

La potencia de la copia: una lectura agambeniana de la poética de Gustave Flaubert

Jorge Luis Caputo

Universidad de Buenos Aires – CONICET

jorgeluiscaputo@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la poética de Gustave Flaubert a partir de algunos de los conceptos filosóficos propuestos por Giorgio Agamben. En este sentido, consideramos que la obra narrativa de Flaubert hace del problema filosófico de la potencia una dimensión fundamental del relato (tal y como lo desarrolla Agamben en textos como *La potencia del pensamiento* o *Bartleby o de la contingencia*). Esto se puede constatar en un nivel temático (la eclosión de la vida que supera cualquier forma en *La Tentation de Saint Antoine*, por ejemplo), pero también en un nivel formal-gramatical (uso del condicional como forma gramatical preferida por la potencia). Sin embargo, paradójicamente la potencia se expresa aun más en *Bouvard et Pécuchet* a través de la copia de los dos empleados.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Potencia. Copia. *Bouvard et Pécuchet*.

Résumé

Cet article vise à analyser la poétique de Gustave Flaubert en prenant en considération quelques concepts philosophiques fournis par Giorgio Agamben. Dans ce sens, nous proposons que l'œuvre narrative de Flaubert fait du problème philosophique de la puissance (tel qu'il est développé par Agamben dans des textes comme *Le pouvoir de la pensée* ou *Bartleby ou de la contingence*) une dimension fondamentale du récit. Cela peut être constaté dans un niveau thématique (l'éclosion de la vie qui dépasse toutes les formes dans *La Tentation de Saint Antoine*, par exemple) mais aussi dans un niveau formel-grammaticale (usage du conditionnel comme forme grammaticale privilégiée de la puissance). Nonobstant, c'est surtout dans *Bouvard et Pécuchet* que la puissance s'exprime, et cela d'une façon paradoxale, dans la copie des deux cloportes.

Mots-clé: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Puissance. Copie. *Bouvard et Pécuchet*.

Abstract

The aim of this article is to analyse the poetics of Gustave Flaubert from the point of view of Giorgio Agamben's concept of potentiality. In this regard, it can be said that the

* Artículo recibido el 21/12/2015, evaluado el 2/03/2016, aceptado el 24/05/2016.

novels of Flaubert make of the philosophical problem of potentiality (as developed by Agamben in such articles as «The power of thought» or *Bartleby or on contingency*) a basic dimension of the literary construction. This is true in a thematic level (for instance, the multiplication of life forms in *La Tentation de Saint Antoine*) but also in a formal level (the use of conditional mode as a grammatical device to express potentiality). Paradoxically, it is by means of Bouvard and Pécuchet's copy that potentiality finds its most distinctive form in Flaubert's work.

Key words: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Potentiality. Copy. *Bouvard et Pécuchet*.

0. Introducción

Desde sus inicios, la obra de Giorgio Agamben ha hecho de la reflexión en torno al arte uno de sus motivos más constantes y fecundos. Más allá de tomarlo como un objeto particular de especulación intelectual correspondiente *grosso modo* a las fronteras de la Estética, el proyecto agambeniano se ha definido por el intento de rastrear en las operaciones artísticas algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía, formuladas a veces antes, a veces mejor. Entre esas líneas directrices, la investigación en torno a la cuestión de la *potencia* es sin dudas la más relevante y la que modela la fisonomía característica del pensamiento de Agamben, al menos hasta la constitución del ciclo *Homo sacer* (con el que, por otra parte, está inextricablemente vinculado) en la década de 1990.

En particular, la literatura (entendida esta en un sentido amplio, por cuanto la categoría misma es problematizada por Agamben) aparece siempre para el italiano como una tradición desafiante a la que confrontar: Kafka, Dante, Walser, Caproni, Baudelaire, los stilnovistas (el desorden es *solo* aparente porque esa tradición es lúbil y no se constituye de acuerdo con la cronología) son algunos de los escritores y poetas que reclaman insistentemente su atención. Como puede verse, Gustave Flaubert no aparece entre ellos. Si se confeccionara una lista de las ocasiones en que el filósofo menciona al novelista o su obra, esta sería más bien breve: *La Tentation de Saint Antoine* (1874) es referida en el artículo de juventud «La 121 Jornada de Sodoma y Gomorra» (Agamben, 1966) en el contexto de una discusión sobre el teatro de Antonin Artaud; una nota al pie en «Los fantasmas de Eros» (texto incluido en *Estancias*), da cuenta de San Antonio (y de Flaubert) como ejemplo de una subjetividad asediada por las imágenes de la fantasía (Agamben, 2006 [1977]: 28); finalmente, en *Bartleby o de la contingencia* (Agamben, 2009 [1993]: 96) Bouvard y Pécuchet son incluidos, junto con el personaje de Melville, en un catálogo de escritores célebres de la historia literaria. Esta exigua presencia es, sin embargo, reveladora. Señala, por un lado, el lugar más bien secundario que la filosofía del siglo XX (exceptuando quizás a Sartre y, en los últimos años, Rancière) ha asignado al autor de *Madame Bovary* como objeto

de indagación frente a, por ejemplo, la centralidad de un Baudelaire¹. Por otra parte, es tanto más significativa por cuanto puede afirmarse que Flaubert hace del problema de la potencia un elemento vertebrador de su práctica literaria.

El objetivo de este artículo es pues observar la poética de Gustave Flaubert a través del prisma de ese fundamental concepto agambeniano, no para ver en aquella apenas una ilustración más o menos acabada de la pertinencia de la teoría sino a efectos de describir los sentidos en que una y otra se iluminan mutuamente. Se trata, en definitiva, de desandar los caminos de la lectura filosófica que tradicionalmente ha fijado a Flaubert bajo el rótulo de un esteticismo quietista sin mayores peligros para la institución artística, y entender por el contrario su escritura como un auténtico experimento que toma a su cargo, de manera consciente, la situación paradójica del lenguaje literario en el mundo contemporáneo. En un primer momento, analizaremos algunas de las implicancias de la noción de potencia tal como esta se manifiesta en el ensayo sobre *Bartleby*, donde la figura de Flaubert como “contraejemplo” argumentativo resulta más notoria. A partir de allí, se verá de qué modo la copia se vuelve en *Bouvard et Pécuchet* no una simple instancia de repetición, como parece sostener Agamben, sino un instrumento en la búsqueda de la pura potencia: instrumento que, asimilando la condición aporética de la literatura, permite evitar el silencio del nihilismo. Por último, se desplegarán algunos de los mecanismos con los que Flaubert hace de la experiencia de la potencia una dimensión fundamental del relato. En efecto, sus textos configuran a menudo, bajo la forma de imaginaciones o esperanzas que se aplican a todo el decurso temporal (presente, futuro, pasado), una línea alternativa a la de los eventos propiamente acontecidos. Este verdadero fantasma de la posibilidad que obsesiona a los personajes se expresa fundamentalmente bajo la forma de un «poder haber sido» que resulta provechoso examinar con las categorías de Agamben. De tal modo, proponemos que el uso flaubertiano del condicional verbal es una de las principales configuraciones lingüísticas que adopta la expresión de la potencia.

1. Escritura y potencia: la copia de Bouvard y Pécuchet como salvación de los fenómenos

El trabajo de Agamben con la idea de potencia se inscribe dentro de la distinción establecida por Aristóteles entre *dynamis* y *enérgeia*, par conceptual al que reformula de manera *sui generis*. Los matices y usos que adquiere esta noción a lo largo de su obra son múltiples² pero, en lo esencial, puede afirmarse que todo el esfuerzo del italiano está orientado a promover una primacía de la potencia frente al acto. Si históricamente la filosofía occidental ha pensado la potencia desde un punto de vista teleo-

¹ Como veremos, Agamben continúa aquí el sendero trazado por Walter Benjamin.

² En *La potencia del pensamiento* (2005), selección de artículos publicados desde 1984 hasta 2004, puede verse la extensión y variación del concepto. Hay traducción española: *La potencia del pensamiento* (2007).

lógico, como una función ancilar relevante *solo* por su poder llegar a ser acto, Agamben establecerá como eje de su programa intelectual la investigación de una *dýnamis* considerada independientemente de la *enérgeia*. Desde este punto de vista, su interés se centra en una potencia que puede *no* devenir acto y que se convierte, por lo tanto, no en la disponibilidad de un “poder hacer” (tal su definición tradicional) sino en la posesión de una privación, de un “poder no hacer”: se llega así a concebir la paradójica experiencia de una potencia que es su propia impotencia (Agamben, 2007: 360).

