

LA TERCERA MANO: REESCRITURAS DE LA ESCENA PSICOANALÍTICA¹

Mireille Calle-Gruber
Université de Paris VIII

“Usted sabe perfectamente que yo soy una institución” (Cixous, 1976, p. 73). Esa es una de las réplicas que el personaje de Freud hace al personaje de Dora en la obra de teatro escrita por Hélène Cixous en 1976: *Portrait de Dora*. Y es precisamente en este punto que la fuerza de desconstrucción se aplica a la obra: el psicoanálisis institucionalizado que se hace ley, determinando las relaciones de fuerza y los principios de una normatividad. Pues lo que está en juego se halla inscrito en la divergencia misma de los títulos: no “El caso Dora”, como lo llama Freud en el informe que hizo de un análisis que no pudo concluir y que fue interrumpido por la paciente, sino “Retrato de Dora” que da título a la reescritura en la que Hélène Cixous vuelve a representar la escena psicoanalítica. Con la única diferencia, y no es poca, que, en dicha escena, incluye a Freud como personaje freudiano y de este modo pasa por el espectro la relación psicoanalítica en sus funcionamientos y protocolos.

Al escuchar el discurso del analista al mismo tiempo que se percata con un oído muy agudo del malentendido respecto a las voces de la analizada, el texto de Cixous nos hace leer esta verdad primera según la cual siempre es el otro(a) quien hace el retrato de uno(a) -verdad que el teatro pone en escena en un sistema de espejos reflejantes en los que se reactivan y se invierten los papeles.

Freud -Mais qui est à la place de qui dans cette histoire? (Cixous, 1976, p. 66)

Dora -Ce que je voulais? Et vous qu'est-ce que vous voulez? (p. 86), mientras que la escritora saca todas las consecuencias, señalando que “elle le singe” (p. 62):

Voix de la pièce -Freud est agité, car il sent qu'il y a là épreuve ou peut-être piège. (p. 63)

Retrato de Dora Retrato de Freud o el analista analizado: se produce un formidable trabajo de lisis en la escritura.

Hélène Cixous desarrolla aquí lo que yo llamaría una analítica de la diferencia sexual, poniendo de manifiesto el doble sentido del “caso” Dora que es, desde luego, una enfermedad histérica que hay que “curar” según Freud, pero también la excepcional -la inaudita: la palabra aquí no es exagerada- resistencia de la analizada que inflige un fracaso al analista:

Freud -Vous vous vengez de moi.

Dora -Vous ne comprenez rien. [...] Voilà ma vengeance: j'irai "seule". Je guérirai "seule". Et j'ai décidé de vous abandonner un jour marqué par moi. (p. 99)

¹ Traducción de I. Lina Lecha Llop, revisada

La escritura literaria no sólo efectúa una desconstrucción de la institución, produce una revelación. Ésta: Dora tiene una lengua, y es la lengua de la fuerza poética². Hay retrato -trazo a trazo- de Dora porque sus réplicas tienen la veracidad del soplo poético: una inspiración, una clarividencia que nace con el uso del lenguaje.

Hay más, y con razón puesto que es retrato por retrato: la desconstrucción de la institución psicoanalítica exige la desconstrucción de la institución literaria.

A las potencialidades de este proceso de revelación por desconstrucción poética -el texto literario elabora la escena psicoanalítica y es elaborado por ella- quiere dedicarse este estudio explorando un relato de ficción: *Le troisième corps*.

Le troisième corps está formado por el trenzado de las lecturas-reescrituras de cuatro obras: por una parte, *Gradiva. Fantasía pompeyana* de Jensen, que da lugar a la conocida interpretación de Freud: *El delirio y los sueños en Gradiva de W. Jensen*; por otra parte, *La Marquesa de O* y *El terremoto de Chile* de Kleist. Siguiendo los trazados de las dos primeras, a saber *Gradiva* de Jensen y la lectura de Freud, vemos cómo se dibuja el trabajo de un relevo poético: las lecturas se dan la mano -la tercera, es la mano del poeín. Vemos cómo hace-poesía.

Gradiva o El paso del tiempo

La Gradiva sale a escena como libro: “C’était la Gradiva de Jensen qu’elle m’avait apportée, dans cette édition épuisée qui porte les marques touchantes des circonstances de l’impression, hâte et distraction nées de la guerre” (Cixous, 1970, p. 25); “J’avais envie de lire la Gradiva d’un trait la nuit” (p. 25); “On peut lire La Gradiva par morceaux, pourvu que l’ordre du tout soit respecté” (p. 31). Y acto seguido la ambivalencia llega con el libro: la duplicidad del nombre-título; la duplicidad del libro sobre el libro.

Et j’avais attendu de le lire, ne sachant pas si j’attendais de le lire (le livre, lui-même lu par Freud) ou de la lire (la trouver, mais qui?). (p. 25)

Y la frase cixousiana se bifurca y se desdobra, en positivo, en negativo, marcada por la diferencia de los géneros. Mientras que el párrafo del principio ha procurado incluir en la lengua una fusión de la “parution” (“cette édition”) y de la “apparition” (edere: mostrar, sacar a la luz), hay una confusión del ritmo: “apresuramiento y distracción”, *lente festinans*, del libro y de la joven. Y vemos las primicias emblemáticas: del combate -publicación “de la guerra” anunciando Gradiva, la que avanza, “como el dios Marte gradivus yendo al combate” (Pontalis, 1986, p. 9)³-, del vestigio arqueológico -el libro como una ciudad en ruinas para descifrar: “cette édition épuisée” portadora “d’un nombre assez élevé d’errata signalés auxquels s’ajoutaient quelques erreurs passées inaperçues” (p. 25).

