

PASCAL QUIGNARD  
**Pequeños tratados I**

TRADUCCIÓN DE MIGUEL MOREY

narrativasextopiso





## **Pequeños tratados**





**Pequeños tratados**  
**PASCAL QUIGNARD**  
**TRADUCCIÓN DE MIGUEL MOREY**



**sextopiso**

Todos los derechos reservados.  
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, transmitida o  
almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Título original  
*Petits traités*

Copyright: © PASCAL QUIGNARD

Primera edición: 2016

Traducción  
© MIGUEL MOREY

Imagen de portada  
Untitled, 2004, JIMMIE DURHAM (1940)  
Pigment and graphite on paper, 65 x 50 cm. framed. JD12365  
Courtesy of the artist and PAUL VAN ESCH & PARTNERS, Amsterdam,  
The Netherlands  
Photo © GERT JAN VAN ROOIJ

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S. A. DE C. V., 2016  
París 35-A  
Colonia del Carmen, Coyoacán  
04100, México D. F., México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.  
Calle los Madrazo, 24, semisótano izquierda  
28014, Madrid, España

[www.sextopiso.com](http://www.sextopiso.com)

KURIMANZUTTO, 2016  
Gob. Rafael Rebollar, 91  
Col. San Miguel, Chapultepec  
11850, México D.F., México

[www.kurimanzutto.com](http://www.kurimanzutto.com)

Formación  
GRAFIME

Impresión  
KADMOS

ISBN: 978-84-16677-12-2 (de la obra completa)  
ISBN: 978-84-16677-27-6 (de este volumen)  
Depósito legal: M-36410-2016

Impreso en España

Este libro fue publicado con el apoyo de la Embajada de Francia  
en México / CCC-IFAL

## ÍNDICE

NOTA DEL TRADUCTOR	9
TOMO I	17
Tratado I. Tratado sobre Cordesse	19
Tratado II. Dios	35
Tratado III. El misólogo	39
Tratado IV. Sobre una bolita de plomo	63
Tratado V. <i>Taciturno</i>	69
Tratado VI. <i>Página</i>	83
Tratado VII. Sobre las relaciones que el texto y la imagen no mantienen	101
Tratado VIII. El Libro de las luces	107
TOMO II	111
Tratado IX. Las lenguas y la muerte	113
Tratado X. Vida de Lu	143
Tratado XI. La biblioteca	149
Tratado XII. La palabra «objeto»	163
Tratado XIII. La e	171
Tratado XIV. <i>Noesis</i>	179
TOMO III	209
Tratado XV. Un lipograma de Appius Claudius	211
Tratado XVI. Los primeros códigos	217

Tratado XVII. <i>Liber</i>	227
Tratado XVIII. Una rana de Ulubres	329
 TOMO IV	 331
Tratado XIX. Las reliquias de los granos	333
Tratado XX. Lengua	337
Tratado XXI. Jesús inclinado para escribir	375
Tratado XXII. Tratado del petirrojo	385
Tratado XXIII. La garganta degollada	387
Tratado XXIV. Del vino peleón	437

## NOTA DEL TRADUCTOR

Del mismo modo que, según se dice, no existen libros sin erratas, tampoco parece haber traducciones sin errores. Seguramente también será así en este caso, pero entendemos que algunas advertencias al respecto son de cortesía obligada. Sabemos que no cabe exagerar la dificultad *necesaria* que la prosa de Pascal Quignard entraña, la extrema atención que exige, el tiempo lento y la paciencia que su lectura solicita.\*

- \* La de Quignard es una prosa de lector ante todo, surgida directamente de la puesta a prueba de sus lecturas: de ahí salen sus paisajes, sus argumentos, sus maneras y su saber, de la operación de leer. Leyéndolo, a menudo cuesta esfuerzo no suponer que trata de ofrecerle al lector páginas de pura lectura, de lectura pura, encadenadas —concediéndole a la palabra «pura», como siempre ocurre en Quignard, el máximo de precisión, tanto en el sentido literario como en el conceptual—. En todo caso, no puede decirse que no sea didáctico al respecto: pacientemente conduce al lector en su aprendizaje de esa «pureza» de la lectura (le explica, lo tienta, lo desafía, le entreabre sus secretos...), camina con él. En la antigüedad, era prosa la escritura que iba a pie, y no en carruajes y cabalgatas, como la poesía. Aquí, su prosa inventa un *tempo* (un andar, unos tiempos...) desconocido en la prosa meditativa, y sin embargo ése es en cierto modo su espacio, de ahí su insistencia en hacer que la lectura se vea como la experiencia absoluta que es: experiencia de la soledad y de lo que la soledad da a ver. En el Tratado III dibuja así un apunte de ese *tempo*: «Larga sintaxis

Quiere decirse con ello que se han tenido que afrontar a lo largo de la traducción no pocos riesgos y muchas dudas. Frente a ellas, el principio último al que se ha apelado en todos los casos ha sido la convicción de que la traducción, en términos generales, debía ser en español tan fácil o difícil como lo era en francés para sus lectores naturales, igualmente «sencilla» o «explicativa», ni más ni menos.

En el Tratado I, el que marca el diapasón de la obra, Quignard cifra su proyecto como la composición de una *suite* de ocho tratados barrocos. Y efectivamente, tanto los temas como los nombres propios considerados habitualmente como pertenecientes al Barroco transitarán profusamente en las páginas que siguen. Pero no sólo, no sólo el Barroco está presente por lo que respecta a los contenidos que aquí son objeto de atención, también lo está, y de modo evidente (y más si se tiene presente que es el período que marca el abandono progresivo del latín y el auge de las lenguas vernáculas), en las convenciones de escritura que dan la forma última a dichos contenidos, desde las tipográficas hasta las prosódicas. Y de ahí provienen no pocas de las dificultades de traducción. Otro

---

impronunciable seguida por breves, bruscos accesos nominales contrastantes». Lo que hace que una frase suya de muchas líneas pueda cerrarse sin haber usado ningún signo de puntuación y sin embargo sea perfectamente inteligible es precisamente su carácter de impronunciable. Los primeros pasos en su lectura llegarán así a la vez que se va dejando atrás el mundo de la voz, y como sosteniéndose sobre la pregunta de qué puede pensarse más allá de ella.

tanto cabría decir respecto a la sintaxis: los signos de puntuación, por ejemplo, adquieren valores que no son los acostumbrados actualmente; basta reparar en el uso de los dos puntos o del guion para comprobarlo, o en la proliferación de los incisos (y de los incisos dentro de los incisos, los paréntesis) en sus frases, cuya construcción recuerda con frecuencia los modos del hipérbaton latino. A menudo coexisten en ellas tiempos verbales (pasado y presente, por ejemplo) cuya coincidencia desconcierta, como nos deja perplejos también la irrupción súbita y abrupta de los infinitivos... O la indiferencia de su prosa ante normas de estilo (de «elegancia» estilística) que son para nosotros habituales, como la que prescribe sortear las repeticiones léxicas mediante el uso de sinónimos, por ejemplo.

Ante estos desafíos, y habida cuenta de que el leer y el escribir (también el traducir, ese intento por tender entre dos lenguas diferentes un puente que es a la vez un abismo, según se nos dice en el Tratado xvii) son objeto privilegiado de atención a lo largo de estas páginas, algo así como uno de los más significativos hilos rojos que las conduce, el traductor se ha visto emplazado a respetar escrupulosamente esas particularidades, que resultan gratuitas (o peor, erróneas) para una mirada apresurada. Al hacerlo así, no pocas perplejidades ante lo que hay de presuntamente obvio en nuestros usos y convenciones de lenguaje afloran de un modo contundente. Cada quien se encontrará con las suyas, es evidente, pero, aludiendo tan sólo a las más sencillas, las convenciones léxicas con las



que toparemos todos, podríamos preguntarnos: ¿a qué se debe que nuestra normativa (el diccionario de la RAE, el María Moliner...) autorice «atribuible» o «trasladable» pero no «intrasladable» o «inatribuible»; a qué que autorice «inextricable» pero no «extricable»; a qué que autorice «transponer» pero no «transponible» y mucho menos «intransponible», por ejemplo? Aquí, una vez más, el traductor se ha visto obligado a caer en el galicismo (tal vez en el barbarismo, incluso) por respeto, si no a la música de la prosa, sí cuando menos a su ritmo y su tono, respeto que nos impide verter los términos condenados mediante una paráfrasis («lo que no se puede trasladar», «lo que no puede transponerse» o el absurdo «lo que no es inextricable»), comprobando entonces que, dejando de lado el chirrido de la norma, el resultado es enteramente y satisfactoriamente inteligible. Y de rechazo, se hace una nueva luz sobre las razones que invitan a atender al período barroco: y es que, en él, el latín, el francés antiguo y los más diversos intentos de normalización lingüística se entremezclan en una tensión no exenta de una cierta placidez, como las aguas dulces y saladas en un delta. La luz contrastada que desde ahí se cierne sobre el uso del lenguaje que hoy es para nosotros de obligado cumplimiento es, en no pocas ocasiones, una luz sorprendentemente reveladora.

Un último aviso para terminar. La escritura que nos propone Pascal Quignard en sus *Pequeños tratados* está trufada de pequeños enigmas, casi continuos: en algunos casos, no daremos con su solución

(no encontraremos el sentido acabado de la frase, por decirlo así) hasta unas páginas más adelante, como si de continuo nos invitara a la relectura. Como será también frecuente encontrar en tratados sucesivos pinceladas diversas que matizan aspectos de tratados anteriores, completando su dibujo con otra luz. En no pocos casos los enigmas quedarán ahí bailando en el aire. Un ejemplo casi al azar: en el Tratado VI, en medio de una enumeración de términos vegetales aparece de repente la palabra «antología», en apariencia incongruente con lo que se anda leyendo. Y lo será hasta que descubramos que, en su origen griego, dicho vocablo está compuesto de *anthos* —flor— y *legein* —recoger—, en consonancia directa con lo que nombra «florilegio» en español. Un par más, entre otros muchos: ¿qué son las «colusiones escaldas» a las que se alude en el Tratado I? ¿Qué los «ejercicios de anulación y desapropiación a las orillas del Rin» que se mencionan en el Tratado III? Es evidente que se nos está desafiando a indagar por nuestra cuenta la solución del enigma, que amplificará de este modo los alcances del texto con una resonancia que lleva hasta mucho más allá de él.

Entonces, ¿hubiera sido mejor traducir *anthologie* por «florilegio», por ejemplo? Pero «florilegio» existe en francés, tal cual, *florilège*, estaba obviamente a disposición del autor, con lo cual la apuesta por la facilidad o la comodidad de lectura no parece justificarse. ¿Debía el traductor «explicar» que las «colusiones escaldas» remiten a las *Kënningar* de la literatura de los llamados vikingos? ¿Debía el

traductor «explicar» que los ejercicios mentados a orillas del Rin remiten a la mística renana? ¿Hubiera debido el traductor revelar cuál es la palabra que está al final del *Elogio de Helena* de Gorgias, mencionada en el Tratado IX?

Que la prosa de Quignard es sumamente reacia al régimen explicativo es bien sabido, de ahí que hubiera sido no sólo una temeridad sino también entendemos que una grosería, una falta total de probidad, aderezar el texto con las consabidas notas del traductor, ahorrándole así al lector tanto el esfuerzo de la indagación como su recompensa. El lector más reticente habrá de conceder que valía la pena tal esfuerzo al descubrir la figura de Asurbanipal, por ejemplo, el último gran rey de Asiria (668 a. C. - c. 627 a. C.), fundador de la biblioteca de Nínive —una inmersión en universo libresco de hace tres mil años...—. O, en el otro extremo, al encontrarse con la *asystasia* (término griego con el significado común de «sin consistencia» o «incoherencia»; en caso de haber tenido que traducirlo aquí sin duda habría considerado la expresión «en vilo»), en el uso que de él hace Friedrich Schelling, al principio de *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft* (Erlanger Vorträge 1821), cuando el filósofo entiende el filosofar como un modo de afirmación absoluta...

Evidentemente el traductor ha tenido que solventar todos los enigmas que ha sido capaz de localizar en el texto, para que al verterlos al español continuaran siendo lo que son, enigmas, y que encerraran también en español un itinerario posible, pero respetando siempre la seducción de su secreto.

Únicamente nos hemos permitido intervenir en aquellos casos en los que el autor juega con semejanzas fonéticas o sertas semánticas que, en tanto que tales, no tienen correspondencia en español, en cuyo caso se ha señalado la relación entre el término original y el español entre corchetes. También se ha procedido así cuando un determinado término tiene dos sentidos enteramente dispares, en cuya ambigüedad el autor parece consentir, o cuando el autor cita textos (por lo general versos) en francés antiguo.

Si escribir es un modo de fracasar, a buen seguro traducir lo será por partida doble. Y a ello se ha aplicado este traductor con el máximo esmero y diligencia, ni que sea para tratar de desmentir el desagradable chascarrillo según el cual las traducciones, como las mujeres, tienen el problema de que las que son bellas no son fieles y las que sí son fieles no son bellas. Como es obvio, también en este caso, es al lector a quien le corresponde la última palabra.

MIGUEL MOREY  
L'Escala, verano de 2016



TOMO I





## TRATADO I. TRATADO SOBRE CORDESSE

Todas las mañanas del mundo carecen de retorno. Y los amigos. Tácito dice que no hay más que una tumba: el corazón del amigo. Dice que la memoria no es un sepulcro sino una detención en el pretérito indefinido. Esta detención vela; acecha y prohíbe el retorno. Dice que la morada en la que residen aquellos a quienes se ha amado no es el infierno; que el dolor en el que se anonada el alma que ama no es una morada sino una rabia; que sobre la imagen de cera no se han inscrito más que una edad y una expresión. Sólo el amigo —escribía antaño Cornelius Tacitus en su villa de Interamna—, herido por el abandono pero en absoluto deshecho por el sufrimiento, puede conservar la huella del sonido y del flujo en el que se distribuía la voz. Tiene la suficiente distancia para permanecer fiel a la memoria de la intención que animaba los actos y es capaz de perpetuar la energía que habitaba las formas de la obra en la que, una y otra vez, la potencia que manaba de su fuente cristaliza y se espesa hasta el punto de apagarse en ella. Lo conocí en la calle Montorgueil, en casa de Gisèle Celan, frente a una larga mesa marrón. Había nacido el 14 de agosto de 1938 en Marsella. Se llamaba Louis Cordesse. Pintaba o dibujaba. Murió de repente el

jueves 9 de junio de 1988. Un cáncer, del que quizá no percibió más que la incomprensible fatiga, y una hemorragia acabaron con él. Tenía cuarenta y nueve años.

\*

La noción de posteridad no se diferencia de una *ven-detta* que se encarniza. El pasado es una «parte de nuestra vida que está como consagrada». *Pars nostri temporis sacra et dedicata*. Estas diversas regiones del tiempo que se ha vivido están curiosamente más dedicadas a letras de nombres que a partes del cuerpo.

\*

Había una puerta acristalada que daba a un pequeño patio negro. A través de los cristales que guarnecían el bastidor se veía un abedul que poseía seis hojas y cuyo tronco tenía el grosor de un dedo de niño. Tampoco puedo imaginar que este árbol siga todavía con vida. Sobre la mesa redonda había embutidos que provenían de Colmar. Era a finales de los años setenta. Éramos cinco: Françoise, Mifa, Jean-Pascal Léger, Louis y yo. Siempre era de noche. El apartamento estaba situado en un entresuelo de la calle Madagascar. Yo miraba cómo se ahogaba en la sombra la silueta de un abedul.

Era como un pez que muere. Se podían acariciar las pocas escamas blancas de su piel. Existen en Tokio templos antiguos en los que la naturaleza es el centro,

el valor, el cuidado, el santuario y el dios, y cuyo jardín tiene el tamaño de una caja.

Un día en el que la tormenta tronaba, los rayos arrojaban una luz brusca sobre los cristales y las diminutas hojas del árbol, me fui de la calle Madagascar con el rostro cubierto de sudor. Huí presa del pánico. Tenía una propensión a las crisis fóbicas dignas de las que sufría Pierre Nicole en 1650. Estaba a merced de las tormentas del mismo modo que un tapón de corcho es juguete de las olas que pliegan el agua o la revuelven. De niño, en verano, cerca de la frontera con Bélgica, a la orilla del Mosa, cuando se acercaba la tormenta y todas las cosas, las hojas y los gatos, los manojos de zanahorias e incluso las avispas se inmovilizaban esperando, yo me precipitaba al emparrado del jardín para arrancarle a la viña un minúsculo grano de uva; si lograba que no me estallara en la boca mientras lo tragaba, podría dormir en paz; entonces la angustia soltaba un poco su presa en mi garganta. Debía creer que el dios del rayo y del trueno estaba sometido al grano. Parece probable que creyera que, tragando un grano de tormenta que no reventaba, estaba sustrayendo mi vida a su cólera y mi cabeza a su rayo. Pero se me partió el corazón.

\*

Como lo que el viento se lleva en su huida, las mujeres en sus aguas, las nieves en los mares.

\*

No sé si fue Louis o fui yo quien tuvo la idea de una serie de ocho tomos de pequeños tratados. Me gustaba Pierre Nicole. Acababa de descubrirlo. Escribió unos ensayos que tienen la misma precisión que los prefacios que compuso Racine. Se amaban. Había sido su profesor de latín. La historia no ha retenido su nombre pero la memoria añade, en los vivos, el odio y el miedo; en los directores de colegio, la holgazanería y la pérdida de la cultura; en los ministros de la policía, de la religión, de la guerra, añade prohibición, censura, hoguera y trofeos de victorias.

\*

Nicole decía: «Somos como pájaros que están en el aire, pero que no pueden permanecer en él sin movimiento, porque su apoyo no es sólido». Y lo comentaba de este modo: «El pasado es un abismo sin fondo que se traga todas las cosas pasajeras; y el porvenir es otro abismo que nos es impenetrable. Uno de estos abismos desaparece continuamente en el otro. Sentimos la desaparición del porvenir en el pasado, y es lo que constituye el presente, como el presente constituye toda nuestra vida».

\*

Durante el reinado de Luis XIV aparecieron trece volúmenes con el título de *Essais de morale*. Me gusta abrirlos y leerlos. Lo que para Pierre Nicole tenía los

rasgos del porvenir y que ocupa para nosotros el lugar del pasado quedó ahí a su muerte. Yo copiaba su formato. Estos libros aparecieron bajo nombres de autores diversos: M. de Rosny, M. de Recourt, de Bé-tincour, Mobrigny, el señor de Chanteresne... La lista de pseudónimos de Nicole es tan larga como la que desplegó Marie-Henri Beyle, grenoblense. Una de las fobias que sufría Nicole y que se contaban entre las más raras: nunca se acercaba a las casas cubiertas de tejas. Por más fanática que fuera su creencia, vivía en el terror de que una de las tejas se desprendiera del tejado y lo hiriera. Una repugnancia mucho más corriente: se negaba a atravesar los puentes con los ojos abiertos. Vi el mismo espanto en Jacques Réda, a pie o sobre dos ruedas. Uno y otro de estos escritores podían recitar entero su Virgilio, cincuenta años después, pero les costaba horas decidirse a franquear un pequeño puente de piedra sobre un riachuelo. Nicole tuvo la idea de hacer un *Traité des péchés mortels inconnus* [Tratado de los pecados mortales desconocidos], con el fin de aterrar a los hombres y obstaculizar sus acciones con un apuro más constante, en tanto que más incierto. Quizá atravesar los puentes era un pecado mortal. Despreciaba por su estilo los escritos que Pascal había dejado y le sorprendía el caso que se le hacía. El estilo de Nicole era de los más limpios que hayan existido. Murió a los setenta años, que pasó en París, en una casa situada cerca de la plaza Puits-L'Hermite, detrás de la Pitié, rodeado por las tejas de Philippe de Champaigne y por una bella biblioteca que debía a M. Arnauld. Describió su muerte en estas líneas:

«Imagino una habitación amplia pero oscura; un hombre trabaja toda la vida llenándola de víboras y serpientes; cada día trae una cantidad mayor. Tan pronto como esas serpientes están en esta habitación se adormecen, amontonándose unas sobre las otras, de modo que incluso permiten a este hombre acostarse sobre ellas sin morderle ni hacerle ningún daño; esta situación dura bastante tiempo, este hombre se acostumbra a estar allí y no teme nada de este montón de serpientes; pero cuando menos se lo espera, abriéndose de pronto las ventanas que dejan entrar la luz del día, todas esas serpientes despiertan de repente y se arrojan sobre ese miserable; lo desgarran con sus mordiscos y no hay ninguna que no le haga sentir su veneno.

»Por terrible que sea esta imagen, no es más que un débil apunte de lo que ordinariamente hacen los hombres y de lo que les sucede el día de su muerte».

\*

Había hecho de prisa un pequeño patrón con la ayuda de un sobre de papel kraft amarillo que me había caído en las manos. Le di el patrón a Jean-Pascal Léger, que se lo pasó a Louis Barnier y que me lo devolvió. En otra ocasión se lo di a Maurice Olender, que tenía la intención de crear una colección en la librería Hachette y que lo conservó.

—¿Puede usted utilizarlo? —me preguntó.

—Yo no puedo utilizar nada. ¿Para qué sirvo? Ni siquiera sé para qué sirvo yo. No puedo utilizar ni mis

miembros, ni mi corazón, ni mi cabeza, ni siquiera lo visible. Ni mi lengua ni el sol me calientan ni me iluminan.

\*

El taller servía de almacén para unas cajas llenas de peces fósiles. Estos peces de colores rojos y azules y amarillos se remontaban a antes de los senos, de los hombres, de las respiraciones. A antes de que emergiera la tierra, el tiempo, las colas de caballo, las lenguas. Con un martillo, Louis partía esas piedras en dos partes cálidas que yo sostenía sobre mis rodillas. Habían nadado y amado en el Panthalassa y millones de años los habían mineralizado. Louis había nacido en un puerto. Hasta los diez años yo viví en un puerto. El mar nos obsesionaba. Cada año, en verano, partía en barco, costeaba las orillas del Mediterráneo, remontaba las ciudades, hasta Pisa, desarbolaba sus mástiles bajo los puentes. Odiaba los puertos. Yo es lo único que amo. Lo descubrí todo en el viento, en un puerto bombardeado, en medio de los escombros y de fragmentos de piedra o de muros, entre las ratas que corrían y una llovizna continua que azotaba el rostro. Eran mi Roma y mi fórum. Sus nombres eran Havre de Grâce [Ensenada de Gracia] y Sainte-Adresse [Santa Dirección]. Doy fe de que los nombres eran mentirosos.

Por la mañana, iba a un instituto que era un barracón de madera; en el centro había una estufa que echaba humo y desprendía un hollín oscuro: tan



denso como los dibujos que hacía Louis. De entre todas las telas, acuarelas, grabados que realizó Cordesse, su obra maestra me parece que fue el primer grabado del tomo II: estatua monumental de una diosa de pie, más oscura que cualquier forma nocturna, sobre una página estrecha y corta.

Tenía el ojo más vasto en su contorno y en su mirada, el más sombrío y el más ansioso en su centro. Dibujaba con rapidez. Había más trazos en su dibujo que pelos en su bigote. Louis Cordesse era de esos hombres capaces de abandonar el arte por unas ideas y así es como se extravió. Pertenecía a una familia patricia perdida en la política. Le gustaba llevar los Borsalino de los gánsteres. Se parecía a Rembrandt van Rijn y sus grabados se parecen a los que los holandeses componían a mediados del siglo XVII. Cuando venía a cenar a mi casa, no le quitaba la vista a un grabado de una obra que provenía del taller de Rembrandt que un artesano había estampado en el siglo XVIII, muy oscura, situado junto a una chimenea. Íbamos donde el grabador al buril. Para el tomo I, fueron puntas secas. Para el tomo II, aguatinas. Yo recogía los copos de cobre de la superficie de la mesa.

\*

La amistad —más o menos como el odio— es una imantación irresistible que atrae hacia lo que se ignora. Por ella, se tiene la impresión de que uno va a ser introducido en un mundo que escapa a este que pateamos. Este mundo nos llena más de excitación que de

miedo. Estos sentimientos, al prolongarse, llenan de pasión todo cuanto vivimos. Es por ello que puede decirse: existe la orientación en el mundo sublunar. En los tiempos de Pierre Nicole se decía: es el Monomotapa. Existen pedazos de hierro que agrupan y amontonan a su alrededor las limaduras que se esparcen en su proximidad. Este hombre era uno de esos pedazos de hierro. Copos de cobre caían de su mano alrededor de la plancha y atraían la luz a medida que se desplegaban o se enrollaban sobre sí mismos. El grabado era esta limalla blanca que se volvía tan oscura y tan desordenada sobre la página.

El amor, la amistad, las obras que se componen: de pronto, un fragmento de acero imanta mil fragmentos de todo lo que nos rodea y que está disperso. Es el ajuste extraño del coito, es la cristalización de los cristales, o de los peces que se mineralizan, el cielo, el tiempo: todo se polariza y forma relato de repente. La pasión no es más que una inmensa novela cuchicheada entre dos, de una exclusividad feroz, de la que está prohibida cualquier tirada y en la cual todos los recuerdos y todos los acontecimientos del día y del pasado confluyen. Me gustan los choques de las olas de la tempestad que regresan de modo infatigable sobre las rocas negras que las desgarran. Es una oscuridad que brilla.

\*

Me gustan las colusiones de los antiguos escaldos. Se le quita al caballero su caballo, se le quita al mar su

barco, a la espada la sangre, al recuerdo las lágrimas, a la noche lo negro.

\*

Se me perdonarán estos fragmentos, estos espasmos que sueldo. La ola que rompe toma prestada del sol una parte precipitada de su claridad. Esta brusquedad es como un sueño de ladrón. También la muerte quita de prisa y no restituye nada.

\*

El taller de la calle Charonne era largo como un refectorio de convento. Me gustaba hasta el punto de sus- traérselo. Lo introduje en una novela e hice vivir allí a un gigante asceta y doloroso que tenía por nombre Pierre Moerentorf. Lo puse de rodillas, no frente a un abedul, sino frente a árboles más pequeños en macetas de tierra pintada o escudillas cubiertas por un viejo esmalte. Louis detestaba ese taller. Allí se cortó el pulgar derecho con una sierra eléctrica. No conocí ni Génolhac ni Aniana, ni la Toscana, ni la tierra que poseía en Canadá y en la que había osos.

\*

Nos gustaba demasiado lo negro. Éramos hombres que se daban banquetes con las flores que brotan de las ortigas. Unos atracones, él de bosquejos, yo de garabatos, para poner distancia entre el miedo y uno

mismo. A la chita callando. Era preciso que enredara la mirada algo como rostros tomados y devueltos a las ramas, y que la bestia de la angustia nos olvide cuando merodea. El vacío nos arrebatava, sin embargo. Si morimos, es que algo como la muerte está en nosotros.