Se comprende la importancia de este cambio de perspectiva para las cuestiones de poética, considerando el término en su sentido etimológico (*poiesis*): si el pasaje de la *dýnamis* a la *enérgeia*, de la *potentia* al *actus*, se refleja en el impulso del artista que moldea su material o en la mano del escritor que da origen a un discurso, entonces pensar la potencia en sí, fuera de toda finalidad, implica poner en crisis el estatuto del acto de creación y la idea misma de obra. En su ensayo *Bartleby o de la contingencia*, Agamben (2009 [1993]: 96) llevó a fondo esta operación al considerar el personaje de Melville como símbolo de una potencia que se resiste a pasar al acto: dentro del conjunto de amanuenses que pueblan la literatura occidental (Akakij Akakievic, Simon Tanner, el Príncipe Mishkyn, Bouvard y Pécuchet, entre otros), Bartleby se destaca por su negativa a seguir copiando. En ese gesto se cifra para Agamben una arriesgada transformación ontológica por la cual Bartleby, traspasando los límites del universo literario, pasa a formar parte de una constelación filosófica que, de Aristóteles a Leibniz, ha pensado las diversas modulaciones del problema de la potencia: “Como escriba que ha dejado de escribir [Bartleby] es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta” (Agamben, 2009: 111). Al renunciar a escribir, Bartleby encarna una potencia de no ser cuya imagen es una página en blanco y que se expresa en su célebre *dictum*, “preferiría no hacerlo” (*I would prefer not to*), fórmula a mitad de camino entre la afirmación y la negación a la que Agamben coloca en relación directa con el *ou mállon* (“no esto más que aquello”) que condensa la doctrina de los escépticos (Agamben, 2009: 114).

Ahora bien, aun sin plantearla nunca en términos estrictamente filosóficos, la cuestión de la potencia puede rastrearse en Flaubert al menos en tres sentidos diferentes, siempre vinculados a diversos aspectos de la creación literaria. Aparece, primeramente, como pregunta acerca de la disponibilidad de la potencia *de escribir*: su correspondencia, registro detallado de las penurias implicadas en el proceso de escritura, está ritmada por expresiones de desconfianza hacia las propias capacidades, con momentos alternados de actividad y lasitud, entusiasmo y abandono, que hacen que el desarrollo de la obra hacia una forma cerrada se vea en constante peligro de quedar interrumpido. Por otra parte, Flaubert aborda la literatura como una práctica que permite escapar de la progresiva homogeneización del mundo social, una forma de vivir, mediante la escritura o la lectura, todas las vidas imaginables: “[...] tout est

liberté dans le monde des fictions. On y assouvit tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. Pas de limites [...]” (Flaubert, 1973: 91). De este modo, el deseo de escribir puede entenderse como un anhelo de experimentar la potencia, acercándose así a la noción agambeniana de “vocación” entendida no como la fijación de una tarea con un contenido específico sino en tanto pura potencialidad de pensar y actuar (De la Durantaye, 2009: 3). Pero, al mismo tiempo, Flaubert se interroga con insistencia sobre la legitimidad y la conveniencia de la praxis literaria en la modernidad: en otras palabras, sobre su mero poder ser en el contexto de un campo intelectual que tiende a profesionalizarse en torno a las publicaciones periódicas, con los consiguientes fenómenos de reproducción masiva, mercantilización de la escritura, dependencia económica, etc. En un siglo particularmente hablador, la escritura artística debe medir fuerzas con la palabra de la prensa cuya proliferación y repetición amenazan la pervivencia de todo lenguaje. La negativa a integrarse a esos circuitos de publicación puede entenderse como un deseo de silencio que no deja de recordar a *Bartleby*³. Y, sin embargo, se trata de un rechazo fantaseado por cuanto Flaubert publica e ingresa a ese mercado, instalándose sólidamente en él merced a una estrategia que permite, al mismo tiempo, escribir y evitar la reificación de la obra literaria: Bouvard y Pécuchet son la encarnación extrema de esta operatoria de la que Agamben no da cuenta acabada.

Como queda dicho, en *Bartleby o de la contingencia* Bouvard y Pécuchet son mencionados una única vez al inicio del ensayo pero puede afirmarse que es allí, más que en ningún otro lugar, donde la literatura de Flaubert se incorpora como una pieza importante de la argumentación de Agamben. Puesto que *Bartleby* es para el filósofo italiano «la última figura y más extrema» (Agamben, 2009: 102) del escriba que no escribe y, por lo tanto, el emblema más adecuado de la salvación de la potencia, es lícito pensar que su *pendant* lógico será aquél escriba que abraza la copia, que regrese a ella como único modo de existencia posible: no parece haber mayores exponentes de ese retorno que Bouvard y Pécuchet. El propio Agamben cristaliza y encierra toda la sustancia de los personajes en ese gesto cuando, para caracterizar su lugar en la constelación literaria, retiene de la novela apenas unas pocas palabras del capítulo diez (inconcluso) que en algunas ediciones al uso figuran todavía como clausura, muy arbitraria, del texto: “[...] en el centro [del grupo conformado por copistas] se encuen-

³ Esta negativa es particularmente notoria en las cartas que escribe durante su viaje por Oriente. Luego del «fracaso» que implicó la primera redacción de *La tentation de Saint Antoine* (1849), y a la vista de las ruinas de Egipto, Flaubert fantasea no tanto con renunciar a la escritura en sí sino a insertarse en el sistema literario, a hacer circular su producción y crearse *un nombre*: «Toute cette vieille poussière vous rend indifférent de renommée. À l’heure qu’il est, je ne vois nullement (au point de vue littéraire même) la nécessité de faire parler de moi» (Flaubert, 1973: 585). Pero incluso la posibilidad misma de continuar escribiendo es, en ocasiones, puesta en duda: «[...] je me sens très vide, très aplati, très stérile. Qu’est-ce que je vais faire une fois rentré au gîte, publierais-je, ne publierais-je ? qu’écrirai-je ? et même écrirai-je ?» (Flaubert, 1973: 601).

tran esos dos astros gemelos que son Bouvard y Pécuchet («esa gran idea que ambos alimentaban en secreto...: copiar»)» (Agamben, 2009: 96). Es lícito pues suponer que Bouvard y Pécuchet exceden el plano literario para ser, como Bartleby, vectores de un radical experimento filosófico: figuras últimas y extremas del escribiente que copia todo, encarnan el eterno retorno nietzscheano que es, para Agamben (2009: 131), apenas “una variante atea de la *Teodicea* leibniziana”⁴. Por otra parte, esta orientación filosófica se refuerza si se tiene en cuenta que Agamben encuentra el vínculo entre copia y eterno retorno en uno de los materiales preparatorios redactados por Walter Benjamin (2009: 131-132) para sus tesis *Sobre el concepto de la historia*:

Benjamin descubre la íntima correspondencia entre la copia y el eterno retorno cuando, en cierta ocasión, compara el eterno retorno con la *Strafe des Nachsitzens*, es decir, el castigo que el maestro impone a los alumnos negligentes, y que consiste en copiar innumerables veces el mismo texto («El eterno retorno es la copia proyectada al cosmos. La humanidad debe copiar su texto en una interminable repetición»). La infinita repetición de lo que ha sido deja completamente de lado la potencia de no ser.

La cita de Benjamin, correspondiente a un fragmento de las «*Neuen Thesen C*»⁵, marca el modo en que el ensayo sobre Bartleby está influido por la recusación del eterno retorno llevada a cabo por el filósofo alemán. Pero indica también otro camino por el que la figura de Flaubert (y las de Bouvard y Pécuchet en especial) se hace presente en el texto. En efecto, Flaubert ocupa un lugar destacado en las tesis de Benjamin (específicamente en la tesis VII) en tanto exponente de un historicismo inmovilizante que pretende recuperar una imagen estática del pasado *tal como fue* (es decir, copiarlo) y abarrotar el presente con dichas imágenes. A partir de esa misma voluntad

⁴ Como señala De la Durantaye (2009: 317-323) la perspectiva de Agamben sobre este concepto fundamental de Nietzsche ha variado a lo largo de su producción: poco queda en *Bartleby o de la contingencia* de una comprensión del eterno retorno de lo mismo como intento de pensar la coincidencia de una potencia pasiva y una potencia activa o, en otras palabras, “la voluntad de potencia como pasión que se padece a sí misma” (Agamben, 2007: 435). En el ensayo sobre Bartleby, el eterno retorno nietzscheano no es ya esa pura relación: “La voluntad de potencia es, en verdad, voluntad de voluntad, acto eternamente repetido, y *solo* de esa manera potenciado” (Agamben, 2009: 132).

⁵ “Die Grundkonzeption des Mythos ist die Welt als Strafe - die Strafe, die sich den Straffälligen erst erzeugt. Die ewige Wiederkehr ist die ins Kosmische projizierte Strafe des Nachsitzens: die Menschheit hat ihren Text in' unzähligen Wiederholungen nachzuschreiben ([Paul] Éluard: *Répétitions* [1922])” (Benjamin, 1991a: 1234). Reyes Mate (2009: 309) propone la siguiente traducción: “El eterno retorno es el castigo de seguir sentado en el pupitre escolar, pero proyectado a escala cósmica: la humanidad tiene que copiar su castigo en incontables repeticiones [...]”.

de reproducción, la tesis permite formular una analogía entre la escritura de Flaubert y la figura del colegial/copista castigado mencionada en los escritos preparatorios⁶.

