas esperando su turno para beber de aquella fuente.

La primera aparición es la siguiente:

“El viejo nombre *vida* sigue siendo quizá el enigma de lo político en torno al cual rondamos sin cesar”¹¹.

La segunda cita corresponde al momento final de ese umbral. Es el párrafo final de esa suerte de preámbulo de “La razón del más fuerte (¿Hay Estados canallas?)”:

“En los alrededores de la oportunidad, es decir, del incalculable quizá; hacia lo incalculable de otro pensamiento de la vida, de lo vivo de la vida, es donde y hacia donde me gustaría arriesgarme aquí con el viejo nombre todavía muy nuevo y quizá impensado de ‘democracia’”¹².

11 Ibid., p. 20.

12 Ibid., p. 21.

Aparece la “democracia”, pero también hay una segunda aparición de la palabra “vida”. Esta vez sin las cursivas y marcada por la alteridad y la novedad y, además, mediada por la referencia al poema Snake de D. H. Lawrence¹³.

Viejo nombre, entonces, vida, que involucra de algún modo el enigma de lo político y que se busca pensar de otro modo. Otra vez la vida, nuevamente la vida, pero a través de un pensamiento otro, a través de otro viejo nombre, democracia, nuevamente democracia. Dicho de otro modo, a través de la democracia se busca otro pensamiento del enigma de lo político. Los relevos son vertiginosos: vida, democracia, lo viejo, lo nuevo, el enigma, quizá.

Si pensamos en la fórmula aristotélica del *politikon zoon* (Política, 1, 1253a3), la remisión de la vida al enigma de lo político no resulta tan inusual. Lo mismo si se consideran las actuales derivas en torno a la bioética, la biopolítica y el transhumanismo. Ahora bien, esto está rondado por o nos hace rondar en torno al terreno del quizá. Y este terreno nos hace postular otro pensamiento de la vida, pero esta vez bajo un viejo y nuevo nombre: la democracia.

¿De qué manera pensar la cuestión de la política?

13 Derrida se refiere también a este poema de Lawrence en la novena sesión, fechada el 27 de febrero de 2002, del seminario La bestia y el soberano I. El poema “Snake” está incluido en D. H. Lawrence, *Birds, Beasts and Flowers*, Londres: Martin Secker, 1923, pp. 113-116. Retengamos un par de cosas: se trata de un poema y se trata del encuentro entre un hombre y una serpiente. Si bien snake se traduce muy bien por la palabra “serpiente”, hay dificultades en este caso preciso pues Lawrence se refiere a snake en masculino. Tal vez se podría traducir por “ofidio” a riesgo de perder el sentido de la acción de arrastrarse, de reptar, que mantienen tanto la palabra snake como la palabra serpiente. Tal vez se podría traducir por “reptil” a riesgo, esta vez, de ser una palabra de alcance más amplio.

Por lo menos en los textos de *Canallas*, el problema político, la cuestión política y la cuestión de la razón oscilan, por una parte, entre la exigencia de soberanía y, por otra parte, la exigencia de incondicionalidad. Incluso la cuestión política ha sido pensada y considerada de acuerdo a otra exigencia que engloba las anteriores: la exigencia de indisociabilidad entre ambas exigencias.

Sin embargo, Derrida postula, a modo de pregunta, la disolución de dicha indisociabilidad en nombre del acontecimiento y del por-venir. Y también postula que esta exigencia de disolución (entre soberanía e incondicionalidad) es fiel a la postulación de la incondicionalidad¹⁴. Esto redundará finalmente en la figura de la democracia: la democracia por venir.

Ahora bien, estos postulados de disolución de la soberanía en nombre de la incondicionalidad, pueden ser vinculados de alguna manera con cierta relación entre fábula y literatura. La hipótesis aquí esbozada se articularía entonces entre dos conjeturas. Por una parte, la fábula funcionaría en concordancia con la indisociabilidad de la soberanía y lo incondicional. Por otra parte, la literatura armonizaría más bien con la incondicionalidad disolusora o disolvente de la supuesta indisociabilidad entre la soberanía y lo incondicional.