\*

Después estuvo el taller de la calle Avron. Él había conocido a Françoise en 1973 a través de un amigo oboísta. Fundó la revista *Raisons*. No participé en ella. Me negué. Marqué mis distancias haciéndoselo saber brutalmente. Le dolió. Nunca he mortificado a nadie más que a mí mismo, con ocasión de algunos Port-Royal interiores y repentinos. Esta brutalidad no se atempera. Hay algo en mí que está en estado bruto. *Bruta animalia*: bestias que son brutas. *Bruta fulmina*: rayos que caen al azar. Hay una brutalidad obstinada en mi modo de expresarme que el tiempo, el disgusto ante numerosos seres y numerosos pensamientos, el estudio incesante, la repugnancia ante el lenguaje que sólo es lenguaje, la asiduidad de la angustia y lo súbito de sus asaltos, la esperanza de emparentarlos con los del deseo, la impaciencia que lo llena todo de rabia, el miedo a morir y no haber servido para nada acrecientan cada día. Brotan cada día en el oratorio o la ruina interiores; trepan por su muro desnudo, o por la piedra desellada. Son esos antiguos vestidos de sarga gris que olían, a fuerza de humedad y de servicio. ¿Para qué sirvo? No sé para qué sirvo. M. de Champagne los pintaba modestamente, tristemente, y mal.

\*

Un día unos hilos que estaban disjuntos habían formado un nudo. Los grabados, los tratados, las rap-sodias de fragmentos, las comidas nacen. El hilo se gastó, se rompió: Jean-Pascal Léger prefirió lo visible a lo invisible. Prefirió la pintura y los beneficios que se obtienen de ella a los libros y su belleza más imperceptible y de un recurso más desigual.

Louis prefirió la política y la razón. Pierre Nicole llamaba *raisonnaillerie* a los argumentos lógicos que se plantean para esconderse uno mismo la verdad, y el pensamiento le parecía demasiado pasional para ser de gran utilidad. Al fantasma de una librería, a la tristeza de una galería, yo prefería el taller, y luego mi habitación.

\*

A finales del año 1980 los ocho tomos estaban redactados. Aparecieron tres y sólo dos con grabados, Louis y yo llenos de furor.

\*

Publico sin echar una mirada atrás, es decir, con la urgencia pánica que sentía un vagabundo del tiempo de Meroveo perseguido por un lobo. Detrás del rostro de un hombre que ha sido un amigo, lo que percibo es una terrible negrura que se condensa en el vacío

como un agujero de negrura. Una negrura más concentrada que una noche. Más concentrada que uno de sus grabados. Más efervescente. El hollín mismo.

La chimenea de Cenicienta.

Me gustan los bosquecillos desde mi infancia, los zarzales donde se recogen las moras levantando los brazos, los inextricables árboles de boj. Poco a poco unas formas se dejan ver. Formas de mujeres oscuras en el enredo de las ramas o de las cuerdas que las esconden, las atan, de las que se liberan, y finalmente surgen. Recuerdo las palabras de un vikingo, Thorolf el Altivo; que había que mirar siempre con cuidado en los matorrales, sobre las laderas, entre los árboles, sobre los taludes, entre las hojas: quizá un arma brilla.

\*

Se llama furor ese instante en el que los hombres se vuelven perros ávidos de sangre, o lobos que aúllan de hambre. Hay hombres que están casi todo el tiempo furiosos, y poco a poco me voy contando entre ellos. Es el animal tótem de la vieja Roma, que imponía a sus hijos esa metamorfosis en la bestia peluda y sombría de cuya ubre habían mamado. Nos hemos mirado como lobos.

Yo escribía estos tratados con esa alegría furiosa que se sustrae a lo que esconde porque prefiere saltar y porque quiere lanzarse. Estos textos no estaban sujetos a ningún orden general. No debían someterse a nada, ni siquiera al contraste entre ellos. Ni siquiera

tenían que dirigirse de modo ameno hacia la mirada de quienes leen, ni con el deseo de complacer aunque fuera un poco, ni tampoco buscando encontrar un solo sabor ni un solo ser. Ni siquiera ambicionaba hacer pequeñas obras de arte. Éste era el juego que proponían estas páginas del tamaño de hojas de abedul: no subordinarse a nada. Las forzó una pasión, sin saber adónde conduce. La edición de los tres primeros tomos, publicados por una galería de pintura, sin difusión, se agotaron de milagro. Nadie quiso saber más y cinco tomos quedaron en el cajón. ¿Qué editor se interesaría por esta *suite* barroca esperada por el bosque, quizá, un ciego y un lobo? Nadie.

Dejé correr un asunto en el que había puesto tan poca voluntad y ningún honor. Existe a veces un parecido entre los movimientos secretos del corazón y aquellos a los que el pensamiento se aplica del que se puede tener vergüenza, del que se puede apreciar que es sucio y apasionante, y continuar dejándose llevar con intransigencia y continuar sintiendo vergüenza por dejarse llevar. Ocurrió que Alain Veinstein leía y que una amistad, aun más antigua, nos ligaba. Guardó el recuerdo de que habían existido esos tomos. Es cierto que ha ocurrido que la necesidad y la pereza hayan dado lugar a reputaciones que son falsas. En los tiempos en los que Pierre Nicole tenía miedo de las tejas y de los pequeños puentes, no habrían sido suficientes diez años para convencer al editor de que los publicara y estos pequeños tratados no hubieran visto la luz en absoluto. No creo que la vanidad tenga una visión suficiente sobre los siglos pasados como para



ver incluso las sombras y distinguirlas de los reflejos y de los fantasmas. Horacio dice que si la noche nos ha sorprendido, nuestra vista no es la única que tiene la culpa.

\*

Nunca he tenido otra dirección ni más camino que la pasión que no se agota en mí y que no se retira de mi vientre, de los bajos de mi vientre, de mis pulmones, de mis manos, de mi cabeza y que, a cada instante en que tengo la convicción de que está a punto de abandonarme, regresa sin cesar como una resaca. Pasión que es sonar en silencio. Escribir. Resonar con una especie de estruendo en el silencio del cuerpo. Resonar más allá del agua negra, resonar en algo que es como la noche del mundo antiguo. Pueden usarse las palabras que se quieran. Es lo que dio lugar a que Jerónimo caracterizase el silencio de Asella como un «silencio parlante». Un *silentium loquens*. Toda obra escrita, verdaderamente escrita, es un silencio que habla. Es golpear un tambor de seda para llamar a una mujer que se niega; y hacer que la pena por esta negativa acabe matando. Corro; acelero el paso hacia unas hojas muy pequeñas y los flancos fantasmas de los abedules. Su corteza es agrietada y blanca como una ola de tempestad. He visto a los finlandeses emplear sus hojas a modo de té y sumergirlas en cacerolas negras. Acelero el paso para inmovilizarme aún más. Toco la página. Me alelo en el silencio. Me avengo a cuanto esta necesidad ordena, sin saber adónde

pretende conducir. Nunca le hago preguntas al silencio. No se interroga con palabras a lo otro del lenguaje. Me arrebató más obedecer con los ojos cerrados a mi propia noche.

## TRATADO II. DIOS

Era pequeño, endeble, de origen portugués y había sido judío. Colerus cuenta que vivía envuelto en una bata manchada, cosa que un consejero de la ciudad de Ámsterdam le había echado en cara. Calzaba unos zapatos grises con hebillas de plata. Sus medias eran de saya. Llevaba un vestido turco negro, una golilla, un manguito negro.

En su biblioteca, poseía ciento sesenta libros. Tallaba vidrios para las lentes astronómicas y para los tubos de los microscopios. Su gasto diario era de cuatro cuartos y medio. Su comida consistía en una sopa de leche aderezada con mantequilla y una jarra de cerveza. Compraba por valor de diez medias pintas de vino al mes. Trabajaba ante su mesa desde el alba. Sobre cada pieza que separaba del disco de vidrio, manejando su diamante, acudía a jugar el fragmento de un rayo de luz. Van Rooijen añade que cuando el sol declinaba, recogía el polvo que se había esparcido alrededor de la pieza que cortaba; lo recogía en su palma e iba a echarlo a la basura. Encendía una vela y meditaba. Fumaba en pipa una vez al día, y, si a esa hora se presentaba algún amigo, comenzaba con gusto una partida de ajedrez. Le gustaban los combates de arañas en el interior de una caja.

Nuestra vida consume algo eterno. El goce es un mismo estremecimiento para todos y para siempre. Son tan ligeras y desnudas nuestras piernas. Estimaba que al nacer habíamos quedado asociados con el presente y la beatitud activa. Decía: «Estamos comprendidos en la felicidad, en la eterna actualidad. Utilícense las palabras que se prefieran. Todo es una misma materia efervescente y responde a la misma resaca. Dios no implica ni designio ni finalidad. El cuerpo y el alma son indistintos. Dios, la vida, el universo, la naturaleza, el pensamiento, el deseo no pueden desengranarse. Un rayo de la claridad que se desprende de la masa del sol, un órgano que cuelga y que el deseo hincha, un eucalipto, Saturno, los labios retraídos que dejan al descubierto los incisivos amarillos de los tigres, un laúd, la jarra de cerveza que fermenta, Descartes, la Spui, el recuerdo de Clara-Maria Van Enden son una sola y la misma cosa. Somos fragmentos del reino de lo vivo. La usura del mundo, la perversión del lenguaje, el desorden de las tiranías favorecen que la dificultad que experimenta el pensamiento para hacer reinar este reino sea mayor. Así el pensamiento es tan difícil como raro».

\*

La palabra que se tiene la costumbre de traducir por «difícil» es *praeclarus*, que quiere decir «muy claro, resplandeciente». *Rarus* significa «disperso sobre la tierra». El pensamiento es algo tan claro que está esparcido sobre la tierra. Luego la palabra *rarus* pasó

a significar: distante en el espacio, poco frecuente en el curso del tiempo. El pensamiento no es tan difícil cuanto raro: es tan luminoso como distante en el curso de los siglos. No es que el pensamiento sea precioso a causa de su rareza; él dice simplemente que es muy raro. Benedictus Spinoza llamaba a los holandeses *ultimi barbarorum*, los últimos de los bárbaros. Decía: «Estar con vida y estar vivo son dos cosas que se distinguen». Un día, cerca de la Spui, le dijo a Colerus: «Estamos comprendidos en la felicidad. Esta felicidad es limitada pero no debemos infiltrarla con lo que la limita». Escribió: «Únicamente una superstición salvaje prohíbe entregarse a los placeres. En efecto, ¿hasta qué punto es más conveniente apaciguar el hambre y la sed que ahuyentar la melancolía? Mi regla es ésta: ninguna divinidad se complace con mi impotencia y mi pena. Al contrario, cuanto mayor es la alegría que nos afecta, mayor es la perfección a la que accedemos. Es propio pues de un hombre sabio, pienso, usar para su reparación alimentos agradables, bebidas embriagantes, como también perfumes para la nariz, el encanto de las plantas y las flores para la mirada, los adornos que añaden luz a los tejidos que nos protegen, la música para el oído, los juegos y las caricias para que se ejerzan el cuerpo y los diferentes miembros, los espectáculos y otras cosas del mismo género de las que cada cual puede servirse sin causar daño a nadie». Le gustaba leer, tanto porque esta actividad hacía que palpitara o se estremeciera su espíritu como porque colocaba el cuerpo de nuevo en una posición más acurrucada y más antigua que lo reparaba.

Un día se instaló nuevamente en La Haya. Disfrutaba de un pequeño jardín yerboso y rodeado de muros detrás de la casa. En 1667 pintaban Rembrandt, Vermeer. Él mismo había aprendido a pintar y lo había dejado. Redactó un libro póstumo, *Ethica*. Es el más bello y el más feliz cuadro invisible que el mundo se haya dado a sí mismo. Durante años, acostumbraba a releerlo, por la tarde. Lo tenía guardado en un pequeño escritorio. Sufría un insomnio crónico que había convertido en felicidad leyendo. Le gustaba tanto la alegría. Apagaba la mecha a las tres de la mañana, tomándose un reposo a la espera del alba. Señalando este aspecto, Korthlt cita la frase de Séneca: «Aquí yace Vatia».

### TRATADO III. EL MISÓLOGO

Cualquiera que se pusiera a considerar la escritura mientras escribe, al punto su mano dejaría de desdoblarse, y es que escribir que escribe que escribe, etc., sea cual sea la potencia a la que se eleve, no deja de ser simplemente una escritura: el mismo movimiento de «reflexión» implicado en este hecho, más que describir entonces un círculo vicioso, me parece que remite a una ilusión demasiado inocente. Entonces entiendo que la pasión a la que me entrego me ciega, tanto ante las razones que pretenden argumentarla como ante los medios que pone en obra. Y tanto sobre la materia en la que se ejerce, de poca autonomía, y a la que ignora en todo momento, como sobre los deseos, los orígenes, los sentidos, las necesidades que formaría en vano. El ojo, si lo supongo atento a lo que escribe o lee, no percibe el trabajo de su visión, así como tampoco sería capaz de percibirse a sí mismo.

\*

Además faltaría el sujeto de la experiencia. Cuando la angustia que crece en el cuerpo y oprime garganta, nuca y pecho es demasiado viva (demasiado viva para

hallar el medio de permanecer quieta; o impidiendo el sueño; pero no lo suficientemente viva como para empujar afuera, a correr, con la esperanza de fatigar a fuerza de zancadas el miedo), yo no escribo para «dominar» el miedo (para afrontar una prueba que me calificaría, para responder al desafío dé una experiencia). No soy sujeto de una experiencia. A la vez por falta de experiencia y por defecto mío. Estoy sin Nadie en el fondo de mí. Ninguna soberanía entonces. Ni capital en el cráneo. Ninguna sujeción y poca biografía.

¿Yo? El ángulo que forman ahora mismo este miedo y la lengua.

\*

Además, es verosímil que la forma de la obra consista ante todo —por más que siempre sean aventuradas estas conjeturas, y demasiado premeditados semejantes desgloses— en aquello de lo que se aparta, aquello de lo que se obstina en deshacerse, lo que imperativamente está obligada a dejar atrás, a inmolar para que su curso avance. Lo que la impulsa «efectivamente» no está allí en donde ésta se da —lo que la *concluye* y de lo que se desvía (y de lo que se desvía a su vez; resultado que no guarda proporción ninguna que pueda considerarse, hablando con propiedad, mediato del sacrificio del que ha surgido)—. Compulsión ininteligible ante lo que ella hace *posible* volviéndolo *incomprensible* para quien se entrega al movimiento que la lleva.



Posible e incomprensible para quien la escribe.  
Comprensible, e imposible, para quien la lee.

\*

De ahí que de «trabajo» nada, en la medida en que el trabajo supone al productor, y el productor al sujeto. Capital y conciencia.

Pero en mi interior, una red difícilmente extricable, oscura entre los lazos que los nudos enmarañan, y una pequeña hacha de ceremonia. Y fuera de mí, ninguna creación.

Ninguna línea cuyo origen esté en ella misma; ni en la mano que la traza. Ni en la cabeza (por más que, la mayor parte de las veces, la recuerde o la haya recordado). Ni sobre los labios que la miman sin despegarse en este caso.

Tiemblan apenas.

Más complicadas, más implicadas, estas redes bruscas en las que «todo» se enmaraña.

Ni siquiera hay suficiente «yo» como para *enredarme* en ellas.

\*

Asociar la palabra «trabajo» y la palabra «lujo». El *cuidado [soin]*.

Puede llamarse escritor a quien se ocupa de la lengua que usa con un cuidado particular.

No el «cuidado del lenguaje», en el sentido de lo que se cuida y se rodea de cuidados. Como vendar

una llaga. Remediar un defecto. Tratar un sufrimiento. Curar una herida. Parar la muerte.

Ninguna solicitud, ni precaución. Un círculo diferente, pero círculo cuadrado, al de una *lengua relamida*.

El cuidado como «inquietud» [*souci*]. El cuidado extremo (desprovisto de atención. Apasionado por la fragilidad, por la destrucción. Donde la lengua corre el máximo peligro).

\*

Una lengua es un sacrificio que cada uno cumple al nacer. Víctima que crece con.

Tan sólo leo francés, es decir, también el latín y el griego.

El latín y el griego están en el *ne... que...* El azar no responde de *nada*.

Como el azar me hizo nacer en esta lengua más afectada que otras por la historia que la lleva (*narratio*), únicamente los relatos de la lengua (*lectio, recitatio*: esta historia de esas formas, el  *fingere* de todas estas ficciones) con los que se canjea sin resto esta *novela del yo* (esta tentativa por aproximarme a ella) apremian a estos muertos. Tradición, traducción en la que esta lengua se prorroga sin cesar, traducida a sí misma y que, en la proporción en que se usa más libremente, con más desmesura somete.

Rascar allí donde le pica.

El sentimiento de la lengua de la que, hiriéndome, disponía fue al principio el de un odio sin

medida. Lengua que se me dio bajo el modo del sarcasmo, del sojuzgamiento y de la humillación.

Algo negativo.

Conocer el arma para voltearla mejor. Sondear, tantear el «terreno». Asegurarse sin sostén. (El «sin punto de apoyo»). Erudición del estado de deterioro de las ruinas. Desmantelar con este «cuidado» el suelo insoportable. Desolar, desolar. Sustraer el «veneno de la promesa», la negra «idea de la presencia». (Alcanzar sin superstición lo que conduce al miedo, y carece de miedo). Sueños. (Desnudar el peor de los prestigios del sentido, del imperio y del cielo).

Sacrificar el sacrificio.

\*

Larga sintaxis impronunciable seguida por breves, bruscos accesos nominales contrastantes.

Desarticular lo sobre-articulado.

Quién no escribiría nunca: un verdadero libro muerto.

Escribir deshace los libros como leer los sacrifica.

Tradición que atestan los miembros, que el corazón se sabe de memoria [*par cœur*], los más antiguos cambios de imperios seguidos por los pueblos, encarnados por los tiranos; sacrificio visible de esta mudez imposible que está escrito hasta en los músculos de la glotis, hasta en el uso de la mano derecha, hasta en lo alto del cuerpo forzado y petrificado.

Domesticado. Subyugado. Sacrificado de parte a parte a la lengua en la articulación y en el sonido de la cual se ha bañado y luego salido a la luz: la cual, para articularse en él, de cabo a rabo y de la cabeza a los pies, lo articula y lo desarticula en ella. El cuerpo no es salvaje, desnudo, franco, primero, primitivo: es una ficción material que una lengua ha construido sobre el patrón de su fantasma; su víctima legendaria; o también, una construcción más o menos orgánica a imagen del modo en que la lengua lo ha plegado al mundo del que ella es la *ocasión*.

Escribir, leer redoblan el sacrificio entonces. Intentando una muda contraria a la metamorfosis primera del cuerpo en la letra. No para liberarnos de ella. Pero juegan, desbaratan, se entregan a lo intrasladable. Y aunque no procuren un poco más de libertad, los libros varían y multiplican los nudos por los que el cuerpo está sojuzgado, desarreglan, usan (las reglas, el reglamento, la *dictatio* de la lengua sobre nosotros).

\*

¡Qué lepra la de nuestros rostros!

\*

Sócrates moribundo, después de haber jugado con los cabellos de Fedón el peloponesio, que está sentado en un pequeño taburete a la derecha de su cama, dice: «Protejámonos de un sufrimiento que podríamos

sufrir. Tengamos cuidado de no convertirnos en misólogos, como otros se convierten en misántropos. Porque —añadió— no puede ocurrirle a una persona desgracia peor que cogerle odio a los *logoi*».

Ὡς οὐκ ἔστιν, ἔφη, ὅτι ἂν τις μείζον τούτου κακὸν πάθοι ἢ λόγους μισήσας.

Y al momento continúa. Continúa a la espera de la muerte, sermoneando sobre el alma, etc.

\*

Brice Parain afirmaba que no podía sucederle peor desgracia a un hombre que sentir una desconfianza tan viva ante sus propias palabras que rechazara con tenacidad depositarlas por escrito.

Quizá la sabiduría es infeliz.

Pretendía que el odio de Sócrates respecto de las cosas escritas le parecía más absoluto que el que afectaba a los sofistas que ponían por las nubes esta aversión en sus discursos. Lo argumentaba del modo siguiente: y es que, aunque destruían cualquier fe concedida al lenguaje, enseñando que simultáneamente todo es verdadero, todo es falso, y que la lengua no comunica nada sino su misma materia, es decir, en virtud de esta restricción, un poco de viento en el aire, apenas nada, le habían reconocido al hacerlo un cierto valor porque, hecha esta salvedad, continuaron enseñándola y se dedicaron a escribirla.

Un argumento tal puede ser rebatido. Y si se piensa en los escritos de Gorgias, debe serlo.

Y es que al escribir destruían todavía más la mediación de la que se servían, y estaban más cerca de arruinar el edificio, minar los cimientos, arrancar bóvedas, amontonar granizo y rayo y el viento de Bóreas que si hubieran alimentado una ilusión tan considerable de viva voz, de un modo improvisado y como para unos pocos oídos, en el «parpadeo» de un instante.

Por una parte, escribir manifestaba un odio más encarnizado, más insistente, y más profundo; por la otra, permitía poner en obra una acción más deletérea, un sacrificio más penetrante, y asociaba a su continuación una comunidad más numerosa. Gorgias, Jean de La Fontaine...

Llevar un agua, que está envenenada, a un molino, que está estropeado.

Capaces de asentar la desconsideración del lenguaje sobre sus procedimientos más extremos (aptos para ese juego *perdedor* de las mil funciones muy increíbles, pero cuya persuasión es sin embargo tan imperiosa y aterradora que toda sociedad pretende que es el lenguaje el que las segrega), urdiendo astucias y tendiendo los lazos y las trampas más inevitables y de una seducción infalible —de un gozo infalible.

Únicamente la escritura frente a la voz (en tanto que suscita ese deseo de una mediación en sí misma, desprovista por ello de sentido, incapaz de saciarse) puede lograr una autodestrucción tan material y tan efectiva: echando a perder los prestigios falaces y tan exaltantes atribuidos al lenguaje; entorpeciendo la muda de los animales trágicos implicados en los

efectos de sentido; extendiendo este deterioro al conjunto de los grupos sintácticos, hasta el menor de los signos empleados, hasta la misma materia de la que el enunciado no es sino un efecto entre otros; acrecentando esta rabia hasta proveerla de una potencia tanto más irresistible en cuanto vuelve contra sí misma con la presión, con la opresión más expresa, la más estrangulada, las armas que emplea; y se dedica enteramente a la consumación del sacrificio del que es a la vez el espectador y el espectáculo, el sacrificador, el altar, el hacha y la víctima.

\*

La pérdida. Es lo expuesto.

Como una infección virulenta.

La idea misma de morir.

Escribir. «Hablar estrictamente», «callándose».

La ofrenda.

\*

No puede ocurrir *mejor desgracia* que cogerle odio a los *logoi*.

\*

El placer de ponerse de acuerdo. Poner a punto frases complejas para las reglas de acuerdo. Suscitar los *fe-meninos* con esta esperanza.

Es el juego entre los elementos lo que es dramático y vale para el deseo: los sustantivos no cuentan. Son buenos para interpretar en las frases los papeles sacrificados, y para ser destruidos.

\*

El lenguaje echa sus suertes sobre quien lo utiliza de modo semejante a una mujer a la que la desgracia empuja de pronto a maldecir. Al rechazo de las órdenes que la lengua que emplea prodiga, se le enmaraña enseguida (es la sintaxis misma) el miedo —la aprensión envenenada que parece dar existencia a aquello que combate con el máximo ardor, que lo impone en la misma proporción que la destreza que usa para defenderse de ello, en el miedo retornado al punto, redoblado— a los efectos de retorno.

\*

Sin vínculo con la respiración, la coma y el punto son sin duda como el síntoma escrito de la gramática y de la sustracción de lo oral. La puntuación: no los vestigios de la enunciación; signatura de sintaxis. Monograma, cruz, rúbrica del silencio. (De un silencio desprovisto de sentido. No valorado. Lo que ya no habla).

Una frase que ha vivido verdaderamente su vida hasta la muerte avisa del circuito del sacrificio que ha consentido con la puntuación en la que, finalmente, en el silencio, como descuartizada en la muerte, se inmoviliza.



(Huella del movimiento que se imprime en ella —es decir, marca del pasado—, y ritmo de emoción de los sueños llenos de *pathos* que ha formado).

\*

Sin finalidad. Sin estrategia. Ni conciencia. Abrazar en la máxima cercanía los movimientos que lo atraviesan, que no constituyen «nada» sino la intensidad de esta unión (el ritmo que imprime sobre él un movimiento con el que siempre está lejos de igualarse). El ritmo nace del ángulo formado por los movimientos que de pronto se cruzan, que no definen más que *este* ángulo: ni siquiera «el espacio» que este ángulo define, y ni siquiera durante todo el tiempo que este ángulo dura.

Relato.

\*

Relato de lo que no fue y de lo que ya no será.

\*

El recuerdo de los libros amados. El libro que nos gustaría menos haber escrito que haber leído.

Pero ni «ser leído»; ni «haber leído»; *leer* (y su temporalidad, de una especie casi sempiterna; muy ritmada, y sin embargo sin duración).

El deseo de escribir un libro: el deseo de leer un libro.

\*

El vocabulario de cada día y los sedimentos de experiencia que acarreo, los recuerdos incessantes de lectura para quien hace profesión de ello (leyendo tan sólo a «los modernos», y su lengua: de ahí que los «antiguos» se alcen en mí, y su lengua, cuando escribo, en una lucha espontáneamente febril en contra de los manuscritos sin tregua y sin número que no ceso—todo el día— de defender y de leer) conducen de un modo efectivo a un sacrificio evidentemente crónico, pero también un poco inmemorial, del que el supuesto yo es el chivo expiatorio.

Impersonal a fuerza de cocido. Y el extremo del humo reservado para los dioses.

\*

El odio hacia todo lo que es original.

El origen está ausente. Y si estuviera presente, lo más originario sería lo menos personal. Y todo lo que busca ser personal es común.

\*

(El lote común: lo inefable, lo inconfundible, lo inaudito, la individualidad, las experiencias sin modelo e inatribuibles, particularidades, singularidades.

Puede suceder quizá que al escribir la cabeza sea presa de un vértigo tal que le parezca estar de pronto a

punto de acoger lo que no se acoge, aquello que ignora del modo más absoluto.

Este desfallecimiento nervioso es insoportable, vivo y endeble, pronto, frecuente, doloroso, anónimo. Su interpretación es presuntuosa. Su atribución es insensata, y puede ser risible. La indivisibilidad del individuo no es más que especie).

\*

Ni nuestra lengua expresa la realidad de lo que hay, ni revela propiedades inverosímiles y prestigiosas de las que sería portador aquel que la utiliza, ni se reduce a un puro artificio despojado de toda eficacia... Es un pedazo de realidad en la realidad, más que un doble.

(Si pretendiéramos conocer el origen del lenguaje, deberíamos no haber nacido. Y si pretendiéramos fundar en la experiencia el conocimiento que podemos tener de él, no deberíamos morir. Ninguna voz puede pretender sin contradicción ser contemporánea del origen de la lengua que utiliza. Y ningún pensamiento puede, sin contradicción, verse nacer «en» el aprendizaje de aquello que lo precede y «en» la experiencia de lo que le limita. Hablar, por lo que respecta al hablar que la palabra emplea, supone un «acto de fe sin fe», y sin embargo hace girar al punto una rueda mecánica y ávida).