A primera vista, la trayectoria de los *cloportes* parece confirmar esta interpretación. Salidos del mundo burocrático de la copia administrativa, Bouvard y Pécuchet se instalan en la campiña para emprender una exploración de los diferentes “posibles” de la existencia: sucesivamente devienen agricultores, científicos, historiadores, poetas, revolucionarios, filósofos, pedagogos. Y esa investigación tiene lugar justamente en un tiempo que es la instancia *posterior* por antonomasia en el mundo administrado moderno: el retiro laboral (una posthistoria individual, podría decirse). Adviene luego un segundo retiro, que es en realidad un retorno: volver a copiar. La copia responde entonces a un momento crepuscular y melancólico de la historia personal y humana: constatación, en el siglo histórico por excelencia⁷, de que, como se sostiene en el *Eclesiastés*, no es posible nada nuevo bajo el sol.

Esta fue una de las modulaciones de la experiencia del tiempo en el siglo XIX, particularmente notable luego de la decepción que implicó la revolución de 1848.

⁶ En la tesis VII, Flaubert es mencionado, a partir de la escritura de *Salammbô*, como ejemplo del novelista/historiador que se relaciona con el pasado mediante la empatía o *Einführung*. Otro de los materiales preparatorios de las tesis hace aún más evidente la conexión entre empatía, copia e historiografía positivista: «La empatía con lo que ha sido está al servicio, en última instancia, de su reactualización. No es casualidad que la tendencia hacia la reactualización se lleve tan bien con una concepción positivista de la historia...» (Reyes Mate, 2009: 306). La importancia que Benjamin asignaba a *Bouvard et Pécuchet* está atestiguada por Gershom Scholem (2008: 101 y 71): “[Walter Benjamin] no dejaba de sentir admiración [...] hacia las raras expresiones auténticas donde el cinismo aparecía enlazado a una espiritualidad seria y profunda. Este hecho lo he podido observar a partir de tres casos principales; por un lado, en su admiración por el *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, en el que esta, con todo, se vinculaba más bien con su actitud común de desprecio por la hipocresía burguesa...” [...] “En su habitación había también una bella edición francesa del *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, cuyo *Catalogue des opinions chics* ensalzó Benjamin, al tiempo que afirmaba que Flaubert era absolutamente intraducible”. Junto con el *Diccionario de lugares comunes*, este catálogo forma parte del material que Flaubert proyectaba incorporar como segundo volumen de la inconclusa novela. En otras palabras, la copia de Bouvard y Pécuchet. Con todo, debe señalarse que la lectura que Benjamin hace de la literatura de Flaubert dista de ser unívoca: si en las tesis sobre el concepto de historia *Salammbô* es el ejemplo acabado de una identificación empática (y por lo tanto acrítica, reaccionaria) con el pasado, esa misma novela es mencionada en uno de los textos preparatorios como una obra que hace «saltar el *continuum* temporal» (Mate, 2009: 318); de igual manera, una nota incorporada al manuscrito que Benjamin había rotulado con el título «Zu Flaubert» da cuenta, por un lado, del precepto flaubertiano de «no concluir» como una estrategia para huir del positivismo sin renunciar a permanecer en lo material, mientras que Bouvard y Pécuchet son presentados como «campeones de la conclusión»: «Mystische Interpretation von Flauberts “ne pas conclure”. Dieser Satz hat nicht den positivischen Sinn, den man ihm unterlegt. Er heißt: im Material bleiben. Flaubert tut es in dem Grade, daß er die Geschichte als Maske unnimmt. Bouvard et Pécuchet: champions der conclusion» (Benjamin, 1991b: 876). Como se verá, esta última oración es solidaria con la hipótesis de Agamben: la copia implica la clausura total de la potencia.

⁷ Así define Flaubert (1991: 95) el siglo XIX: “Le sens historique date d’hier. Et c’est peut-être ce que le XIX^e siècle a de meilleur”.

Michelet, por caso, daba cuenta de esa somnolencia de la historia precisamente a partir de la idea de copia como búsqueda (infructuosa) de una *infancia*:

Imitation. «Imitez, tout ira bien. Répétez et copiez». Mais est-ce bien là le chemin de la véritable *enfance*, qui vivifie le cœur de l'homme, qui lui fait retrouver les sources fraîches et fécondes. Je ne vois d'abord dans ce monde, qui fait le jeune et l'enfant, que des attributs de vieillesse, subtilité, servilité, impuissance. [...] Les livres copient les livres, les églises copient les églises, et ne peuvent plus même copier (1867 [1862]: 53-54)⁸.

La copia es pues un destino (aunque se la ame: es un *amor fati* nietzscheano) y por lo tanto una esclavitud, la aceptación del dominio de la propia invención humana (las emisiones verbales copiadas por los escribas) que se ha alienado de los hablantes y se les impone en la boca. Es, como toda vejez, una infancia falsa, degradada.

Pero una mirada a los diferentes borradores de los proyectados capítulos finales de la novela (capítulos once y doce, que Flaubert dejó *solo* en su estado de *scénarios*), deja ver que esa caracterización no describe acabadamente la actividad de los copistas, que realizan en cambio un auténtico *experimentum linguae*, en términos agambenianos. En efecto, luego de comunicarse la idea de copiar (correspondiente al capítulo diez, que Agamben parece presentar como clausura del relato), el capítulo once habría consistido en un extenso desarrollo de la copia en cuestión⁹ incluyendo, entre otros materiales, un *Dictionnaire d'idées reçues* y el *Catalogue des opinions chics*. Ahora bien, como en cada uno de sus proyectos anteriores, los copistas se enfrentarían a la necesidad de clasificar y tabular los materiales que reproducen:

Ils copieraient... tout ce qui leur tomba sous la main, ... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus, – vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papiers voisine.

Mais ils éprouvent le besoin de faire un classement... alors ils recopient sur un grand registre de commerce. Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier [...] (Flaubert, 2011: 400)¹⁰.

Pero, al igual que en sus fallidas experiencias previas, la tabulación cede ante la presión de lo múltiple: “Mais souvent ils sont embarrassés pour ranger le fait à sa

⁸ Michelet se refiere en este pasaje a la Edad Media, entendida como un momento de detención de la historia atravesado del tedio que sobreviene luego de la primera eclosión, vital y renovadora, del cristianismo; pero con los mismos términos caracteriza también el período posterior a la Revolución Francesa, el otro acontecimiento histórico que, portador de Justicia, debía responder y completar la Gracia instaurada por Cristo.

⁹ “Leur copie” era el título proyectado por Flaubert.

¹⁰ Las citas de los fragmentos correspondientes a los proyectados capítulos once y doce provienen de la edición de Dord-Crouslé, que condensa lo esencial de los escritos preparatorios.

place, et ont des cas de conscience. Les difficultés augmentent à mesure qu'ils avancent dans leur travail. – Ils le continuent, cependant”. Es entonces que uno de los personajes (los manuscritos lo identifican como *B.*, es decir, Bouvard) propone:

Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que « le monument » se complète. – Égalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid, de l'insignifiant et du caractéristique. Il n'y a de vrai que les phénomènes. – Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre, et copiant¹¹ (Flaubert, 2011: 401).

La dificultad de la clasificación y la deriva hacia una pura inscripción de lo fenoménico indican que la «igualdad del bien y el mal, lo farsesco y lo sublime» no debe entenderse como defensa de un nihilismo moral o una impasibilidad esteticista: diluyendo la instauración de cualquier valor, la *égalité de tout* es una resistencia a afirmar o negar y se acerca por ende al *ou mállon* escéptico tanto como la fórmula de Bartleby. Es en definitiva una destrucción de las taxonomías lo que tiene lugar en el gesto de los escribas y, con ella, una recusación de esa operación filosófica fundamental que ha definido, para Agamben, el pensamiento de Occidente, esto es, la separación, la división que permite instituir una metafísica. No hay pues recuperación de los fragmentos de lenguaje en una síntesis dialéctica (en el plano superior de una obra) sino que se despliega un discurso horizontal o, como lo define Rancière (2011: 81-82; 2015: 25) radicalmente «democrático»: la democracia estética flaubertiana llevada a su última instancia.

Por otra parte, esta segunda copia no tiene ya lugar como inscripción de la ley, el edicto o la resolución judicial; tampoco en nombre de la generación o la conservación y aprendizaje de un saber: a diferencia de los niños obligados a copiar interminablemente un texto después de clase (la *Strafe des Nachsitzens*), Bouvard y Pécuchet no intentan aprender o perpetuar el código de los adultos (la *doxa*) sino que llevan a cabo una práctica que pone en juego el amor por el propio acto de escritura, por la palabra considerada en su sentido más material¹². Vale recordar aquí una de las modulaciones que Roland Barthes, en su curso sobre *La preparación de la novela*, daba a la noción de *Imitación del libro*; imitar el libro puede implicar la aplicación del libro a la vida, pero también puede significar *copiar el libro*, sin más: en este segundo caso, “se permanece dentro de la Escritura y se copia, literalmente [...]. Estoy convencido [...] de que hay copiadore de libros por amor; en todo caso, había antaño enamorados de poemas que los copiaban” (Barthes, 2005: 192). La escritura de Bouvard y

¹¹ Uno de los borradores subraya la resolución feliz, «cómica», de la historia: «Joié finale. – Ils ont trouvé le bonheur – & restent courbés sur leur pupitre».