La fábula

En la presentación del último seminario de Derrida en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS), *La bestia y el soberano*,
14 J. Derrida, *Canallas*, p. 169.

él mismo afirma que la historia política del concepto de soberanía se entretiene con cierto pensamiento del ser vivo y del animal. En la investigación que ofrecía en ese seminario no se trataba sólo de la historia de la interpretación del hombre como “animal político”, sino de la indagación de cierta lógica. Más bien, de dos aspectos de esa lógica: por una parte, aquella que somete la bestia a la soberanía política y, por otra parte, aquella que análoga una bestia y un soberano, en tanto que ambos compartirían cierta exterioridad del derecho. Una exterioridad que estaría definida como aquella que está en el origen del derecho y como aquella que excede el derecho y la ley.

Dentro del despliegue de esa lógica que establece una analogía entre la bestia y el soberano, nos encontramos con la fábula. Ésta forma parte de los indicios de una “analogía irresistible y sobrecargada entre una bestia y un soberano que se supone que comparten el lugar de cierta exterioridad con respecto a la ‘ley’ y al ‘derecho’ (fuera de la ley: por encima de las leyes: origen y fundamento de la ley)”¹⁵.

Hay dos fuertes razones para insistir en las fábulas. La primera de ellas se debe a cierto efecto dramático: las fábulas “ponen en escena política y antropomórfica a unas bestias que desempeñan un papel en la sociedad civil o en el Estado y, con frecuencia, los papeles estatutarios de súbdito y soberano”. La segunda razón de la insistencia en las fábulas es debida a su poder performativo y ficcional:

15 J. Derrida, Seminario La Bestia y el soberano I, trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 13-14.

la esencia de la fuerza y del poder político, allí donde éste dicta la ley, allí donde éste se otorga el derecho, allí donde éste se apropia de la violencia legítima y legitima su propia violencia arbitraria, pues bien, este desencadenamiento y este encadenamiento del poder pasan por la fábula, es decir, por la palabra a la vez ficcional y performativa, una palabra que consiste en decir: ‘Pues bien, tengo razón porque sí, tengo razón porque sí, me llamo el león y, van a escucharme, les hablo, amedréntense, soy el más valeroso y los voy a estrangular si ponen alguna objeción’. En la fábula, dentro de un relato a su vez fabuloso, se muestra que el poder también es un efecto de fábula, de ficción y de narración ficticia, de simulacro.¹⁶

Es decir, el recurso a la fábula le sirve a Derrida no sólo para resaltar el carácter soberano y el carácter servil, sino también para mostrar que el poder no es sino un efecto de una ficción.

Veamos qué es una fábula.

Uno de los fabulistas clásicos, luego de Esopo, es Fedro. Pues bien, en el prólogo a Eutychem dice lo siguiente:

*Servitus obnoxia,
Quia quae volebat non audebat dicere,
Affectus proprios in fabellas transtulit.*

“El esclavo que no se atreve a decir lo que quiere, tradujo sus sentimientos en fábulas”¹⁷. Es particularmente interesante esta definición pues emplaza la fábula del lado de la esclavitud sometida a un soberano. Hay que recordar, en todo caso, que Esopo también padecía la condición de esclavo. La fábula es entonces una astucia del esclavo para poder ex-

16 Ibid., p. 259. Corresponde a la 8ª sesión de seminario fechada el 20 de febrero de 2002.
17 Fábulas de Fedro liberto de Augusto, trad. José Carrasco, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1823, pp. 98-99. La traducción de Carrasco ha sido modificada. Corresponde al Libro III, 34-36.

presar sus sentimientos, particularmente, el sentimiento de la injusticia.

Sin embargo, la fábula también resultará ser una astucia del soberano para someter al esclavo precisamente a través de la moraleja. No hay que olvidar que otro gran fabulista, Jean de La Fontaine, dedica sus *Fábulas* al Delfín, el hijo de Louis XIV, que en esa época contaba con siete años. Fábulas, entonces, para instruir a los hombres y para entretener al niño soberano. Algo similar ocurre con las marionetas y los guignoles. Todos son modos de hacer hablar a los poderosos a través de ficciones y simulacros. Pero modos que siempre involucran un mensaje de doble banda: por una parte, hablan y se quejan los esclavos, los súbditos, pero a la vez, y, por otra parte, se presenta en sus escenas la crudeza, la necesidad y la naturalidad del poder.