Una especie, bastante vil y repulsiva, de piadosa impiedad.

\*

El estupor incesante. Nadie puede separar la autonomía de la mediación que utiliza y la dependencia en la que lo sumerge. Círculo vicioso cuya muy viva rotación confunde a cada momento: el imperio, la cautividad o la muy minuciosa servidumbre gramatical y léxica que toda lengua ejerce en todo momento sobre quien la habla son tanto más apremiantes cuanto más intenta uno liberarse de ellos. Una lengua sirve a quien la utiliza —en la medida en que logra liberarse de las reglas inexorables a las que ella lo somete, en la medida en que disponga de ellas más «libremente».

El dominio más extremo sería la más extrema servidumbre.

\*

No se individua. Desbarata la sujeción. Aquel que escribe, se obstina, se separa, arrojado al movimiento más desnudo y anónimo que lo constituye. En su lengua: enterrado. Se «entierra» absolutamente menos en un defecto del mundo que en el odio por la unidad que cada mundo pretende; menos en el defecto del mundo que en el recuerdo de la variedad de ficciones a las que el mundo se equipara con el tiempo.

Desterrando el mundo, mondándolo, antes que recuperando bajo sus pies la seguridad de una tierra: lo aterrador. Desheredando su lengua, pero no la carga con la que pesaría sobre «él» la narración de su historia: menos por la voluntad de apropiársela que para, a través de ella, desheredarse para siempre. En una desnudez cada vez más desnuda a medida que se

hace erudita de oropeles, de llagas, de sangres que la marcan en «lo irreversible» de los tiempos, en «lo intransitivo» de las lenguas: signos tan bellos y tan diferentes que son inseparables de la desnudez. Ni siquiera solo: nada, [*rien*], *rem*, entre la sombra de los muertos que los libros multiplican y el fantasma de un lector improbable a quien el empleo de su lengua alucina.

\*

Un retiro tal corta toda retirada.

\*

En marzo de 1555, en su carta-prefacio a su hijo César, Jean de Nostredame no escribe que «escribe». Más misteriosamente, afirma que «pule oscuramente» su lengua.

\*

El dominio no es sino una destreza de la torpeza.

(El defecto de mi poder sobre ella, más la extrañeza absoluta de su poder permiten durante un tiempo una especie de seguridad. Sin duda es porque «me ciega» que «percibo» lo que percibo. Pero no «cegar a un ciego». La reduplicación —la reflexividad— carece aquí de determinación.

Para usar otra figura, la sombra que la lengua proyecta sobre el cuerpo, al ser la boca demasiado

oscura, no puede decirse más que si esta sombra se manifiesta).

\*

Estoy casi convencido de que la lengua, a través de quien escribe, no desea escribirse. (Aunque ésta no deje de traducirlo a ella. Así como la percepción del funcionamiento del sacrificio no suprime a la víctima que resulta de él).

\*

Preposiciones, artículos, expletivos, giros rebuscados, palabras funcionales desprovistas de sentido autónomo permiten acrecentar el relieve de algunos nombres o verbos, lo patético de los cuales nace de su rareza. Aspereza. Pobreza.

\*

No hay frase que de entrada no se descomponga en mí por el gusto que me lleva a analizar su figura (el ritmo de destrucción). De ahí la atención apasionada por la puntuación, la huella sacrificial, anuladora. El lugar de las llagas. Si la frase sobre la que se detienen mis ojos puede ser transformada, o si su forma no ha logrado una construcción que sea intransponible: decepción, aburrimiento, sea cual sea su sentido. Cuando leo mi cabeza lo reescribe todo, lo sacrifica todo, *mata mejor*, cambia. Los grandes textos para mí:

allí donde no desplazo nada. Las manos, los pies, la lanza bajo el pezón del seno.

(Es decir: los textos sin *metaphora*. Traducidos a sí mismos. En los que el transporte que suscitan es resultado de este transporte a sí mismos.

Este transporte es el transporte, la *metaphora*, la metamorfosis de un muerto en el cuerpo. En los puertos de Grecia se ven pequeños carros azules en los que está escrito en letras blancas: *metaphora*. Son carretillas).

\*

Nosotros, la limalla.

(La lengua es el imán. Nosotros la limalla).

\*

El nombre Lao-Tsé está compuesto por los caracteres «viejo» y «niño». El letrado es el niño del viejo.

Pero la lengua es la abuela.

(Escribiendo libros, intentó recobrar un placer inmediato de la lengua —una lalación muda—, «recuperar» el eco de una voz oída en la infancia —que soñaba haber oído cantar cerca de su cuerpo, a lo largo de su cuerpo, en su habitación de niño—. Trata de reproducir las condiciones de su aparición, de amoldarse al ritmo más idóneo para emocionarlo, alimentando entonces la vana ilusión de un lengua sin imperio, que no consagrara tal o cual casa familiar, tal o cual orden social, enteramente narcisista y sola,

y no dominante, amorosa, insensata, que hablara de deseo, y que con la simple pronunciación de la cual el cuerpo se creyera capaz de soñar solamente en la idea de gozar de ella).

\*

Sueño de sueño. Intentaba hacerse con ella entonces. Todavía no la había adquirido. Todavía no había sido «adquirido».

\*

Es de edad *avanzada*. Su cuidado es la *noche* de los *tiempos*. El letrado y su lengua es el *viejo* de la *vieja*.

\*

Dice: «No he querido decir nada. Escribir avanza cuando se retiran las ganas de decir. Hambre de decir sin decir, hambre que nada nutre. Lo que obliga a decir entonces, y perpetúa el decir, es algo que está implícito en el movimiento que lo conduce. De ahí que no pueda decirse sin implicar inmediatamente una contradicción. Lo implícito es silencioso. Y lo que es silencioso está desprovisto de sentido».

De este modo el movimiento que lleva al decir es tanto más apremiante en cuanto está implícito, y tanto más significativo en cuanto está desprovisto de significación y pierde más pie en lo que nada nombra.



Este movimiento extrae precipitación o composición (nunca sentido) a la medida del viejo terror, pánico porque nace de lo irreversible, donde se hunden este sacrificio que no cesa y esta oscuridad a la que se añade.

\*

¡Qué sepulcro boquiabierto su garganta!

\*

Todos los «pensamientos originales» niegan a todos los demás «pensamientos originales» el derecho a situarse en el origen. Un pensamiento que sufra apasionadamente el tiempo de su lengua y de su historia no puede sino subrayar esta ceterioridad, y exaltarse con la idea de lo secundario de su posición. Todo pensamiento menos «personal» se niega entonces el derecho a estar en el origen de sí mismo; sobreabundante en el seno de la tradición que lo conduce, hace, según su agresividad, según su carácter destructivo, que la tradición se exceda a sí misma, y sin reivindicar para sí ninguna causalidad, ni originalidad, obtiene más alegría y libertad con la multiplicación de las cadenas, que no desconoce, rutilantes o rotas, sangres que circulan o se derraman, y consigue más independencia de las dependencias consentidas, de modales elevados diversos y relativamente desastrosos.

Todo texto es otro. El peso que tienen todos los libros, las tradiciones, los recuerdos, los cantos,

los resúmenes de historia, las fábulas, las costumbres, las leyendas. Una «abstracción» en la medida en que la originalidad de este texto, frente a otros textos, su diferencia, será más incierta y más indiscernible. Sacrificio del pseudo yo de los textos. Pero *pathos* de este sacrificio narrativo, es decir, catástrofe del epílogo. Movimiento. Alacridad, intensidad de movimiento. Es el júbilo.

\*

A veces se lee, o se escucha: «No hay arte menos costoso, más accesible, ni más democrático. Ninguna condición lo somete: de día y de noche, en verano como en invierno, etc. Escribir: un pedazo de papel y un lápiz».

*Logopoiikè*: «arte de componer discursos e imaginar ficciones».

\*

*Logopoiikè*: los diccionarios de Bailly, Gaffiot, Littré, Larousse; unos ojos muy penetrantes; las gramáticas (y el Grevisse, el compendio de Thomas); el Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale; la mano que sostiene una pluma; diccionarios de francés antiguo, recopilaciones de locuciones; sillón; gramáticas medievales, griegas, latinas; la soledad; diccionarios etimológicos; un cuerpo; colecciones de proverbios; la muerte; la triple metamorfosis (manuscrito, copia, prueba) y las tres artes

que supone: escritura, dactilografía, tipografía; la idea de libro; el aburrimiento, el miedo; deseo de hablar-callando; un tintero; un visionario; una pluma; el silencio...

(Y al punto omito mil objetos, pierdo cien premisas —incluso esos viejos rituales sacrificiales de los que hablaba, incluso la bombilla, el hilo, el interruptor, y el enchufe, incluso las irresistibles ganas de destruir sentido, y cuchillo, tijeras, cola y hasta el papel mismo.

En una palabra, sin duda es preciso convenir que escribir supone un instrumento más pesado que el órgano más pesado, más numeroso que la más prestigiosa de las orquestas nacionales, y de un uso más complejo, más difícil, y más impenetrable que el que requiere la inteligibilidad y el funcionamiento de esas máquinas tan enigmáticas y tan improbables que llevan a cabo las excavaciones en el subsuelo de una tierra antigua).

Nadie puede hacer el inventario de la *logopoiikè*, sin embargo; porque este instrumento está privado de fin; desprovisto de autonomía; con una existencia en gran parte metafórica.

\*

Como cualquiera, me esfuerzo en construir frases bellas y busco adoptar una actitud que soy incapaz de mantener: hasta tal punto es cierto que uno no se amoneda más que en el cambio que se da y que no hay nada en nuestro interior, por más aparente, por más

simulacral, por más social que sea toda nuestra naturaleza.

Y tan exteriores también los dioses, las pasiones, diosas de espanto o de devastación, que de pronto se apoderan de nosotros.

Ningún sí mismo y, sin dejar de desfallecer, de cuando en cuando, movimientos diversos que nos enderezan un poco en el aire, quizá llaman, sin cesar nos interpela un principio otro. Y yo está fuera de sí.

\*

¿Cuál es el ritual de leer?

¿De la violencia de qué deseo purga leer?

\*

Todos los análisis que tienden a precisar la sorprendente artimaña de escribir (¿de qué están hechas nuestras cabezas, que desembocan en unos libros que adoptan estas formas?), por más luminosos que sean y siempre tan apasionantes, como a veces sucede, aumentan finalmente lo ininteligible.

Lo insensato.

De un lado, el misterio no queda desvelado mediante la desmitificación del misterio. Del otro, no sólo la desmitificación no hace sino subrayar la anterioridad del misterio que presupone, sino que además lo agranda, cuando con todo el derecho invalida sus prestigios, en el sentido de que oscurece al mismo tiempo aquello que anima su inscripción propia

(¿cuál es la naturaleza del deseo o de la repulsión que conducen a desmitificar el misterio que hubo, o no, en escribir unos libros que adoptaban esas formas?). A decir verdad, la «desmitificación» no es otro libro, sino el libro.

\*

En lo que se está implicado uno no puede iniciarse.

\*

Ensayos. Exterior. Ejercicios materiales.

Como antaño, a las orillas del Rin, los ejercicios de anulación y desapropiación.

\*

Mudas. Pielles. *Lectitatus*. Y la *recitatio*.

La dialéctica trágica de Gorgias. La destrucción. El pensamiento más paradójico.

Texto, tragedia en la doble articulación: Fono-causto, Significio. Sacrificándose miembro a miembro. Naciendo de ese «sacrificio que perece».

\*

Elogiar lo que no puede ser alabado. Defender lo indefendible. Tratar de la nada.

\*

Esforzándose en lo intransponible de la mediación a la que se amolda.

\*

Un libro es muy poca cosa, y de una realidad sin duda risible para la mirada de un cuerpo. No se transporta a la realidad sino en unas dimensiones que sólo pueden impresionar a las moscas, exaltar a algunas cucarachas, sorprender a las larvas. En ocasiones, al ojo de una cría de caracol.

Introduce en la realidad una superficie cuyos lados raramente exceden más allá de los doce a los veintíun centímetros, y del espesor de un dedo.

## TRATADO IV. SOBRE UNA BOLITA DE PLOMO

Un patronímico nos espera. En cuanto estuvo en posesión de su voz, lo llamaron el Taciturno.

\*

La primera palabra que habían leído sus cuerpos eran sus nombres; y descubrieron que este nombre que sus cuerpos habían leído los había escrito.

\*

El domingo 18 de marzo de 1582, al anochecer, el príncipe de Orange se levantó de la mesa y pasó a la antecámara para examinar dos tapices que acababan de ser colgados. Mucha gente y antorchas los rodeaban. Se acercó, seguido por el conde Maurice, por Justin, por Sainte-Aldegonde. La guardia del príncipe cerraba la comitiva, empuñando las alabardas. Un joven de veinte años con traje francés se abrió paso a través de la multitud, llegó frente al Taciturno, sacó del bolsillo del traje una pistola, apuntó a la cabeza, disparó.

La detonación fue atronadora. Hubo un fuerte olor a pelo chamuscado. El Taciturno vio con espanto

su gorguera en llamas, que prendía fuego a su barba. Trató de arrancársela con ambas manos. Dijo más tarde que al principio pensaba que el techo había cedido. La consistencia espesa de la sangre llenaba su boca.

\*

El joven del traje francés miraba con terror su mano, que también chorreaba sangre. La pistola, al haberla cargado en exceso, había explotado arrancándole tres de sus dedos. Brillaron espadas y alabardas, y el joven se desplomó gritando. Lo atravesaron de nuevo en el suelo con grandes golpes de arma blanca.

\*

El príncipe Guillermo, con las rodillas dobladas, tartamudeaba unas palabras que el aflujo de sangre que brotaba de entre sus dos labios volvía incomprensibles, mientras que dos servidores lo ayudaban a salir de la antecámara sosteniéndolo por los brazos.

\*

Sainte-Aldegonde procedió a la investigación. El joven del traje francés se llamaba Juan de Jáuregui. Los bolsillos de Juan de Jáuregui contenían lo siguiente:

- dos pequeños pedazos de piel de castor;
- un cirio verde;
- una carta en español.



Sainte-Aldegonde dijo que debía avisarse a Francisco de Anjou: este último estaba rodeado por sus favoritos y estaban jugando. Uno de ellos, desnudo, se empolvaba la verga. Anjou pareció sinceramente sorprendido cuando se le dio la noticia y golpeó tres veces su frente contra la muralla lamentándose de que se hubiera echado a perder su cumpleaños.

\*

*Amens cucurri.* Corrí como un loco.

\*

Charlotte, las princesas, Catherine de Schwarzenbourg corrían. *Amens cucurri.* «Corrí como un loco». Se precipitaron a la cabecera de la cama del Taciturno cuyo cuerpo estaba rodeado por los principales cirujanos de Amberes. Podía llamarse al azar providencia, y a la providencia milagro. La bala lo había atravesado de derecha a izquierda, había ascendido por las mejillas y el paladar y no había roto ningún hueso. El disparo había sido hecho tan de cerca que la primera mejilla que había sido herida estaba acribillada por la pólvora.

Mejilla tachonada por pequeños fragmentos del papel empleado para atacar la carga.

La llama que había resultado de la explosión, al inflamar todos los pelos de ese lado de la cara, había cauterizado la herida. La contusión de la carne y la afluencia de sangre complicaban el examen de la

boca. Los cirujanos temían que, al sondar la herida, se provocara la rotura de la arteria. Le prohibieron al Taciturno que hablara.

\*

Los niños que flotan en el agua oscura de su madre, cuando abren la boca, comen. Están sin aire, al que desconocen, e incapaces de voz, a la que oyen.

\*

Sonaban las campanas. Se formaban grupos ansiosos en las calles. Las congregaciones de las dos lenguas rezaron en todos los Países Bajos. Todos esperaban noticias provenientes de esa habitación clara y amplia en la que el príncipe de Orange, con la cabeza vendada, hacía gestos con sus dedos.

A la semana siguiente, los cirujanos le prohibieron también el placer, ya que entonces acostumbraba a bramar.

\*

Juan de Jáuregui disparó el 18 de marzo. El 31 de marzo la herida, que parecía cicatrizada, se abrió de nuevo. La hemorragia empezó a las ocho de la tarde. Duró hasta medianoche. Hasta que uno de los cirujanos encontró de dónde provenía y tapó el orificio aplicándole una pequeña bolita de plomo sujeta por la presión de un dedo en el interior de la boca.

A medianoche el Taciturno había perdido cuatro litros de sangre. A las cinco de la mañana, el dedo de la persona que había tomado el relevo resbaló. La segunda hemorragia duró tres horas. De nuevo se consiguió detener el derrame con la ayuda de una nueva bolita de plomo, al haberse perdido la otra por el entarimado de la habitación. Por turnos, todos se encargaron de aplicar un dedo sobre la bolita, sin interrupción. Guillermo había anotado con una mano apenas capaz de sostener y asir la pluma cuatro líneas para el duque de Anjou, encomendándole al pueblo, y cuatro líneas a los Estados, para que confiaran en el duque. Sainte-Aldegonde había sostenido con su mano la mano del Taciturno al escribir esas líneas. Sainte-Aldegonde, Charlotte, Catherine, Marie, Maurice y Anna estaban de pie en semicírculo alrededor de su gran cama con dosel. Sólo pudo decirles de un modo confuso, moviendo un poco sus labios rojos:

—*Es ist mit mir getan.*

Lo que quiere decir: «Esto se acabó para mí».

\*

En su debilidad extrema el Taciturno abandonó el francés. Se dice que la lengua que se ha oído en el sexo de las mujeres regresa en el momento de morir. Tal vez, más simplemente, Marie, en la carta que dirigió a su tío, tradujo esas cuatro palabras al alemán para que Jean de Nassau las comprendiera. Con propiedad, ya no hubiera debido hablarse de

Guillermo el Taciturno, sino de Guillermo el Mudo, antes de que se dijera Guillermo el Muerto. Sujeto una pequeña bolita de plomo sobre una herida que es eterna. Resbala.

## TRATADO V. *TACITURIO*

El libro es un pedazo de silencio en las manos del lector. Quien escribe calla. Quien lee no rompe el silencio.

\*

Es una época antigua, que pereció, aquella en la que el lector leía en voz alta, en la que el escritor dictaba con voz fuerte, en la que los volúmenes se desenrollaban, transcritos a mano, y no se multiplicaban. Llegaron a la vez: el molino de papel, la página tipográfica, los libreros-impresores, y este callar del libro. La voz en el libro se retira en un deseo de callar, un callar inaccesible, sin más proximidad que la de una distancia debida al silencio, taciturna por entero. El libro se retira a partir de un silencio que nace de rechazo en él tan pronto como la lengua (no una respiración) se metamorfosea en él, y nace bajo otro cielo diferente de aquel en el que las voces suenan y el mundo se pregonan. El libro es ese agente de contagio en el que el silencio en lo visible conquista lo visible a su propia invisibilidad, y (así como la vida vela, aterrada, ante la muerte) da testimonio del deseo de callar.

\*

Es un silencio cuajado. Que ha cuajado.

\*

Ninguna voz puede pretender romper este silencio; suplir este defecto de la voz que lo ha hecho nacer; vivificar la letra; no puede animarla. Los poetas dejaron de cantar, ya no se acompañaban a la lira. Escribieron poemas, cantos, episodios [*branches*]. Leyeron también. Luego compusieron libros. El libro tiene una independencia, una autonomía que, al principio, no se percibió. Sin duda parece a veces que quien pretende leerlo se vivifica, y le presta su voz; pero esto es hablar; el libro ya no está. El libro mantiene relaciones mudas, oscuras, materiales con la lengua, y el silencio de la lengua. El soporte de la voz no cuenta aquí: ni siquiera su rescisión circula necesariamente en él.

\*

Los libros no chillan como pigargos —que planean sobre la mar.

\*

El deseo de escribir esta vinculado a una taciturnidad más obstinada.

El silencio que preside la composición de los libros no se ha condensado en ellos, el silencio al que

da curso su lectura no se recoge en ellos: en lo que concierne a la voz, los libros provienen de una *reticencia de la boca* en el seno de las lenguas, que sume el silencio del mundo en un silencio distinto. En un silencio cuya medida no es la voz. Responden a la vez al movimiento de callar y a una reticencia de la lengua.

\*

No responden.

(Menos que la voz: pedazos de materia y de historia. Vanos: desprovistos de sentido. Frente a voz y mundo: callar y tierra. Sin responder a nada: taciturnos).

\*

Así como cada lengua cuando se despliega levanta un silencio que le es propio, del mismo modo los libros pertenecen tanto a la historia de formas tan diversas como las que han adoptado época tras época y a las materias tan numerosas que los han constituido, como a ese silencio que cada lengua suscita como su fondo, que no es ningún lenguaje, que, por el contrario, los lenguajes, siempre locuaces, tratan de sepultar bajo el peso prolijo de los discursos, de las ideas, de las voces.

\*

El libro, en lugar de liberar de la insubordinable potencia de la lengua, la lleva a su límite improferible, hasta provocar su estallido. Y el silencio.

\*

La lengua extrema, muda, vana del libro devasta el sentido, se desliga de la voz, destruye el «mundo» con el que todo lo que pretende ser «lenguaje» se intercambia.

\*

El libro convierte la voz en ese silencio.

La «pierde».

Como la muerte se convierte en «silencio».

\*

Escribimos en la medida en que no hablamos, no mantenemos discursos, no reafirmamos el mundo, no acrecentamos el sentido, no rompemos el silencio. Escribimos en la medida en que no rompemos el silencio que la lengua nos dirige. Agrandamos su herida. En la lengua, únicamente suena la herida de lo escrito. No suena por «defecto», sino como libro.

En el silencio del libro.

\*



Por medio del silencio del libro el mundo se sume en un silencio más silencioso que el silencio del mundo.

\*

(Acallando lo que murmura en el mundo. Lo anonada. Bruscamente deja de comparecer. Haciendo silencio).

\*

A «cuerpo descubierto», así es como quien lee o escribe se arroja a los libros.

(Sin duda creía haber dejado huella, que allí había poder, comunicación, futuro, algo con lo que recobrar el rostro, o alcanzar el aire. En vano hace restallar su látigo. Enseguida se percata de su error. El movimiento que consiste en desprenderse no puede ser recuperado. Su desengaño fue tan profundo como su anhelo: extraordinario).

\*

Hablador, y no lector.

(Lleva el ruido allí donde es preciso el silencio. Trata de cazar las liebres con el sonido del tambor).

\*

Desnudo vestido.

(Sin duda el cuerpo, las singularidades del cuerpo, su adiestramiento —mediante el cual el cuerpo sacrifica su salvajismo y sus potencias, sus innumerables variantes para aceptar unas cuantas reglas caducas, para obtener finalmente en el abismo escarificado de su garganta algunos sonidos pobres y definidos—, la historia de este sacrificio, de esta regulación, de esta domesticación, la dependencia de las entonaciones que implican el grupo y el lugar, más mil marcas diversas, más azarosas, decisivas, a las que se llama «personales», que resuenan en esa voz viva, enriquecen el texto que hace sonar y que de pronto se levanta en el aire. Pero el libro no es libro más que a condición de que la voz lo abandone. Lo abandonado por la voz. Y su pobreza, su abstracción, su silencio le son más esenciales que cualquier riqueza.

Más radicales que cualquier dimensión orgánica. Más que su vida, asesinato).

\*

Se escribió en la medida en que hablar marcaba el paso. Allí donde el callar ganaba todo el terreno, se extendía a la lengua.

(Se extendía a la totalidad —que es «muda ficticia»— de la lengua).

\*

Pequeños bloques irrespirables. Inexpirables. (La voz no expía el imperio quimérico, inútil, que ejercen.

No redime la ficción incoercible, desprovista de significación, absoluta, que arrastran).

\*

Una miseria. Un «libro». Una «guarida vacía». La muerte.

\*

Ninguno de los libros que he leído aguanta el resplandor del día. Pero los libros valen la vela que se usa al leerlos. Criaturas medio nocturnas.

\*

El día no los retribuye. No valen el aire que se expira cuando se pronuncian en voz alta. Criaturas silenciosas.

\*

Más abstractos.

\*

Cuando el silencio aparece, todo pierde el rostro, lo que desaparece ocurre. Los libros son este rostro perdido, pérdidas de sentido, rostros muertos. De madera. Oscuros. Silenciosos.

\*

El carácter salvaje, inaculturable, anantropoide, no vivo, del silencio.

Ficción de un libro previo.

\*

La muerte. La tierra. El silencio.

\*

El silencio no pertenece a lo vivo. No es un «atributo» de la muerte. El silencio no nace. El silencio no perece. Todas las épocas y las lenguas que el mundo pudiera contener no alcanzarían a agotarlo. Y las ganas que se tienen de callar son la imagen de la atracción por —del miedo a— la muerte.

\*

El cuerpo hundido en el apuro, el nudo en la garganta, el rostro dominado por el terror. El silencio (el libro). La lectura con los miembros inmovilizados en una especie de postración de muerte.

Aliento precisamente escaso. Resuello que no se distingue.

\*

(Calla.

Este retiro se abre sobre un fondo que viene de más lejos que la palabra que lo nombra. Este fondo: ni el silencio del que procede la palabra, ni la palabra pueden acercársele.

Sin la palabra no existe, pero —no obstante— no cabe acercarse a él fuera del silencio).

\*

(Calla y el malestar que siente profundiza ese «fondo». Lo que procura el malestar preserva ese retiro; y lo reactiva. Callando parece velar sobre lo que no puede decir.

1. Pero lo que no puede decir, no puede recobrarlo la palabra. El mundo no puede acogerlo.

2. Pero lo que no puede decir, no queda salvaguardado por el callar).

\*

Lo salvaje se hunde sin descanso en aquello que, cada vez más, no logramos pensar ni decir.

Lo que no logramos decir: eso constituye una parte de nuestro silencio.

Así, se hunde interminablemente en el silencio.

(Así, al abrirse, el libro se abre desde el principio a lo que no puede decirse).

\*

1. Únicamente a partir de las lenguas puede decirse el silencio.

2. Bajo la forma del libro la palabra entra en contacto con el silencio.

\*

1. El poema es un movimiento de la lengua que retiene su aliento, engendrando silencios.

2. El lenguaje más contrario al lenguaje es el ritmo más contrario al silencio del lenguaje y el más próximo al silencio de la lengua: se inscriben y se exponen en él, por contraste, la lengua sin lenguaje y, por defecto, el silencio de una lengua.

*Limes.* Linde. No limita el silencio de la lengua. Lo agranda. Lengua en el sentido de que es allí donde se anula el lenguaje de la lengua. Es lenguaje límite, levanta el dique que más se adentra en el silencio de la lengua.

En el lenguaje de la lengua, abre un agujero.

\*

En el silencio la voz (la ausencia de voz) pierde pie en un mundo que, repentinamente, supera lo visible.

Sin que este silencio se entregue sin embargo a unas potencias invisibles.