¹² Así lo indicaba uno de los borradores: “Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier” (Flaubert, 2011: 400).

Pécuchet pertenece a este último tipo de *imitatio*, una experiencia amorosa del lenguaje que habla sin comunicar nada específico.

El acto de escribir se sustrae de este modo de la órbita punitiva de la repetición tortuosa y abre la posibilidad de un goce único de los fenómenos. En efecto, esta instancia gozosa de la escritura genera una hipertrofia de la sensibilidad que Flaubert diagnosticó a partir de su propia experiencia: “Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle” (Flaubert, 1980: 43). La copia de Bouvard y Pécuchet salvaguarda la potencia porque, merced a esa multiplicación de la sensibilidad y la percepción (que no es más que una forma de amor), el acontecimiento (lingüístico, histórico) no solo es redimido a través de la repetición (un “volver a ser” de lo perimido) sino que se enriquece, se profundiza, se lo siente más y por lo tanto no resulta *exactamente* idéntico: se abren en él nuevos posibles.

Con todo, podría argumentarse que de manera deliberada el análisis precedente soslaya el hecho de que la copia, organizada en materiales como el *Dictionnaire des idées reçues*, estaría en realidad construida sobre la base de una ironía radical¹³ destinada a corroer la ideología dominante encapsulada en la lengua (es decir, el lugar común). Su objetivo sería por ende desarrollar un catálogo de fragmentos fosilizados de discurso como modo de exhibir la estupidez de un siglo lenguaraz¹⁴, conformando así un nuevo espacio de poder detentado por un sujeto (una voz de autor) que cree poder escapar de esa ideología: en suma, no sería más que el desenmascaramiento de la hipocresía burguesa que Benjamin admiraba en *Bouvard et Pécuchet*¹⁵. De hecho, el *Dictionnaire* busca la imposición de un mutismo que, *a priori*, parece oponerse al silencio bartlebyano por cuanto no contiene todos los potenciales discursos sino que niega tiránicamente toda emisión: “Il faudrait [...] qu’une fois qu’on l’aurait lu on n’osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s’y trouvent” (Flaubert, 1991: 208-209)¹⁶.

Sin embargo, aun en el *Dictionnaire* no siempre resulta sencillo establecer con claridad la distancia irónica que confiere autoridad a la voz que selecciona las entradas y copia los fragmentos¹⁷. En efecto, también aquí resulta válida la observación que Barthes hacía sobre la operación de escritura desarrollada en *Bouvard et Pécuchet*:

¹³ En el origen del proyecto del *Dictionnaire*, este sería una “[...] apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d’un bout à l’autre [...]” (Flaubert, 1980: 208).

¹⁴ “Le siècle m’ennuie prodigieusement. De quelque côté que je me tourne, je n’y vois que misère. Des mots, des mots, et quels mots !” (Flaubert, 1980: 104).

¹⁵ Véase *supra*, nota 7.

¹⁶ Naturellement: es la formulación flaubertiana de la ideología entendida como segunda naturaleza.

¹⁷ Esto se hace evidente desde la primera mención del proyecto del diccionario en la correspondencia: “Tu fais bien de songer au *Dictionnaire des idées reçues*. Ce livre *complètement* fait et précédé d’une bonne préface où l’on indiquerait comme quoi l’ouvrage a été fait dans le bit de rattacher le public à la

[...] manipulando una ironía impregnada de incertidumbre, [Flaubert] opera un malestar saludable en la escritura: no detiene el juego de los códigos (o lo detiene mal), de manera que (y aquí está sin duda la *prueba* de la escritura) *no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* de su lenguaje: pues el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a esta pregunta: *¿Quién habla?* (Barthes, 2001: 117).

Merced a esa incertidumbre el silencio impuesto por la ironía no es apenas un callar vergonzoso y nihilista, sino la expresión de un escepticismo (de nuevo: *ou mallon*) que acepta simultáneamente la validez y la caducidad de todos los sistemas y discursos. Porque, de hecho, Flaubert ha utilizado el *cliché*, los fragmentos de lenguaje ridículos y engañosos como materiales básicos de su literatura (posiblemente los únicos disponibles para el escritor en la modernidad). No es entonces tanto una cuestión de contenidos sino de *ritmo*, su forma de aparición en la obra literaria, lo que marca la diferencia. Así, la copia no *solo* impone el silencio sino que puede también, merced a la transmutación operada por el trabajo literario, hacerse voz. En la imitación del ritmo del mundo (y es a ello a lo que tiende la copia extremada de Bouvard y Pécuchet una vez que han caído las clasificaciones y los valores) el estilo puede ser pensado, como *desideratum*, a la manera de una *voz natural*; en términos agambenianos, el *logos* deviene *phoné*: “Je sens pourtant que je ne dois pas mourir sans avoir fait rugir quelque part un style comme je l’entends dans ma tête et qui pourra bien dominer la voix des perroquets et des cigales” (Flaubert, 1980: 110). Si, como señala Watkins (2010: 8), para Agamben el discurso (por su carácter afirmativo, divisor, taxonómico) niega toda experiencia de la naturaleza propia del lenguaje (silenciando primero el lenguaje y luego la voz), lo que tiene lugar en la copia de los *cloportes* es una transmutación del discurso en voz.

Del silencio a la *phonè* ocurre una metamorfosis que se produce tanto en la escritura como en la lectura: pronunciadas efectivamente, en su contexto ordinario y cumpliendo con la función asertiva propia del discurso, cada fragmento copiado por los copistas (cada entrada del diccionario) es apenas un muestrario de la estupidez del mundo e invita por lo tanto al silencio; dispuestos en el tejido del diccionario o la novela, son gozados estéticamente. Y es que eventualmente, como ocurre con pájaros e insectos, esa voz puede ser también un canto. Así, Bouvard y Pécuchet cifran una melodía posible, un poco a la manera en que Rousseau (otro personaje que Agamben podría haber sumado a su constelación literaria de escribas) se había retirado del mundo para *copiar música*: “Je quittai le monde et ses pompes [...]. Je renonçai à la place que j’occupois alors [...] et je me mis à copier de la musique à tant la page, oc-

tradition, à l’ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non [...]” (Flaubert, 1973: 678-679).

cupation pour laquelle j'avois eu toujours un gout décidé" (Rousseau, 1959: 1014-1015). En la copia de música el sonido queda registrado como potencia que *solo* en la ejecución deviene acto; de igual modo ocurre con la escritura final de Bouvard y Pécuchet inscribiendo los discursos como notas de una sinfonía lingüística que se actualiza en la lectura. En este sentido, la noción del *mot juste* como palabra «musical», la caracterización de determinados pasajes novelescos como "sinfonías"¹⁸ o el impulso típicamente flaubertiano de leer en voz alta un texto para probar su eficacia literaria¹⁹ adquieren una nueva significación.

2. Figuras de la potencia absoluta: la copia total y la página en blanco

Un último prisma bajo el cual analizar esta cuestión. Si para Agamben es lícito representar el no escribir (*i.e.*, la potencia de no ser, la potencia en tanto experiencia de una privación) como una tabla de cera sobre la cual el punzón del escriba no ha marcado aún ningún signo (una hoja en blanco²⁰), la notación escrupulosa, potencialmente infinita que llevan a cabo los copistas (el escribirlo todo) da lugar a una figura que, en el límite, produce el mismo efecto: una hoja totalmente negra, virtualmente visible en la arenga de Bouvard ("Il faut que la page s'emplisse [...]"). Es, por otra parte, el mecanismo propio de las voces y sonidos naturales; por ejemplo, los del mar que, para decirlos con palabras de Paul Valéry (otro autor caro a Agamben) produce "un tumulte au silence pareil" (Valéry, 1957: tomo 1, 151).

De manera paradójica, en el gesto radicalmente *bête* de los escribas anida la posibilidad de una escritura de consecuencias similares a las que, por la misma época, producía la literatura de Mallarmé. En apariencia, nada más distante de la práctica de Bouvard y Pécuchet que la "poética del olvido" mallarmeana²¹, hecha de alusiones y borramientos: en suma, poética ejemplar de un no decir. Frente a ella, los copistas encarnan una memoria acromegálica, repetitiva e inútil. Sin embargo, al llenar la página y cubrirla de tinta, esa acumulación se da a ver como un puro cuadrado negro, de igual modo que la escritura de Mallarmé podía ser descrita, según Proust, como un "mármol negro" o un "espejo negro" de pura conciencia que solo fugazmente deja

¹⁸ Por ejemplo, la escena de los comicios agrícolas en *Madame Bovary*: "Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs" (Flaubert, 1980: 449).

¹⁹ Flaubert siente a menudo la necesidad de gritar, *gueuler*, lo que escribe o lee: "Il est 2 h du matin. Je croyais qu'il était minuit. Je suis exténué d'avoir *gueulé* toute la soirée en écrivant" (Flaubert, 1980: 275).

²⁰ "[...] la imagen de la tablilla de escribir en la que aún no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia" (Agamben, 2003: 98).