Bajo la apariencia anodina, vemos que nada se ha dejado al azar; todo es críptico, es decir, todo es lección de lectura, es decir, todo texto está habitado por otros

² Hélène Cixous coincide aquí con la posición de un André Breton respecto a Freud: Breton hace de *Nadja* el retrato de la videncia propia de los médiums y de los poetas y oponc a la institución literaria la fuerza subversiva de la “Belleza convulsiva”.

³ Pontalis añade: “pero aquí se trata del combate del amor”. Veremos que la interpretación de Pontalis según la cual el psicoanálisis recibe de su lectura de la *Gradiva* una lección de amor coincide con la visión de Cixous, que escenifica, en efecto, una magistral lección de amor con sus aperturas infinitas. J.B. Pontalis: “On dirait que la Gradiva met ses pas dans les siens et que du coup la science laborieuse acquiert la grâce, la légèreté d’une jeune fille malicieuse et riche du seul savoir auquel aimerait prétendre la psychanalyse: le savoir d’amour” (1986, p. 11).

(reminiscencias de textos-lecturas). El relato se dedica a dejar en espera -piedras de escraplos temas que se desarrollarán. Prepara la lectura que surgirá con la historia-que-hay-que contar de entre las piedras del relato, como Gradiva: “la jeune fille marche dans Pompéi comme qui serait née des pierres; elle se glisse dans les murs que le tremblement de terre a lézardés [...]. La Gradiva sort des murs à l’heure de midi, pour aller tranquillement” (p. 95).

Así es como el relato proviene de las lecturas y va a las lecturas: rompe los sellos de las construcciones narrativas anteriores; que tuvieron lugar; que dan lugar a excavaciones y hallazgos en el proyecto y en el curso del escribir.

Puesta en escena, la escena textual lo eleva todo a un segundo nivel: o cuando leer es hacer la Gradiva. Es hacer la Gradiva con palabras (Austin: *How to do things with words*):

Je fais la Gradiva Iva Iva. Ce mot est haussable. En faire un verbe ignoble, obscène, impératif: gradivassons. Avidarg, il est midi l’heure du gras. Divagrons, Ravidag, il est minut, heure du Diva

Leer es falsificar, imitar con la conciencia del desplazamiento efectuado; es fabricar a la inversa; leer, para Hélène Cixous, es cambiar de pie, tomar el pie de la letra. Este pie de Gradiva-lectura se apoya en la vertical del significante: ahí es donde afianza su posición, donde suspende el sentido establecido, adopta un paso literal, progresando a base de permutaciones, anagramas, paragramas, paronomasias y parástasis. El juego, que primero parece irrisorio, se convierte a lo largo de la escritura en principio fundamental: profético, fantástico, anunciador de desconocido:

Qu’y a-t-il de commun entre la Gradiva, Ali-Baba? Le I et le A. Qu’y a-t-il de commun entre la marquise, Moïse, T. ot t, Jeronimo et Josèphe? Le O. Qu’y a-t-il de commun entre Sésame et le lézard? Le Z. S. le A. (p. 165)

Una especie de método (*met-hodos*: andadura) se desvela así en la obra, donde repetición y metáfora van al mismo paso: hay transporte, desplazamiento, encabalgamiento. Aún más: hay encrucijadas y cruzadas. Pues, a causa de la Letra común (del alfabeto en común en el corazón de los libros) siempre hay un paso que se abre donde pensábamos que: no. Donde hubiéramos dicho: nada. Siempre tiene algo que ver, que hacer: ver leer, hacer leer. El pie de la letra está hasta en la ecolalia, la parástasis, el sinsentido, el lugar de un crecimiento. La repetición intenta abrir una brecha en el acabado de las frases, palabras, sílabas y por ende agrieta las significaciones reconocidas para que venga lo que ha de venir: sin nombre.

El principio que está en juego es el del *leerescrito*: leer que escribe y que es escrito, leer-escribir del mismo trazo: leer que es reescritura; escribir que es leer. Por lo que los dos ejercicios de lectura y escritura no sólo son indisociables sino *simultáneos* (como sucede en la traducción) y constituyen una analítica de los textos que da otra calidad de aleación, da al texto un cuerpo de otro temple. Así en la grieta de un paréntesis el leerescrito trae un parentesco con Kierkegaard al que no se nombra mientras que su frase, traducida en lengua cixousiana, sobretitula el término y el tema de la repetición:

(car ce qui est rappelé à la mémoire est du passé, est répétition dirigée vers le passé, tandis que la répétition proprement dite est un phénomène de mémoire dirigé vers l’avenir) –mais lui se

souvient d'elle à l'avenir. mademoiselle pouvez-vous mourir puis revenir, puis plus tard si vous le voulez, mourir et encore revenir, etc... (pp. 27-28)³

Exponiendo la práctica de una forma maestra de su trabajo de escritora, la de la repetición-desplazamiento, Hélène Cixous hace de ella una enseña. Una enseñanza. Una hermenéutica. Se pueden observar sus dispositivos: el leerescrito opera con redes de anáforas; escribe en vocativo; imprime la dinámica del símbolo.