Si la palabra concede a las cosas visibles el que sean visibles (que estén a la luz, que compongan mundo), la introducción del silencio introduce lo invisible en lo visible, revoca los cimientos, desata el

aspecto, convierte la luz en granos, en polvo la certeza del mundo. Se abre a la tierra. (Vuelve salvaje la visibilidad de las cosas y precipita la transparencia y la inmediatez de la luz).

Decir: «El silencio es invisible» tiene dos sentidos. Y es que, efectivamente (sin que quepa la menor duda), nadie ve el silencio. Pero también, cuando hay silencio, lo visible no se sostiene en pie demasiado bien, la luz arroja «reflejos vacíos» (que son enigmáticos y que se arremolinan); se abandona en una «luz engañosa» [*faux jour*], el taciturno queda atrapado por un aturdimiento; sus pantorrillas, su caja torácica, su nuca quedan sometidas a la inestabilidad de un vértigo insoportable; Aristóteles mantiene que entonces el oído sano despide un largo sonido parecido al que produce una caracola de mar; el mundo se debilita, se tambalea un poco; aparece una segunda invisibilidad.

\*

En el libro el silencio «es» visible.

Es allí donde lo invisible del silencio se hace visible: legible.

\*

La lengua dice del niño que calla que se ha comido la lengua.

\*

El libro conserva la parte de silencio que pertenece a la lengua-que-el-hablante-nunca-usó.

\*

(Por ello, si leo es preciso que no hable. Al despegar los labios está el aliento, mi sonido, todo el cuerpo, quienes me hicieron; el rechazo que persigue una escena invisible; el pasado que se escapa. Pero está siempre después de lo escrito: es todo lo que ha sido leído. No es una voz que vaya por delante de la palabra viva).

Una imposibilidad como ésta no debe superarse, sino perpetuarse. Salmodia que no descifra el texto previo. Ni lo traduce en palabras. Balbuceo de un Mudo que el cuerpo repite.

(Voz muerta. Repicar del significante).

\*

1. Jamás se hace el silencio.
2. Jamás se rompe el silencio
3. El libro no es.

\*

*Caii Sollii Apollinaris Sidonii Epistolae.*  
*Liber octavius. Epistola xvi.*

\*



Sobre lo silencioso: tener el pico helado [*bec gelé*]. Y de quien, al no responder, impone el silencio: cerrar [*clore*].

(Calla. Lee mudamente. Lee con los ojos. Piensa en silencio en las musarañas de la tarde).

\*

(En el año 482 Sidonio Apolinar, testigo de la invasión de los hunos, de los vándalos, de los suevos, casado, cuando el saco y la toma de Roma por Genserico, con Papianilla, hija de Avitus, testigo de la ascensión de Clodoveo al poder, quien tras siete años de romano se pasa a los visigodos, escribe una carta a su editor, Constantius, quien le incita, ante el éxito obtenido por su correspondencia, a aumentarla con un libro más. En esta carta Sidoine Apollinaire define las particularidades de su modo de escribir. Al evocar la exigencia que lo conduce, emplea un verbo latino que no está atestado más que en esta carta: «*etsi tacere necdum coepimus, certe taciturne...*» Opone este verbo hápax a *tacere*. Escribe: no es «callarse»; es «tener ganas de callarse»).

\*

*Taciturno*: tengo ganas de callarme.

\*

El deseo de callarse es demasiado irreprimible, tanto si se satisface con el silencio ruidoso que me rodea como con lo que lo saciaría.

\*

*Scribo: taciturno.*

\*

Escribo: (1) Tengo ganas de callarme. (2) El libro «guarda» el silencio.

## TRATADO VI. PAGINA

La página es la cara de una hoja.

Una hoja es la parte terminal de un vegetal, que es delgada y plana, sobre la cual los dos lados, haz y envés, forman simetría, que el otoño despoja.

*Pagene y fueil, o foille. Pagina y folium, o folia.*

Así un libro constituye una especie, muy singular, de foliación. A decir verdad, una foliación menos sujeta a las estaciones que a las épocas, más sustraída al efecto del sol (aunque, una vez puestos, nos giremos un poco en dirección a la ventana) que a los lugares a lo largo del tiempo.

Igualmente algunos sostienen que un libro se hojea.

Pero no florecen.

\*

Parece, si se considera al lector silencioso, inmóvil, de un libro —está sentado en su sillón, con el volumen mudo en las manos, la cabeza inclinada, la lámpara a su lado, o la ventana—, que esta forma arqueada, apenas palpitante, envuelta a medias por la noche, o por la sombra, pero cuerpo que se mueve lentamente hacia la luz, emite unos signos poco propios sin duda de

las criaturas que el aire anima; están próximos a los que apunta una planta que se mueve hacia el día.

\*

La página, que es plana, presenta, pero no al mismo tiempo, dos «caras».

De un modo paradójico, cuando sirve como unidad de cuenta (para evaluar la longitud de un libro) se considera de modo autónomo: o bien «foliada», o, más recientemente, «paginada» (desdoblada en recto y verso de un mismo folio numerado entonces en cada cara). Pero no puede percibirse de este modo.

En cuanto a la unidad de lo que se ve, o se lee, no es la página, ni dos, sino lo que se designa bastante curiosamente con el nombre de «doble página»: esa estructura que componen dos «medias páginas» (el verso de la primera de ellas y el recto de la que la sigue).

\*

Así, la mayor parte del tiempo, en nuestros días, la unidad de lo que se percibe en el curso de la lectura es un rectángulo cuya altura es menor que su anchura.

Superficie que es «doble».

Dado que esta doble página está cosida (suponiendo que llamemos «libro» a un libro que no está roto) este rectángulo no es nunca plano. Espacio con cuatro justificaciones verticales, y ocho zonas blancas.

Definida así, esto, lo que la mano toca al leer, es una «página».

No es una *pagina*.

\*

Los latinos llamaban *pagina* no tanto a la superficie interna de una hoja cuanto a la columna de escritura que ésta recibe. Altura, anchura, espacios, su color tenían una naturaleza, un número, absolutamente diferentes. Así, cuando Plinio precisa que una hilera de viñas tenía la forma de una página, ese rectángulo hoy no nos resulta perceptible más que a costa de un esfuerzo que concierne a la idea misma de escribir.

Estas consideraciones, tan pobres, tan elementales, dan una mejor respuesta a las mutaciones insólitas que han tenido lugar en determinados géneros literarios que cien páginas teóricas, no siempre cosidas juntas, la mayor parte de las veces encoladas.

\*

*Pagina* es una trampa. Lo que se fija, que determina un juego de efectos seguros, o de relaciones inmutables. *Pango*: se clavan unos clavos, se plantan pies de viña, se alinean cifras en la columna de ingresos, se fijan estacas, se hincan mojones. Así se delimita un *pagus*, un país. *Pagensis*: paganidad. Palada de lengua sobre esta tierra limitada. Ella es la que construye sólidamente. *Pagina* y empalizada. Página, *pax* y pacto. Paginar y pacificar.

La página, planta sin maduración ni floración. Jardín de las canículas en las fiestas de Adonis. En sentido estricto, «empala» las palabras. Sacrificio de lo que parece ser: «la voz».

«*Compacto*», esta palabra tan cercana a la de página remite a la leche que se remueve y cuaja, a los témpanos en los que el agua se convierte en invierno. Solidificación de lo que parece ser: «el aliento».

Como la lengua dice que la leche «cuaja» como mantequilla. Que el agua «cuaja» como hielo. La palabra latina *pagina* permite decir quizá: el aire «cuaja» como página.

\*

Solidificación, pero un punto impaciente. Más propiamente: precipitación. Como hojas. Miembros dispersos, desprendidos, sacrificados de ningún cuerpo. En adelante, hojas de invierno. En Ronsard:

[...] Homero nos compara  
Con la hoja invernal que de los árboles se desprende,  
Hasta tal punto somos endebles, y pobres, caducos.

\*

Esta *praecipitatio*. En Roma es el lanzamiento de un cuerpo desde lo alto de la Roca. Un cuerpo lanzado a la muerte con la cabeza por delante. Es el precipitado cuando se han mezclado los líquidos. El movimiento que nos lleva, nos desliga sin retorno. Y este «nos»

mismo carece de origen: desligado sin retorno, desde el principio, en el movimiento que «nos» lleva y que «lo» constituye. La condición del tiempo es esta caída irreversible. Estos nudos están desprovistos de centro por más apretados que estén. Nudos menos atentos a lo que los enreda que atados «ellos mismos» a esos vacíos, a esas noches, a esas figuras abismales que quedan entre las ataduras; se entregan por entero a lo que les es más extranjero. Son las trampas [lacs]. Pedazos inasignables sin tregua; carnes ceñidas y atadas; gargantas que la angustia oprime como aquella primera corbata corta alrededor del cuello de un niño de cinco años que en la oscuridad bordea el ataúd; amores que se hielan; intrigas hechas coágulos camino de perecer. Entrecruzándose sin cesar y anudándose con los juegos impersonales, insustituibles sin embargo, de la metamorfosis. Sólo las intrigas se anudan.

Somos unos miembros muy azarosos empujados a lo que nos sustrae.

Pero miembros, por más azarosos que sean, que están desprovistos de un cuerpo que los reúna y los lleve.

\*

No más grueso que un cabello, el vacío.

El vacío que hay entre las púas del peine no ordena sino el vacío que hay entre los cabellos.

\*

Así la palabra «página» no remite sólo a la jardinería, continente «viticultor», «antología», la parra, evocaciones bucólicas.

También a espacios surgidos de la violencia. Transformados por la violencia. Astucia y trampa. *Pala*, la pala. Y la estaca. *Pallium* sobre los muertos. *Tripalium*, trabajo, poder (allí donde reina la pacificación): *strategema* de las guerras. Embustes que el cuerpo desprende de esta página. Votos piadosos. Viejos piadosos. La lengua pretende que, angustiados, los hombres tiemblan como «hojas».

\*

Pero en el fondo de todas las páginas, la palabra «página» es ella misma una trampa a la sombra de la superficie en la que se inscribe.

\*

Al igual que se puede «poner música»: poema «puesto en página». Como una voz se pone: parece que la página pone la voz. En su ritmo, en sus blancos, parece que su materia se pliega a la enunciación que se hará de ella: no en el presente de su inscripción. Sino en la posterioridad de alientos y vientos en los que pronto perecerá, roída por el aire, después de que, durante el tiempo de un instante, haya sonado.

Blancura que simula el aire. Arista sobre la que forman ángulo, formarían ángulo —igual que el ángulo invisible que forman, cada vez que una palabra



suenan, el aire de la tierra y el aliento de un cuerpo—, la blancura del espacio y la negritud de los caracteres. La página sería esta posición de aliento. Parece que el cuidado por la disposición de las formas sobre la página tratara de dibujar la ficción de una enunciación imposible. *Dictio*, *dictatio* (y no *scriptio*) que supone una especie de homogeneidad entre tierra y libro, entre aliento y página. Que por lo menos entiende como homeómeros los elementos que constituyen a una y las partes que configuran a la otra. Vehículo de la pluma (la laya, la pala) como el cuchillo sacrificial entre la tierra y el árbol triturado de la página. Entre la lengua y la voz engranada sobre el aliento de un cuerpo. Página y libro serían segundos, inesenciales, despojados de autonomía en su materia, en su historia, en su poder. Los libros serían accidentes en la mediación de lo sonoro. El libro no sería más que un blanco (la trampa de un blanco) entre la voz y su enunciación. Blanco como el aire. Negro como el cuervo. Blanco como lo que airea la página. Lo que le da luz.

\*

Pero la palabra «página» es la palabra del señuelo señuelo [*leurre leurre*].

\*

*Leurrer* es hacer que el halcón regrese ofreciéndole el señuelo [*leurre*].

*Le leurre*: pedazo de cuero rojo, etc.

La página: un señuelo.

Rectángulo de papel que hace que la voz regrese presentándole el señuelo blanco del aire.

Pero decepcionar. Atraer con vanas esperanzas.

Y esta hoja de papel en blanco es aire tanto como este pedazo de cuero rojo: carne sangrante.

Y caliente.

\*

La página.

La palabra pretende, mediante nudos y juegos de consecuencias, que este tejido se trama con voces sobre una cadena de aire.

Que la lengua pesca con red.

Atrapando lo sonoro. Persiguiendo lo animado.

Trampa para la voz como se dice trampa para nutrias o bien trampa para zorros. Celada. Son los lazos y son las redes. Es una trampa. El blanco: liga [*glu*], vareta [*gluau*].

«Se distingue la trampa de hilo, la trampa jaula y la trampa aturdidora».

\*

La lengua dice muy sencillamente de quien se queda cortado que está con la «página en blanco».

\*

El papel, o la pantalla, *enviscado* [*englué*].

## La botella atrapa-moscas.

\*

Batir lo que suena y que perece en el aire como la lengua dice que baten un bosque quienes lo ojean cercándolo.

Acecho [*guet*] al efecto de voz surgido de los labios, en el momento de su contacto con el aire. Acechar, estar al acecho; celada [*guet-apens*] (de *guet apensé*; o *d'aguet apensé*).

Trampa montada (en sentido propio es la columna de la página), paciente para sorprender el aliento, y el sonido, y la voz —y los dibujos que componen en el aire (en el frío del aire) en el instante de su exhalación—. Emisión. Finalmente proferación.

Como un trueno. Rayo. Lluvias torrenciales.

\*

Un dístico de Marcial —publicado en el año 85 (*Aphoreta*, cccvi, *Auceps*)— pone en escena al escritor-cazador de pájaros.

El campo es la página (*charta*). La mano silenciosa (*manus tacita*) avanza la «caña engañosa». La trampa envascada que se cierra sobre la presa es el rectángulo de la columna (*pagina*) que se cierra en la cara del volumen. El pájaro es la voz.

La astucia («*Non tantum calamis...*») consiste en que la pluma (*calamus*) no basta. Siempre he pensando que las cañas envascadas no bastaban. Es preciso

que el cazador de pájaros imite el *cantus* del pájaro para retenerlo; o que toque la flauta para fascinarlo. Igualmente, el escritor que traza con una mano silenciosa la trampa cerrada de la página (columna de pagina), utilizando una pluma de caña, retiene la lengua (*lingua*) fascinándola por la disposición del canto (metro de los *carmina*).

\*

Nasas, redes que duermen.

O mejor el trasmallo, que es también una especie de entramado. Es una red de pesca, con tres redes superpuestas que forman una bolsa por efecto de la corriente, que atrapan al pescado proyectado violentamente, las mallas lo retienen entonces por las *agallas* [*ouïes*; *ouïr*: oír].

\*

Pero esto son quimeras.

Señuelo atrapado en su propio señuelo.

Trampa, en su propia trampa. Metáforas que la página trataría de figurar, atrapada entonces en su propia trampa, callando la astucia que suscita y que sin embargo nombra.

La página es autónoma en sí misma. Al igual que se desprende de los elementos que la definen, impone esta trampa.

Dicho esto, no se percibe sino una prosecución imposible, una búsqueda imaginaria, un empeño

retórico (onomástico), un afán falaz (porque no hay nada de vivo en ella, tampoco nada animado) de la voz sobre la página.

\*

(Hablar desposee la lengua. Lo que se siente, lo que se pronuncia son dos desposiciones que adoptan vehículos que difieren y se aíslan hasta el punto de que el transporte queda marcado enseguida por una implacable, por una fanática autonomía de las mediaciones a las que la doble prueba se entrega. Porque nunca es sólo una. Y para cada uno de estos «mundos», lo que ocurre se compone antes de cualquier ocurrencia. Incluso el hecho de hablar apenas, de gemir, de respirar un poco —de abrirse al aire: este transporte del aire a través del cuerpo—, esta «salida se cierra» sobre sí.

Son las mandíbulas de hierro de la trampa que se cierran chasqueando. Está oculta a la vista por un pedazo arrancado de musgo húmedo que huele a tierra hasta el hastío.

Lo que se siente no se transporta a lo que se enuncia. Excepto si lo que se enuncia es aquello que la experiencia pone a prueba.

\*

La lengua no puede recuperar aquello de lo que la experiencia despoja. Pero la mayor parte de las veces la lengua ha arrojado, como un señuelo ante la presa, aquello de lo que la experiencia ha sido despojada.

Cómo la tierra se transporta en cuerpo, cómo la voz se transporta en poema, cómo el aliento se pone en la página: estas nociones no son solidarias entre sí. Transporte transforma. La metamorfosis entregada a una heterogeneidad más numerosa y enigmática.)

\*

La voz no está sobre la página, como un vaho, en invierno, sobre el vidrio de la ventana cuando la boca se acerca.

\*

Decir: el Blanco sobre la Página es el Día sobre la Tierra; escribir y airear (como hablar toma el aliento de aquello que respira); definir la página: quimera del aliento y señuelo para la tierra; unas proposiciones tales son increíbles.

\*

La página no capta la tierra. Sobre ella, no se deposita un aliento.

\*

Sobre la página la voz está fuera de alcance. La voz es la Ausente de esta lengua que se muestra. Cuando se inclina sobre la cara sin cara de la hoja, la voz es lo que ha desaparecido. Es por ello que se escribe. Quien

pretendiera imitar el aliento que se posa, negaría en vano que escribe. La página no es este «espejo». Ni las «alondras» el nombre que designa a las palabras. Es la ruina. Es la boca del lobo. Las palabras están colocadas a fondo «perdido» del aire. En esta trampa quienes sangran y quienes avanzan en silencio su caña están acorralados; ofrecen no importa qué presa a los viejos deseos y a las luces de los más viejos silencios, a las sombras más antiguas todavía que los sueños, a las materias muertas; es decir, los papeles arrugados y los nombres, los libros y los huesos. Situación más crítica que bucólica y demasiado sólida. Una solidez sobre la que en todo momento pesa la amenaza de una ruina imperceptible.

\*

Las palabras que se pronuncian no son las palabras que se escriben. Otra sintaxis, otro mundo. La página es impronunciable.

\*

El libro se retrae a partir de un deseo de silencio (no el silencio) que de rechazo crece en él tan pronto como la lengua (no el aliento) se ha metamorfoseado en callar (no en algunos cuchicheos), así como la «boca» se habría transformado en «mano» y el «aire» en «página». Estas imágenes son equívocas. El deseo de escribir está vinculado, en este fondo, con una taciturnidad absoluta. Cada libro mantiene relaciones

insustituibles y materiales con cada lengua y con cada uno de los silencios que son propios de cada lengua. Este silencio que cada lengua, cuando se despliega, configura por defecto. Esas posibilidades de la lengua que el hecho de hablar vuelve imposibles.

Tanto da que esta imposibilidad sea enteramente imposible.

Quien escribe se desprende de la voz, como asola el sentido y derriba la elocuencia de un mundo. La página tiene poco de reminiscencia: no es la huella de una voz previa o posterior. En el mejor de los casos, las marcas de esta ausencia, el rastro de una voz que deserta. Hablar, para esta parte quimérica de la lengua, no es algo posible o eventual: es algo que le es sacrificado. De una sola vez, las ganas de callar que manda el escrito y que se consuman en la emoción de leer se han extendido a una lengua imposible: a una lengua impronunciable. También el libro conserva la parte de silencio que remite a una lengua de la que el hablante no dispone. Lo que en la lengua no llega a los labios. No pasa por la boca. No suena en el aire. No se empareja con el aliento.

—Se calla.

\*

La lengua es una parte de la naturaleza que no es naturaleza, que ni siquiera forma parte de la naturaleza. Por lo menos en una forma que pueda ser afirmada como viva. Parece (suponiendo que —lengua: lengüeteante [*languelyante*]— se ceda a la verbosidad de la palabra en todos los sentidos que evoca) que



forma parte de ella por mediación de los alientos. Que la voz, la lengua en el momento de su enunciación (por lo menos en tanto que proferir sílabas es emitir aire), por medio del aliento, pueden alcanzar la tierra. Tierra a la que entonces ellas «rehabilitan». Pero la tierra es una palabra de la lengua, una simple, aunque muy difícil, abstracción.

\*

Por el señuelo de esta palabra: la tierra que habla como aliento y que calla como lengua. El aliento (que no es voz, que ya no es aire) sería la arista en la que se unen y se separan la lengua y la tierra.

Ángulo que representaría la página.

Pero recuerdo una frase de Aristóteles que es contraria a este punto de vista, y que no he dejado de rumiar, que para mí se equipara a fin de cuentas con la idea de alinear, a veces, palabras (palabras vanas, sin uso, más silenciosas incluso que impronunciables) en un pedazo de papel, que no alcanza a ser una página: «La voz es un lujo sin el cual la vida es posible».

\*

Si la lengua le permite afirmar: «Todo no es más que realidad», entonces la consecuencia implica de modo necesario, por una vez, los labios de aquel que da fe de ello: porque basta que una voz singular profiera tal juicio para que, a continuación, la totalidad de este todo se vea implicada en la ficción. Por lo menos en las

«quimeras materiales». Porque no se plantea ningún sentido. Porque las lenguas, como los mundos, son los Inconmensurables entre sí. Como los tiempos: los Innumerables.

Ninguna base para la adición. Ninguna burbuja de agua que asegure el plano de la peana inverosímil. Ningún globo en el que embutir como «suma» y como «sistema» unas tornas y unas dimensiones que son incomparables entre sí y cada una de ellas comparable con nada. Ninguna memoria que guarde su memoria.

\*

Somos mayores de lo que somos. Ya que sin talla, e inexistentes. Somos parte adicta o rebelde de un todo a cada instante, (1) relativamente consumado en nosotros, (2) en tanto que inasignable.

Y todo en nosotros (es decir, nada) se agita para sentir actualmente (en acto, en el acto) el movimiento de fuera de nosotros que está impreso en nosotros mismos, que es nosotros a fin de cuentas, aunque perezcamos y él no perezca. Por lo menos no de la misma manera que nosotros.

Nosotros, menos que un punto de intersección entre la experiencia y la lengua. Pero, a decir verdad, ángulo mejor que intersección.

Y ni siquiera la palabra «punto».

\*

En cuanto a decir con precisión cuál puede ser la naturaleza exacta de la página de un libro, definida de modo general, diría que es singular, y oscura.



## TRATADO VII. SOBRE LAS RELACIONES QUE EL TEXTO Y LA IMAGEN NO MANTIENEN

Al editor (se llamaba Gervais Charpentier, era junio) que le suplicaba que hiciera una edición ilustrada de una de sus novelas, Gustave Flaubert le respondió bruscamente: «La ilustración es antiliteraria. Usted pretende que el primer imbécil de turno dibuje aquello que me he matado *por no mostrar*».

\*

Como se dice cuando se deja la regla: «No soy yo quien subraya».

Es la regla.

\*

No hay vínculo entre el texto y la imagen, más que la imagen del texto mismo. La escritura —como todo modo de expresión— busca lo que no puede traspasarse, y los signos que están ahí tienen como función suplir el objeto que han dejado de mostrar y que ha desaparecido. Lo propio de los signos escritos es no mostrar lo que designan; significan; reinan en lo que no puede mostrarse.

\*

Toda imagen debe ser proscrita de los libros que uno abre y en la lectura de los cuales uno se sumerge —salvo la de lo escrito mismo— por la sencilla razón de que sustituiría a la letra que se ha esforzado en suplir su defecto. Es (1) contradictorio, (2) vano pedirle al signo que se transporte al objeto al que se refiere, porque la significación es ese transporte mismo; consecuentemente, es pedirle al signo que se repudie como signo; es obligar al signo a su muerte. La imagen corta la hierba bajo el pie que es el lenguaje. Mostrar lo escrito como espectáculo: si aparece, se aniquila; empieza a ser visible; deja de ser legible; es un pez que revienta en el aire y la luz sin un grito. Retomando el verbo que usaba Gustave Flaubert, la ilustración «mata» las palabras, en tanto pretende recuperar lo que éstas habían abstraído de la inmediatez continua para reintroducirlo en el universo físico.

\*

Decía que se había «matado» en lo invisible.

\*

Esta imposibilidad no debe ser suprimida sino afirmada con toda la fuerza posible. La imagen es propiamente «lo prohibido» del decir. Por ello, si quiere conservarse la vieja y fundacional energía de

esta imposibilidad, parece que no se puede ni leer en voz alta ni traducir en imágenes o en películas o en dibujos o bajo una forma teatral ningún libro que se haya escrito en el mundo. Se dice que tan sólo habría una solución visual posible: consistiría en mostrar el libro mismo en la pantalla. Incluso esta solución es falaz. Debe ser rechazada. Porque el libro de ningún modo puede ser distinto de su lectura. Y las condiciones que supone la lectura de un libro no se corresponden en nada con las que requiere el espectáculo de una película. Retomando la frase que Gorgias pronunció en Atenas: lo que el ojo ve, la boca no puede pronunciarlo; lo que la boca pronuncia, la mano no puede tocarlo; lo que la mano coge y palpa, la nariz no puede sentirlo, etc. En otras palabras, las significaciones que las letras depositan por escrito son incomunicables a las representaciones que las imágenes disponen frente a nuestros ojos.

\*

Literatura e imagen son inmiscibles. Son numerosos los pintores y los escritores que han intentado fundir estas dos expresiones. No son sino errores. Otras tantas ocasiones para una risa loca. Pretensión de locos. Estas dos expresiones no pueden yuxtaponerse. Nunca se aprehenden juntas, cualquiera que sea el sueño que alimente quien está atrapado por este género de libros. Cuando lo uno es legible, lo otro no es visto. Cuando lo uno es visible, lo otro no es leído. Por más que uno se empeñe en alguna contigüidad, estos dos

*media* continúan siendo paralelos, y debe decirse que, para toda la eternidad, estos mundos son impenetrables entre sí. Incluso en el seno de Dios, la imagen y la letra permanecen separadas e insuperponibles. La iconoclasia bizantina ha presentado al respecto argumentos irreplicables. El sistema spinozista ha brindado sobre ello una teoría perentoria. Un modo de expresión no se transpone a otro más que a condición de perderse.

\*

El lector y el espectador nunca serán el mismo hombre en el mismo momento, inclinado hacia adelante en la misma luz, descubriendo la misma página.

\*

El lector nunca será un espectador. El espectador nunca será un lector.

\*

El libro es el único icono anicónico.

\*

Decía: «No existe más que un solo acto. Pero los diferentes modos de este acto no tienen transposición posible». No era en junio sino con la nieve de finales del invierno. Vivía en una pequeña habitación bajo el tejado en la ruta de Outrerdek, donde se ganaba la vida



tallando cristales ópticos para ver mejor. Llevaba mitones. Tenía una pequeña muela del tamaño de un pie de niño. Manejando y puliendo los cristales que estaban destinados a los telescopios y a los microscopios, decía que su objeto era lo que no se veía. Enseñaba las lenguas que ya no existían de pensadores que ya no existían a gente joven que existía apenas: la lengua que se hablaba antaño en Jerusalén y la que se hablaba en Roma. Decía que los libros habían sido escritos por gente diferente de la que los firmaba y que los relatos que contenían remitían a cosas más antiguas.