Ahora bien, hay otro aspecto que importa resaltar en el uso de la fábula. Si bien se muestra el poder en toda su fuerza e inclemencia, también se muestra el carácter ficticio del poder¹⁸. Sin embargo, mostrar el carácter ficticio del poder ¿es un hecho relevante? ¿Es un modo de emancipación? ¿Una desposesión del poder? Tal vez sea una forma de emanciparse, de sacarse la mano de encima, de sacudirse el yugo paterno, la autoridad. Quizá finalmente se trate de poner en cuestión la ficción de la paternidad, incluida la paternidad literaria. Quizás estas cuestiones queden bajo el registro de las preguntas del hijo como aparecen en “Inventiones del otro”¹⁹.

18 Cf. J. Derrida, Seminario *La bestia y el soberano I...*, edición citada, sesión 8ª.

19 J. Derrida, *Psyché. Inventiones de l'autre*, París, Galilée, 1987.

La fábula representará para Derrida, en definitiva, una puesta en escena política y antropomórfica de bestias y una palabra a la vez ficticia y performativa. Una palabra que, siguiendo a Derrida quien sigue a su vez a La Fontaine, dice: “Pues bien, tengo razón porque sí, tengo razón porque sí, me llamo el león y, van a escucharme, les hablo, amedréntense, soy el más valeroso y los voy a estrangular si ponen alguna objeción”.

La fábula parece vincularse con la exhortación, con la conminación. Y exhorta especialmente a través de la moraleja, la *moralité*. Esta conminación unida a la animalización, hacen que la fábula esté del lado de la soberanía incondicional.

Nos detendremos en esta moralidad. *Moralité*, en francés, *Moral*, en inglés, *admonitio*, en latín, *parainesis*, en griego. La *parainesis* o *parénesis* procede del verbo *parainein*, exhortar. A su vez, este verbo está vinculado a *ainos*. Chantraine afirma que los diversos empleos de *ainos* se reúnen en “la noción de decir palabras cargadas de importancia o de sentido”²⁰.

Hay otros rasgos de la *parainesis* que resultan muy interesantes. Por ejemplo, la estrecha relación que mantiene con la autoridad y la exigencia de sumisión incondicional de parte del auditorio. Reconocemos aquí los rasgos de la soberanía y de la incondicionalidad. Incluso la fábula de La Fontaine “El lobo y el cordero”, a la que tanta atención le dedica Derrida, puede ser presentada como una fábula sobre la fábula. A Derrida le llama particularmente la atención la presencia de la *moralité* al comien-

20 P. Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, París, Klincksieck, 1977, p. 36.

zo del texto (o quizás él nos llama la atención, nos llama a poner atención a ese emplazamiento), sin embargo, ese ejercicio, ese uso, esa situación de la moraleja al comienzo de la fábula no es tan novedoso y ya ha sido clasificado y taxonomizado en diversos escritos de retórica. A ese emplazamiento se lo denomina *promythion*. Cuando la moraleja va al final, que es lo que ocurre con más frecuencia, se llama *epimythion* o *affabulatio*²¹. En un texto del siglo XVI, Natale Conti hace una diferencia en el uso de *promythion* y *epimythion*. El primero se usa para formar las costumbres, el segundo, para regular las costumbres²². De todos modos, el tema del *promythion* es importante por dos razones. Por una parte, es un llamado de atención, te advierte y te da indicaciones sobre cómo entender el texto que sigue. Es la autoridad, es la voz de la autoridad. Podríamos decir, la voz del padre. Por otra parte, una fábula con *promythion* crea y forma la costumbre bajo la forma del sometimiento.

La hipótesis es entonces que la fábula está del lado de la soberanía y que representa un cierto pensamiento de la vida. De la vida y del animal sometido a los antropomorfismos funcionales al dominio y el sometimiento. Derrida propone intentar un nuevo pensamiento de la vida bajo otro nombre viejo que es la democracia.