La anáfora

Cuando la *Gradiva*, como libro, aparece de forma ambigua en el libro de Cixous y es nombrada, ya ha entrado en el texto subrepticamente a través del leerescrito, citada a comparecer en la traducción que le proporciona el paso de un libro al otro:

Cixous: *Le pied gauche posé en avant, et le droit qui se dispose à le suivre, ne touche le sol que de la pointe de ses orteils, cependant que sa plante et son talon s'élèvent presque verticalement. Ce mouvement de la disparition s'appêtant à disparaître nous retient, nous séduit. Aujourd'hui la distance nous donne la beauté de nos formes vues de plus en plus loin [...] Le mouvement qu'il voyait quand mes yeux s'approchaient de lui, exprimait à la fois l'aisance agile d'une jeune femme en marche, et un repos sûr de soi-même, une non-réclamation qui lui donnait, en combinant une sorte de vol suspendu à une ferme démarche, le charme dépouillé des êtres qui n'ont pas peur de passer.* (p. 18)

Jensen: *Le gauche était déjà avancé et le droit, se disposant à le suivre, ne touchait plus guère le sol que de la pointe des orteils tandis que la plante et le talon se dressaient presque à la verticale. Ce mouvement suscitait une double impression: l'aisance légère de la femme qui marche d'un pas vif, et parallèlement l'air assuré que donne un esprit en repos. Sa grâce particulière, elle la tirait de cette façon de planer au-dessus du sol tout en le foulant avec fermeté.* (p. 35)

Como con Kierkegaard, Hélène Cixous hace del leerescrito de Jensen una enseña y una enseñanza: en el umbral del libro sigue los pasos del escritor innominado, su frase los pliegues de la frase del otro, antes de ir adelante, siguiendo su camino, "con el andar tranquilo de quien no teme pasar" (p. 18). De manera que cuando aparece *Gradiva* con todas sus letras, llega en el momento oportuno, recuperando las huellas de las páginas precedentes (las de *Le troisième corps*, y también las anteriores de *Gradiva, fantasía pompeyana*). Gracias a este dispositivo anafórico, la *Gradiva* que viene es, de hecho, la *Gradiva* que vuelve, siempre, y que se aparece en el relato de Cixous. La lectura, literalmente, "se souvient d'elle dans l'avenir", gracias a esta técnica de repetición adelantada.

Aún más. Cuando leemos *Gradiva*, con todas sus letras, en la página 25, aparece *ahora como desaparecida* desde la página 18 -lo que sólo podíamos saber con la llegada de su nombre y el de Jensen, su autor. La ley de la anáfora regula de este modo una relación generalizada de *retraso* y *adelanto* de los elementos de la narración, relativa y variable según la disposición de sus repeticiones y desapariciones. De hecho, el control anafórico concierne al *movimiento* (como se dice en una obra musical) del texto, que se basa en la desaparición y aparición: "Ce mouvement de la disparition s'appêtant à disparaître nous retient" (p. 18).

³ "Reprise et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé, car ce dont on se ressouvient, a été: c'est une reprise en arrière; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant" (Kierkegaard, 1843, p. 694).

La sutileza de la expresión subraya aquí lo que hay de sensiblemente inmesurable en el movimiento del texto y que las anáforas del leerescrito llegan a (hacer) entrever: la presencia de la desaparición, que no es poco: la desaparición de la desaparición, que aún no es aparición pero hace pasar de la muerte a la vida: el paso del tiempo que no pasa pero llega a todos los tiempos, los tiempos del verbo y los tiempos del sujeto.

De ese modo se puede descifrar nuevos refinamientos. En particular éstos: cuanto más se avanza en el texto de Cixous, la red anafórica nos lleva de nuevo al umbral, a la puerta del libro. Al ante-libro⁴. Cuanto mayor es la velocidad de la lectura que se escribe, la anáfora retiene más al libro, que queda perpetuamente por venir. Cuanto más "yo-ella" corre hacia el porvenir del relato, más rezagada se encuentra, regresando a las premisas a las promesas del escribir. A los comienzos, a los mandamientos del libro.

Fai dit: Heureusement que tu viens, et-non, heureusement que tu es là. Ce que je voulais ce n'était donc pas la présence, la demeure, mais l'avènement répété, le présent de confiance et d'apparition, le temps de l'irruption désirée, renouvelable, l'avenir sans limite du passé récent. (pp. 76-77)

Con los incalculables intervalos donde comunican todos los tiempos, se dice aquí el paso del tiempo cuando afecta el deseo de otro y se transforma entonces en llave de paso del relato. Donde lo que importa no es el ser sino un venir a ser. De ello se deducen ciertos rasgos poéticos particulares.

Nunca hay comienzo sino *re-comienzos* reiterados en los libros de Cixous: "*Aux commencements il y eut pluriel...*" (1970b). El paso de *Gradiva* abre la vía a los trayectos hermenéuticos, otros trayectos de Thot-Hermes que actúan "à la verticale de notre lieu commun" (1970, p. 77). No hay aparición ex-nihilo sino el advenir de un desciframiento en curso; toda figura hace cripta, hace estela: "ce visage ne cherchait pas à retenir ni même attirer. On aurait dit un de ces Écrits extrêmement travaillés et denses, ou bien l'une de ces fouilles qui l'avaient si totalement occupé qu'il s'y était senti jeté, plutôt que d'y avoir voulu entrer" (p. 75). Donde se entiende que todo sujeto es sujeto arqueológico; sujeto de hallazgos.