## TRATADO VIII. EL LIBRO DE LAS LUCES

En el curso de la lectura, se dice que, a veces, una voz silenciosa aparece. Evidentemente, no nace del libro. Pero no la articula el cuerpo. Se empareja con el ritmo de la sintaxis y sin hacer sonar las palabras moviliza sin embargo la garganta, el aliento, los labios. Parece que, aunque inmóvil, todo el cuerpo se haya puesto a seguir una cierta cadencia, que no controla pero que el libro le impone: la lengua resuena en silencio en las marcas sintácticas, el cuerpo jadea un poco, y es un tarareo muy lejano.

Se dice.

«Se dice», lo que quiere decir: son cosas que se oyen. Pero nadie oye los libros.

Si es cierto que la puntuación de un libro tiene más que ver con la sintaxis que con el aliento, no lo es menos que a veces una semejante voz ficticia efectivamente recorre el cuerpo. Incluso, cuando el libro es muy hermoso, hace pensar que la lectura no está tan lejos de la audición, ni el silencio del libro tan alejado de una «música extrema» —aunque sea preciso afirmar a continuación que es imperceptible.

También se oye hablar de la puntuación como de una especie de cadencia o, mejor, de «movimiento de ejecución». No es un aire, una melodía, sino

un ritmo, que es abstracto, que cifra la prontitud o la lentitud, solfeando los grupos de palabras, decidiendo valores. Así se estiman determinadas puntuaciones como agitadas o contenidas, como graves o inquietas, como fogosas o secas, como controladas o tumultuosas —y es cierto que el mismo rechazo de la puntuación, en lugar de liberar de una regla, asume un sacrificio con el que tal vez no se contaba si tiene como efecto primero restricciones suplementarias, privaciones exorbitantes. Al tratar de vivir con poco, acrecienta la miseria. Cuando su ausencia trastorna o bien transgrede una ley convencional, sea cual sea su sueño, impone a la riqueza y a la variedad de las diversas proposiciones una pobreza rítmica y una uniformidad sintáctica que sin duda por una parte van en contra del deseo que la había suscitado, que lo obstaculiza en lugar de liberarlo, e introduce en un orden aún más coercitivo, en la medida en que pesa sobre unos recursos menguados.

De este modo, un extraño vehículo va del cuerpo del lector al libro que tiene abierto. Teje una red invisible, pone en movimiento una oscura entrega y, provocando una extraña metamorfosis, da cabida a una alucinación que es sentida como física. Presenta así el ejemplo de una indiscutible «locomoción del cuerpo inmóvil», aunque, si nos atenemos al lector de un libro que entiende como «palpitante», haya que conceder que lo que tiene entre las manos no emite signos muy característicos de las criaturas vivas, y que él mismo, sentado en su sillón, patalea poco y no se sofoca. Debo reconocer entonces el carácter

inadecuado, o demasiado ilustrado, de las expresiones que uso.

Sin embargo, al afirmar que el pequeño paquete de papeles muertos que es un libro puede, por medio tan sólo de su disposición tipográfica, trastornar lo vivo y desdoblar su aliento en esta especie de fantasma, de voz fantasma, me esfuerzo por describir el muy curioso efecto que ejerce sobre mí el *Livre des lumières* [Libro de las luces], que publicó Simeon Piget, en París, en 1644, escrito por Jean Gaulmin. Cada vez que lo cojo, mi esperanza es musical, es la cadencia de una lengua lo que busco en él, y cada vez, como la voz muda, desaparecida, se eleva sin romper el silencio que la resguarda, de pronto se levanta, a mi lado, en el aire, la sombra del cuerpo de Jean de la Fontaine.

Durante mucho tiempo, en diversas ocasiones, leyó este libro. Tomó prestado de él sin cuenta, adaptando cuentos largos, transformando partes o todo, rehaciendo tal rasgo, amplificando tal giro, extrayendo tal intriga secundaria. Pero lejos de dejarse absorber por el hábil enredo de ficciones que lo componen, cedió menos a la atracción de las aventuras relatadas que a los poderes ejercidos por los ritmos sucesivos de las frases. Imagino este cuerpo más sensible que otros a esos tipos de cambios. Cae a merced de la voz sin voz y del sonido no sonoro. Se abandona a la potencia falaz de los signos de puntuación. Más allá del sentido decide la escucha, decide el número y el espacio del verso. Imprime sobre este cuerpo un movimiento tan violento que la puntuación de una prosa se transforma efectivamente en la disposición métrica

de un poema. Este movimiento silencioso es tan irresistible, y este cuerpo lo asume tan estrechamente que el estado de una lengua encuentra efectivamente en él su ritmo más propio: al resonar se convierte en ella misma. Bordo con hilo torcido. Una cadencia se resuelve en canto.

Constato que esta voz no es ninguna voz. Subrayo que esta página no está animada por ningún aliento. Pienso que Jean Gaulmin está muerto, pienso también que Jean de la Fontaine ya no existe, y finalmente pienso que haría el ridículo quien sostuviera que algún oído percibe todavía su voz. El sonido que los libros entregan no es un sonido y yo lo oigo. A medida que le presto atención y que mi cuerpo se pliega a su poder, al vacío en mí gracias al cual suena, reconozco que esta voz no existe.

TOMO II





## TRATADO IX. LAS LENGUAS Y LA MUERTE

Las lenguas son inanimadas. Las lenguas no son organismos vivos. Hablando con propiedad, no conocen ni crecimiento ni declive. Ni renacimiento ni decadencia. Ni evolución, ni familias, padres, duelos, etc. Las palabras «desección» y «sabia» constituyen metáforas tan excesivas como las que las califican según una especie de «pureza» o bien de «corrupción». Nunca están muertas, y nunca vivas. No son tampoco sistemas articulados de signos debidos a una convención paradójica. ¿No son exactamente «sistemas» y forman «signo»? ¿Y qué «convenciones» habrían «convenido» en su lugar? Las lenguas no están sometidas a la «entropía», no se revitalizan, no se desvitalizan —aunque en ocasiones se pueda conjeturar razonablemente que tal vez no hagan sino brindarles el nombre—. Se asegura que en realidad no las anima nada salvo los hombres que las hablan. Pero también esto es muy exagerado: porque se cuentan entre 10 000 y 12 000 las lenguas que fueron habladas sobre la tierra. Callaron, pero son lenguas. Silenciosas, continúan siéndolo. ¿Y cómo una de entre ellas podría fundar el ascendiente que pretendiera ejercer sobre tal otra? ¿Cómo una de entre ellas podría otorgarse el privilegio de hablar sobre las otras, y de

hablar de ellas sustituyendo sus palabras? Algunos lingüistas estiman en dos o tres millares el número de las que todavía se hablan: ¿qué privilegio podrían tener en este caso las muertas y las desaparecidas y las indescifrables sobre las «vivas», sobre las «super-vivientes»? ¿Y el medio para que la lengua que uso pretenda alguna exactitud, sea cual sea? Si —a partir de esta cuenta de dos o tres mil lenguas que todavía están vivas— estos mismos lingüistas han evaluado que sólo entre el 3 % y el 5 % de las lenguas conocidas recurren a la escritura, ¿dónde situar a las muertas que también recurrieron a ella? ¿Y las que han continuado siendo ininteligibles? En tanto que no son sino diferenciaciones, ¿cómo fundar una suerte de unidad para todas?

\*

La lengua no está ligada a la vida. El lenguaje no responde a una necesidad. Su uso no cumple una función. El lenguaje dice más de lo que es preciso decir. El hecho de hablar no es un acto necesario. Aristóteles escribía que la voz es un lujo sin el cual la vida es posible. Todo lo expresable carece de relación con lo que supone la supervivencia de la especie —suponiendo que se haya pensado alguna vez que la supervivencia de una clase animal supusiera lo expresable.

El lujo, el desequilibrio, el exceso las fundan. Las arrastran sin que un fin las ordene.

\*

No hay lenguas que estén con vida. No hay lenguas muertas.

Tampoco hay «lengua».

\*

La lengua carece de existencia. Cada hablante extrae [*puise*] de un fondo que no es ni particular ni común. Efectivamente, este fondo no es idéntico para nadie, y sin embargo no es propio de cada uno. La época, el lugar, la clase social, la cultura, la edad, el sexo, los recuerdos individuales sin duda juegan cada uno algún papel, y a veces con un carácter cegador, pero ni siquiera su adición constituiría el total necesario para la voz. Es a la distribución de la adquisición, a los tiempos propios de la serie, a los ajustes que no son reversibles entre el olvido y la rememoración —cuyo papel no remite a su contenido sino al momento y a las circunstancias de su intervención—, es a esto a lo que debe prestarse atención. En este sentido, cada uno de los que hablan no puede ser igualado ni a la suma ni a la articulación de un idiolecto «íntimo» y una lengua nacional «convenida».

\*

En este sentido: tantas lenguas como individuos que las emplean. Unas pocas más, incluso: a causa de los libros.

En el fondo de cada uno de los que abren la boca no hay una historia propia (su «ego» más profundo y privado no es más que una categoría propia a la lengua que utilizan, sin existencia universal ni material. Además, «lengua solitaria», «individuo sin comunidad», etc., son círculos cuadrados, escaleras sin escalones) que traduciría una sorda melopea autista: sino un asentamiento, una combinación temporal de carácter irreversible y cuyos elementos son menos singulares que su orden, su espesor, su sedimentación.

En este sentido, cada lengua, es decir, cada hablante, es inconmensurable, sin que todos sean por ello personales, ni remitan tampoco a una unanimidad. No hay, entre ellos, una «unidad» de lengua que sea un recurso puesto a su disposición, ni una medida indiscutible, ni siquiera un referente «nacional».

Así pues, entre ellos, no hay una comunicación histórica general, no hay una lengua idéntica capaz de una referencia étnica, topográfica (estas nociones son a la vez normas ideológicas y ficciones estadísticas) sino el enredo y la guerra que agrupan y diferencian entre sí a quienes hablan. En sentido estricto: dissociándolos y asociándolos.

¿Por qué entonces este sentimiento irresistible de un «parecido» de una lengua consigo misma? ¿Y por qué, a la vez, esta ausencia de identidad lingüística tan sorprendente entre libros, clases, etc., tan

distintos? Por ampliación, por mimetismo, arrojándose cada uno sobre las palabras del otro. Por diferenciación, por discriminación, cada cual buscando afirmarse, tratando de no fundirse, no errar, no desaparecer. Ser adoptado por la voz que abraza, pero que el sonido de su voz presente una acentuación particular. Doble movimiento que es el mismo. Cada uno trata de separarse de aquellos en cuya fascinación se ahoga, y de los que saca sin embargo incluso su voz, incluso la imagen que tiene de sí mismo, y que incansablemente —protegiéndose por semejanza, salvaguardándose por diferenciación— trata de matar uno a uno con el propósito de no morir (es decir, de no hundirse en este abismo de fidelidad y de similitud, o de indiferenciación y de violencia). Sin duda, cada uno busca hacerse reconocer por aquellos que conoce —pero buscando cada uno en este caso hacerse reconocer como «el mismo diferente», ni que sea para poder ser reconocido.

\*

Fue Littré el primero —me parece— en emplear la muy curiosa expresión «texto de lengua».

(«Esto es un texto de lengua. Esto no es un texto de lengua...»).

(Así, cuando M. P. É. Littré presenta su traducción de *L'Enfer*, dice: «Es un texto de lengua»).

Pero no hay lengua.

\*

Tesis:

Nada es la medida de nada, nada mide la medida.

Contraargumento:

¿No es un poco la muerte la talla que tenemos?

Tesis:

Traducción imposible. Mundos lingüísticos autónomos. Ningún transporte.

Contraargumento:

Podemos salir del lenguaje. Cuando morimos.

\*

Cuando se traduce, la lengua más flexible, la más viva, la que conserva el máximo de vivacidad y de sorpresa, la más dotada de sutileza y de imaginación, de recursos, la más fresca, la más rica, la más atinada, y despabilada, la más sagaz es la muerta. Y la lengua a la que se traduce parece de las más apagadas, rígidas —empobrecida, empobrecedora. La más inhábil. Muerta.

«Visiblemente —dijo para sí, jadeando palabra a palabra—, ¡esta lengua está en las últimas! ¡Salta a la vista! Se trata de un resto [*reliquat de compte*], un mal desperdicio, sin invención ni expediente ni recurso, que ya no tiene nada en reserva. Indiscutiblemente la muerte ha paralizado por completo sus poderes; la impotencia, la imbecilidad y el frío la han vencido. La hielan; la traban hasta el punto de inmovilizarla. ¡Una lengua viva es un verdadero *coma*! ¡Y el diccionario un montón de tarugos!».

\*

¿Qué quiere decir muerta en «ser letra muerta»?

(Lo que no está sin vida. Lo que no está muerto. Lo que no está seguido por una acción o efecto: lo que no ilumina).

\*

El breve pasaje que sigue es de Guillaume Budé. Relata un diálogo que este último tuvo en francés con Francisco I y que, por encargo suyo, transcribió en latín en el segundo volumen del *De Philologia*. En 1572, Carlos IX encargó a Louis Le Roy —más conocido como Regius—, muerto algunos años después, una traducción al francés de esta entrevista. Henri Chevreul publicó en París, en 1861, este *De Venatione* de Budé traducido por Regius. Cito la traducción de Regius (páginas 8 y 9; añadido que la ordenanza de Villiers-Cotterêts estableciendo el uso del *lenguaje maternal francés* data del 15 de agosto de 1539; Budé muere el siguiente agosto; es enterrado entonces «de noche, sin antorchas ni amonestaciones»):

FRANCISCO I: Deseamos saber si Minerva y Diana pueden comunicarse convenientemente las dos: habiendo escuchado a veces de usted y de otros que hoy la oración latina se muestra todavía muy incómoda para varios aspectos de la vida y difícil de manejar por escrito cuando se trata de acomodarla a materias no

habituales, como las presentes (la caza, por ejemplo), y cuán pobre es, aunque tenga vergüenza de confesarlo.

BUDÉ: Estimo, Señor, que la lengua latina es suficientemente rica y feliz, y no tan escrupulosa al desplegar sus riquezas como podría parecer; es vergonzosa cuando le conviene declarar algún caso oculto, o acomodarse a nuevas cosas, como le sucede a todo hombre bien nacido el sentirse avergonzado en el aprendizaje de alguna institución.

FRANCISCO I: Si lo que recuerdo haberos oído decir es cierto, es preciso que la Latinidad pierda esta vergüenza que parece falta de liberalidad y maligna, o bien que abandone varias partes de la vida, y sea apartada de las jurisdicciones, de los parlamentos, de los palacios, de las iglesias, de los sermones, contra los que mostrabais vuestro enojo anteriormente: por ello, ignorante de los formularios de la práctica, del derecho divino y humano, y alejada de los placeres de la montería y la cetrería propios de la nobleza, muda en las cortes soberanas y profana en los lugares sagrados, incapacitada para hablar de todas las nuevas invenciones de esta época, avergonzada y extraña ante los instrumentos, ornamentos y aparatos de la vida, y los usos de los príncipes, necesariamente debe retirarse y, permaneciendo en la sombra, hablar tan sólo con los finados y con las sombras de la antigüedad romana, si no se aviene a acomodar sus antiguas riquezas a las costumbres presentes y a nuestro uso, cosa que debe hacerse sin prejuicio de su derecho, y sin disminución de su integridad, y



opinión antigua, como tenéis la costumbre de hacer y la atención cuidadosa al respecto. Ahora bien, dado que a menudo os habéis mostrado fiel a mí y protector diligente tanto de la lengua latina como de la griega, pariente suya, e intercesor pródigo y valiente, enseñadnos cómo la Latinidad puede conversar con los moneros, y hablar elegantemente y con propiedad en sus asambleas...

Guillaume Budé trata de probarlo larga y muy confusamente. Y en vano. Como un antiguo Confucio infeliz frente a la corte, defendiendo la rectitud de los nombres antiguos.

\*

Tesis:

El francés no es un latín derivado. (Sintaxis que no tiene nada que ver con Roma. Léxico que no tiene nada que ver con Atenas. Etc.).

Contraargumento:

Es latín, simplemente.

(Nacionalismo:

El latín es francés macarrónico).

\*

Únicamente el recuerdo —la historia, lo escrito— confiere a las lenguas que ya no se hablan, o que nunca se han hablado, el epíteto de «muertas». Curiosamente, sólo una lengua «escrita» y «descodificada» pasa

por «muerta». A las lenguas orales que ya no se hablan se las llama «desaparecidas».

Pero el olvido. La ausencia misma del «tiempo» (del «decir»). La desaparición sin memoria, la más abundante, en la que nada parece haber desaparecido, que ni siquiera parece una desaparición. En ocasiones la arena protege mejor que los hombres los viejos libros y las cosas bellas.

Y en ocasiones, algunos letrados, hombres hechos de una especie de arena.

\*

Una lengua muerta: la que carece de correspondencia física, sonora, en el cuerpo de quien la lee. Es decir, que ya no asegura un apoyo a la recuperación de «la experiencia» en el interior de «uno mismo». Es decir, que ya no permite una formulación inmediata y particular. Pero esto no es posible. Una lengua puramente pública, que crearía el vacío (y no el mundo y lo social, pruebas y personas) en el alma. Una puerta a todas las maravillas.

\*

Auto-definición.

Una lengua muerta sería aquella que quien la emplea ya no podría suponerse —a través de ella— como un oyente posible. En parte, es como escribir.

Una lengua muerta: allí donde la «escucha» cae, allí donde la lengua ha perdido el uso de su «escucha» propia. Pero todas las lenguas del mundo estarían

más que muertas. Trabajamos con pedazos menores cada vez más estropeados.

Y además, a continuación, esta Lengua sin Escucha, esta «lengua muerta» podría ser usada como «viva» nuevamente, como una diferenciación suplementaria (a semejanza de las citas latinas o griegas colocadas como las setas, los rellenos o las trufas en los pasteles o en las patatas), o como un asiento indispensable para la escucha, para la «locución», para la obediencia. O incluso: ¿puede negarse lógicamente que una lengua muerta pueda volver a estar viva?

(No. Tesis por supuesto materialmente imposible por lo que hace a las lenguas habladas que han desaparecido a causa del olvido, por el carácter inanticipable de estas formas. Posible en el caso de las lenguas escritas, lenguas que han pasado y se han transformado a través de la escritura: el fondo permanece, pero el fondo está escrito, y ligado según otro sesgo con la muerte, con la regla, con una privatización muy referente —autorreferente— muy particular.

En este sentido, pueden concebirse otras muestras paradójicas que seguirían siendo sin duda lógicas: una lengua viva cuya erosión y uniformización y envilecimiento han llegado a ser tales que ya no es capaz de servir para la expresión —pura tecnología, sequedad lacónica, brutalidad signalética—. Conduce poco a poco al empleo de unas lenguas muertas de las que ha surgido para expresar lo que ya no siente —lenguas muertas que permanecen muertas y cuyo mundo comienza a ser el suyo—. O bien, eligiendo el silencio. El estado de las bestias a la orilla de los muertos

que, aquí y allá, en el tiempo y en el espacio, un sueño pretencioso de refinamiento y civilización toma por salvajes. Si acaso puede decirse que refinamiento y barbarie se oponen).

De tanto en tanto parece que se sienten sentimientos que son cercanos. También hay una virtud en el hecho de que desalienten. Lo «sin voz» donde la belleza de un fragmento de lengua se deposita de repente es, en parte, indigno en sí mismo de esta belleza.

\*

(Una lengua muerta: una lengua escrita, únicamente escrita. No espera que un cuerpo le preste su voz. Sin buscar otra cosa que lo que en ella hay de intransponible, deja de lado la comunicación, se aleja de los cuerpos. No sólo no le importa no ser dicha, busca no poder serlo.

Ahora bien, esta noción no se refiere al estatuto hipotético de las lenguas. Remite a la noción de «libro»).

\*

Todo lo que se dice no es todo, pretende Lie-Zi. No se dice todo. Límite, «muerte», vacío, «real» que pertenecen a cada lengua como su defecto, como aquello ante lo que cada lengua de un modo particular fracasa —o por lo menos, no deja de totalizarse interrumpiéndose allí—. Lo que nace del sonido, se oye, pero

aquello a partir de lo cual el sonido se produce nunca ha sonado. Es lo que decía Lie-Zi. También Aristóteles. Este último añadía: «silencio» por medio del cual se escucha (el «hacer-oír, para que haga oír, no suena...»).

\*

La quimera, el sueño que sin duda hace tan exaltante el estudio de las lenguas muertas, tan pernicioso quiza para otra mirada, y la manía tan incoercible a la que conduce, más allá de su maravillosa y total y particular inutilidad, más allá del lujo incomparable que constituye su aprendizaje, más que la pérdida sin dimensiones en la que se resuelve el empleo que se hace del tiempo que se les consagra, más allá de la perención que al punto ellas evocan, y el sentimiento desnudo, masivo, del tiempo que hacen sentir, y esta sensación de una distancia opaca, infranqueable (abismo que a cada segundo, y en el seno de cada segundo, tocamos como con el dedo; la «depresión» que se agranda) que va de nuestras vidas curvadas sobre esas páginas a los pocos vestigios muertos que conmemoran a sus muertos —más allá, aquello que, *más que su muerte*, hace tan «festivo», tan milagrosamente «atractivo» el estudio de las lenguas muertas para quien siente la singular seducción, atado y desnudo en el mástil, con las grandes orejas abiertas en el silencio, rodeado por grandes corneas que no cacarean: (1) son impronunciables, (2) son inaudibles.

Es su silencio.

«Qué sepulcro abierto su garganta».

Tácito dice que los hombres no conocen más que un único *sepulcrum*: el «corazón» vivo del otro. Un silencio tal, que se les debe, no consiste sin duda en un silencio hiperbólico, religioso (un silencio «separado» de la lengua que lo establece por defecto, más allá de las «historias», antes de que haya lenguas e historias, o «silencio» tras la muerte, o tras la extinción de los «mundos»), es un mutismo nacido de la muerte de quienes escriben, que es «histórico» en este sentido (suponiendo que la muerte lo sea), pero que pertenece sin embargo a lo que sentimos como «silencio» en el sentido en que, a cada instante en el que se entreabren, se leen o se traducen estos textos tan antiguos, una misma e impersonal emoción sacude más o menos a su lector, emoción a partir de la cual se comparte el sentimiento muy brusco, muy desorientador, un poco desfalleciente no obstante, de toda época como un grano de polvo planeando en el seno de un tiempo previo y, sin comparación, más vasto que el que ocupa el lugar de nuestro porvenir. Esta emoción —que se les debe— en la que se sumergen quienes las estudian y leen, que atesta la incapacidad de poderlas pronunciar jamás, de no poder escuchar jamás su «voz propia», arruina los límites convenidos de la lengua, o mejor, extiende las fronteras que no limitan más que con la destrucción de los ritmos retenidos, con la aniquilación de tiempos inconfundibles (casi la «irrigación» de algunas gotas de edades enteramente irreductibles, extrayendo un carácter de necesidad o de ineluctabilidad de sus

caídas que, sin embargo, son una a una fortuitas en el interior de lo que la lengua —esta lengua, siempre «esta lengua»— ha podido llamar la «noche» de los tiempos), y por ello desprende un silencio de rasgos extremadamente marcados, dramáticos, y sin embargo apaciguador a fuerza de inmovilidad, de oscuridad y de distancia.

Ese silencio «temporal» al que las «lenguas muertas» arrojan.

Esa «noche» que este «silencio» levanta.

\*

Contraargumento:

Una vez comido el queso, ¿qué queda del agujero que había en el queso?

\*

Siento una verdadera satisfacción al cerrar los libros.

Los libros que ya no se leen, no reeditados desde hace dos o tres o cuatro siglos. Que la negligencia, o el desprecio o bien el abandono vencen. Que el olvido preserva. Leer conduce a la ausencia, obliga al cuerpo a un cierto parecido con la muerte. Pero una vez abiertos, la ausencia total de la muerte, la vida absurda y la mediocridad que están ocultas en su interior, que están «embutidas» en ellos, angustian.

Y por ello conducen a la muerte.

\*

(De este modo es preciso aceptar que es menos la extrañeza de la grafía de las lenguas antiguas, menos la variedad de los soportes, su apariencia extraordinaria o bien su inimaginable abandono, que el carácter absolutamente impronunciable de su materia lo que nos impresiona cuando las miramos, lo que nos intriga o nos intimida, como algo un poco «sagrado», «sacrificado», y nos cierra la boca. Una especie de mudez absoluta que nos parece que ha permanecido en el seno mismo de la inscripción).

\*

Son lenguas cuya proferación está prohibida. Son las Prohibidas.

\*

Quizá esta *divinitas*, esta *mutitas* las acercan irresistiblemente a la existencia inabordable, sin razón, tan poco elocuente, de las cosas del mundo —a ese carácter tan factual y tan impenetrable que a menudo se presenta ante nuestros ojos como lo propio de las cosas «naturales», y sobre todo «inanimadas»—. Caparazones de caracol que están vacíos, en la maleza.

Con un resto luminoso de baba en su borde.

\*



Los libros y lo que ya no existe.

Todas las recopilaciones de los Veda lo repiten tenazmente. Que *mâyâ* es la atribución. Que *nirvâna* significa el hecho de desaparecer.

Dicen que en la religión inferior residen los animales y los dioses. Afirman que en la región superior residen las «formas que ya no existen».

\*

Los muertos.

El uso del presente de indicativo en las explicaciones algo despectivas, coléricas, quisquillosas que Jean Racine da en sus prefacios ha sorprendido a un cierto número de lectores modernos.

«Horacio nos recomienda...», «Aristóteles quiere...», «Pausanias relata...», «Veo que incluso Terencio...», «Ésta es la reflexión que hace Dion Casio...», «Éstas son las palabras de Justino...», «Apiano de Alejandría entra más en detalle...», «De este modo Sófocles hace que muera...», «Para mí, creo que Aristófanes tuvo razón en...», «Pero tengo demasiado respeto por Eurípides...». Y finalmente, el motivo particularmente inverosímil que anima abiertamente este uso:

«Y debemos preguntarnos sin cesar: ¿Qué dirían Homero y Virgilio si leyeran estos versos? ¿Qué diría Sófocles si viera la representación de esta escena?».

Es el prefacio a *Britannicus*. Esta confesión, que figura en la edición de 1670, Jean Racine se ocupó de quitarla a partir de la reedición de 1676.

\*

Racine se traiciona. Espontáneamente se refiere a los trágicos como si fueran su primer público. El oído más cercano es milenario. La mirada más directa no está en el espacio. Como si hablaran francés, viejos muertos aficionados a la traducción, o a las metamorfosis. Reclama su testimonio, cuando más de dos milenios los separan.

No es la ilusión que alimentaba lo que quiero subrayar. Hay poca diferencia entre las pocas horas que nos separan de alguien y algunos milenios. Lo que ya no está no se presenta bajo unos aspectos que sean tan diferentes. Sino el sentimiento de evidencia que se apoderaba de él. La *confianza* en la que, al momento, lo sumía su evocación.

La manera en que Proclo vivía «con» Platón. Estaba allí, compartía el pan, no dejaba, en todo momento y respecto a todo, de cederle la palabra, cuando había muerto hacía novecientos años.