²¹ La definición es de Harald Weinrich (1999: 236).

escapar la leve manifestación de una imagen²². Para Roberto Calasso (2002: 114), ese “mármol negro” era la mente²³. Llevada a un absoluto imposible, la copia de Bouvard y Pécuchet aspira a ser la mente de una cultura sin devenir por ello un simple archivo: en su color y forma, la acumulación infinita acaba por ser una “experiencia de oscuridad”, esa “anestesia” que Agamben identifica con la noción de potencia como experiencia de una privación²⁴. En otras palabras, un reservorio que, circunstancialmente, deja escapar alguna imagen.

Con todo, si la potencia quedara cristalizada en una página negra, no sería más que una representación del nihilismo, de la imposibilidad de decir. Para Flaubert, en cambio, la potencia se inscribe en la conciencia de que ninguna forma (estética, histórica, biológica) es definitiva. Si la pretensión de imponer una teleología al decurso histórico es a sus ojos una de las expresiones máximas de la estupidez humana (la famosa *bêtise de vouloir conclure*) la literatura debe imitar esa falta de conclusión en su propia composición. De allí que la forma literaria sea siempre precaria, temporal, reescribible.

A su vez, el escritor debe asimilarse a esa sustancia homogénea para poder manifestar, de tiempo en tiempo, los jirones de las imágenes. Es el fundamento de la *impassibilité* flaubertiana: “[...] je ne resens plus ni les emportements chaleureux de la jeunesse, ni ces grandes amertumes d’autrefois. Ils se sont mêlés ensemble, et cela fait une teinte universelle où tout se trouve broyé et confondu. J’observe que je ne ris plus guère et que je ne suis plus triste” (Flaubert, 1973: 251). Se trata de convertirse en un estanque que contenga en sí todas las formas (como el mármol negro de Proust o el océano primordial de las mitologías): “[...] je crois, si le bonheur est quelque part, qu’il est dans la stagnation. Les étangs n’ont pas de tempêtes” (Flaubert, 1973: 249). La impassibilidad flaubertiana no responde entonces a una pulsión nihilista, como afirmaba Sartre, sino que es una condición necesaria para que la multiplicidad de lo real pueda tomar su lugar en la obra literaria.

Lo blanco y lo negro, extremos de esta configuración gráfica de la potencia, se encuentran en la obra de Flaubert bajo la forma de *mapas* que son en realidad índices de poéticas posibles e igualmente válidas. La página en blanco, por ejemplo, en uno

²² “Je lui dirai, de ce poète en général, que ses images obscures et brillantes sont sans doute encore les images des choses, puisque nous ne saurions rien imaginer d’autre, mais reflétées pour ainsi dire dans le miroir sombre et poli du marbre noir. Ainsi dans un grand enterrement par un beau jour les fleurs et le soleil brillent à l’envers et en noir au miroitement du noir” (carta a Reynaldo Hahn citada en Robitaille, 2003: 189).

²³ Weinrich (1999: 236) define la escritura de Mallarmé en términos similares: “[...] una poética de profunda negatividad, que hace surgir sus pocas afirmaciones de los “estanques leteicos” (*étangs léthéens*)”.

²⁴ “La oscuridad es verdaderamente el color de la potencia, y la potencia es esencialmente disponibilidad de una *stéresis*, potencia de no-ver” (Agamben, 2007: 359).

de los momentos de *rêverie* de Emma: mirando un mapa de París, la joven esposa se detiene “[...] à chaque angle [...] devant les carrés blancs qui figurent les maisons” (Flaubert, 1964: t. I, 54; mis cursivas). En su neutralidad de forma y color, el cuadrado blanco es la imagen perfecta para activar la ensoñación ilimitada del sujeto por cuanto todo puede trasladarse, sobreimprimirse allí.

¿Flaubert como antecedente de Malevitch? Quizás no es necesario ir tan lejos: la escritura flaubertiana reconoce una tensión hacia la disolución de los planos y la desertificación de las formas pero, al mismo tiempo, necesita de ellas para que la imaginación poética pueda constituirse en obra²⁵. Sin intentar resolver esta contradicción, puede afirmarse que para Flaubert el objetivo del trabajo estilístico es hacer de la prosa un artefacto similar al cuadrado blanco del mapa: “La prose doit se tenir droite d’un bout à l’autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie” (Flaubert, 1980: 373). Como un arquitecto, el prosista edifica un muro que pueda cargar todo tipo de ornamentos (temas, figuras, etc.) *potencialmente infinitos*. El cuadrado blanco que significa una casa es réplica del mármol griego capaz de recibir, en su superficie lisa, cualquier imagen:

Je me souviens [...] d’avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l’Acropole, *un mur tout nu* [...]. je me demande si un livre, indépendamment de ce qu’il dit, ne peut pas produire le même effet ? (Flaubert, 2007: 31; nuestras cursivas).

Intensificada al extremo, una cualidad se transforma en su opuesto, el mármol blanco es, para el ojo de Flaubert, un mármol negro, como da cuenta una anécdota registrada en el *Journal* de los hermanos Goncourt el 2 de diciembre de 1863: durante una *soirée* en el salón de la princesa Mathilde, Flaubert y Saint-Victor “[...] en arrivent à admirer dans le Parthénon jusqu’à la couleur de cet admirable blanc, qui est, dit Flaubert avec enthousiasme, *noir comme de l’ébène !*” (Goncourt, 1956: 157-158).

Ahora bien, la notación escrupulosa que llevan a cabo los copistas parece dibujar una cartografía distinta, un plano de los discursos diagramado de acuerdo a una escala 1:1²⁶. En *Un cœur simple*, Flaubert ya había dejado entrever la posibilidad de una representación semejante; Félicité, protagonista del relato, pide a su vecino Bourrais que le enseñe una carta geográfica de La Habana, donde vive su sobrino Victor:

²⁵ Como sostiene Pierre-Marc de Biasi (2009: 64) esa tensión se hace evidente en *L’Éducation sentimentale* y, todavía más, en *Bouvard et Pécuchet*, donde las propias normas del género novela son puestas en cuestión.

²⁶ Es una anticipación del mapa borgeano fantaseado en «Del rigor de la ciencia»: “[...] los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1998 [1960]: 119).

[...] avec son porte-crayon, il [M. Bourais] indiqua dans les découpures d'une tache ovale un point noir, imperceptible, en ajoutant: «Voici». [...] elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor. Bourais [...] rit énormément [...] ; et Félicité ne comprenait pas le motif, - elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée ! (Flaubert, 1964: t. II, 60).

En definitiva, los mapas del afecto deben o bien no indicar nada (para proyectar lo que se ama) o bien indicarlo todo (para encontrar lo que se ama en su unicidad). Toda otra forma es convención.

Si, de acuerdo con Barthes (2003 [1964]), cabe hacer una distinción entre un escritor (*écrivain*) y un escribiente (*écrivain*) por cuanto «El *écrivain* participa del sacerdote, el *écrivain* del clérigo²⁷; la palabra del uno es un acto intransitivo (es decir, en cierto modo, un gesto) la palabra del otro es una actividad [...] la función del *écrivain* es decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa; y esta función basta, según él piensa, para justificarlo”, entonces, al volver a copiar, Bouvard y Pécuchet no retoman, como podría pensarse, sus funciones de escribientes: en la intransitividad de su lenguaje, en el desarrollo de una gestualidad de la escritura (y en su amor por esa gestualidad) se esconde la posibilidad de abandonar definitivamente la función ancilar que sus vidas habían tenido hasta el momento. Ya no son escribas ni copistas: devienen escritores.

3. Estrategias de restitución de la potencia del pasado: ontología débil de los personajes y usos del modo condicional

Pero existe otra forma de inscripción de la potencia en la escritura de Flaubert y para ello es necesario volver, una vez más, a Benjamin. Al momento de determinar el modo en que Bartleby devuelve al pasado su posibilidad (recusando así la defensa leibniziana de lo que ha sido frente a lo que *habría podido ser*, y rebatiendo en el mismo gesto la doctrina del eterno retorno), Agamben recupera una anotación del *Libro de los Pasajes*: «Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración [*Eingedenken*]. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor), algo inconcluso. Esto es teología» (Benjamin, 2007: 473)²⁸. Para Agamben, es este sentido de la rememoración el que se manifiesta en la fórmula de Bartleby, que se convierte así en refugio del “recuerdo de lo que no ha sucedido” (Agamben, 2009: 130).

²⁷ *Clerc* en el original, que puede traducirse como «clérigo» o «pasante, empleado» (sentido, este último, que está en juego aquí). Barthes realiza un juego de palabras difícil de trasladar al español.

