

LA BIBLIOTECA FANTÁSTICA EN LA QUIEBRA DE LA MODERNIDAD

Vicente SUÁREZ DUQUE
I.N.B. Gijón

La ponencia que presentamos propone una lectura alegórica de un texto de Flaubert: *La tentación de San Antonio*. Texto que consideramos representativo de la quiebra discursiva de la que surge la modernidad y, por ende, la “Literatura”. Intentamos demostrar que en *La tentación...* el modelo dramático es reemplazado por el modelo literario, estrictamente libresco, en un proceso paradójicamente descrito a través de la metáfora visual, que convierte al espectador en lector sin identidad de una Biblioteca fantástica en continua expansión, y que las diferentes tentaciones no son, en suma, sino metáforas de la nueva dimensión del signo, entendido más como acontecimiento o devenir entre dos series heterogéneas y su diferencia (el continuo debate entre su presencia o su ausencia) que como vínculo perdurable de lo expresado y lo contenido.

“En Tebaida, en lo alto de una montaña, sobre una plataforma que parece una media luna, rodeada de grandes piedras”, tal es el teatro natural en el que Flaubert ha situado a su San Antonio, tentado a lo largo de una noche por diferentes visiones manifestadas en un orden aparentemente regido por las leyes de la semejanza y la proximidad y por una gradación que, al igual que los círculos del Infierno en la Divina Comedia, culmina con la aparición del Diablo y su cortejo de monstruos. Foucault ha demostrado (Foucault, 1989; 9-35) que el desorden de las visiones, el trayecto lineal de las figuras que acechan al santo, responde a unas series que nosotros, prolongando la imagen dantesca, podríamos interpretar como verticalidades difuminadas en planos sucesivos que capturan al vidente en un vértice del que las diferentes fases de la gradación son los círculos concéntricos.

La primera de estas series corresponde al espacio, comenzando por el santo, su propia interioridad y el campo mostrativo que él mismo delimita, y terminando por las regiones más alejadas del universo, paradójicamente contenidas en el estricto espacio escénico ya semiotizado: es la serie cosmológica. Otras dos series corresponden a un tiempo transmutado: no ya al presente con-

tinuo en que transcurre la representación (la noche simultánea a los tiempos del espectador y el santo), sino, por un lado, a los pasados inmediato y lejano recuperados por las memorias biográfica, histórica y mitológica (desde el pasado de San Antonio, recordado con las apariciones del discípulo favorito, Hilarión, seguido, en un orden cronológico inverso, por los turbulentos y heréticos primeros años del Cristianismo, hasta el cortejo de divinidades remotas “viejas como el tiempo” (Foucault, 1989; 25)) y, por otro, al futuro prefigurado por el mismo Hilarión, introductor de las visiones arcaicas, pero también de “toda la cultura de Europa (...) la Edad Media con su teología, el Renacimiento con su erudición, la Edad Moderna con su ciencia del mundo y de lo vivo” (Foucault, 1989; 27); hablamos de las series histórica y profética, que hacen coexistir el pasado y el futuro en el tiempo de la representación teatral. Una última serie estructuraría las diferentes visiones en tres ejes relacionados con las tres virtudes teologales: las herejías comprometerían a la Fe, las agonías de los dioses a la Esperanza, la naturaleza caótica o inmóvil a la Caridad; en virtud de esta serie teológica *La tentación de San Antonio* ha podido ser interpretada como “la lucha y la derrota de las tres virtudes teologales” (Foucault, 1989; 28).

Las series se agrupan, pues, en grandes ejes verticales, paradigmas a cuyo carácter serial o disposición en diferentes estratos podemos achacar la aparición de elementos documentales aparentemente inconexos. Por tanto no observamos ninguna jerarquización en las series, que no explicaría la naturaleza desconcertante de las visiones, sino un vértice, si queremos recuperar la imagen inicial, en cuyo centro las diferentes apariciones convergen como transitorias entidades escénicas. La actualización de elementos de las series en una nueva serie espectacular (ahora sintáctica, presente en el escenario) hace que éstos revistan caracteres de acontecimiento, en el sentido que Deleuze da al término (Pardo, 1990; 92-112): una “síntesis disyuntiva” en la que los signos escénicos, en el caso de *La tentación de San Antonio* los caracteres-visiones, constituyen excesos en el plano del significante porque no significan nada, ningún estado corporal real, tan sólo apariencias groseras, yuxtaposiciones arbitrarias de un bestiario delirante (así, por citar sólo alguna de las abundantes descripciones que Flaubert hace en las didascalias, los Astomi u hombres carentes de boca “semejantes a bolas de aire que atraviesan el sol”, los Blemios, híbridos de hombre y mono y “carentes de cabeza”, los Esciápodos u “oscurecidos por su pie”, atados a la tierra por sus cabellos, el Sadhuzag, “un gran ciervo negro, con cabeza de toro, que lleva entre las orejas un matorral de cuernos blancos”, el Cato-blepo, “búfalo negro con cabeza de cerdo que cae hasta el suelo, y que está unida a sus hombros por un cuello fino, largo y flaco como un intestino vacío” ...). Al tiempo que excesos en el plano del significante, los caracteres-visiones no gozan del mismo estatuto de realidad de que goza el santo: son carencias o defectos en el significado al faltar en el orden de los cuerpos precisamente por no ser cuerpos, sino visiones (también para el espectador, que no deja de ser él