No hay un modelo que prevalece en la creación -ni uno, ni varios. No hay copia ni mimetismo sino una movilización de las energías, del movimiento, de las alteraciones:

On aurait dit que l'artiste avait ébauché un modèle de terre glaise dans la rue, en passant à côté de la vie même. Le modèle, la terre glaise, l'à-côté. [...] Le modèle est à côté de la vie qui est à côté de la terre glaise. Et le corps est à côté de l'âme: l'ombre est à côté du corps; la rue est à côté du jardin. (p. 58)

Este es el verdadero desplazamiento de *Gradiva*: el del *poiein*, el hacer poético que levanta el vuelo en la vertical de los lugares comunes, de la grieta que provoca el gesto del arte por donde llegan lo inesperado, lo imponderable, lo inimaginado: la venida al ser.

Por consiguiente, todo relato en la obra de Cixous consiste en llamar: tú, el otro, las lecturas y los sueños de otros por los que "yo" viene a existir en la superficie de las páginas. *Gradiva* es entonces la grávida, preñada de pasado por venir: "Je ne dirai à personne, sauf à lui, qu'à deux reprises on lit Gradiva" (p. 48). Cada libro de Cixous está lleno de libros, sembrado de lecturas que germinan, nutren el crecimiento del texto. Viene a ser como un entrenamiento de la escritura por la escritura debido a los fenómenos de

⁴ Cf. Cixous (1970b, p. 31).

reflexión y reflexividad que obran. Un género inusitado de prosa se afianza donde la narración ya no necesita pretexto novelesco: se elabora por grados de metáforas.

le livre n'a plus besoin d'action, de verbe, de mouvement. Il s'enroule à l'infini à partir du même point, dans un éternel présent de hauteur. (p. 186)

Estos lugares de interrogación extrema que reactiva el relato son lugares de creación: "l'éternel présent de hauteur", es "yo" quien se convierte en dios y juega con la letra. El justo sujeto justificado en la página viene ahí y la escritura conduce el carruaje de las significaciones: "*Elle nous tutoie (l'écriture) elle nous donne des ordres*" (p. 186).

Hay más en los textos de Hélène Cixous: la llamada se extiende y se diversifica, invocando cruzadas textuales inéditas, y es la expansión vertiginosa de las lecturas en su asombroso tejido la que crea todo el movimiento del relato. *Le troisième corps* reteje entre ellas las distintas lecturas de *Gradiva*, mientras que los textos ajenos se mestizan: el relato de la joven de Pompeya cruza el de Jeronimo y Joséphe, que Kleist sitúa en Chile, el de la marquesa de O, scde de una asunción sin igual del cuerpo y del alma; cruza el relato de la ascensión de Dante hacia Beatriz, el relato de lo lejano próximo que une Tristán e Iseo, el relato de Thot y del árbol de escritura. Las lecturas de escritor dan a Cixous una libertad exorbitante, que hace salir los relatos de su órbita y les abre ojos nuevos, oídos nuevos que todavía no han leído ni escuchado y de este modo son capaces de sobrepasar "*les bornes qui séparent l'humain du divin*" (p. 152).

Precisémoslo: hablar aquí de intertexto o de intertextualidad sería insuficiente. Se trata de tiradas de lectura que intervienen como tiradas de dados: azar y necesidad dibujan así el árbol genealógico de la escritura cixousiana; es decir, no solo sus genealogías literarias sino las genealógicas que hacen del *logos*, de los parajes y del parentesco de las lenguas los parámetros de un crecimiento por transmisión.

En Cixous, las lecturas de escritores no cesan de recordar que las genealogías de la escritura son divinas; que se trata, incesantemente, de la epifanía de "*la phrase céleste*".

Dinámica del symbolon

La anáfora cixousiana ofrece la particularidad, tanto en este libro como en todos los otros que constituyen su obra, de dar lugar a una dinámica de simbolización de destacable amplitud. Para entender su impacto, conviene volver un instante a la etimología de *symbolon*.

symbolon verbe *sumballéin*, *mettre* [ensemble], *jeter* [ensemble].

symbolon, n. 1) tally, i. e. each of two halves or corresponding pieces of an

αστραγαλός [astragalos: votive object; wrist or other object, which two *ξένοι* *xenoi*: étrangers, guest-friends applied to two persons and states bound by a treaty or tie of hospitality; stranger esp. wandere, refugee under the protection of Zeus *ξένοι*: stranger, foreigner], or any two contracting parties, broken between them, each party keeping one piece, in order to have proof of the identity of the presenter of the order.

2) any token serving as proof of identity

3) written document

4) unilateral undertaking in writing, guarantee⁵.

symbolus, m. *pièce justificative d'identité, signe de reconnaissance.* (Gaffiot)

El *symbolon* es, pues, una talla, una entalla practicada en un todo; una talla que separa con el fin de reunir. Es una separación que produce concordancia, concilia dos extraños. Debemos insistir en este relevante principio del *symbolon*: hay que hacer un corte en un todo, provocar una partición para producir identidad, identidad que se inscribe como signo de reconocimiento.

Estas son las operaciones, y sus efectos paradójicos, que rigen la escritura anafórica de Hélène Cixous. El camino de su poética se esfuerza en advertir la diferencia en todas las cosas y en seguir la línea divisoria entre ella que une y separa: une lo que está separado, separa lo que está unido. Toda cita divide en el momento en que cita a comparecer; toda repetición aleja en el tiempo aunque llame al acercamiento. Y, en el trabajo en el texto, siempre hay la preocupación por "*la bonne distance*": "*Quand il se rapproche, je ralentis afin de maintenir entre nous la bonne distance*" (p. 108); la preocupación por estar muy cerca de tan lejos y muy lejos de lo cercano para no olvidar plantear la cuestión fundamental del ser-en-el-tiempo: "*quelle est la terre ou la mer que j'ai dû passer entre le samedi et le lundi?*" (p. 81).