²⁸ Se trata de una réplica a una carta de Horkheimer en la que este sostiene que las injusticias del pasado están definitivamente clausuradas mientras que son los momentos positivos, felices de la historia (individual o colectiva) los que se encuentran en constante peligro de ser destruidos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y a partir de los fracasos revolucionarios de 1848 y 1871, la pregunta por la relación con el pasado, por la posibilidad de salvación de la historia, se impone recurrentemente a los intelectuales franceses. Agamben recuerda, en la senda de Benjamin, a Louis Auguste Blanqui y su *L'éternité par les astres* (1872), especulación científico-filosófica que imagina innumerables mundos alternativos donde tienen lugar todas las variaciones posibles de los acontecimientos. Podría mencionarse también a Michelet quien, ese mismo año, en el prefacio al segundo tomo de su *Histoire du XIX^e siècle*, establecía para la historia una tarea de resurrección de los muertos similar a la definida por Benjamin y Agamben²⁹. O a Louis Ménard, uno de los exiliados del 48 y compañero de Baudelaire, que en sus *Rêveries d'un païen mystique* (1876) se interrogaba (y respondía negativamente) sobre la posibilidad de restituir al pasado su potencia de no ser: “Cette heure, nous pouvons l'effacer de ta mémoire, mais aucun Dieu ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été” (Ménard, 1886 [1876]: 121)³⁰.

En la sección anterior hemos visto que incluso lo que *a priori* se presenta como una copia estricta de lo que ha sido puede, en realidad, constituir un reservorio de la potencia. Así pues, ¿hay en la escritura de Flaubert algún sentido de rememoración que se acerque al planteo de Benjamin? Para responder esa pregunta habría que indagar primeramente la forma específica que adopta la memoria en la narrativa flaubertiana. Como sostiene G. Bollème, para Flaubert la memoria es una facultad que no reproduce mecánicamente los acontecimientos del pasado sino que introduce en ellos transformaciones, cambios: “C'est le regret qui fait l'histoire même, c'est lui le regret, lui le souvenir, qui donne sens à la vie passée, qui la fait être ce qu'elle n'a pas été, ce qu'elle ne pouvait pas être” (Bollème, 1964: 36). Esta metamorfosis tiene lugar porque el pasado *solo* es percibido desde un presente en constante movimiento: “Chacun est libre de regarder l'histoire à sa façon, puisque l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé et voilà pourquoi elle est toujours à refaire” (Flaubert, 1991: 414-415). Pero esto implica que la rememoración no puede acontecer sin combinarse con una cierta forma de olvido: como se ha repetido innumerables veces, olvido y recuerdo son dos fuerzas inseparables que constituyen, juntas, el ejercicio de memo-

²⁹ “L'histoire accueille et renouvelle ces gloires déshéritées; elle donne nouvelle vie à ces morts, les ressuscite. Sa justice associe ainsi ceux qui n'ont pas vécu en même temps, fait réparation à plusieurs qui n'avaient paru qu'un moment pour disparaître. Ils vivent maintenant avec nous qui nous sentons leurs parents, leurs amis. Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts” (Michelet, 1872: 3). El historiador, encargado de operar una justicia retroactiva, se asimila a un *Administrateur du bien des décédés* (1872: 3), siendo esos bienes su memoria: la afinidad con Bartleby, antiguo empleado de la *Dead Letter Office* de Washington, es evidente.

³⁰ Cabe añadir a esta lista el extraño texto de Charles Renouvier *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*, publicado también en 1876, cuyo subtítulo es elocuente: “Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être”.

ria. Es necesario abrir aquí un nuevo expediente literario cuya vinculación con el ensayo de Agamben es insoslayable.

En su relato «La otra muerte», incluido en *El Aleph*, Jorge Luis Borges narra una apertura de la historia como la que Benjamin reclamaba a Horkheimer. Y esta restitución de la felicidad (que es una potenciación del pasado: la posibilidad de que el protagonista del cuento, Pedro Damían, muera heroicamente en combate) se efectúa merced a una transformación de la memoria, a una operación de olvido. Más importante aún es la mención de Pier Damiani como figura teológica que estaría en la base de la explicación conjetural del enigma planteado por el texto: “De un modo casi mágico la descubrí [*i.e.*, la «conjetura verdadera»] en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani [...]. En el quinto capítulo de aquél tratado, Pier Damiani sostiene [...] que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (Borges, 1996 [1949]: 121-122). Como el de Borges³¹, como los de Bouvard y Pécuchet, el de Damiani es un nombre extrañamente ausente del ensayo de Agamben pero que, sin dudas, influye y gravita en su argumentación:

Los teólogos medievales distinguían en Dios una *potentia absoluta*, de acuerdo con la cual puede hacer algo (también, según algunos, el mal, e incluso hacer que el mundo no haya existido nunca, o bien restituir a una adolescente la virginidad perdida) y una *potentia ordinata*, de acuerdo con la cual *solo* puede hacer aquello que concuerda con su voluntad (Agamben, 2009: 112).

El ejemplo invocado de la muchacha a la que (no) se restituye el virgo perdido proviene de San Jerónimo (*Ep.* 22, 5) y es repetido por Pier Damiani en *De divina omnipotentia*. Ahora bien, como sostiene Magnavacca (2009: 120), según la teología damiana Dios posee efectivamente la capacidad de alterar el pasado, pero lo cierto es que no se ha demostrado que tenga la voluntad de hacerlo:

[...] todos los testimonios de la Escritura nos aseguran que Dios ha hecho lo que no existía, sin abatir lo que ya era [...] aunque a menudo se lea también que destruyó algo para procurar algo mejor, como con el diluvio [...]. Es verdad que a tales cosas Dios quitó el existir en el presente y en el futuro, *pero no de modo tal de cancelar el haber existido en el pasado* (Damiani, 1943: 70-72).

La distinción entre dos tipos de *potentia* divina (*absoluta* y *ordinata*) es precisamente uno de los modos en los que se articuló en el siglo XIII el debate teológico

³¹ Escribas musulmanes, teólogos medievales entregados a la *disputatio*, son figuras recurrentes en la obra borgeana. En sus temas y formas el ensayo de Agamben trasluce la influencia del escritor argentino: “¿Quién mueve la mano del escriba para hacerla pasar al acto de la escritura?” (Agamben, 2009: 102).

en torno a la tesis de Damiani³². Sin embargo, aun teniendo en cuenta la voluntad de Dios de mantener la inmutabilidad del pasado, es innegable que Damiani pone en duda la realidad misma de aquellos entes suprimidos por la divinidad. Porque, en verdad, la cita anterior continúa y restringe su alcance: “Ahora bien, si examinas atentamente el mérito de aquellos hombres perversos que entonces fueron destruidos, en la medida en que corrieron tras vanidades inconsistentes, de manera que no tendían al ser sino a la nada, con razón considerarás que ellos no tuvieron existencia” (*DO V*: 70-72)³³. Sobre estos seres se abate el olvido y, como ocurre en la prestidigitación o la fantasmagoría de los sueños, *es como si no hubieran sido*. Pero es precisamente allí que puede entonces operar la literatura: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón [...]” (Borges, 1996: 125).

El proyecto literario flaubertiano, formulado emblemáticamente en la noción del «libro sobre nada», hace de la representación de seres con escasa consistencia ontológica uno de sus motivos centrales y es, desde este punto de vista, un modo de lidiar con las disposiciones de la *potentia ordinata*: desde la narración de las *rêveries* frustradas de una mujer de provincias hasta la experimentación jocosa de dos copistas parisinos, toda la escritura de Flaubert se ha orientado a un rescate (no complaciente, por cierto) de aquello que queda sepultado en la corriente de la historia. *Salammbô* es, en este sentido, un ejemplo evidente: elegir Cartago como tema de su novela histórica no tiene como objetivo desenterrar ruinas y fragmentos muertos para construir con ellos meros objetos de contemplación, imágenes inertes sin conexión real con el presente. Si puede plantearse una analogía entre los seres aniquilados por el diluvio (“con razón considerarás que ellos no tuvieron existencia”) y la guerra de Cartago contra los mercenarios (episodio borrado, «insignificante» para la historiografía), entonces extraer ese material del olvido implica, en cierto modo, devolver al pasado su potencia. El exceso de documentación que le fuera reprochado a Flaubert por una amplia gama de críticos (de Henry James a Borges, pasando por Paul Valéry) no es apenas un juego de anticuario que busca distraer su *ennui*: es la condición para que la resurrección de esas *pobres almas oscuras* pueda, en todo caso, tener lugar³⁴. Lo mismo vale para el pretendido historicismo positivista que, como hemos visto, le adjudicaba Benjamin en sus *Tesis*. *Salammbô* no es una fantasía arqueológica parnasiana, producto de una burguesía que, enfrentada a su traición de 1848, querría detener el curso de la historia y sumirse en la amnesia³⁵, sino el intento de rescatar del no-ser toda una rama olvidada

³² Remitimos al libro de Magnavacca para un desarrollo de las implicancias y sutilezas de dicha tesis.

³³ Citado en Magnavacca (2009: 123).

³⁴ Durante la escritura de *Madame Bovary*, Flaubert exclamaba: “J’aurai connu vos douleurs, pauvres âmes obscures, humides de mélancolie renfermée...” (Flaubert, 1980: 147).