Ahora bien, la democracia está vinculada estrechamente con la literatura, con la literatura moderna y con el derecho a decirlo todo. Una literatura que se estructura en su constante ruina y que en ese sentido esta-

21 H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1984, volumen II, p. 413.

22 N. Conti, *Mitología*, trad. Rosa Ma. Rosas Montiel y Ma. Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 52.

ría del lado de la incondicionalidad sin soberanía. Derrida llega a afirmar que no hay democracia sin literatura ni literatura sin democracia²³.

Otro cruce entonces. Así como al principio era el cruce entre vida y democracia, ahora lo es entre fábula y literatura, entre literatura y democracia. ¿Corresponderá la fábula al viejo pensamiento de la vida, es decir, al viejo pensamiento del enigma de lo político? ¿Será la literatura parte de ese otro pensamiento de la vida vinculado a la democracia?

No es tan simple establecer estos paralelos. Resulta más complicado de lo que parece. La fábula no sólo se enmarca y corresponde a la época de Esopo o de Fedro, a la época de La Fontaine. Excede esas limitaciones, reaparece en diversas formas, incluso se entremezcla con la naciente literatura moderna.

Volveremos sobre ello. De momento, retomemos el problema de la moraleja.

Decíamos que Derrida, al analizar la fábula “El lobo y el cordero” de Jean de La Fontaine, indica que la moraleja (*moralité*) está al comienzo, “antes del relato, antes del momento narrativo así diferido, lo cual es bastante poco frecuente”²⁴. Hay que considerar esta observación y considerar también que este emplazamiento no es tan inusual. Emplazar primero la seriedad de la moraleja y luego la narración, la ficción, no es algo tan extraordinario. Así y todo, ¿qué ve Derrida en esta inversión, en este cruce?

23 J. Derrida, *Passions*, París, Galilée, 1993, p. 65. Para un mayor desarrollo de la relación entre literatura y democracia, v. C. Contreras Guala, Jacques Derrida. Márgenes ético-políticos de la desconstrucción, pp. 113-177.

24 J. Derrida, *Seminario...*, p. 26.

Tal vez pueda entregarnos algunas pistas el análisis que hace Derrida del pequeño texto de Kafka *Ante la ley*²⁵. Allí también hay consideraciones sobre el encuadre que habría que tener en cuenta si se postula una diferencia entre fábula y literatura. En la lectura de *Ante la ley* uno de los tópicos es el título, la condición de título de estas palabras. Sin embargo, con Kafka ya estamos en el terreno de la literatura. No obstante, esta inserción en la literatura nos entregará valiosas complejidades relacionadas con la fábula, la moraleja y los títulos.

Literatura

Hay un cuento de Edgar Allan Poe que justamente en su título porta el nombre *moral*, moraleja. En verdad, es su subtítulo: *Never bet the devil your head. A tale with a moral*. Fue publicado en 1841 y Julio Cortázar lo tradujo al español por “Nunca apuestes tu cabeza al diablo. Cuento con moraleja”²⁶.

El narrador del cuento de Poe afirma que “toda ficción debería tener una consecuencia moral; y, lo que es más, los críticos han descubierto que no hay ficción que no la tenga”²⁷.

Hay que tener en cuenta que se trata de un cuento, *a tale*, no es

25 J. Derrida, “Préjugés. Devant la loi” en J. Derrida et al., *La faculté de juger*, París, Colloque de Cerisy-Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-139.

26 E. A. Poe, *Cuentos completos*, trad. Julio Cortázar, Buenos Aires, Edhasa, 2014, pp. 417-428.

27 *Ibid.*, p. 417. La versión original dice: “Every fiction should have a moral; and what is more to the purpose, the critics have discovered that every fiction has” (*The collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, The Modern Library, 1992, p. 482).

una fábula. El narrador no reivindica la fábula y su moraleja, sino que va más allá, afirma que cada ficción debería tener una moraleja. Y desde luego, la suya también la tendría.