A cada instante, el intérprete procura distinguir netamente, recordar que todo tiene dos caras, doble sentido y doble filo, que un punto de vista borra a otro:

Pour moi l'ordinaire est extraordinaire. Pour lui l'extraordinaire et l'ordinaire se confondent, c'est pour cela qu'il ne voit pas que toutes les choses, et tous les faits et toutes les femmes ont deux faces, qui sont l'ordinaire et l'extraordinaire, le féminin et le masculin, le samedi et le dimanche, le noir et le jour, parce qu'il est un savant. (p. 30)

La dinámica identificatoria del *symbolon* inscribe el relato del espacio-tiempo humano en la enseña de la anamorfosis. Además, con esta lección que *symboliza* tan bien el procedimiento cixousiano: es de la mirada, de las lecturas al azar y que se prosiguen sistemáticamente, del corte reiterado de los discursos de donde surge la diferencia. La diferencia no existe: *viene*. Suerte que viene. La diferencia es *symbolon*, signo: de reconocimiento, de acuerdo, de una promesa de hospitalidad al extraño. Viene a la mirada del no-sabedor pero vidente, pero todo oídos y poroso de cuerpos de lenguas de alma.

En la lógica del *symbolon*, hay que *ajenar* las formas gramaticales para que surjan nuevas identificaciones: al relato le corresponde llamarlas, es decir, darles nombre. Como en "*nour*" y "*juil*", conseguidas por contraposición de letras cuya extrañeza produce lazos desconocidos: ni *jour* ni *nuit* y sin embargo *jour* y *nuit*. Este corte de las palabras al principio del volumen se repite al final en la conjugación de los enlaces del desenlace:

j'écris jusqu'à ce que naisse le jour de la nuit. Ensuite j'écris jusqu'à ce que la nuit naisse du jour. [...] Il y a les pages nées du jour né de la nuit: il y a les pages nées de la nuit née du jour. (p. 186)

Todo encaja, como se suele decir, en tanto que todo va hacia la desposesión.

En la misma lógica del *symbolon*, hay que *ajenarse* para identificar(se): cortar, recortar, hacer corte sobre corte para producir y reunir los justificantes. La identidad me viene siempre del otro. De esta manera, las oposiciones dibujan nuevas líneas de repartición: "*Sur et sous se harcèlent et je ne sais jamais où nous sommes*" (p. 186) o "*La séparation se sépare*" (p. 92), o: el don de "*la liberté de la liberté*" (Cixous, 1982, p. 11). De esta manera, sobre todo, se corta la unidad del sujeto y se devuelve cada ocurrencia a la unicidad de su advenimiento:

⁵ Diccionario Liddell/Scott.

cet être que je n'étais pas et que personne n'était parce que ce ne pouvait être que moi mais je n'avais personne pour me dire mon nom (Cixous, 1970, p. 88)

La formulación, que puede parecer sibilina, se aclara perfectamente en el juego de los parámetros del *sumbolon*. Ocurre lo mismo con el sujeto desunido de la escena de la enunciación en que las palabras pronunciadas se desprenden de él -“*Et c'est moi qui dis: je suis morte, donc il est impossible que je sois morte en réalité*” (p. 55)-, sujeto que el relato se esfuerza en (re)conciliar con su extrañeza.

Este es el principio que informa las obras de Hélène Cixous. Estos son los temas, los temas, las estructuras, la andadura filosófica, el cálculo poético, las razones del deseo de literatura, estos son los vectores de energía de su escritura. Antes de cualquier relato y de las leyes de la balística narratológica, el texto enuncia/anuncia los inandamientos de la creación para sus criaturas. A saber, que el corte divisorio del *sumbolon* permite que nazca el tiempo pues “*on sait que le temps est un rapport entre deux êtres*” (p. 105); que leer-escribir es “*faire passer le pied droit au-dessus de l'intervalle qui sépare deux pages cependant que le pied gauche se dispose à le suivre*”; “*nous traversons l'écriture d'un même mouvement tournant, montant, par notre même et troisième corps*” (p. 103). Sobre todo porque la línea divisoria donde recorrer el camino es “*la ligne impalpable qui ne sépare pas ce côté de l'autre côté, cette mort de notre vie*” (p. 103).

Lo vemos: el paso de Gradiva, por el trabajo excepcional de lectura que tiene que pasar por las composiciones de la lengua y, por lo tanto, por una reescritura, con Cixous el paso de Gradiva se convierte en símbolo de esta “*ligne impalpable*” entre “nuestra” vida y “esta” muerte (de la que se habla desde tan lejos, muy cerca). Es el paso del pasaje más cautivador y más lleno de giros y de proyecciones. De hecho, el mecanismo de las correlaciones es tan tupido que rápidamente todo toma función de *símbolo*: lo más pequeño, el emblema más inmediato, es T.t que forma una especie de sigla del corte. La marca del corte del *T.out*. [Todo]. Y el espectro de las identificaciones que produce una tras otra, a lo largo del texto, emblematiza eficazmente el funcionamiento del *sumbolon*: T.ê.t e [cabeza]; T(ou)t [todo]; Thot; T.o.i.t [techo]; Tod.