\*

La *absentia* y el pensamiento (la *abstantia*, la *abscedentia*, la *abstractio*, la *absentatio* y el pensamiento).

La *absentia* es el lugar del pensamiento. Razona-  
mientos, simulacros, pensamientos, pantallas, fantasmas, imágenes se diferencian por la ausencia.

\*

(La estilográfica en la mano de quien escribe. El libro en la mano de quien lee. Sigmund Freud habla de un pequeño carrito que vio en la mano de un niño probando, «tanteando» el «desaparecer» y el «aparecer» de las cosas y su ausencia. Necesitamos conexiones con lo que no existe. Unos, pequeños ídolos, pequeñas efigies, pequeños cuencos, pequeñas cráteras; otros, pequeños volúmenes, pequeños fragmentos, pequeñas citas de quienes están muertos).

\*

### Cita y muerte.

Toda cita es —dicho en retórica antigua— una etopeya: se trata de hacer hablar al ausente. Eclipsarse ante el muerto. Pero también el insistente ritual según el cual se comía el cuerpo de los muertos, o el del dios. Sacrificio para preservarse de él, para contener este poder cortándolo en pedazos e ingiriéndolo en parte.

Del mismo modo, el sentimiento de una pérdida inicial, absoluta (de abandono, de separación o de muerte) se presenta a menudo como el origen de los libros (por lo menos de las novelas, y de los sistemas filosóficos). En este sentido, la tentativa irrisoria y suntuosamente atascada y citadora de Montaigne evoca un círculo tal vez fundamental: la muerte, adonde confluye todo en nosotros, no puede ser encarada más que si suponemos su experiencia. Parece —digamos que parece— que la hemos sentido al nacer. En

verdad es una noción muy precavida la de un duelo que fuera anterior a nosotros sólo porque está delante de nosotros: atravesada en este sentido nuestra vida por la prisa, la urgencia, siendo todo un presagio, signos precursores, pretextos para la prisa. Pero, a la vez, todo es también reconocimiento, reminiscencia —y con un efecto igualmente deprimente. Si «todo» comenzó un buen día, todo ya ha tenido lugar y definitivamente se mide con esta limitación —o bien, lo que en la lengua de este «país» se llamaba los «fines», con este terror. De la connaturalidad con la nada. La muerte está en los dos cabos de esta «cadena de oro» y no es cierto que otras civilizaciones, a semejanza de la nuestra, no hayan sentido igualmente desesperante, o tan horrible, lo que precede al nacimiento.

Porque nunca es una «madre», un «recuerdo», un «objeto», un «estado» lo que se ha perdido. Si fuera así, un rezo, una evocación, una búsqueda, una investigación bien llevada, un análisis concienzudo podrían alimentar la ilusión de poder recuperar un día lo que falta. Pero es la ausencia lo que sostiene eso que «falta». Todo lo que puede ser vivido es lo que está en la muerte. Todo está perdido. Sin memoria. No ha ocurrido. Tampoco nada puede devolver su recuerdo ni rememorar su desaparición. Es una amnesia que precede a la memoria. El eclipse se sitúa en los dos cabos de la «cadena» imaginaria: carece de identidad. Mantenemos con el eclipse total —nuestra ausencia, o más bien la ausencia en nosotros— un vínculo privilegiado pero cuyo privilegio no es el hecho de escribir. Nos esforzamos entonces en el duelo

de un modo extremo. Y en la nada. Y en vano. Y en este sentido es hasta cierto punto fácil decir que para quien escribe cualquier lengua es una lengua muerta. Es una memoria de nada, pero exacta a como nos «acordamos» de la muerte.

\*

Por otra parte, el medio que el contagio turbador de las voces en los momentos que suceden al nacimiento, y que quizá también lo preceden, y que forma el fondo a partir del cual es posible la adquisición progresiva de una lengua —como precede a esta adquisición que hace posible—, ¿no permanece ciega a lo que entonces la desposee, sin que pueda aprehenderlo? No hay en efecto una sola palabra que yo no haya recibido de otro. Desde que comienzo a hablar, mi acento se superpone al suyo. Y nunca se determina por sí mismo o por otra vía que la de esta fascinación alhelada, temblorosa, cuchicheada, o de ese afrontamiento ciego que parece enrojecer todo el cuerpo. Especie de voz que puede llamarse en este sentido «antepasada», «muerta», especie de tarareo aterrador, netamente incomprensible, oscuro, inseparable de los primeros intentos de la garganta del pequeño hablante en el momento en el que se pone a prueba en su lengua, o en la imitación de los sonidos que emiten quienes lo rodean. Aunque estos nombres y estos epítetos (voz, antepasada, muerta, rojo, aterrador, tarareo...) sean entonces especialmente impotentes para significar, y por ello tampoco sentidos con precisión: percibidos

sin medio de ser percibidos, sentidos sin medio para expresarlos, distinguirlos, oponerlos, sin medio de atribuirles jerarquía o valores.

De ahí los viejos temas del lamento dirigido a una voz perdida. Lengua que cita como lamento el intento imposible de decir. Voz de la muerte, cuyo cuerpo se ha descompuesto —voz de Eco; voz que, en el espacio, pide desesperadamente un cuerpo en el que alojarse.

Pero debe subrayarse que esta «muerte» y este «duelo» son nociones en sí mismas inexactas y abusivas: porque esta amnesia es «absoluta». Duelo de nadie, abandono vago, pérdida sin objeto, recuerdo sin nostalgia verdaderamente atribuible.

\*

(Cuando llorábamos era extremadamente preferible que no supiéramos exactamente lo que llorábamos. A un mismo tiempo —velo al alcance de nuestras manos— nos impedíamos ver y —lustraciones extremadamente inmediatas y casi privadas, en el límite de nuestro cuerpo— nos lavábamos los ojos de aquello que no queríamos que hubieran visto. Ver la ausencia, ver «con nuestros propios ojos» el hecho de que no hemos existido siempre, y que morimos, es de repente la mano del cuento que pretende poder apresar el agua).

\*

El aficionado a las lenguas muertas.

(Guglielmus Budaeus confiesa su pasión mediante una pequeña prosopopeya oratoria. Se ha apartado de Francisco I. Por su causa ha penetrado en la penumbra, se ha sentado entre las sombras. Se vuelve hacia un interlocutor más real que un rey: se dirige a la lengua a la que ha sacrificado sus ocios. Confiesa su dominación más tiránica y más imperiosa. Es también la inquietante [*ombrageux*] penumbra [*ombrage*]. Reconoce su *mania*. Conoce las crisis de los fetichistas que a menudo son alucinantes, y tiene el carácter piadoso de los curas, la manía meticulosa de los simulacros de sacrificios.

«¡Cuán inútil sois!», dice dirigiéndose a la lengua que lo tiene embrujado).

\*

(Otro lugar en penumbra: está sentado en un sillón cerca de su mesa. Era al final del día. Acababa de encender la vela colocada sobre el paño burriel que hace de la mesa un «escritorio». ¿Quién no ha sentido la atracción absoluta por lo que le ha precedido? ¿La dolorosa presunción de que el ser ha sido? ¿El despecho en el que se está por no haberlo oído «todo»?)

\*

(«¡Cuán inútil sois! —dice de nuevo—. Nadie entonces os veía. Nadie, desde hace milenios, os oía ya. Nadie que todavía pudiera pensar en escribiros. Ya no os cuidabais de ser. Tal vez, muy al principio de vuestro

rechazo, de vuestro retiro, os preocupabais de que ya no se os oyera excesivamente. Y que a nadie se le ocurriera en adelante tocaros, transformaros, deciros.

»Ya no estabais allí porque habíais decidido no estar a disposición de nadie. Porque habíais decidido dejar de estar en el designio que fuera. Ya no decíais palabra porque finalmente reclamabais el silencio. Queríais vuestro propio fin. Deseabais el contagio, la progresiva inanición, la paz de la oscuridad y de la ausencia, poco a poco, y de modo insensible. Muy pronto requeristeis con insistencia la ausencia de sonido, la ausencia de toda "perturbación" de sentido. Habíais roto con la guerra, con el deseo, con los discursos, con las justificaciones necias, con las promesas vanas. Os mostrabais respecto a mí con una paciencia sin límites, erais la serenidad, es decir, el extremo embotamiento. Totalmente agotada, os expandíais en el tiempo, teníais todo el tiempo, me concedíais todo el tiempo. Os habíais entregado, totalmente sumisa, a la noche a la que me arrastrabais.

»Estabais desierta. Autorizabais el sueño, el adormecimiento, la dulzura de un aliento imperceptible cerca de uno.

»A vuestro lado, yo imitaba insensiblemente vuestro ejemplo. La angustia se igualaba a vuestra ausencia. La duda se difuminaba poco a poco: se transformaba en contemplación de vuestra nada.

»Erais una parte de la noche de los tiempos. Una concha que daba testimonio del espantoso infinito. Un fragmento que afloraba todavía en la arena, que todavía cortaba.



»Os sabía inútil y me sabía inútil. Sentía hasta qué punto erais vana, me percataba de lo poco que era yo.

»¿Cómo podría haber tenido la temeridad de tratar de conseguir ser más de lo que erais, cuando ya no erais nada? ¿Y de rebelarme contra esa aniquilación cuando tantos siglos habían acumulado polvo sobre vuestras propias cenizas, y preservado el vacío que se extiende a partir vuestro?

»Erais ese amarilleo a veces un poco blancuzco, otras grisáceo o un poco violáceo en el blanco raro de las páginas de las versiones del colegio, la oscuridad parda, hambrienta y húmeda de la noche que empieza, el sofocante olor a insipidez que desprende el cuerpo de los muertos, mezclado con el cuero, la orina y la lana mojada. Lo que ha vivido y que, habiendo cesado de vivir, no es, ¿no era, de algún modo, menos todavía de lo que era antes de que apareciese? No podía mendigaros la mínima seguridad, ni plantear la mínima interrogación. Ya no teníais opinión sobre nada. No estabais ni a favor ni en contra, no estabais "contra" mí mismo, ni siquiera estabais "a favor" vuestro. ¡Afecto casi! Tras tan largo tiempo yo encontraba finalmente alguien que no afirmaba ni negaba, que no resolvía ninguna contradicción. Que dejaba las cosas unas al lado de otras. ¡Que lo dejaba todo al lado de todo y todo, la unidad de todo, la dejaba finalmente de lado!

»Porque ya no residíais en vuestro propio interior. ¿Pero quién hubiera podido situaros afuera? Habíais desaparecido infinitamente, eternamente, y, a vuestro contacto, yo desaparecía.

»Cosa de polvo, más pequeña que una nuez. Incordio. Cosa irremplazable e inútil. Más breve que un sonido. Que no pesaba nada. Abstracta. Inmensamente antigua y sin duración, y que no se repetía. A disposición de no importa quién y a la vez una rebelión tan firme, muda; carta cerrada, inaccesible, imperturbablemente inaccesible, por los siglos de los siglos en adelante impenetrable: negación que era inflexible, retiro impávido que era inasequible...».

\*

Hablar y matar.

—Cada vez —prosiguió la señora d'Aulnoy, mirándolo con un aire severo—, que un niño ensucia su boca pronunciando una palabrota, en el reino de las hadas, un hada muere.

\*

A quien escribe, a veces le parece absurdamente que es el portavoz de una sombra como la de las hadas, que el pudor de su voz mantendría en la existencia. Sombra sin nombre, sin rostro. Que es más vasta que su muerte. La sombra imposible, inmensa, que sería contemporánea de las estaciones que preceden y rodean el nacimiento. Sin duda hay una desposesión en lo que no es. Y que carece de tregua. Aunque en realidad no se vuelva hacia lo que no era. Ni afronte tampoco lo que ya no será. Era el viejo tema retórico de

la vanidad. Lo que pone al desnudo, y que al mismo tiempo no designa *nada*.

\*

*Nada [rien] es rem. Es la cosa.*

\*

Esta insignificancia universal es de pronto el corolario «mágico» de todo supuesto sistema de signos. El «silencio» es en este sentido el nombre de la «muerte», cuando menos con la finalidad de separarla de la voz de quienes «viven» (con el único fin de preservar la vida de los poderes que remiten a la diferenciación de los vivos por la muerte —muerte que los funda en la vida tanto como los mantiene en ella—). Ahora bien, los libros pretenden conservar en sus páginas el silencio y la voz.

El tema del desdoblamiento está próximo: estar en el lugar de «alguien». Estar en el lugar de «uno mismo». Son equivalencias menos patéticas que constitutivas —que lógicas—. Forman el objeto de los cuentos para niños. El pequeño desperdicio del tamaño de un pulgar. El pequeño desecho infeliz. Y el espejo que me tiendo no puede sino reflejar esta inexistencia anterior a mí, es decir la imitación, y es decir la diferenciación o el gesto maniaco del sacrificio, es decir también el cuerpo desmembrado de la víctima, la piel y los *katharmata* depositados en las encrucijadas, luego esa corrosión inmediata después de mí.

\*

El sentido no es lo que significa, pero existe el sentido: pantallas, simulacros, atascos. Diferenciándose sin término.

La muerte: lo sin sentido: el electroencefalograma plano: lo real.

\*

Sacrificar los peores pensamientos a la alegría, a la ausencia de sentido, para hacer que suene la nada.

La res. El ser. La cosa.

De ahí una profunda indiferencia respecto de los contenidos del pensamiento, excepto por su grado de habilidad o de complejidad. Además, ¿cómo no mostrarse completamente indiferente a lo que el pensamiento piensa cuando el pensamiento desatiende el «meollo mismo del asunto», muy material, de la utilización particular de un acrecentamiento de energía que lo constituye? Un sacrificio ya. Todo lo que piensa —la totalidad de lo pensable— se encuentra subordinado siempre a la función que asume físicamente. El pensamiento no es la finalidad del hecho de pensar. Las cosas pensables no son cosas, y son (1) indiferentes en sí mismas, y (2) indiferentes en relación a la diferenciación que permiten.

La alegría de la actividad de pensar consiste en la ruina de lo pensable. En este sentido (si tales comportamientos o tales mecánicas pudieran estar afectados

por roles o propósitos), pensar quiere la ausencia de todo pensamiento. La operación busca alcanzar la ausencia de lo que la motiva.

Vacío, avería absoluta, blanco, muerte, equilibrio, lo real, «a-referencia referente», «encefalograma plano» que trabajan en el cráneo.

\*

Es la *rem*. Es la «nada» [*rien*], en la sombra de Francisco I.

\*

(Precisar más la apuesta, jugar a fondo, es decir, dejar que se desplieguen las consecuencias hasta la supresión. No jugarse ninguna otra cosa más que la apuesta inicial.

Placer del pensamiento articulado. Placer del lector. (En griego: la palabra que está al final del *Elogio de Helena*).

«Autores trágicos».

En lengua griega: específicamente los tres tratados que se conservan de Gorgias. En la antigua China: Kong-suen Long. En Roma: *De Rerum Natura* —o *De Phisica Rerum*— de Titus Lucretius Carus. En lengua francesa: Jean de la Fontaine.)

\*

Hay que devolver el *logos* al *alagon* de todo lo que es.

\*

Un pescador arroja una red al mar. La primera vez, saca un niño muerto: lo tira. La segunda vez, una pequeña urna cineraria de oro macizo y llena de arena: la tira al mar. La tercera vez, un gran pescado. Lo tira enseguida al mar. Finalmente: una red de pesca. Se la lleva a casa.

\*

Quien lee los libros antiguos, y quien conoce las lenguas antiguas, tiene su cuerpo muerto al igual que esas lenguas. ¡Que lo tiren al agua!

## TRATADO X. VIDA DE LU

Lu Guimeng nació en el Jiangsu, en la época de los Tang. Lu pertenecía a una familia patricia y acomodada. Era descendiente del ministro Lu Yuanfang. Lu leía. La biblioteca en la casa de sus ancestros era antigua y copiosa, y con un penetrante olor a manzanas marchitas. Estaba obcecado con la lectura del *Chunqiu*. Al principio fue dignatario de las dos encomiendas de Su y de Hu. De tanto en tanto escuchaba un rumor de agua que lo llamaba. Un día se retiró súbitamente del mundo. Regresó a su casa, retomó la lectura del *Chunqiu*, administrando su finca de cuatrocientos *mu* con una decena de hombres y otros tantos búfalos. Roturaba él mismo, rompía las ramas inútiles, llevaba los búfalos al río. Hizo edificar una biblioteca cerca del agua. En el otro extremo de la finca había un recinto para las mujeres. Era un gran amante del té, que también cultivaba. Miraba las flores blancas, desmochaba los brotes más jóvenes que no alcanzaban la mitad de un centímetro, replegados todos sobre sí mismos como los pequeños de los hombres cuando chupan su pulgar. Empajaba él mismo los pies de sus jóvenes plantas de té con rastrojos de arroz.

Luego dejó de empajar. Se sentaba directamente en la tierra. Jugaba con los tallos. Se complacía también desmenuzándolos.

\*

Era maníaco de la limpieza y la pureza. Iba a bañarse al agua de la fuente y a la del lago cuatro veces al día. Vendió a las mujeres porque las encontraba desaseadas. Cuando tenía el pene hinchado, vertía su gozo en el agua. Compró tres barcas y erraba alrededor del Fuli. También recibió el apodo de *Jianghu sanren* («el Vagabundo de los ríos y los lagos»).

\*

No hacía nada. Le gustaba sentarse en las barcas mojadas. No cogía el remo. Le gustaba flotar.

\*

A menudo partía en barca deprisa y corriendo, con tan sólo dos libros, un hornillo para el té y un estuche de escritura. En cada una de sus barcas, para poder partir con la precipitación que quisiera, dejaba dispuesto un material de pesca completo, una caña de bambú, anzuelos, una caja con cenizas para limpiarse los dedos o el ano, una sacadera para recoger los pescados. Bogaba durante horas. Leía. Escuchaba el agua. Miraba el mundo y su reflejo depositado en



el agua a lo largo de las orillas, y su recuerdo impreso a tinta sobre la seda suave de los volúmenes. Se los llevaba a la nariz y respiraba el extraño olor viejo de los libros que fueron leídos por los muertos. Dejó libros de poesía muy bellos, de los que enviaba siempre el primer ejemplar a Pi Rixiu para que lo corrigiera y que éste le devolvía comunicándole su parecer. Des-hacía con sus dedos una hoja de té negro que poco a poco se convertía en polvo perfumando sus dedos. De modo imprevisible, se ponía un impermeable, cogía un cesto y visitaba los árboles, desmochando las hojas con las dos manos, rompiendo con la uña del pulgar las hojas demasiado pequeñas, o manchadas; o deficientes; o grises; picadas por los mosquitos; chupadas por las chinches.

\*

Dejó de beber el té. Le gustaba el olor del té en sus dedos.

Le gustaba llevarse los dedos a su nariz y acari-ciarse las fosas nasales con su olor.

\*

En ocasiones iba de improviso a las cabañas y supervisaba todas las etapas de fabricación de las hojas. Penetraba en la sala de secado en la que el agua se evaporaba gracias a las corrientes de aire que producían grandes abanicos. Las pequeñas hojas, enroscadas y verdes, todavía olían a manzana y empezaban a

encogerse. Luego veía a los hombres retorciéndolas y arrojándolas a las cubas de fermentación. Las llevaban junto a las calderas de madera para secarlas. De seleccionar las hojas insuficientemente negras era el equipo de niños quien estaba a cargo. Tenían ojos rápidos y maravillosos para descubrir la grisalla. Las mujeres más viejas disponían las cajas y embalaban para la ciudad. Cogía uno de estos pequeños volúmenes fermentados y negros y lo depositaba sobre el agua agitada. Miraba los colores desplegando su huella en el agua caliente, desde el naranja hasta el rojo oscuro y ello lo conmovía. Deslizaba en los libros, como marca para indicar la página en la que había interrumpido su lectura, una rama reciente de planta de té del tipo *camelia* con su pequeña flor en yema. Comía la carne de los pescados casi cruda. Enrollaba el filete de pescado y, con la ayuda de dos maderas, lo sumergía en el agua roja y caliente del té.

\*

Lu llevó así una tranquila y larga existencia de retiro, declinando uno tras otro, con una disimulada risa loca, todos los cargos oficiales que se le proponían.

\*

En los últimos años del siglo ix, cuando ya había muerto, el emperador Zhaozong le otorgó el título de *youbuque*, que quiere decir «funcionario encargado de corregir las omisiones del emperador». Me parece

adecuado que a los encargados de corregir lo que un hombre ha omitido se los escoja entre aquellos a quienes la muerte ha suprimido.

\*

Los peces y las orillas, los árboles de té, los reflejos y las aguas echaron de menos su barca silenciosa.



## TRATADO XI. LA BIBLIOTECA

*La biblioteca* es la transcripción revisada de una entrevista que tuvo lugar el lunes 19 de diciembre de 1977 entre Georges Perec, Benoît Anelisseau y Pascal Quignard. *La biblioteca* se publicó en *L'Humidité* en mayo de 1978 junto con *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres* [Notas breves sobre el arte y la manera de ordenar sus libros] de Georges Perec. El texto de Georges Perec se recogió en *Penser/Classer*, Hachette, 1985, pp. 31-42.

PIERRE LELEU

—Usted desentierra a latinos y griegos cubiertos de polvo. Devuelve a la luz viejos libros franceses que la historia ha arrojado al olvido. Usted consagra su tiempo a la lectura. ¿Acaso no ha escrito usted un relato titulado «El Lector»? Usted vive en la biblioteca. Vive de ella.

—No tiene usted razón en estigmatizar lo que escribo para concluir de ello tanto dolor. Las palabras que usted usa tienen demasiada fuerza. Me gusta mucho leer. Me gusta algo el polvo (excepto sobre los senos, los sexos o los ojos abiertos). Me gustan muy poco las bibliotecas. De todos modos, la oposición en la que usted intenta encerrarme tiene, sin ninguna duda, un

contraste excesivo. En efecto, ¿cómo «vivir» en un lugar consagrado a la conservación de la muerte, pero una de cuyas funciones cada vez más frecuente en nuestros días consiste menos en limpiar las tumbas que en abrirlas; consiste menos en cuidar, reservar la muerte, en contener sus efectos que en asegurar su contagio, su comunicación? Curiosas grutas afectadas, opresivas y sombrías, con chiflados, forzados y centinelas, colocadas en el centro de las ciudades, en los flancos de los viejos palacios, y que sirven de almacenes para esa pequeña parte de restos que algunos muertos han tenido el gusto, cuando menos indiscreto, de abandonar a la orilla de los vivos. Pero a la vez ya nadie sabe con qué extraña distancia y con qué alegría (con qué desilusión, y con qué ilusión) es posible entretenerse un poco con una «lengua desaparecida», o evocar, en una compañía casi liberada del tiempo, el recuerdo de un cuerpo aniquilado. Pero igualmente, ¿no debe añadirse también que la empresa contraria sería quizá todavía más descaminada, en el espanto o el terrible deseo que tienen los mortales de morir? En verdad, debería responder punto por punto siempre de modo negativo. He traducido poco en la algarrabía de las salas. He formado parte raramente de ese pueblo de sombras arqueadas, que son grandes holgazanes ostentosos, y que pían sin cesar. He establecido viejos textos menos de lo que usted dice, arrinconado en los fondos de reserva, y nunca he sabido escribir en la luz mediocre, quemándome los ojos, sentado en los asientos de dura madera. El jardín, el agua, el alba, el aislamiento, el sol son mis dioses. *A fortiori*,

¿cómo hubiera podido «leer» entre la multitud agitada de esos «clubs», fuera de la claridad del día, en este aire viciado, a menudo fétido, que nada renueva, envuelto por la nube chillona? Incluso, de un modo muy simple, ¿cómo leer cuando persiste ese zumbido exasperante, hecho de páginas arrugadas, de chirrido de sillas, de estornudos y de gargantas que se esgarran, de las detonaciones imprevisibles, sorpresas, que provocan los libros brutalmente arrojados sobre los pupitres o las mesas, cuando la lectura impone, tanto como la existencia del libro abierto ante los ojos, el hecho de la soledad y la idea de silencio?

»Pero creo que la negación debe llevarse más lejos todavía, y alcanzar al edificio mismo, desde las piedras angulares hasta las más altas vidrieras. Cuando explote el jaleo y estas cúpulas salten en pedazos, cuando esas sillas queden arrumbadas y esos hombres sean llevados en carretas y arrojados chillando a las aguas del Sena desde lo alto de los dos puentes que conducen a la ciudad, cuando esas piedras sean derribadas y esas necrópolis sean reducidas a la nada, entonces el presentimiento se hará evidencia, la convicción cegará: los libros no están en las bibliotecas. O las bibliotecas no están allí donde están situadas.

—¿Qué quieren decir estas cristalerías y estas sillas, en este caso? ¿Qué sentido le da usted a la palabra «biblioteca»?

—El sentido más corriente. El que está sancionado por el uso. Biblioteca: lugar en el que colocan los libros. En griego: donde se los «pone». Ahora bien, ¿dónde están colocados los libros? En los cuerpos que

los leen. Respondiendo a su primera pregunta, las bibliotecas no son lugares, son cuerpos.

—Pero ¿dónde sino en tales «lugares» hubiera podido encontrar usted la tragedia de Licofrón, los tratados de Damascio, las prosas de Maurice Scève?

—Sin duda biblioteca puede entenderse en griego como una «caja de papiros», en francés como un «depósito de papel». Pero la imagen de rata de biblioteca, de lo necrófago e inanimado que usted evoca de manera insidiosa, tratando de reducirme a ella, es a fin de cuentas romántica y vana. Sin duda, he devorado libros: pero sin embargo menos de lo que las leyes y los códigos, los nombres y las sintaxis devoran cada cuerpo, haciéndolo social. Sin duda me he hartado de carne «muy vacía», he masticado mucho el libro que San Juan llama «amargo para las entrañas», pero este cuerpo estaba previamente vacío por obra de esta hambre, saturada de un deseo que sólo el exceso era capaz de vaciar aún más, y de «faltar» aún más. De ahí que no se viva «en» la biblioteca del modo más o menos convencional y secundario en el que usted parece entenderlo. Sino de una manera fundamental, en la medida en que hablamos y que esta potencia de la lengua en nosotros nos funda, y nos constituye. Son cuerpos vivos quienes registran estas marcas. Los depósitos son nuestras carnes y nuestras bulimias de síntomas. Su historia es esta escritura sobre nosotros. Están ligados a la filiación de los patronímicos y al imperio, víctimas también nosotros de un sacrificio a la doble cara de los libros en el que consentimos, absteniéndonos de aplaudir con las dos manos que lo



sostienen. Nuestra «caverna» es nuestro cráneo, y nuestro cráneo el nicho del *armorium*.

—¿Podría detallar esta historia que se supone que construye estos cuerpos?