Cito a Poe:

“No hay ninguna justificación, pues, en la acusación que ciertos ignorantes han formulado contra mí; a saber: que jamás he escrito un cuento moral o, con palabras más precisas, un cuento con moraleja. Lo que pasa es que aquéllos no son los críticos predestinados a ponerme de manifiesto y a desarrollar mis moralejas; he ahí el secreto”.²⁸

El otro dato significativo que hay que destacar, es que la moraleja está contenida en el título del cuento. El título es la moraleja: *Never bet the devil your head*. Nunca apuestes tu cabeza al diablo.

Cito una vez más a Poe:

“[...] por el momento, con el fin de aplazar la ejecución capital y mitigar las acusaciones alzadas contra mí, ofrezco el siguiente y triste relato (*sad history*), cuya obvia moraleja (*moral*) no puede ser cuestionada de ninguna manera, ya que cualquiera puede leerla en las mayúsculas (*large capitals*) que forman el título del relato (*tale*). Debería reconocerse mi mérito por esta disposición (*arrangement*), mucho más sabia que la de La Fontaine y otros, que reservan hasta el último momento la impresión que desean producir y la meten de rondón en el final de sus fábulas (*and thus sneak it at the fag end of their fables*)”²⁹.

Es similar al llamado de atención de Derrida. La *moralité* aparece al principio. Ahora bien, Derrida dice que es poco usual y atribuye la

28 *Ibid.*, p. 418.

29 *Idem.*

novedad a La Fontaine. Y aunque el narrador de Poe no le da el mérito de ese cambio a La Fontaine, afirma que el emplazamiento de la moraleja al comienzo es inusual. Hasta el punto que Poe afirma que es mérito del narrador de su cuento el disponer la moraleja al comienzo, en la cabeza del cuento. Y no hay que olvidar que el cuento advierte sobre la pérdida de la cabeza. Es decir, en cierto modo, la pérdida de la capacidad moralizante de la ficción. Esta fábula de Poe, o más bien cuento (*tale, history*), pone a la cabeza la exhortación de no apostar la cabeza al diablo pues se termina perdiéndola. También es una apuesta de Poe. Él apuesta a propósito de la moralidad de su ficción, pero es una apuesta que va a pérdida pues la moraleja emplazada como título, en mayúsculas, *large capitals*, indica que su apuesta moral conlleva y es ya su decapitación.

La posición de Poe, al parecer, está a medio camino entre la fábula y la literatura. En todo caso, si hemos destacado que la democracia se vincula estrechamente con la literatura moderna, debemos advertir que Poe no es particularmente considerado como un adepto a la democracia. Se refiere explícitamente a ésta y al republicanismo en un cuento constituido por una serie de cartas datadas en el futuro, en los primeros días de abril de 2848. Se trata de “Mellonta tauta”³⁰. Cuando, bajo la pluma de Pundita –personaje femenino, remitente de las cartas–, se refiere a la democracia es ésta ya materia y tema de arqueólogos y curiosamente no deja de estar presente la fábula al intentar comprender qué quiere decir un gobierno de sí mismo. Es decir, una confederación donde cada persona es un individuo “a la manera de los ‘perros de las praderas’ de que se habla en

30 Ibid., pp. 911-929

las fábulas”³¹. La democracia, o más bien el gobierno republicano, según la reflexión de Pundita, no pudo ser otra cosa sino un gobierno de bellacos (*rascally government*) que sólo vino a resolver un tipo llamado Populacho (*Mob*). Solución que terminó con la muerte de Populacho exhausto a causa de su propia energía. Tema arqueológico, entonces, tema de un pasado inmemorial, pero que para Pundita, mujer del futuro, arroja una lección inolvidable: “no correr jamás en sentido contrario a las analogías naturales”. La única analogía posible para el republicanismo es el caso de los perros de las praderas y “sólo sirve para demostrar, si demuestra algo, que la democracia es una admirable forma de gobierno – para perros”³².

¿Hay ironía en esta ficción? Si es así, ¿hasta dónde se ejerce el influjo de la ironía en este escrito ficticio de Poe? Es un escrito sobre las cosas del futuro, sobre las cosas por venir, *mellonta tauta*³³. Y en ese futuro (ficticio, siempre ficticio), un personaje devorado por el aburrimiento, por el *ennui*, extrae lecciones del pasado inmemorial: No dejar de creer en las analogías naturales ni en el poder fabulador.