Se comprenderá que para el análisis hayamos preferido mantener el término *sumbolon*: *símbolo* ha pasado a usarse -no sin desgaste- como “imagen”, “emblema”, “mito”. Es un *signo* que ya no *hace signo* y, por consiguiente, no es apto para dar cuenta del trabajo de Hélène Cixous cuyos textos precisamente devuelven al *símbolo* el movimiento del *sumbolon*. Es movimiento constituyente y destituyente, proceso desconcertante e instructor: cuando hace *signo*, hace *Cygne* [cisne], al que llama Thinka, que es el nombre que Kleist da al Cisne de la marquesa de O.

En los textos de Cixous, el pasaje es irrupción, la imagen turbulenta. De hecho, “*sumbolon*” es el corte de un libro por otro libro, es lugar de un contrato entre escritores de tierras de lenguas de leyes extrañas.

Regido por frenado y aceleración, sujeto tanto al vértigo de la velocidad como al vértigo del suspense anafórico, el texto cixousiano tiene el ritmo del paso de Gradiva: *lente festinans*. Se apresura lentamente. Gradiva es el paso del tiempo de la lectura que escribe y que se escribe. El andar de la pensativa, el andar del pensamiento. Una lectura que está en el pasaje, en la traducción, en el cálculo poético: que corre hacia la llamada de las revelaciones y vuelve a los misterios de los comienzos; se esfuerza en iluminar brevemente los oscuros senderos de la narración. Pues Gradiva es el espacio mismo de la lengua de las interpretaciones-traducciones: “*celle qui a la démarche lumineuse, ou légère*” o también “*Mortbelle*” (Cixous, 1970, p. 50); “*celle qui avance*” (Freud, 1986, p. 145); “*celle qui va*

en avant” (Jensen, p. 35), pronto convertida en “*Gradiva rediviva Zoé Bertang*” (Jensen, p. 135), “*la Zoé vivante*”, como la llama Freud varias veces en su comentario puesto que “*zoe*” significa “vida” en griego, mientras que Cixous se aferra al pasaje de las lenguas que transforma la muerta del bajo relieve antiguo en una joven alemana viva, vibrante por su relación con el padre instructor de vida y de lengua. Una inmortal en la escena del deseo.

Déjà nous avons façonné le lieu de notre immortalité: il se trouve à l'intersection de nos deux désirs tendus tout droits, issus du même côté de nos langues unies et silencieuses, et qui, ayant pères et mères, origines et infini se présente tout à coup de l'autre côté, sous la forme d'un troisième corps [...]: en ce corps nous nous traduisons. Que naitrait-il de mon désir? Le corps unique et inconnu de notre silence: il faut trouver cette langue sans mots et sans limites qui nous perpétuera sans erreur et sans affaiblissement. (p. 182)

De hecho, el pasaje en que se inscribe el devenir-relato de *Gradiva* es precisamente el que se encuentra criptado entre las lenguas, entre los nombres: Freud lo señala, remarcando que el propio Norbert Hanold al final del relato traduce el nombre de “*Gradiva*” en el de “*Bertgang*” (p. 240); *Bertgang*, en efecto, es la traducción literal de *Gradiva*. La etimología permite especificar los elementos:

-bert. Bert- *partie de noms propres, en vieux haut allemand: bēraht “glänzend”, brillant, lumineux; en anglais donne “bright”.*

Gang: *marche, allure.* (Kluge, *Wb. d. dt. Spr.*, 1883, p. 68a)

Zoé Bertgang es la viva de andar luminoso, como indica igualmente la descripción de Jensen en el excipit del relato:

et, relevant un peu sa robe de la main gauche, Gradiva rediviva Zoé Bertgang, pendant qu'il la couvait d'un regard rêveur et insistant, gagna l'autre côté de la rue en passant sur les dalles, avec sa façon de marcher paisible et alerte, auréolée des rayons de soleil. (p. 135)

La anáfora, la repetición, la traducción, el paso, actúan en el mismo lado: el lado del arte del intervalo, de la diferencia, del diferencial. El lado de la literatura, este pasaje estrecho como lo designa Jensen en una de sus cartas a Freud:

L'ensemble n'a rien à voir avec une expérience que j'aurais vécue au sens habituel du mot; c'est de part en part, comme le titre l'indique, une fantaisie: elle s'avance sur une arête pas plus large qu'une lame de couteau, d'un pas somnambulique. C'est au fond ce qui se produit dans toute création littéraire. (Jensen, 1986, p. 257, el subrayado es mío)

Este andar improbable que acerca *Gradiva* y el texto literario a lo imperceptible -una ascensión, un sueño, una elevación⁶-, su paso al vuelo del pájaro (“*cette façon de planer au-dessus du sol tout en le foulant avec fermeté*” [Jensen, *op. cit.*, p. 34]), este es el partido que toma, contra Freud, Hélène Cixous. Su texto va más lejos que el de Jensen al cuestionar inagotablemente los “*mystères de la verticalité*” ligados a “*l'aisance ailée de la Gradiva*” (p. 44).

⁶ Es sabida la importancia de este tema, recurrente en la obra de Cixous, en sentido propio y figurado, en el nombre propio (*Ascension, ascension*), en el neologismo (*ascendre*), y que articula un movimiento principal de su pensamiento y de su poética, desde los relatos de *Prénom de dieu* (1967), hasta los libros más recientes *Déluge* (1992), *L'Ange au secret* (1991), *Messie* (1996).