mismo instancia figurada en tanto que, previamente, es lector de un texto en realidad poemático y no representable). A lo largo del texto San Antonio será la única presencia real, el único cuerpo sobre la montaña de Tebaida; una presencia acosada por elementos en los que se relacionan momentáneamente las dos series heterogéneas del representante y lo representado, elementos en los que se sintetizan dos divergencias: el significante excedente, expresión de los fugaces signos escénicos que evocan a los monstruos, pecados y heresiarcas, y el significado ausente, la carencia en el orden de los cuerpos.

Las convenciones del discurso dramático confieren consistencia semiótica a los personajes en virtud de sus alocuciones, ¿qué hay, pues, de original en los parlamentos de las visiones que acosan al santo?, un espectador ingenuo probablemente hablaría del carácter fugaz de los enunciados, acompañado de la extraña naturaleza de sus autores, pero ¿son ellos realmente autores de tales enunciados?, ¿no deberíamos hablar más bien de emplazamientos vacíos para aquellos que, perteneciendo en un principio a una serie no escénica, durante un momento funcionan en ellos como cuerpos-sujetos?

Podríamos hallar aquí legitimada la noción deleuziana del acontecimiento aplicada a las visiones, las síntesis disyuntivas que son y que, más que en la enunciación, donde hallan su entidad es en su devenir, en su pasar entre las palabras y las cosas, los discursos tentadores, los piadosos ruegos del santo, sus expresiones de angustia y, en última instancia, su propio cuerpo, inaugurando no ya el devenir opuesto al ser, el San Antonio al que concedemos realidad, sino un devenir que es lo único que es.

Algunas visiones cambiantes incluso escapan a la representación: Apolonio de Tiana, mago, taumaturgo, introduce las metamorfosis de las divinidades ante los ojos del santo en IV, Hilarión, el discípulo de Antonio que en el delirio de éste es el insidioso presentador de las diferentes visiones es, al principio (III), “un niño pequeño como un enano, y, sin embargo, rechoncho como un Cabiro, deformado de aspecto miserable. Blancos cabellos cubren su cabeza prodigiosamente grande”, en V aparece “transfigurado, bello como un arcángel, luminoso como un sol, y tan grande que para verle Antonio echa hacia atrás la cabeza”. Según Foucault (Foucault, 1989; 26) Hilarión “pertenece, indisolublemente, al Deseo y a la Sabiduría (...) es avidez y ciencia, ambición de saber, conocimiento condenable”, es, podríamos añadir, metáfora del devenir merced a su transformación escénica. Como acontecimiento es atributo de un cuerpo, pero de un cuerpo cambiante no delimitado en un lapso cronológico (infancia, juventud, vejez son irrelevantes) y, por ello mismo, acontecimiento neutro, intemporal (cíclico, pues las visiones terminan con el amanecer, pero nada hace suponer que no recomiencen de nuevo con la noche siguiente), no en vano expresado como mutación continua, queriendo reflejar que la relación, la metafórica metamorfosis de Hilarión, prima sobre la imagen constante, San Antonio, representada como identidad.