El registro de la literatura nunca es preciso, no se puede llegar a saber, pues la ficción impregna la escritura. De Poe y de su personaje, Pundita, cabe decir lo mismo que decía Derrida respecto a Baudelaire y su personaje de “La moneda falsa”³⁴: La ficción pone la responsabilidad

31 Ibid., pp. 921-922; p. 390.

32 Ibid., p. 923.

33 Mellonta tauta, son las palabras dirigidas a Creonte por el corifeo. Creonte llama a su muerte, pide que llegue su día final. El corifeo le responde. “Eso pertenece al futuro (mellonta tauta). Es preciso ocuparnos de lo que nos queda por hacer. De eso se ocuparán aquellos de quienes sea menester” (Sófocles, “Antígona” en Sófocles, Tragedias, trad. Asela Alamillo, Madrid, Gredos, 2000, p. 126).

34 J. Derrida, Donner le temps, París, Galilée, 1991, p. 122.

en el personaje, no necesariamente en el autor, no necesariamente en Poe.

Dejemos por un momento a Poe y preguntémosnos qué sucede cuando la literatura se prende del recurso de la fábula. Me refiero en especial al hecho de hacer hablar a los animales.

Un caso es el de la corrección y recomposición de la tradición fabulística. Es el caso de G. E. Lessing a quien le interesó fuertemente la fábula por la estrecha comunión que se da allí entre poesía y moral. Y precisamente a causa de esa misma moral es que modificó algunos de los clásicos argumentos de las fábulas antiguas. Estableció variantes desde el punto de vista de la enseñanza que provee la fábula y lo hizo a partir de modificaciones de la historia. Por ejemplo, interrumpiendo la historia o cambiando una u otra circunstancia como lo hace en el caso del zorro adulator y el cuervo o el hombre que salvó a la serpiente helada. En el primer caso, se pregunta Lessing, ¿qué hubiese pasado si el queso hubiera estado envenenado? En el segundo caso, ¿qué hubiese pasado si el hombre hubiese puesto a la serpiente en su seno no por misericordia hacia el animal, sino por el egoísta deseo de quitarle la piel?³⁵

Pensemos también en el gato Murr de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann. El texto de las opiniones de Murr fue publicado entre 1819 y 1821. El personaje es un gato escritor, un gato de las *belles lettres*³⁶. Cuando comienza, Hoffmann hace decir a su gato: “¡Sobre mí se abomba el ancho cielo estrellado [...] Siento que algo se agita maravillosamente dentro

35 Cf. G.E. Lessing, “Tratados sobre la fábula”, en Escritos filosóficos y teológicos, trad. Agustín Andreu, Madrid, Anthropos, 2ª edición, 1990, p. 247-248.

36 E.T.A. Hoffmann, Opiniones del gato Murr, trad. Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2008, “Prefacio del autor”, p. 128.

de mí, cierto ensoñador apetito me arrastra con violencia irresistible”³⁷. El texto parece aludir o más bien parodiar a Kant, a los dichos kantianos sobre el cielo estrellado y la ley moral al comienzo de la conclusión de la Crítica de la razón práctica: “Dos cosas llenan el ámbito de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes, cuanto con más frecuencia y aplicación se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí”³⁸.

Podemos ver aquí una fantasiosa crítica a la fábula y a la filosofía. La literatura se emplazaría como crítica fantástica de la fábula y de la filosofía crítica. El gato Murr habla como si fuera un personaje de fábula, es decir, como un animal humanizado o un humano animalizado, pero también habla como si su pensamiento estuviera a la par del pensamiento crítico kantiano. Sin embargo, no es ni uno, ni otro. Ni fábula, ni filosofía.

Otra comparación sugerente que se podría desarrollar es aquella que se da entre la fábula de La Fontaine sobre el león y la repartición del ciervo en cuatro trozos, y el apetito poderoso del gato Murr no solo al ver a la paloma sino al llevarle un arenque a su madre. Ambos, el león y el gato, se quedan finalmente con la presa. Ambos decididamente no comparten. Ambos lo hacen de un modo inexplicable, irresistible. En la frase del gato aparece la palabra *Gewalt*.