La lectura que hace Cixous de la *Gradiva* avanza contra la de Freud, es decir contra la reintegración en la experiencia vivida, banalizada⁷, de la obsesión, de la alucinación, de la locura, las cuales constituyen para el escritor clarividencia extraordinaria, la en-potencia de lo humano. Así es como hay que leer el subtítulo de Jensen *Ein pompejanisches Phantasiestück*, que significa "una obra de fantasía" y designa una forma musical muy apreciada por el romanticismo alemán. Para su personaje masculino Norbert Hanold, Jensen habla de *Hirngespinnst*: un "tejido mental". La lectura de Cixous magnifica los poderes de la "fantasía", el movimiento musical del relato y efectúa sistemáticamente un tejido mental de lo más complejo.

De hecho, en el libro de Cixous, Freud es una mancha ciega: menciona una sola vez, en paréntesis, el "*livre, lui-même lu par Freud*" (p. 25), lo suple con su interpretación, se enmarca en él para liberar su paso. Entre Jensen y Freud, Hélène Cixous es "el tercer ojo": el ojo que "*n'aurait jamais vu*"⁸: que ve no solamente de forma inédita sino también lo no-visto; el ojo que ve que no ve -lo cual es, sin duda, la gran ceguera imputable a un psicoanálisis ciego a su ceguera.

De este modo, el análisis cixousiano da una brillante lección de vida, es decir, una lección de amor en sus arcanos, allí donde el psicoanálisis renuncia al "modelo de curación por amor" (Freud, 1986, p. 241). Entonces, está dentro del orden de las cosas que la lectura de los otros lleve a Cixous a los misterios del *bios-vida*, de la *bio-* y de la *autobio-*grafía; que los autores que estina le den, con la tercera mano, con qué leer-escribir el hilo de sí, de yo, de todos sus yo(s), sus tú(s) y el tú. Todo lo que es tú y se calla: no dicho, no yo, inaudito. Para Cixous, el escritor tiene algo de zoólogo. "*Je me demande chaque fois qui je vais arriver*", escribe (p. 59). La anáfora inscribe el irremediable desplazamiento pronominal que tiene el yo en su vertical, suspendido entre la función objeto y la función sujeto, entre el presente del sujeto y el tiempo futuro que no es pero que le asigna proyecto. (La forma habitual sería: me pregunto cada vez quién seré cuando llegue). La síncope del futuro recogida en la formulación de un presente (que también llamamos futuro próximo o futuro inmediato), abre el relato a las posibilidades infinitas de un acronismo del sujeto.

Hay una escena particularmente emblemática en *Le troisième corps* que teje de forma tupida, gracias a la lanzadera de metáforas, los hilos del amor del padre y de la vida de las palabras, de la zoo-logía y de la autobio-grafía.

Oiseau: *la première devinette que mon père, qui était le maître des mots et des lettres, m'ait posée, lorsque j'accédai aux choses de l'esprit. Il me portait haut sur ses épaules, il ne mit à terre. Pour avoir droit au retour sublime, il fallait que je réponde à la question: "Qu'est-ce qui contient toutes les voyelles et qui est coupé par une consonne à double entente?" J'étais debout devant lui, et le monde me soufflait tous les mois, et ma langue se tordait de peur dans ma bouche, comme si elle voulait fuir: [...] je ne voyais plus la face de mon père que très loin, et si haut que ses contours vagues et scintillants se confondaient avec le soleil, ses cheveux flambaient rouge, la tête de mon père était solaire et immobile [...].*

Déjà mon corps était entraîné, mon pied droit était à la verticale du sol et le pied gauche allait s'élever quand ma langue maudite ou bien était-ce mon âme inquiétée par la métamorphose de sa demeure de chair, me fit glisser de l'ignorance bienheureuse à la pesanteur irrémédiable du savoir. Si je n'avais pas dit alors: Un oiseau! en parlant de moi, de mes ailes si fortes, de mon corps

⁷ Se sabe que Freud, que intentaba reducir el relato de Jensen a un síntoma de una inhibición en la vida del escritor, atribuye a éste "una hermana" con la que habría mantenido "una relación llena de intimidad" en su infancia. "No. No tengo hermanas ni, de manera general, ningún pariente consanguíneo", responde Jensen en su tercera carta del 14 de diciembre de 1907.

⁸ "*Je désirais un troisième oeil qui ne l'aurait jamais vu*" (Cixous, 1970, p. 87).

déchainé, soulevé par le vent, j'aurais sans doute accompli l'éternel désir qui fit rêver des générations d'hommes. Un oiseau ne sait pas qu'il est un oiseau: il sait seulement que le temps est venu de s'envoler, il le fait, il ne le pense pas, il ne le dit pas. Donc je n'étais pas un oiseau. Mais le mot était arrivé aux oreilles de mon père, le mot total est entaillé. L'oiseau. J'eus cinq ans, je gagnai l'éloge de mon intelligence, le soleil penché sur moi ressemblait à mon père, qui me soulevait pour m'asseoir sur ses épaules. (pp. 171-74, subrayado en el original)

Todo está dicho en la singularidad de estas páginas: deslumbramiento, eclipse, versatilidad, arriba y abajo, recomienzos y finales: los aprendizajes de la palabra "morir" -"*mourir était le contraire du hasard. C'était vouloir*" (p. 172)-, de la palabra "adorar" -"*Et vouloir était le contraire du hasard. C'était adorer. Et il était possible d'adorer. Et l'adoration c'est la mort*" (p. 172). Los aprendizajes de la inequivalencia, de la inversión, y el saber querer "*mourir vers le haut et chaque fois recommencer à zéro, suivant une ligne orientée du haut en bas en haut*" (p. 173).