³⁵ En esto, la lectura que Benjamin hace de *Salammbô* se encuentra con la de Lukács. También Sartre (1971) analizará la poética de Flaubert en este mismo sentido.

del tiempo. Eso es lo que Sainte-Beuve (al igual que Benjamin y Lukács después de él) no capta en el proyecto de novela histórica de Flaubert³⁶, así como Barbey d'Aurevilly (o Sartre, después de él)³⁷ no lo capta en el proyecto de novela realista de tema contemporáneo.

Porque, en efecto, no es *solo* en la novela histórico-arqueológica que Flaubert se encarga de recuperar para el relato aquellas existencias erosionadas por el curso del tiempo. En las páginas iniciales de *Madame Bovary*, la voz narrativa hace evidente la naturaleza espectral y vaporosa de los personajes que pondrá en juego; así, por ejemplo, con respecto a Charles Bovary: “Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui” (Flaubert, 1964: t. I, 577). Pero la narración será precisamente el desmentido de ese olvido, la negativa a que una biografía mediocre caiga en el vacío del no-ser. De igual modo, en los últimos párrafos de *L'Éducation sentimentale*, es toda la juventud la que sale a la luz en el ejercicio de memoria común que llevan adelante los protagonistas: “Et, exhumant leur jeunesse, à chaque phrase, ils se disaient: -Te rappelles-tu ?” (Flaubert, 1964: t. II, 162). Y es entonces cuando surgen, rescatados por la recordación y la escritura, los fragmentos de los muertos que habían sido condenados a la desmemoria:

Ils revoyaient la cour au collège, la chapelle, le parloir, la salle d'armes au bas de l'escalier, des figures de pions et d'élèves, un nommé Angelmarre, de Versailles, qui se taillait des sous-pieds dans de vieilles bottes, M. Mirbal et ses favoris rouges, les deux professeurs de dessin linéaire et de grand dessin, Varaud et Suriret, toujours en dispute [...] (Flaubert, 1964: T. II, 162).

Se trata del tipo de personajes que, sometidos al desgaste de una historia cuyo ritmo se acelera en el siglo XIX, reclaman su derecho a la representación. Es, por ejemplo, el caso del proyecto historiográfico de los hermanos Goncourt, de quienes Benjamin ha dicho que escriben su narrativa con los “detritus de la historia”³⁸. Flaubert va todavía más lejos que ellos por cuanto echa luz sobre las ensoñaciones y deseos de esas figuras evanescentes, es decir, lo débil en entidades ya de por sí débiles: en sus propias palabras, son los “sueños de jovencita” los que proveen la materia básica de su narrativa. Y utiliza para ello un vehículo gramatical privilegiado: el verbo en su forma condicional que, combinado con el subjuntivo, crean un dispositivo de *modi* irreales que teje líneas alternativas, *possibles* (pero nunca realmente efectuadas), de acción. Los

³⁶ Cf. los términos con los que Sainte-Beuve analizaba (y desestimaba) *Salammbô*: “Comment voulez-vous que j'aie m'intéresser à cette guerre perdue, enterrée dans les défilés ou les sables de l'Afrique [...] ? Que me fait, à moi, le duel de Tunis et de Carthage ? Parlez-moi du duel de Carthage et de Rome [...], j'y suis attentif, j'y suis engagé. Entre Rome et Carthage, dans leur querelle acharnée, toute la civilisation future est en jeu déjà [...] » (Sainte-Beuve, 1865: 84).

³⁷ La afinidad entre estas lecturas está bien marcada por Rancière (2015: 20-21).

³⁸ Benjamin (2007: 559) toma esa fórmula de Rémy de Gourmont.

ejemplos son numerosos en todo el *corpus* flaubertiano, de *Madame Bovary* (“Elle se demandait s’il n’y *aurait pas eu* moyen, par d’autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre home; et elle cherchait à imaginer quels *eussent été* ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu’elle ne connaissait pas” [Flaubert, 1964: t. I, 589; nuestras cursivas]) a *Bouvard et Pécuchet* (“Évidemment, elle l’aimait ; ils *auraient pu* se marier : elle était veuve ; et il ne soupçonna pas cet amour, qui peut-être *eût fait* le bonheur de sa vie” [Flaubert, 2011: 340]). Así, la narración incorpora la existencia posible, aunque anulada, de otras realidades³⁹. Es cierto, como señala Genette (1966: 223-224), que en muchas ocasiones el condicional flaubertiano no es utilizado en su sentido modal fuerte sino como sustitución del tiempo futuro en el discurso indirecto pasado⁴⁰. Pero, aunque se trate de una exigencia de la lengua, esa metamorfosis implica justamente una disminución en el grado de realidad que adquiere la fantasía puesto que *solo* puede operarse a partir de la condición *ya acontecida* de la historia. Es, por lo tanto, la inscripción de una posibilidad (incumplida) en el pasado.

Subrayar la importancia que adquiere el uso de estas formas verbales no constituye una veleidad del análisis estilístico. Es un auténtico combate gramatical lo que tiene lugar allí y, en consecuencia, una disputa (por la vía literaria) acerca de la definición y los alcances de lo real. La preeminencia absoluta del pasado simple o indefinido como tiempo verbal específico de la narrativa (ya sea histórica o ficcional) se ve amenazada por tiempos y modos que “desrealizan” los acontecimientos. Si, de acuerdo con Barthes (1972: 29-30), el *passé simple* es el medio a través del cual la sociedad toma posesión de su pasado, un dispositivo “mitológico” común a la escritura de la historia y a la novela que impone y sanciona una verdad indiscutible, el condicional es entonces una transformación de ese régimen, una ruptura sutil de la mitología por cuanto implica el registro, en el plano de la escritura, de todos los anhelos y temores (individuales, colectivos, banales o crueles) desechados por la historia. La inscripción de lo no cumplido es, en suma, una forma de restitución, una redención, incluso manteniendo su *no cumplimiento*.

Flaubert era consciente del particular poder del condicional en tanto modo que, al mismo tiempo que señala el deseo, lo mantiene suspendido como tal: “Si je pouvais... si... si... toujours ce maudit conditionnel, *mode* atroce par lequel tous les

³⁹ En los ejemplos citados, se trata de posibilidades más plenas de felicidad, pero eso no ocurre en todos los casos: «Ensuite, ils admirèrent la Providence dont les combinaisons parfois sont merveilleuses. — “Car, enfin, si nous n’étions pas sortis tantôt pour nous promener, nous aurions pu mourir avant de nous connaître!”» (Flaubert, 2011: 51)

⁴⁰ Por ejemplo, cuando Frédéric sueña con hacer fortuna: “[...] il jouerait à la Bourse le prix de sa ferme, il serait riche, il écraserait de son luxe la Maréchale et tout le monde [...]” (Flaubert, 1964: t. II, 86). Todos esos condicionales corresponden a verbos que, enunciados en el presente del personaje, son futuros en modo indicativo.

temps du verbe passent !" (Flaubert, 1973: 323; cursivas en el original). En este sentido, resulta interesante destacar la única mención a los modos y tiempos verbales que puede rastrearse en *Bartleby o de la contingencia*. En el contexto de la discusión acerca de la fórmula que adopta el copista para expresar su «inoperancia», Agamben (2009: 111) afirma que "Si Bartleby renuncia al condicional [al variar el habitual *I would prefer not to* por *I prefer not to*] es únicamente porque le apremia eliminar todo residuo del verbo querer, aunque sea en su uso meramente modal". Aseveración extraña porque, dentro de la producción de objetos que es toda emisión lingüística, el filósofo prioriza el valor modal indicativo (lo asertivo de la lengua) y no un condicional que, más allá de su semántica asociada al contenido volitivo de *will*, contribuye a la erosión de lo real dado. Atravesado por el condicional, el acontecimiento se mantiene en una frontera entre el ser y el no ser que le permite, simultáneamente, mostrarse y no ocurrir. Esa frontera es también el territorio de Bartleby, cuya tarea consistía en redimir lo que no ha pasado (Agamben, 2009: 134).

4. Conclusiones

Si, de acuerdo con Agamben, el proyecto original del arte consiste en experimentar la potencia (De la Durantaye, 2009: 52), entonces es posible afirmar que Flaubert, acaso más que ningún otro escritor en el siglo XIX, ha permanecido conscientemente fiel a ese designio primitivo. En primer lugar, al hacer de la práctica literaria una gimnasia orientada a la multiplicación y expansión de las percepciones, anulando así la disyunción entre escritura y vida y dando nacimiento a esa entidad nueva, casi monstruosa, que es el *homme-plume*. Pero, además, la literatura generada por esa singular amalgama es ella misma desestabilizadora de las taxonomías y ordenamientos que compartimentan la realidad. Como sostiene Rancière (2015: 26) una poética para la cual no existen personajes y temas privilegiados implica destruir el antiguo "posible" de la representación y, por lo tanto, redefinir los campos de la experiencia; se produce, en definitiva, una apertura de lo real que cabe caracterizar en términos agambenianos como una salvación de la potencia. La copia de Bouvard y Pécuchet es el ejemplo extremo de una poética semejante: llevada hasta sus últimas (imposibles) consecuencias, la praxis de los copistas no dejaba nada sin representación textual, todo podía ser incorporado allí, constituyendo un espacio utópico de redención de los fenómenos mediante el discurso.