37 Ibid., p. 134. El texto original dice: “Über mir wölbt sich der weite Sternenhimmel [...] Ich fühle wunderbar es sich in mir regen, ein gewisser schwärmerischer Appetit reißt mich hin mit unwiderstehlicher Gewalt!”

38 I. Kant, Crítica de la razón práctica, trad. E. Miñana y Manuel García Morente, México, Porrúa, p. 201. El texto original dice: “der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir”. El gato Murr recuerda haber leído en alguna parte algo que alude al imperativo categórico kantiano, Cf. Hoffmann, op. cit., p. 238-239.

En la fábula de La Fontaine el animal, la bestia, el león, es un animal violento. En el caso del gato, es un animal que despierta la simpatía, más de lo que lo hace su amo, ya sea el maestro Abraham o Kreisler. Ahora bien, el león da razones de por qué le corresponde cada porción de ciervo (por su nombre, por su fuerza, por su valentía y por la violencia amenazante). En el caso de Murr, es un apetito, un impulso irresistible, aunque luego se le pasa, durmiendo bajo la estufa.

El cruce del poema

Desde Hesíodo y Esopo hasta La Fontaine y Lessing la fábula parece haber sido un intento por mostrar la naturalidad de la violencia y de la injusticia. Desde el *ainos* a la *parainesis* y al *ainigma*: larga travesía para naturalizar la violencia soberana.

Pero la fábula también tiene la fuerza de mostrar al poder soberano como producto de una ficción. Con ello es posible restar fuerza al poder, pero no es suficiente y quizá por eso Derrida conjetura que el concepto de democracia permitirá otro pensamiento de la vida, es decir, otro pensamiento acerca del enigma de lo político.

Desnaturalizar, esquivar la sumisión al sentido unilateral parmenídeo de lo que es, deslizarse más bien hacia el sentido de la verdad de la ficción, hacia el sentido nietzscheano tal como lo indica Lacoue-Labarthe: lo que puede ser pensado, ciertamente debe ser una ficción³⁹. Tal vez in-

39 Ph. Lacoue-Labarthe, "La fable (littérature et philosophie)" en Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie* (Typographies 1), Paris, Aubier-Flammarion, 1979, pp. 7-30.

cluso en el sentido que le da Poe a la crítica filosófica en “Mellonta tauta” donde afirma que ha habido dos caminos posibles para llegar a la verdad: el método deductivo de Aries Tottle (el carnero: Aristóteles), y el método inductivo de Hog (el cerdo: Bacon). Ambos métodos están basados en una lógica “absolutamente infundada, fantástica y sin el menor valor”, cosa que no molesta para nada a la personaje de Poe, pero lo que sí es motivo de queja es “su pomposa e imbécil proscrición de todos los otros caminos de la Verdad, de todos los otros medios para alcanzarla, y su obstinada limitación a los dos absurdos senderos –uno para arrastrarse y otro para reptar– donde se atrevieron a encerrar el Alma que no quiere otra cosa que volar”⁴⁰. Para Pundita, la escritora de cartas de Poe, el camino de la verdad es la coherencia... que no es más que la consistencia de la ficción.

¿Hasta dónde llega entonces nuestra hipótesis? Al parecer no se podría distinguir tan tajantemente entre fábula y literatura. Incluso se podría examinar cómo la fábula se desliza entre diferentes estrategias. Estrategias de servidumbre y de poder, estrategias de emancipación. Es difícil determinar a punto fijo si hay un relevo, si hay una sobreposición de fábula y literatura. Sin embargo, es posible conjeturar que la literatura rompe con la moralización inherente a la condición fabuladora ya sea a través de la ironía ya sea a través de la parodia. En este sentido, la democracia, en conjunción con la literatura, puede albergar otro pensamiento de la vida, diferente a aquel que se deja leer en la fábula y su descendencia.

40 E. A. Poe, *Cuentos...*, p. 919; *Collected...*, p. 388.