La escena cixousiana intenta demostrar que las relaciones del consciente y del inconsciente son mucho más complejas de lo que dice el psicoanálisis; que conviene no olvidar el olvido del sujeto: que no se trata solamente de un llegar a saber sino también de un saber no saber. Saber que no lo sabemos, ciertamente, pero también saber hacer como si no lo supiéramos -para dejar venir lo desconocido sin caer en las trampas del inconsciente. Tocamos aquí las líneas de fuerza de la poética de Hélène Cixous que son todas de ambivalencia. Querer y no-querer rigen de común acuerdo la escritura, la cual a su vez es permeable y sagaz, ignorante e inteligente, receptiva y calculada, en resumen, es y no es un pájaro. "*Un oiseau ne sait pas qu'il est un oiseau*": el escritor utiliza la metáfora pero no se engaña, sabe bien que ella *se cree* que es un pájaro. Que se trata de impresionar los sentidos alertados y también del arte de los tropos y otras técnicas. Es decir, que el escritor, para Cixous, conjuga las virtudes de Cratilo y de Hermógenes, necesidad y azar, lo natural y el saber hacer, las palabras que forman cuerpo con las cosas y las palabras que son juego de adivinanzas, las adivinas del mundo.

Encontramos aquí una clave de lectura decisiva: todos los libros de Hélène Cixous, desde los primeros (*Dedans*, 1969), son autobiográficos. Las obras recientes son cada vez más autobiográficas. La interpretación de *Gradiva* descubre de manera emblemática aquello en que toda la obra no ha cesado de profundizar: la autobiografía raya en la *fábula*, los relatos míticos y bíblicos que constituyen los mitos cixousianos. Aquí, en este pasaje de *Le troisième corps*, es el retrato del sol como padre, de la infancia del arte, del nacimiento a la muerte, es decir, a la escritura. Nueva variante de la escena de la invención del padre de la escritura: una *Ur-Szene*. En otros casos, son las fábulas de Prometeo, Aquiles, Isis y Osiris, Eva, Jonás en el vientre de la ballena...⁹

Si la anáfora permite el doble pupitre y el proyecto de *Le troisième corps*, es porque tiene la capacidad de llamar, volumen a volumen, manteniendo la lectura al borde del libro y en los bordes de los libros.

Una escritura en vocativo

Este libro (de Cixous) no cesa de convocar al de Jensen e, in absentia, el de Freud. Pero el juego de ecos no se detiene aquí: Cixous convoca el relato de Jensen convocando la imagen del bajo relieve que representa "*une femme en marche*", convocando el personaje Norbert Hanold "*absorbé par cette figure poreuse, en laquelle il se surprénait à vouloir pénétrer*

⁹ Ver sobre este punto Calle-Gruber y Cixous (1997).

comme pour chercher dans une profondeur inexistante le mystère de la surface" (p. 57). Norbert Hanold que convoca en los lugares de la ciudad antigua toda la memoria de la arqueología, la cual es proceso infinito de reconstitución. En su carta a Freud del 25 de mayo de 1907, Jensen reconoce que el bajo relieve antiguo que le produjo una "impresión poética particularmente fuerte" era una reproducción de Narny en Munich, cuyo original había buscado, en vano, durante muchos años en el Museo Nazionale de Nápoles; que se enteró, sin comprobarlo, de que se encontraba en una colección en Roma; que es él quien "coloca" el bajo relieve en Nápoles y ve en él la figura de una pompeyana:

C'est ainsi que je la voyais marcher sur les dalles de Pompéi, site qui m'était très bien connu, où j'avais passé plus d'une fois la journée parmi les ruines. Je m'y attardais le plus volontiers à l'heure silencieuse de midi qui chassait tous les autres visiteurs vers les tables d'hôtes et dans la solitude torride, j'arrivais toujours à la frontière qui fait passer la vision éveillée à une vision imaginaire. (Jensen. 1986)

Este es el proceso que la lectura de Hélène Cixous pone en escena. Desde siempre proyecto, al principio -al principio, nada salvo vestigios y proyección-, *Gradiva*, figura grabada, grave, de mujer en marcha, *hace venir, viene con*: una ciudad en ruinas, un sitio de excavaciones, el espacio de un sueño de ciudad, donde todos los tiempos están, pues, *movilizados*. Móviles. Hay una contraseña que esclarece el dispositivo: "*Heureusement que tu viens*" (p. 70).

La alianza que así se concluye inscribe, comporta, un tercer cuerpo: el cuerpo de las leyes de la hospitalidad en la lengua.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLE-GRUBER, Mireille y CIXOUS, Hélène (1997), "Aux commencements, il y eut pluriel..." (Entrevista con Hélène Cixous), *Genesis*, 11, pp. 131-141.
- CIXOUS, Hélène (1970), *Le troisième corps*. París, Grasset.
- (1970b). *Les commencements*, París, Grasset (reeditado por des femmes, 1999).
- (1976), *Portrait de Dora*. París, des femmes.
- (1982), *Limonade tout était si infini*, París, des femmes.
- FREUD, Sigmund (1986), *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, París, Gallimard.
- (2001), "Le cas Dora", in *Cinq Psychanalyses*, París, Presses Universitaires de France, 22^e ed.
- JENSEN, W. (1986), "Lettre à Freud du 25 mai 1907, prient am Chiemsee, Bavière", in Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, París, Gallimard.
- KJERKEGAARD, Søren (1843), *La Reprise. Essai de Psychologie expérimentale par Constantin Constantinus*, París, Robert Laffont, 1993.
- PONTALIS, J. B. (1986), "La jeune fille", prefacio a Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, París, Gallimard.