Con *La tentación de San Antonio* nos hallamos ante un “teatro del espacio” (Foucault, 1968; 14) en el que los signos escénicos poseen un volumen por su propia manifestación, más un volumen en órbita a su alrededor. Son volúmenes que avanzan y retroceden con los diferentes trayectos gestuales, proxémicos y mostrativos efectuados por el signo escénico “actor” y por su enunciación. Paradójicamente, los monstruos, las figuras metamorfoseadas, obran en continua desinserción (Foucault, 1968; 13) respecto a su volumen, que no manifiesta de aquéllos, por tanto, ni su presencia ni su ausencia, sino una distancia que los mantiene lejos, “al fondo de la mirada” (Foucault, 1968; 13), y los separa de ellos mismos en su continuo devenir. Tal distancia, que parece imponerse desde el exterior a los signos escénicos, no es otra cosa que efecto de la mirada del espectador. Sin embargo, esta función, la mirada, indispensable para que se produzca de hecho el acontecimiento teatral, es la misma que puede hacernos disentir del carácter dramático de *La tentación de San Antonio*. Ya antes, cuando aludíamos al estatuto figurado del espectador, dudábamos de la atribución de características teatrales a la obra. Ciertamente es que el texto presenta acotaciones, y que el recurso al estilo directo hace que los personajes se edifiquen a sí mismos: “apenas abierto, el volumen contesta los signos impresos de que está poblado y se entrega bajo la forma de una obra teatral” (Foucault, 1989; 14), recordemos que la primera didascalia describe un teatro natural, alrededor de “la plataforma que parece una media luna” el espectador podría asistir al desarrollo del drama, la escenografía aparece reseñada, en ocasiones, minuciosamente. Sin embargo, no es menos cierto que esas mismas acotaciones y los extraordinarios cambios que implican hacen imposible la representación, incluso el libro, que aparecía desmentido por el carácter dramático del texto, reaparece en escena: es el signo turbador que constituye el auténtico lugar de la tentación, “más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra quizá el infinito de los monstruos” (Foucault, 1989; 16) porque la cohorte de visiones que va a acosar al santo ha salido de sus páginas. Pero el libro no es exclusivamente el lugar en el que se despliega la fantasía, es también el que dota de volumen a un texto en el que, como Foucault ha demostrado, coexisten lo que podríamos denominar diferentes regímenes de visibilidad²⁶⁰.

260. En efecto, la disposición de diferentes instancias en cinco regímenes (libro, teatro, texto sagrado, visiones y visiones de las visiones) hace que “el lector 1 (vea a San Antonio 3, por encima de la espalda del supuesto espectador 2, quien se supone que asiste al drama: y de este modo, el lector se identifica al espectador. El espectador, en cuanto a él, ve a Antonio sobre el escenario, pero, por encima de la espalda de Antonio, ve, tan reales como el eremita, las apariciones que se le presentan: Alejandría, Constantinopla, la reina de Saba, Hilarión: su mirada se funde en la mirada alucinada del solitario. Éste a su vez se asoma por encima de la espalda de Hilarión, ve con la misma mirada que él las figuras evocadas por el mal discípulo; e Hilarión, a través de las palabras de los heresiarcas, percibe el rostro de los dioses y el gruñido de los monstruos, contempla las imágenes que les obsesionan. De este modo, de figura en figura se enlaza y se desarrolla un friso que liga a los personajes más allá de las figuras de los intermediarios, de una a otra las identifica a unas u otras y funde sus miradas diferentes en un único deslumbramiento” (Foucault, 1989; 20-21)

Cinco regímenes de visibilidad que implican la separación de diferentes regiones mediante líneas imperceptibles que la mirada borra en el momento de franquearlas. Se produce en el lector de *La tentación de San Antonio* el “vértigo del espaciamento” del que hablaba Blanchot (Blanchot, 1986; 66) por el hecho de que cohabitan en un instante “intimidad” y “espacio exterior”, una intimidad convertida en “Afuera” mas “lo exterior devenido intrusión”. La mirada atraviesa líneas de ruptura que no excluyen, sino que liberan sus acontecimientos bajo la especie de imágenes vanas y espectros inconsistentes, “simulacros” en el sentido que Klossowski da al término²⁶¹, sugiriendo la reduplicación constante, la relación que une al objeto con la imagen reflejada en el espejo, la copia. No en vano el simulacro “no es simplemente una copia de copia, una semejanza infinitamente laxa, un icono degradado” (Deleuze, 1988; 217), sino que, como consecuencia de la tradición platonizante legada por los Santos Padres, según la cual el hombre, creado por Dios a su imagen y semejanza, habría perdido por efecto del pecado la semejanza, guardando en cambio la imagen, el simulacro es “una imagen demoniaca” (Deleuze, 1988; 217, el subrayado es nuestro).

Concepción del simulacro que se adecua perfectamente al texto de Flaubert.

La metáfora del espejo ilustra la nueva dimensión de *La tentación de San Antonio* y facilita la posibilidad de la lectura alegórica propuesta en una doble dirección: en primer lugar, y al igual que las imágenes reflejadas, los diferentes sujetos teatrales no son sino emplazamientos vacíos, visiones que hallan consistencia sólo en sus breves parlamentos. Sus “yo” son posiciones en las que un lenguaje en continua expansión se autodesigna para después dispersarse nuevamente; lo que habla en ellos, podríamos decir parafraseando a Blanchot, es el hecho de que, de una manera o de otra, ya no son nadie (Blanchot, 1989; 23).