—Hay tantas historias que tejen y fabulan acontecimientos que están dispersos en las novelas, en el seno de las cuales aquellos que se creen vencedores, o por lo menos quienes han escapado, adoptan la figura de héroe. Piense en las transferencias de imperios: Grecia, Italia, Bizancio, Francia, España. De la India a la India. De China al Japón. Todas las bibliotecas, como las lenguas, han nacido siempre de pillajes, confiscaciones, transferencias de tesoros, de hombres, de poder, de dominaciones, de narcisismos, de sospechas y de censuras, de pompas y alabanzas, de gestos suntuarios y de proclamación de prohibiciones. Todas han pasado a manos de un jefe de guerra, de un religioso, de un rey, de un mercader. Piense en Mazarino, en John Sloane. Entre los más letrados y los más escritores de ellos se ha abierto paso la idea de que «conservar» o «destruir» es, de un mismo modo, «leer»: el primer emperador de los Qin dando la terrible orden en el año 213 a. C.; César destruyendo la biblioteca de Alejandría; los cristianos la de Pérgamo; los monjes tachando, borrando, mutilando; los Reformadores; las hogueras públicas en las «plazas del mercado»; los Revolucionarios. Así como las figuras pintadas en los vitrales de las ventanas de las bibliotecas medievales duplicaban las grandes articulaciones del catálogo de libros encadenados (hasta el punto de que la conservación de

esos vitrales permite conocer el estado del inventario en una época dada); así como constituían su «espejo» duplicando su empresa en el sentido en que la luz que permitía leer los libros atravesaba y se nutría de esos reflejos en sí mismos previos, también nuestros ojos, cuando dejan de leer, ven a través de rejillas innumerables que en sí mismas son hijas de los padres, de las lenguas, de las hegemonías y de la voluntad de instrucción y de leyenda que las reflejan. Aunque nuestros labios se abrieran al final de una cabeza que no hubiera leído jamás, recitarían, de carrerilla, una tradición implacable, un «imperio» largamente ejercido y que manda incluso sobre los músculos de la glotis, sobre el uso de la mano derecha, incluso sobre lo alto del cuerpo forzado y petrificado.

—¿Verdaderamente cree usted que los libros tienen la capacidad de escribir el «cuerpo humano»?

—No creo que existan cosas tan generales como un «cuerpo humano». Ni siquiera me imagino de qué sexo sería. Pero vuelva a abrir los libros antiguos, recupere todas esas imágenes tan luminosas que muestran Oxford, Cesena o Zutphen. Del mismo modo que durante siglos los libros grandes se encadenaron abiertos sobre los pupitres en donde reposaban, también nuestros cuerpos están agarrotados por una cadena cuya invisibilidad no le quita nada a su omnipotencia. Estamos encadenados desde los pies hasta el fondo de la garganta, domesticados y uncidos a la lengua en la que nos usamos, la cual, para que se articule en nosotros, nos articula desde «arriba» hasta «abajo» y nos desarticula en ella. Y son no sólo las

posturas que requieren esos sonidos sino también aquellas a las que somete la inscripción de los signos que los «representan»; pienso en el niño en el colegio, sentado a su mesa, con el torso tenso, la nuca afeitada, las rodillas desnudas y heladas bajo el pupitre, la mano que escribe en el cuaderno, dedos emblanquecidos alrededor del portaplumas; todo este cuerpo está sometido a la letra misma que inscribe, no por la atención que pone en lo que hace, sino en la disposición y la forma misma de sus miembros, la respiración de su aliento, la circulación de su sangre. Si estuviera desnudo, según el brillo o el recelo de su mirada, el porté de su cabeza, la rigidez de la nuca, el modo en que aprieta las rodillas, o la manera en que sus pies tocan el suelo, la presión de los dedos sobre la pluma, el circuito (de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, o de arriba abajo, o el bustrofedón) que traza su mano sobre la página, el estado del cofre «torácico», la endeblez de los músculos, etc., podría decir, nada más viendo ese cuerpo, de qué lengua dispone, a qué clase pertenece; si canta, teclea el piano, o lee; a qué lenguas muertas, o vivas, se ha dedicado. Este cuerpo mudo, desnudo, y que veo de espaldas, ¿acaso no es ya una *pequeña biblioteca de un francés particular*? Por ello, tampoco debería decirse que se dispone de una lengua, que se emplea tal palabra, que uno se sirve de ella a conciencia (para comunicar, etc.), sino que la lengua en la que el azar nos ha hecho nacer dispone de nuestros cuerpos y nos somete a unos empleos que son verdaderas servidumbres. Las lenguas, que son unas potencias muy tiránicas,

sojuzgan estos cuerpos y los transforman a su imagen, hasta el punto que quien pretende «dominar» una lengua, usarla lo más «libremente», es aquel que está más alienado: hasta el servilismo. Es un esclavo que ha abrazado los intereses de su amo y que cultiva con un cuidado obsesivo, testarudo (los «puristas»), la pasión diabólica que los aprisiona; una veces engrasando, otras blandiendo el látigo, haciendo rutilar las cadenas y los hierros, añadiendo trabas, cantando muy alto especies de pequeños *Te Deum* a la gloria del suplicio.

»Entonces sí, Benoît Anelisseau (pero en este sentido más singular y en cierto modo contrario a lo que dejaba entender su primera pregunta), el más ajado de los hombres es tal como usted lo ve: rata de biblioteca, *Bücherwurm*, *bookworm*. Como el hierro al rojo que se pone en contacto con las vacas para marcar al rebaño con una letra: algunos libros "marcan". Imprimen su letra sobre un cuerpo que sin esta impresión saciaría su necesidad de expresión mugiendo y estaría satisfecho con ello. Sobre este cuerpo que se convierte entonces en una "ficción material", una construcción más o menos orgánica a imagen de la lengua. Estamos escritos dos veces y más escritos de lo que seríamos capaces de escribir si nos propusiéramos combatir esas huellas. Es en este sentido que leer y no desconocer el peso de lo que nos precede puede considerarse como una empresa más transgresora que prácticas más ignorantes o más inocentes que pasan por ser más libres, más salvajes, más rebeldes, cuando en realidad obedecen y se ciegan.

Desde el instante en que todavía no hablamos, ya hemos escuchado. Desde el instante en que nuestros cuerpos no sabían levantarse, el soprano de una lengua tan lejana como íntima los había levantado sobre el patrón de su fantasma. La lengua, que es lectura, los "escuchaba" antes de que pudieran comprenderla. Los "leía" antes de que supieran descifrarla. Una vez más: el cuerpo más iletrado es más sabio, así como el letrado no es sabio; éste se simplifica, se despoja, se abstrae. La letra es este sacrificio. Sagaz en el sentido de "taimado": intenta una "muda" contraria a la metamorfosis primera de su cuerpo en la letra y a la metamorfosis segunda de su voz engrosada en la adolescencia. Abandonado para siempre por el sonido mismo de la infancia.

—¿Qué quiere usted decir con «metamorfosis del cuerpo en la letra»?

—Está la zeta que aterrorizaba a los Padres en el senado de Roma. Está la *thêta* que hizo derramar lágrimas al emperador Nerón. En la apologética cristiana (pero también antes, en la *sigma* de Alejandría, es decir, en las tradiciones egipcias y judías) existía un fondo verdaderamente horrorizado que, para mí, constituye una potencia más temible que el simple síntoma de una sociedad demasiado libresca, o de un retórica propia tanto de las religiones como de las tiranías. Todo este cuerpo de dios muerto acribillado de letras, desde el mínimo gesto de sus manos (que desenrollan el mundo del alfa al omega, pero también la cabeza que al morir se inclina hacia la izquierda) hasta la *tau* misma de la cruz; en una palabra: el cuerpo

concebido (el sacrificio del *logos* en «cuerpo», derramando sentido la víctima a través de las huellas que ha dejado el cuchillo sacrificial de doble filo) como un gigantesco alfabeto de sufrimientos físicos (el sacrificio) y de particiones simbólicas (el significado). Verbo «encarnado», sin duda, pero menos la letra en carne que la carne en letras, duplicando, diría, la metamorfosis por un efecto de retorno: lengua convertida en carne y carne convertida en lengua. En las culturas escritas, éste es el misterio de la encarnación. No es una cruz sino una rueda. Rueda convertida en tradición. Espantosa «Pasión» de una letra encarnada.

—Esta tradición que usted evoca, ¿prosiguió realmente más allá de las letras griegas y de las consonantes hebreas?

—La primera imagen que viene a la mente es la proliferación continua, incesante, de los abecedarios en Occidente, tanto por la figuración que suscitan como por la mnemotécnica del sacrificio que cuentan. Uno de los más bellos es sin duda *Li abécés par ekivoche* atribuido a Huon le Roi de Cambrai, pero también el *ABC Plantefolie*, el *ABC Nostre Dame*, el *ABC à femmes*. Igualmente la tradición de los alfabetos que servían para la interpretación de los sueños o bien la costumbre tan persistente (hasta el punto de que ni siquiera a día de hoy ha caducado) que consiste en buscar abriendo al azar un libro (a menudo la Biblia) para finalmente tomar decisiones sobre la vida a partir de algunas palabras halladas a ciegas. Finalmente toda la epigramática reposa sobre una emblemización parecida del cuerpo y sobre el presentimiento

del poder embrujador de las letras sobre aquellos cuyo amor se desea: tradición griega, luego alejandrina, luego bizantina, pero cuya culminación creo que está en los poemas latinos de Ausonio de Burdeos en los que se ven los labios del sexo de la mujer modificados en todos los sentidos con el fin de formar las letras iniciales de las palabras griegas o romanas más obscenas. Los labios sin voz del deseo jugaban entre ellos a lo que les era menos posible, es decir, a algo un poco humano, algo como hablar. Letras iniciales que además recuerdan enseguida la tradición, mucho mejor conocida (porque es muy gustosamente exaltada a día de hoy por la moda), de los «regalos» [*cadeaux*], que, cuando menos, remite a su doble tradición, a la vez pictórica y tipográfica.

—¿Qué son estos regalos?

—Dones, es decir, máquinas de guerra dirigidas a destruir a quienes las reciben. «Regalo», durante mucho tiempo, no quiso decir otra cosa sino la letra mayúscula que abría la página del manuscrito. Es la letra *capitular* [*cadelée*], es el espacio para la iluminación. Nos hemos «ofrecido» a la lengua. Nuestro cuerpo es ese «regalo» que los libros nos hacen. Nos llega de los libros: contra-don del cambio de nuestro cuerpo sacrificado a la lengua. Del mismo modo, las letras iniciales de los viejos manuscritos, o, más recientemente, las letras tipográficas o las viñetas que encabezan los capítulos de las novelas, muy a menudo encierran en su seno, de un modo semejante, un cuerpo que la letra come, que tortura para plegarlo a sus fines, a su «forma», a su «sentido».

—¿Cuando escribe, piensa usted en la totalidad de los libros, en tal o cual biblioteca, en las estanterías en las que sus libros están ordenados?

—Pienso en un tono y una sombra. Y en una mirada que brilla, tal vez, atenta, en el fondo de este silencio. Como un animal que acecha una presa invisible. Y me engaño una y otra vez creyendo que destruyo la estantería a la que usted se refiere. Cuando escribo, me gustaría alimentar una ilusión como ésta: que desplazo el peso del lenguaje sobre mí, que presto oído al silencio que la lengua despliega por defecto, que renuncio a esta piel impregnada de huellas y de sangres retóricas, que abandono la voz engrosada, la misma voz primera que abraza los timbres, las articulaciones y los ritmos convenidos; que desecho tanto el «bárbaro, nunca» como el «siempre emperador»; y es que, una vez más, la palabra apresa el «cuerpo» en la lengua así como la escritura apresa a la lengua en sus signos visibles; me parece que me libero de los libros durante el tiempo en el que, efectivamente, quizá no hago sino insistir en su empresa y perpetuar de este modo una fe seguramente descarriada.

»Pero ¿cómo podría dejar de leer? Me parece que me alimentaría entonces con una carne todavía más vacía. Periódicamente se queman libros, se destruyen bibliotecas: me parece que eso que muy enigmáticamente se llama "literatura oral" es una vuelta a un sojuzgamiento del cuerpo más implacable, como un registro que fuera de principio a fin su propio archivo. Los libros a veces desbaratan las reglas que nos permiten el decir, explotan lo inarticulable que las



lenguas habladas abandonan a lo largo del camino que toman, nos desprenden de la angustia o nos entregan a la angustia de una manera diferente, apartándonos por una parte de un cuerpo demasiado ejemplar, demasiado reglamentado y demasiado fantasmático, y la especie de vértigo, de soledad, de disgusto, de vacío, de nada, de silencio, de angustia (no sé cómo decirlo) en los que nos sumergen, más que un lujo, una pérdida, una libertad, es tal vez uno de los más prodigiosos "transportes".

»Por ello cuando se haya prendido fuego a todos los libros que el mundo contiene, la biblioteca sin duda estará más presente que nunca. En cierto modo, son los libros que se escriben los que obstaculizan que la biblioteca se extienda hasta las dimensiones del mundo.

»Los libros son cosas muy ambiguas, y bastante risibles. De modo paradójico, diría que así como acompañan su paso a órdenes diversos, y los consolidan, igualmente los socavan y arman contra su poder. Sojuzgan en su letra, pero defienden contra el imperio que ésta ejerce, a fuerza de jugar, a fuerza de inventar sus rodeos y sus trampas; nunca lo suficiente, pero alejan de la fe otorgada a las pseudofunciones que estos órdenes reivindican y al sentido mentiroso y muy frecuentemente innoble que no dejan de afirmar. Por ello puede sostenerse que, por una parte, únicamente los libros pueden medirse con la biblioteca y desarmar, por un tiempo, lo que tiene de amenazador. Y que, por la otra, sólo los libros pueden proteger el cuerpo del yugo inexorable. Cuando menos,

por un tiempo, pueden intervenir. En esta "escalada", cuyo precipicio es la muerte y lo real, una y otra vez sólo un desastre imaginario mayor puede poner en evidencia el hecho de la victoria incesante. Únicamente un montón de ruinas permite desafiar el tributo insoportable en que consienten los cuerpos: si el tributo es chapucero —es decir, mal distinguido, mezclado con rastrojos y tierra encharcada—, entonces el conquistador abandona el tesoro. Como la mayor parte de los hombres abandona su voz misma, abandonada desde la infancia. Excepto los escritores. Su reino es este tributo que el conquistador abandona en los rastrojos del lenguaje y la tierra encharcada y sucia de lo real. Es la "cosa" misma, y es exactamente la razón por la que la *res* se presenta como *nada* [*rien*]. Pero a decir verdad, toda esta entrevista ha consistido menos en desarrollar una paradoja sin duda insostenible que en encarnizarse en construir una especie de "sorites recíproco" en el que la biblioteca incendiada en sueños compensa sin contrapartida los miembros que arden sin orden en los cuerpos de sus lectores. Pero a un lado y al otro de la cadena: la lengua, que precede a uno y a otro, y que se burla de nosotros.

—¿Para perder?

—Por supuesto, para perder. Pérdida pura. Y añadiendo: afortunadamente. Porque el «todo» es la ilusión. El «sentido» es el sueño de los insensatos. Siempre lo hemos perdido «todo». Tenemos «todo» que perder.

## TRATADO XII. LA PALABRA «OBJETO»

¿Qué quiere decir la palabra «objeto»? Un seno que una mujer desnuda. *Objectus pectorum* quiere decir, palabra por palabra, ἐκβολή μαστῶν, desvelamiento de las mamas. El *objectus* es el gesto de este desvestimiento. En el año 90, Tácito, legado, estaba en Germania. Descubrió el cielo sombrío, las mareas vivas, la niebla, los campos tristes. Cuenta que parlamentó con los seres que vivían allí y describe los ojos grises, los cabellos rojos, los vestidos ajustados al talle, el sexo y las nalgas cubiertos por pantalones y no con túnicas o togas. Bebió la cerveza que hacían. Vio con sus ojos el orden en el que los guerreros se disponían para la batalla. La página de Tácito que evoco es la siguiente: «*Memoriae proditur quasdam acies inclinatas iam et labantes a feminis restitutas constantia precum et objectu pectorum et mostrata cominus captivitate*». («Se cuenta que unas líneas de batalla que ya cedían y perdían pie fueron restablecidas por unas mujeres: rogaban a los combatientes desnudando sus pechos y aludiendo a su cautividad muy próxima»). Al exhibir su pecho desnudo, las mujeres de los germanos conjuraban a sus esposos o a sus hijos. Este desvelamiento tenía un valor imperativo que no hay modo de captar de forma segura. Según Gudeman, rogaban de este modo a los

guerreros que las entregaran a la muerte antes que a la esclavitud. Según Müllenhoff, por la objeción de sus pechos, las mujeres recordaban a los hombres que en caso de derrota sus cuerpos dejarían de ser suyos. Las mujeres recuerdan que son la presa sexual de las batallas. Recordándolo y sacándose sus vestidos, ellas hacen el objeto que son.

\*

Lo real es lo que concierne a las cosas que existen fuera de nosotros.

Los objetos son las cosas en tanto que están colocadas delante y se oponen al sujeto que las percibe y las nombra.

¿Cómo aparecen unos objetos en lo real? ¿Cómo unas cosas se arrojan hacia adelante en una masa sensorial continua?

La palabra «objeto» quiere decir la exhibición de un seno del que se retira voluntariamente un tejido.

La palabra «real» viene de *realis*. *Realis* viene de *rem*. La *res* es lo que es, a la vez la sustancia y el acto. El acusativo de *res* es *rem*. La forma acusativa se ha conservado en francés porque la «cosa» es muy frecuentemente el «objeto» de la acción. El acusativo *rem* ha dado el francés *rien* [nada]. Conforme a su origen *rien* ha seguido siendo durante ocho siglos un sustantivo femenino y ha conservado este valor hasta los primeros años del siglo xvii. Enrique IV todavía escribe la palabra en femenino y con el sentido de «cosa». Empleada en frases negativas, la palabra se convirtió

en una palabra negativa; se convirtió en una palabra masculina. Finalmente *rien* eliminó el pronombre negativo *néant* [nada].

\*

*Objectus* viene de *ob-jicere*. Los senos son «arrojados ante» los hombres. El objeto es la parte de lo real que se pone por delante; está delante de los ojos como la presa; está colocado ante todos como el botín.

El *objectus pectorum* tiene un poder apremiante. Tácito dice que este gesto impúdico tiene como efecto devolver al combate al guerrero que huye y restaurar la línea de batalla. Este movimiento de la mano de una mujer lanza un conjuro cuyo sentido se ha perdido.

Pero se sabe su objeto: es el objeto.

\*

*Rem* se convirtió en *rien*. En una novela del siglo xii el héroe habla de la amiga perdida. Dice que ella es el *rien* que más ha deseado sobre la tierra.

En plural este *rien* designa las partes impúdicas del hombre:

*Chacune qui les va nommant  
Les appelle, ne sais comment,  
Boises, harnois, riens, piches, pines.*

[«Cada una que las va nombrando / las llama, no sé cómo, /  
*boises, harnois, riens, piches, pines*»].

En una frase negativa, la «cosa» se convierte poco a poco en «ninguna cosa». Cuando Aimery de Beau-  
lande escribe «*De ma vie n'est plus riens*» [De mi vida ya no queda nada], son todas las cosas las que se han convertido en fantasmas de las cosas. Este fantasma de la *res* se convierte en la realidad de la *res*, que es lo otro del lenguaje, y lo inscribe en el lenguaje bajo la forma de *rien*.

\*

Lo real tiene un secreto: es el *rien*.

¿Hay un secreto del *objectus* tras el seno desnudado?

El texto de Tácito da a entender un secreto: «... *et in próximo pignora, unde feminarum ululatus audiri, unde vagitus infantium*». Antes de poner al desnudo su pecho, muy cerca de la línea de combate, se encuentran las «mujeres que hacen oír sus gritos, los niños pequeños que lloran». Tácito señala estos tres puntos en este orden: los gritos de las mujeres, los vagidos de los bebés, los pechos descubiertos de pronto. Poner los senos por delante disimula los gritos.

\*

Pompeyo Trogo tuvo un extraño deseo. Concibió la idea singular de redactar en un romano espléndido la historia de Grecia. Consiguió transcribir al latín

las historias particulares de la mayor parte de los pueblos arrodillados: desde Grecia y Persia hasta Asiria. En el primer libro de su *Historia Universal* relata la guerra de los medos de Astiages contra los persas de Ciro. Muestra a los persas retrocediendo paso a paso, cediendo. «*Pulsa Persarum acies cum paulatim cederet, matres et uxores eorum obviam occurrunt; orant in proelium revertantur. Cunctantibus, sublata veste, obscena corporis ostendunt rogantes num in uteros matrum vel uxorum vellent refugere*». («Las madres y las mujeres de los persas corren hacia ellos; les ruegan que vuelvan al combate. Viéndolos dudar, remangan sus vestidos, tienden hacia ellos sus partes obscenas preguntándoles si quieren refugiarse en el útero de sus madres y de sus esposas»). Entonces, los guerreros persas, como obligados por esa desnudez, dejan de huir, rehacen su línea, cargan y ponen en fuga a su vez a los guerreros de Astiages.

\*

Las palabras son difíciles. Hay otro *objectus* detrás del *objectus*. Bajo la ἐκβολή hay un ἀνασυρμός. Bajo el «desvelamiento» hay un «remangado». La exhibición de las *obscoena corporis* constituye un maleficio silencioso. La admirable frase que le hace decir Pompeyo Trogó a las mujeres persas es una racionalización. Es del gesto de donde viene la eficacia.

\*

Venían del país de los voconcios. Su abuelo había mandado un cuerpo de caballería bajo Pompeyo en la guerra de Mitriades. De ahí que la palabra Pompeyo fuera por delante de Trogo. Su padre había sido secretario de César, y había guardado su sello, antes de que dos puñaladas le atravesaran las partes. Fue sobre las escaleras que conducían al templo de Pompeyo. Eran los idus de marzo. Era la mano de Bruto. Recogió el faldón de su vestido sobre su sexo ensangrentado diciendo no sé qué. Luego oculto su rostro con su toga.

\*

Plutarco da una interpretación más simple de la objeción. Las madres espartanas avergüenzan a sus hijos por su cobardía mostrándoles sus partes íntimas. Plutarco dice que se trata de un gesto injurioso: al hacer este gesto les señalan que no son sino mujeres como ellas.

También es una racionalización.

\*

Pompeyo Trogo tenía todavía familia en Galia. Escribió esta página relatando un gesto impúdico de las mujeres de los persas a las orillas del Isère.

\*

El origen del objeto está ligado (1) al maleficio que lanza el gesto, (2) al *stupor* en el que sume la visión de



lo que las mujeres muestran. Lo que muestran —senos, luego sexo— es en efecto progresivamente originario. El primer objeto en lo real es quizá el seno. El sitio absolutamente primero es el útero. Todo objeto (1) al principio está velado, (2) es únicamente femenino.

\*

Hay en la denudación mágica una fuerza imperiosa que obliga so pena de muerte. A partir de ahí, en la nada [*rien*] de lo real se destacan unos fragmentos y se ponen por delante. Es así como la tierra se convierte en un mundo y como este mundo se puebla poco a poco de objetos. La nada de lo real deja entonces de existir. Es un inmenso velo de imágenes, una gran tapicería de ilusiones lo que la sustituye. Estos velos, estos tejidos alucinatorios, esta *mâyâ* se remangan. Es el *objectus* del objeto.

\*

¿Es posible conjurar los efectos de la exhibición sin reproducirse?

Todo objeto está prohibido. Si todo *objectus* desvela, todo lo desvelado está prohibido.

*Et une chose vous défend  
Que ja ne nommez celle rien  
Que cil hommes portent pendant.*

[«Y una cosa os prohíbo / No nombréis más esa nada [*rien*] / que los hombres llevan colgando»]

Esta prohibición de los objetos alcanza a sus nombres mismos: el coño, el rabo. Su nominación es ya una exhibición. Su pronunciación tanto como su inscripción producen mucho más pudor que su uso. Están prohibidos en el «decir». Son los *riens* de la *res*.

\*

Escribo para soñar que las palabras tienen un sentido. El *rien* nombra lo que está entre las piernas de los hombres. El «objeto» es una mujer que desvela una parte impúdica de sí misma, senos o sexo, y la pone ante la mirada de los hombres.

\*

Este remangarse es el mismo que ocurre en los labios de los hombres, que, dejando de lado el hambre, son los únicos labios animales que se remangan en ausencia del «objeto», ante un *objectus* vacío.

\*

Este remangarse de los labios de los hombres cuando no tiene objeto se llama risa.

## TRATADO XIII. LA E

Los árboles que están a lo lejos carecen de ramas.

\*

(Wang Wei precisa que, al principio —por poco que los cojamos de improviso girándonos bruscamente—, al instante con violencia, con esplendor, parecen negar que los extremos de sus ramas hayan tenido flores alguna vez.

Luego, si nos alejamos algo más —y a condición de que los miremos de lado—, apenas soportan la idea de elevarse, de expandirse, y de presentar ante nuestros ojos la más vaga apariencia de un minúsculo follaje. Poco después, no soportan siquiera su sombra. Borran su sombra sobre la tierra.

Si andamos todavía un poco, y si de nuevo nos giramos bruscamente, entonces ya no admitirían en absoluto que hayan podido ser árboles. Se habrían aniquilado con su propio movimiento, y se confundirían con el silencio y con la invisibilidad.

Entonces descansan).

\*

La primera errata conocida se encuentra en un saltério impreso por Fust y Schoeffer en 1457.

\*

La boca que habla es invisible para quien habla. ¿Quién es aquel que habla sin su boca? ¿Quién es aquel que habla fuera de lo que no es visible?

Si quien habla no tiene presente en su espíritu (1) la memoria de la materia de su palabra, (2) la memoria de lo que la memoria, durante la rememoración, no tiene en la memoria, entonces habla.

\*

El signo llamado *deleatur* está atestado en 1520 (galeradas de una obra de Raoul de Montfiquet impresa por Philippe Lenoir).

\*

La *e*.

La *e* protética en *écrire* [escribir], *écriture* [escritura], etc., está atestada en los textos merovingios. (Encontramos *escripsi* en el 769. Se encuentra ya en el interior de un compuesto en 718 bajo la forma *adescribetur*).

Guillebert de Metz anota *escripvain*. Tory anota todavía *escripture*.

Ronsard fue el primero, en 1553, en los *Amours*, en anotar *écrivain* [escritor]. En 1565 (en el *Abbrege*,

pero la primera forma es curiosamente contradictoria) Ronsard escribe: «*Tu écriras écrire et non escripre*». [Tú escribirás *écrire* y no *escripre*].

\*

En el *Libro de los muertos*:

«Reza por aquellos cuya laringe no ha salido indemne de la prueba de la muerte».

\*

Sylvius pidió en vano que se escribiera *hom* en lugar de *on* [se]. Los bizantinos mencionan la existencia de papiros de 100 m de largo. La noción de libro foliado es cristiana. La de papel, más budista que china estrictamente hablando. La pronunciación de la *p* en *psaume* [salmo] y en *psautier* [salterio] reapareció en el siglo XIX: tras *sept* [siete] siglos de silencio.

(Precisamente, tanto en *sept* como en *baptême* [bautismo] o en *sculpture* [escultura], la *p* ha permanecido muda).

Perceptible e impronunciable.