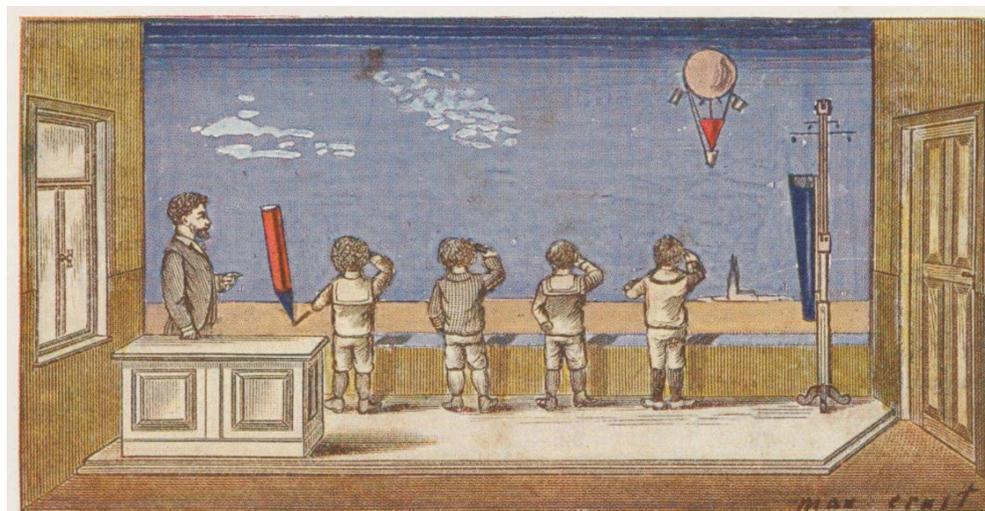
Ahora bien, esta relación entre la copia y un nuevo tipo de poética literaria no se encuentra *solo* en la novela póstuma sino que puede datarse ya en los comienzos mismos de la trayectoria pública de Flaubert como escritor. Así, para salvar esos *rêves de jeune fille* que son la sustancia de *Madame Bovary*, el autor debía, al igual que los dos *cloportes*, leer y tomar nota de los materiales degradados con los que esas jovencitas construyen su imaginario. En otras palabras, debía copiar. Y, de hecho, en las páginas iniciales de *Madame Bovary* tiene lugar una escena (la descripción de una *Strafe*

des Nachsitzens) que parece funcionar como sutil clave alegórica para medir el alcance de la operación literaria flaubertiana. En su primer día de colegio, Charles Bovary es castigado injustamente por el profesor a cargo del curso: “Quant à vous, le *nouveau*, vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum*” (Flaubert, 1964: t. I, 575). El objetivo del pasaje no es apenas presentar la disciplina escolar como símbolo de la homogeneización idiotizante del mundo moderno. Su valor consiste fundamentalmente en enfrentar al personaje con su propia condición: sería (si Charles tuviera la suficiente inteligencia para percatarse de ello) una epifanía, un momento de autoconciencia en el que, encarnadas en la voz profesoral que se expresa en latín, hablan las poéticas clásicas trazando fronteras estrictas en el campo de lo representable y, por lo tanto, en las formas de la vida. *Ridiculus sum* se traduce entonces como la imposibilidad, para Charles, de ser representado (al menos seriamente). De nuevo: “Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui” (Flaubert, 1964: t. I, 577). Pero Charles no es inteligente; tampoco la novela que, como la naturaleza y las grandes obras de arte, aspira a ser *bête* para poder incorporarlo todo: “Les chefs-d’œuvre sont bêtes. Ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature [...]” (Flaubert, 1980: 119). Así, el desarrollo del libro será la recordación de los detalles de su biografía y las de otros seres tan oscuros como él. De igual modo, cuando Bouvard y Pécuchet vuelven a copiar, dan cuenta de que cada fragmento que llega a su pupitre *ridiculus est*, y al reproducir el informe del médico que los declara como maníacos inofensivos están afirmando, al mismo tiempo, su propia ridiculidad. Pero esta mimesis de las existencias menores no se hace solo para lanzar una diatriba contra la estupidez desde la posición segura que garantiza la ironía sino para edificar una forma de sobrevivencia, un volver a ser de aquello que parece estar irremisiblemente condenado al olvido.

Curiosamente, la idea de que en la copia, en la *Strafe des Nachsitzens*, puede habitar una forma de redención (es decir, la restitución de una potencia) ya había sido sugerida por el propio Benjamin. En efecto, el fragmento preparatorio de las *Tesis* en el que Agamben encontraba la analogía del eterno retorno con el castigo escolar mencionaba un libro de Paul Éluard, *Répétitions*, publicado en 1922. Pero Benjamin ya había invocado ese texto en *Onirotitsch*, su glosa de 1925 sobre el surrealismo, en un sentido que parece oponerse al anterior:

Répétitions ha llamado Paul Éluard a uno [de los libros surrealistas de versos] sobre cuya portada Max Ernst ha dibujado cuatro niños. Éstos dan la espalda al lector, al profesor y a la cátedra, y miran sobre una balaustrada hacia afuera, donde en el aire hay un globo. Con su punta se mece sobre la baranda un lápiz gigantesco. La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. [...] Con lo banal, al abra-

zarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca (Benjamin, 1998: 112).



Max Ernst, dibujo para *Répétitions*, de Paul Éluard (Paris, Au Sans Pareil, 1922)

Atravesada por una forma muy particular, no consolatoria, de afecto, la «copia» que es la escritura de Flaubert pone en práctica, mucho antes de la experiencia surrealista, ese abrazo de lo banal y, al hacerlo, restituye su posibilidad de volver a ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1966): «La 121 jornada de Sodoma y Gomorra». *Tempo presente*, 11(3-4), 59-70. Selección y traducción de Paula Fleisner.
- AGAMBEN, Giorgio (2006 [1977]): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (1989 [1985]): *Idea de la prosa*. Barcelona, Península.
- AGAMBEN, Giorgio (2007 [2005]): *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2009 [1993]): *Bartleby o de la contingencia*, in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo*. Valencia, Pre-Textos.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (2003 [1964]): *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (2001 [1970]): *S/Z*. México DF, Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (2005): *La preparación de la novela*. México DF, Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, Walter (1991a): *Gesammelte Schriften I.1*. Fráncfort del Mano, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (1991b): *Gesammelte Schriften VII.2*. Fráncfort del Mano, Suhrkamp Verlag.

- BENJAMIN, Walter (1998): *Onirokitsch*, en IBARLUCÍA, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- BOLLÈME, Geneviève (1964): *La leçon de Flaubert*. París, Julliard.
- BORGES, Jorge L. (1996 [1949]): *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge L. (1998 [1960]): *El hacedor*. Madrid. Alianza.
- CALASSO, Roberto (2002): *La literatura y los dioses*. Barcelona, Anagrama.
- DAMIANI, Pier (1943): *De divina omnipotentia e altri opuscoli*. Florencia, Vallecchi.
- DE BIASI, Pierre-Marc (2009): «Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité». Le cryptage du réel dans *L'Éducation sentimentale*», in Barbara Vinken y Peter Fröhlicher (eds.), *Le Flaubert réel*. Tubinga, Max Niemeyer Verlag.
- DE LA DURANTAYE, Leland (2009): *Giorgio Agamben. A critical introduction*. Stanford, University Press.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (2011): *Bouvard et Pécuchet*. París, Garnier-Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance Tomes I-V*. París, Bibliothèque de la Pléiade.
- FLEISNER, Paula (2012): «Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de "vida" agambeniano». *Aisthesis* 52, 125-148.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*. París, Éditions du Seuil.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire. Tome VI*. Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco.
- MAGNAVACCA, Silvia (2009): *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- MATE, Reyes (2009): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid, Trotta.
- MÉNARD, Louis (1886 [1876]): *Rêveries d'un païen mystique*. París, Alphonse Lemerre éditeur.
- MICHELET, Jules (1867 [1862]): *La sorcière*. París, Librairie Internationale.
- MICHELET, Jules (1872): *Histoire du dix-neuvième siècle. Tome II*. París, Flammarion.
- NEEFS, Jacques (1983): «L'exposition littéraire des religions», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 123-134
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- RANCIÈRE, Jacques (2015): *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- RENOUVIER, Charles (1876): *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*. París, Bureau de la critique philosophique.
- ROBITAILLE, Martin (2003) : *Proust épistolier*. Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959): *Rêveries du promeneur solitaire*, en *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- SAINTE-BEUVE, Charles- A (1865): *Nouveaux Lundis*. Tomo IV. Paris, Michel Lévy Frères.
- SARTRE, Jean-P (1971): *L'idiote de la famille*. Paris, Éditions Gallimard.
- SCHOLEM, Gershom (2008 [1975]): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Debolsillo.
- VALÉRY, Paul (1957): *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- WATKINS, William (2010): *The literary Agamben. Adventures in logopoiesis*. Londres, Continuum.
- WEINRICH, Harald (1968): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos.
- WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid, Siruela.