Esta tendencia centrífuga hace que los caracteres se liberen del corpus teatral al que pertenecen al cambiar de naturaleza y obtener, en consecuencia, un nuevo lugar desde el que hablar, porque en ello, en hablar, les va su corta vida escénica. Los simulacros son metáforas de la hiancia²⁶², la quiebra que señalara Foucault como fundadora de la ficción moderna, quiebra que, en *La tenta-*

261. La mención de Klossowski no es casual. Su obra ha sido interpretada por Deleuze y Guattari como ilustración de la *síntesis disyuntiva* desde el doble punto de vista de una teoría del cuerpo y una teoría del pensamiento que se reflejan la una en la otra (Deleuze y Guattari, 1990; 43).

262. Como señala Manuel Arranz en su traducción del texto de Foucault *El Pensamiento del Afuera* “hiancia” es la traducción de “béance”, “término muy frecuente en el léxico filosófico francés (...) hiancia sería así la substantivación del adjetivo “hiante”, que contiene hiatos, que a su vez aparece en el D.R.A.E., en su segunda acepción, con el significado poco usado o culto de *abertura, grieta*” (Prólogo a Foucault, 1988; 16).

ción de San Antonio, se traduce como asalto a la identidad por fuerzas en continua desagregación.

Pero hemos hablado de una segunda dirección especular, dirección en la que los simulacros no son ya los caracteres, sino los mismos libros. Veíamos que el lenguaje en expansión está generado por el libro que el santo lee ocasionalmente, “un objeto de la escenografía escasa (...) que Foucault privilegia: la Biblia de San Antonio” (Abraham, 1989; 14); pero es éste un privilegio que obra de conformidad con la tradición iconográfica y, más concretamente, con el cuadro de Brueghel el Joven que parece haber inspirado en Flaubert el deseo de escribir el texto que nos ocupa. Al tiempo que el libro ha desplazado al teatro como forma de presentación, no sin que la lectura haya adquirido volumen, como han determinado los diferentes regímenes de visibilidad que otorgan profundidad y las diferentes series estratificadas que otorgan verticalidad, se muestra como recinto idóneo de la ficción. En palabras de Tomás Abraham “el arte se edifica en donde se forma el archivo” (Abraham, 1989; 15). La tentación es la cultura, podemos nosotros seguir repitiendo, porque, contrariamente a lo que pudiera parecer, las visiones no son producto del sueño o del desatino sino de la lucidez y la lectura en vigilia. Flaubert ha tomado su desfile de seres fantásticos de tratados teológicos, gnósticos, mitológicos, históricos (Foucault, 1989; 10-11), el lugar de procedencia de todos y cada uno de estos absurdos seres ha sido cuidadosamente reconocido, pero por lejano o recóndito que sea, siempre encontrará su espacio en el recinto a la vez real y fantástico de la Biblioteca. Un nuevo vértigo del espaciamiento comienza porque un libro es todos los libros; en él se inicia lo que con rigor podemos llamar “Literatura” si, como *La tentación de San Antonio*, se presenta como simulacro él también de los simulacros anteriores, imagen espectral de otras imágenes, “lenguaje al infinito” (Foucault, 1963; 44 a 53) cuya interpretación es, posiblemente, también una tarea infinita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, T. (1989). *Los senderos de Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLANCHOT, M. (1986). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard (Primera edición: 1969).
- BLANCHOT, M. (1988). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard (Primera Edición: 1955).
- DELEUZE, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Madrid: Júcar (Primera Edición: (1969) *Différence et répétition*. Paris: P.U.F.).
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1990). "La synthèse disjonctive". *L'Arc*, 43, 54-63.
- FOUCAULT, M. (1963). "Le langage à l'infini". *Tel Quel*, 15, 44-53.
- FOUCAULT, M. (1968). "Distance, aspect, origine", en *Théorie d'ensemble*. 11-24. Paris: Seuil
- FOUCAULT, M. (1988). *El Pensamiento del Afuera*. Valencia: Pre-Textos (Primera Edición: "La Pensée du Dehors". *Critique*, 229, 135-144)
- FOUCAULT, M. (1989). "La Biblioteca Fantástica". Prólogo a *La Tentación de San Antonio*. 9-35. Madrid: Siruela (Primera Edición: "La bibliothèque fantastique". Prefacio a *La tentation de Saint Antoine*. 7-33. Paris: Gallimard)
- PARDO, J.L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cincel.