(Algunos pretenden haberla visto reaparecer en nuestros días en *cheptel* [ganado] o bien en *peremptoire* [perentorio]. Esto tras siglos de retiro y de mutismo. Siglos de inscripción lujosa, como algo «articulable-inarticulable» en el corazón de estas palabras. Propongo la hipótesis de que su legibilidad era tal que las condenaba al silencio). También sonó de nuevo, un buen día, en el curso del siglo XVI, en *Rédempteur*

[Redentor], en *Égypte* [Egipto], en *somptueux* [suntuoso], debido a la afectación de Roma y de lo escrito.

\*

Los gramáticos meditaron largamente sobre estas especies gráficas cuyo estatuto es tan particular. Les dieron el nombre de letras quiescentes.

Otros les dieron el nombre de consonantes inefables.

Incluso propusieron diferentes procedimientos de negación gráfica en sí mismos muy paradójicos —para notar gráficamente su ausencia fónica en el seno de la inscripción material—, señalándolos mediante un punto destructor. Llamaron a este procedimiento, que consiste en puntuar la letra lujosa con el fin de no llevarla a la boca, la *expuntuación*.

\*

La *e*.

Ronsard impuso el acento interior.

Corneille inventó el acento grave.

En 1624 Lanoue se queja de que nuestra lengua no tenga más que un solo carácter para anotar las «tres *e* francesas».

En 1660 Corneille inventó el acento grave para anotar la *e* abierta; e impuso el nombre.

En 1730 el abad de Saint-Pierre escribe de la *e* corneilliana, o acento grave: «Es un carácter que empieza a introducirse y que pocas personas conocen...

Debo el conocimiento de esta letra al difunto abad de Dangeau».

En 1550 Ronsard sistematizó la *e* con diéresis. Se lo considera inventor de *poëme*, *poëte*, etc. La sustitución de la *e* ronsardiana por la *e* cornelliana (*poëme* → *poème*, *poëte* → *poète*) data de 1878.

(Los lingüistas afirman que este trastrocamiento ideológico estuvo estrechamente ligado a la metamorfosis de *kakatoës* en *kakatoès* [cacatúas]).

\*

Montflory, en 1533:

«Este pequeño punto se llama *Apostrophos*: es decir, en latín, *Aversio*, y en francés puede llamarse Detracción o Abolición».

En 1548, en París, impresa por Wechel, Louis Meigret introdujo la *j* (en su traducción del *Mentiroso* de Luciano). La llama «je o ji consonante».

En 1559, en París, impresa por Wechel, Ramus distinguía entre *i/j*, *u/v* en latín. Las distinguía en francés en 1562. *J* y *v* fueron llamadas «letras ramistas». Y «ramistas» fueron llamados quienes las utilizaban.

Scaliger estigmatiza su «gran locura».

En 1583 Louis Elzévir distinguió *i* y *j* y *u* y *v* en caja baja.

\*

No hay lenguaje común a las diferentes lenguas. No hay silencio común a las diferentes lenguas.

Tampoco hay un silencio propio de cada lengua. Hay un sueño de ausencia de lengua, un «agujero de lengua», un «deseo de silencio» que todo empleo de una lengua «hunde» vorazmente en un «abismo de lengua», en un «vértigo de lengua», en un «vacío de lengua» en el volumen del cuerpo de todo «hablante de lengua».

\*

«*Lux ex sua natura lucet, non ut ego videam...*», Nicolás de Cusa, II, 12.

(«La luz luce debido a su propia naturaleza, y no para que yo vea...»).

\*

El sentido no tiene la capacidad de conocer su operación durante el tiempo de esta operación. Así como el ojo no sabe que ve, ni la mano que toca, ni la oreja conoce que oye, ni la nariz conoce que huele, ni la boca que degusta.

Nada empareja el sentido con (ni lo diferencia de) aquello que ha de tener dicho sentido. Tantos objetos como sentidos. Y algunos objetos por la ausencia de sentido.

La lectura no conoce la naturaleza del sentido que ejerce durante la operación de leer.

No puede decirse de la vela que vuelve visible el lugar en donde está expuesta, que ve.



\*

En 1492 Antonio de Nebrija cuenta 26 letras para escribir la lengua española. En 1524 Trissino cuenta 28 letras para escribir la lengua italiana. En 1557 Robert Estienne cuenta 22 letras para escribir la lengua francesa.

\*

«*Quodlibet esse in quodlibet...*».

(«No importa qué está en no importa qué...»).

\*

«*Non est manus nec pes in oculo, sed in oculo sunt oculus, inquantum ipse oculus est immediate in homine, ut quodlibet membrum per quodlibet immediate sit in homines et homo sive totum per quodlibet membrum sit in quodlibet, sicut totum in partibus est per quamlibet in qualibet*», Nicolas de Cusa, II, 5. («La mano no es más mano en el ojo que el pie es pie allí, sino que ambos son ojo en el ojo, en tanto el ojo mismo está de un modo inmediato en el hombre, y de este modo todos los miembros están en el pie y, en tanto que pie, de un modo inmediato en el hombre; como no importa qué miembro, por no importa qué otro, está de un modo inmediato en el hombre, el todo está por no importa qué miembro en no importa cuál, como el todo está en las partes: en no importa cuál por no importa cuál...»).

\*

Wang Wei afirma que todos los hombres que están a lo lejos carecen de ojos.

## TRATADO XIV. *NOESIS*

Cuando un rostro se percibe en un espejo, la imagen que se refleja en él es una superficie dos veces más pequeña que el globo —el pequeño «volumen original» posado sobre nuestros hombros— en el que por un tiempo cree descubrirse a sí mismo.

Cuando nos contemplamos en superficies pulidas sentimos admiración y una irresistible complacencia (1) hacia los gnomos, (2) hacia los rostros aplastados.

De este modo, si por desgracia cedemos ante las ganas de echarnos una mirada a nosotros mismos, no podemos discernirnos más que bajo formas que son tan planas y tan delgadas como las páginas de los libros del formato más pequeño.

\*

En 1560 Plantin llamaba «recurvado» al circunflejo. En 1567 lo llama «cheurón roto».

\*

La felicidad es ordinariamente defectuosa a causa de la inconsistencia de nuestros órganos, y también de la poca piedad que quienes nos aman les testimonian, y

del poco cuidado con el que los atienden cuando pretenden amarlos.

Pero es cierto que no tenemos el uso de lo que somos. Entonces tal vez los usan como es debido. Y debemos reconocer que el hecho de ser no presenta, en sí, ningún derecho particular para un uso particular.

\*

«Que para los adeptos lo que no debe ser bebido sea bebido, lo que no puede ser comido, alimento, que lo que no puede ser objeto de relaciones carnales lo sea». *Kulârnavastranta*, IX, 57.

\*

El esperma que retenemos al pensar convierte los pensamientos más graves en un poco «descabellados».

\*

La operación del pensamiento.

El espacio que ocupa el pensamiento es un pequeño agujero vacío en la cabeza, que no se equipara con lo real más que una vez vacío. Esto quiere decir: una vez muerto. (Es decir: cuando todos los procesos de simbolización, «decoración», sentido han desaparecido).

Piensa: amuebla febrilmente un pequeño territorio de la nada. Aleteando en el aire con las dos manos. Estas manos, como están muy agitadas, como

tratan de enmascarar el vacío, dan testimonio de él. («Se aturdió». Es el miedo que está en la raíz de este agujero de destrucción muy intensa, que se vacía y se abraza finalmente con lo real vacío —vacío sin voz, carente de testigos, despojado de sentido, asimbólico—, que es el vacío de la muerte).

«Se aturdió». Quien piensa busca amarrar ese algo «perdido»; ocupar el sempiterno «inocupante». Introduce sueños, palabras, deseos, imágenes, etc. Es una interminable gradación de diferencias. Las operaciones de pensamiento están consagradas a una sobrepuja que no conoce término ya que su origen no es un origen: está ligado a toda ausencia. Es decir: está ligado a la muerte. Puede definirse como esa «nada motora», menos originaria que incesante: movimiento de huida en el terror.

Destrucción concurrente de lo que le obliga a esta especie de rueda: imitación por diferenciación. Rivalidad de la nada y la muerte que los antiguos sacrificios en Grecia o en China mostraban al desnudo bajo una luz que lo precipitaba todo. Lo ha renovado todo. En este sentido, la autodestrucción es menos el límite del pensamiento que su fuente, y sin embargo consiste menos en esta fuente (en la medida en que ésta lo limita con la muerte) que en su fin. De ahí el circuito paradójico del «fin sin fin». La reflexión se mistifica a sí misma cuando trata de hacerse pasar por orden, sentido, mundo, paz, o su deseo; en efecto, sean cuales sean estos propósitos, su operación material permanece idéntica: «usa» la agresividad. Amontona a los muertos. Los labios no se juntan, y toda la ayuda

que pueden esperar para su socorro consiste invariablemente en una de esas pequeñas hachas que están siempre a disposición del sacrificador. Se la llama la «lengua». Pequeño látigo. Así pues, llamaremos «cabeza» a esta víctima «sobreexplotada» de la violencia (pensamientos demasiado poco inclinados a destruirse por completo).

(Una ausencia en un vacío: todo de una espantosa violencia. Lo que antaño se llamaba melancolía, en nuestros días depresión, no es *rien* [nada] más que el reconocimiento de esto: fascinación de lo real. Aunque lo real no tenga nada con lo que fascinar. Es también la nada la que fascina, en este «real» que fascina).

Un verdadero pensamiento es el vacío que está en su lugar. Quien piensa, en tanto que piensa, destruye, y los resultados del pensamiento (libros, ideas, toda simbólica) no son más que pequeñas efigies residuales, pequeños desechos debidos a la pereza. Como la orina de pronto, cuando tenemos miedo. La competencia que las lleva a imitarse entre ellas no imita «nada»: en el mejor de los casos, apresura el movimiento que las lleva a perderse; puede dar algún acento a la intensidad vacía del vacío y, como agranda el minúsculo agujero sin fondo, aumenta la espantosa impresión de vértigo que su aprensión suscita. Estos mismos miedos son pobres amparos: su multiplicidad, su movilidad, e incluso la angustia intensa a la que dan ocasión —la tan irresistible y aterradora persuasión de la angustia—, no tienen otro objetivo que calmarnos. Si el pensamiento es el sacrificio de

un excedente de energía o de deseo, entonces está todo él ocupado en matar un excedente de «nada». Georges Bataille decía: un «transporte de odio perdido».

(Anaxímenes afirmaba que un movimiento de agitación como el que se imprime a un tamiz puede diferenciar bien las cosas mezcladas —en la medida en que piensa, al pensar, las hace polvo. Lo que se llama el sentido consiste en pequeños coágulos morales no pensados. Desarrollar el sentido —pensarlo— es destruirlo. Un filósofo que argumentara hasta el final es un filósofo que perdería su filosofía. Un filósofo que piensa es un círculo cuadrado: está demasiado pendiente del miedo que lo anima, es decir, del sentido que trata de preservar. Ésta es la definición de todo discurso: asentar un mundo. Gorgias, Kong-suen Long, Lucretius, Damaskios son los raros grandes textos de pensamiento «acabado». Cuando Lucrecio desarrolla la «naturaleza de las cosas» de Epicuro, poco a poco llega a la ausencia de naturaleza, a la ausencia de cosas, y a la peste de Atenas. Destrucción y abstracción son al respecto términos sinónimos. Están inclinadas sobre lo que consume. Sobre una escalada de ausencias).

Haya lo que haya en el mundo, no hay nada que no pueda ser pensado, designado, o descrito. Pero una vez pensado, designado, descrito, no queda «nada» que sea pensable, designable, descriptible. Nadas indescriptibles, imprevisibles, ininterpretables, irreferentes. Puro azar y negación de un pensamiento que se destruye.

No existe el sentido porque no existe el sinsentido. Y no existe el sinsentido porque no existe el sentido. Nada representa nada, y para nada.

Nada. Pero «nada» no puede borrar «nada». No podemos sino añadir.

Los huesos —los maravillosos huesos.

(Aunque, por lo que a la «nada» respecta, ¿qué puede querer decir «añadir»? ¿Habría que entenderlo como «sustraer»?)

El nacimiento prematuro, la individuación de los cuerpos, la necesidad imprescriptible de la muerte, la diferenciación de los sexos, estas cuatro características —que hablar, pensar «traducen»— no son más que una, que en verdad cabe juzgar como muy insistente, desagradable de cabo a rabo, totalmente ordinaria, y a menudo sentida como monstruosa).

\*

(En octubre de 1830, Raphaël de Valentin, arruinado en el juego y decidido a arrojar al Sena, por desgracia, duda). En *Le Comte de Monte-Cristo*, p. 869: «el paisaje como un cerebro vacío».

\*

«Bellos libros de la librería de san Víctor». El libro 53:

*Questio subtilissima, Utrum Chimera in vacuo bombinans possit comedere secundas intentiones? et fuit debatura per decem hebdomadas in concilio Constantiensi.*



Lo que podría traducirse: «Cuestión muy sutil: si la Quimera que resuena en el vacío tiene el poder de consumir los "pensamientos de los pensamientos", debatida durante diez semanas en el concilio de Constancia».

(La lengua o Quimera: pecho de león, vientre de cabra, cola de dragón, escupiendo fuego, mamando el semen de los hombres, desgarrando sus cuerpos. ¿Puede la Quimera devorar las Abstracciones?).

\*

Yo apaciento las quimeras.

\*

(Sobre una página de Aristóteles, y una de Georges Bataille.

Me rodea más aire del que utilizo con el único fin de respirar, y hablo. Demasiada agua, demasiados alimentos que no ocupan incesantemente la boca, y despliego los labios. Me llevo a la boca la trompa del rito. Más agresividad, o deseo, que el espacio que ocupa mi cuerpo, que al momento se pierde en pensamientos, en libros, en angustias, en sueños. Demasiada vida que conduce a su destrucción, que busca perder sin tregua, sin descanso, el movimiento que la excede, que se expulsa en la muerte.

La obra más bella, el pensamiento más profundo son entonces aquellos que se despedazan mejor. Son los más «acabados», los sacrificios más sangrientos,

las pérdidas más irremediables. En la medida en que se corresponden con los movimientos catastróficos que los animan, permiten una persuasión tanto mayor en cuanto la pérdida a la que se someten es más inatrapable, y procuran una alegría que está en proporción con el don en el que consienten. El placer que resulta de ello, fundamental tal vez, es el que sigue al sacrificio mediante el que una comunidad se alivia de una carga de violencia convertida en insoportable y se concentra sobre la espalda de un muerto tan excepcional como arbitrario.

Es una sangría. No sostengo que se corresponda con una hemorragia que fuera universal. (Pero, en tanto que piensa, «usa» la agresividad. «Sacrifica». Y en tanto que piensa, en tanto que «amontona a los muertos», no colma el agujero de la muerte en él).

Sagrado sublimador. Libros, amores, sueños: es la superposición del follaje de los árboles en los aires, que suple el espacio de un suelo demasiado ocupado mediante su elevación por encima del nivel inextricable de malezas y de hierbas. Igualmente, algún día relativamente antiguo, insectos provistos de alas que los sobrepasan a su vez.

Además, el lugar disponible está en función del número de individuos que pueden ocuparlo. (El azar niega la necesidad: no niega las leyes de las series composibles e imposibles. Y la sujeción a estas leyes no altera su carácter azaroso). El exceso conduce entonces a la muerte. No hay lugar para los dos. Pero incluso esta imagen es falaz. No hay lugar en absoluto para aquel que desea. El deseo es principio de muerte.

Desde que los mundos existen y el tiempo transcurre —desde que el total, en la cuenta de la muerte, se acrecienta irreversiblemente—, ¿cuántos deseos no se habrán saciado? ¿Pero cuáles son los miedos que un hombre ha aplacado? Y es que el deseo no es una «carencia». Es la «nada» lo que el deseo desea. Es morir lo que desea. Deseo que es también, y en el sentido más estricto, la «cosa espantosa»; la *rem*; la «causa de espanto».

Así la muerte, para ciertas especies vivas frente a los numerosos organismos inmortales, consiste en un «hallazgo» del mismo tipo que esas hojas que se han superpuesto en el aire, de plantas que un buen día se encumbraron. O a imagen de esas alas dotadas de plumas, cuyo color es lujoso, variado, y que llevan esas pequeñas bestias que en nuestra lengua se llaman pájaros.

Así es la muerte: es un nuevo pequeño espacio, a imagen de esas hojas simétricas, de esos pájaros multicolores, pero cuya particularidad es que concierne a la ausencia de espacio. Es un nuevo pequeño espacio cuando ya no hay espacio disponible, que el mantenimiento del volumen de la vida en general, en el espacio que ocupa, supone: es un «nacimiento de la desaparición». Es una «construcción de destrucciones».

Sea cual sea este rodeo, es esta página. Por más complicado que sea el rodeo. Por más oscuro).

\*

Hobbes.

Decía que el pensamiento es azaroso, que las deliberaciones del alma son artificios. De modo que los pensamientos, los recuerdos, las rumias no hacen sino añadir su propio desorden al caos que nos precede, e impulsan el desorden que nos rodea.

Montaigne dice en la *Apologie* que las operaciones del pensamiento, o más bien los pensamientos que llamamos conscientes, a falta de poder remitirse a otra cosa más que a sí mismos de modo que fuera posible tener una idea de lo que miden, son también más crédulos, con una convicción más ciega, una persistencia más tenaz que el recuerdo que conservamos de los sueños.

\*

El pensamiento que transforma la exterminación en discriminación. Cf. las esencias. «Caza» del señor de Marandé.

\*

Decidir: en latín es cortar con la espada.

El «juicio» de Salomón. Pensar.

\*

La preferencia que algunos conceden a las obras más particularmente oscuras, difíciles, no tiene nada de intelectual.

La búsqueda de los «rompecabezas», de lo que rompe la cabeza.

\*

Durante un año traduje a Licofrón. Acabó por faltarme el valor para empujar las puertas de vidrio transparente de las panaderías. A la vez, editaba las obras completas de Maurice Scève.

\*

Hacer que algo pase del estado disperso al estado estructurado y del estado estructurado al estado disperso. Componer y descomponer. El pensamiento se vale —muy imaginariamente— de una pura diversidad, dispersa, incoherente, para tejer por encima una tela de orden. Que no deja de recordar el arte ceñido y, por así decir, estrangulador del tejedor: mallas atravesadas por urdimbres, trama, lanzadera. En el interior del dibujo, hacer que figuren no sólo la escala, no sólo las maneras, sino también la pequeña silueta del testigo. Que no hay que dejar que prenda lo que prende. Ante todo sistema: *asystasia*, que no sólo precede sino que incluso subyace y por tanto también debe suceder.

Alegría ante el charlatán que descompone el artificio. La prestidigitación debe ir hasta el final y procurar que la ilusión acompañe todo el truco hasta en la hábil exposición de sus hilos, para lograr un nuevo truco más inesperado todavía. Algunos sofistas se paraban por el camino, como algunos prestidigitadores

guardan el secreto (el «truco de Polichinela»). Gorgias no. La sorpresa ante la operación material (sin fin moral para este «desenlace»). No soportar que se «haga creer» algo, sea lo que sea. Señalar con el dedo el dedo que designa. Kong-suen Long: no permitir que el símbolo, el signo sea «sustituto» del objeto que le sirve de soporte material. Exactamente el brusco y explosivo: «¡Vaya! ¿Qué es lo que tenemos ahí?» de la canción que acabo de citar cinco líneas manuscritas más arriba.

\*

Este «ahí» es *rem*.

\*

(La materia de lo que escribo es la totalidad de los signos que empleo sometida a su propia acción. Los argumentos que estos signos parecen colocar y propulsar, sometidos a la acción que les es propia, se destruyen vehementemente hasta mostrar el «entramado» y hasta eliminarlo con estos signos de pronto enfáticos y aislados, abstractos y risibles. El «aspecto» [*museau*] no es sino ese material mismo. La acción está ligada a la complejidad de la argumentación, al ímpetu de la rotación. La alegría eventual que resulta de ello —sometida inevitablemente a la energía gastada allí— está ligada a la intensidad de esta acción. A lo súbito o a la virulencia del desastre. Al vigor puesto en lo que hiere.

En todo esto, estrictamente nada me es propio).

\*

En la argumentación que desarrolla Nicole en sus *Traités* —argumentación según la cual nada puede fundarse sobre la vida—, de pronto avanza un argumento extraño, curiosamente «anoréxico»:

«Hablo de la necesidad en la que están de reparar todos los días el desfallecimiento de sus cuerpos mediante el beber y el comer. ¿Qué puede ser más capaz de hacerles sentir su debilidad que convencerlos, mediante esta necesidad continua, de la destrucción continua de su cuerpo, que tratan de reparar y sostener contra el ímpetu del *torrente del mundo* que los arrastra a la muerte? Porque el hambre y la sed son propiamente *enfermedades mortales*. Sus causas son incurables, y aunque se detenga su efecto por algún tiempo, acaban venciendo finalmente sobre todos los remedios.

»Que se deje al mayor espíritu del mundo dos días sin comer...».

\*

El estado de una boca de niño.

No tengo idea de su rostro. No sabría precisar la edad, ni el sexo, ni la belleza quizá. Veo unos labios que están juntos, que se adelantan ligeramente.

Sin duda puedo deducir de esta protrusión de los labios (que es una especie de mueca, que llama

la atención) que el niño está unido en cuerpo y alma al objeto que lo ocupa, y sobre el cual sus ojos se han «detenido». Es esta tensión del cuerpo, esta contención del espíritu, esta presencia entera en el juego sin que yo conozca su naturaleza, que lo incluyen allí donde no está, que pliegan ese busto y dirigen esas manos hacia un antepaís silencioso, quimérico, del que nadie guarda recuerdo, aunque muchos conserven la nostalgia. Es esta atención sostenida, profunda, perseverante (parece que ninguna angustia puede atravesarla, que nada es capaz de distenderla ni de disminuirla), es este abandono sin retención, esta capacidad de entregarse totalmente a lo que se hace, de darse sin reservas, con un celo, un cuidado que nada puede distraer.

Por más peligrosas, completamente vanas, que puedan ser estas afirmaciones, imagino que es así como, al morir, quien muere, si le gustara morir, se entregaría a la muerte.

\*

(Luego el gesto colérico que una mano hace en el aire. La mueca se rompe de repente. Es un golpe de borrasca que de improviso pasa por los ojos, un empalidescerse de la piel que recubre las mejillas, un furor y una brusquedad inmediatos. Con una especie de cólera destructiva (como, al nivel de la lengua, la que es propia del sarcasmo), vuelve en contra del juego sus manos, hasta entonces meticulosas y muy ágiles, de pronto alborotadas, sin perseguir ya otro



propósito que acabar con todo, concluir, en la forma de un abrupto destrozo, impaciente, desposeído, arrojando en todas direcciones y rompiendo en pedazos los objetos que lo rodean, y de los que por largo tiempo había obtenido, antes, alegría).

En este gesto, a mi entender, hay algo que evoca la muerte. No sé describirlo.

(Igual que se entregaba, se perdía sin medida en el juego que lo absorbía; un deseo sin razón se impone a su cuerpo y lo hace romper brutalmente con el mundo demasiado cerrado, rápidamente asfixiante, del juego y las convenciones, las posturas y las reglas a las que se somete quien se entrega a ellas. Esta efervescencia furiosa, sin suponer ningún resentimiento, ninguna indignación, ni animosidad, ningún motivo que justifique esta repentina explosión de cólera, remite de modo indiferente a todos los momentos de hosquedad vacía, o de mera impaciencia, o de hastío insoportable, o de angustia que interminablemente levanta. De pronto ha sido desencadenado. Ha sido arrebatado. Es una llaga abierta, reabierta sin cesar, en el corazón de lo que somos, de la que brota violentamente la sangre, con la necesidad de lo que se derrama, que fluye, que nos repatría fuera de nosotros mismos: que es nuestro lugar verdadero. Allí donde no estamos. Donde no hemos estado jamás. Donde ya no estaremos).

\*

(Que no nos repatría. La sangre es el afuera, en nosotros. Pequeño rostro: carmesí. La sangre, que le pone fuera de sí, que se le ha subido a la cara. Estos ojos que brillan, estas manos que tiemblan, estos pies desordenados que patalean en el aire, y este cuerpo que se ahoga: es un instante, una ira muy súbita y que, después de haberse producido, no puede ser evocada por aquel a quien, durante unos minutos, le ha devastado el cuerpo.

Del mismo modo que la atención absoluta que suponía la mueca, igualmente: se ha «entregado» a la cólera. No se ha «dominado». Un movimiento que no se avenía con él, más grande que él, de pronto lo ha desbordado: este movimiento venía de más lejos que el mundo que lo rodeaba, y lo ha proyectado más lejos que el cuerpo que le es propio.

Tampoco nada («nada», ni exterior a él ni interior a él, lo puso «fuera» de «él») provocó su cólera sino sólo este deseo de estar fuera (que rompió el juego, pero adonde el juego lo introdujo). Pero no es deseo de estar «fuera», en este caso. Un *estado*).

Sino: nada.

Sino: fuera.



Lo que puede apartar de la filosofía es de entrada el principio de razón. Al respecto, toda la filosofía del mundo vale menos que una hora de tiempo. Un breve instante basta para romperla. Pero, también, para volverla placentera, y con recursos indefinidos. Y

secular. La afirmación según la cual lo que es no podría producirse sin alguna razón es, palabra por palabra, increíble, imaginaria. Se trata de un pensamiento que tiene miedo. La filosofía es la operación de pensamiento que le coge miedo a lo que atormenta y confronta y oprime su misma operación. Se dice que es propio de la violencia esta capacidad de procurar en cualquier momento buenas razones. La intensidad, lo arbitrario: el pozo de la razón por excelencia. Sin duda el pensamiento del azar no está libre de espanto, pero por lo menos es un poco más difícil de pensar, y un poco más irreductible, más temerario, enteramente paradójico, «dando vueltas sobre sí mismo», sin demasiados apoyos, y a fin de cuentas inútil. La operación misma de deducir es una predicación que, para algunos, es imperceptible, inatenable. Para ellos, nada se deduce de nada, nunca, excepto en la desgracia extrema, cuando la repetición de los sufrimientos genera el sentimiento de persecución (que es la genealogía de la interpretación) y se impone la idea de suerte, suerte que no pone en juego más que a aquel que la toma como «objeto», para poner en obra un sacrificio que no alimenta otra fiebre sino la de romper lo más rápido posible el encadenamiento —es decir, hacer polvo la «quimera del sentido» que la desgracia ha improvisado.

Además, una vez cumplido, no se justifica y no tiene medio de dar prioridad a otra necesidad más que a aquella, enteramente factual, de haber tenido lugar hasta la sangre. (A menos de entregarse directamente al delirio pretencioso —pretencioso respecto

de las cosas que son, que apenas son «para» ser lo que son, y «como» son, y en tanto que son, y durante todo el tiempo en el que son— de los sentidos que se generalizaron bajo la forma del sentido).

\*

Lo que ridículamente se llama el «trabajo del escritor» es una ociosidad próxima a la miseria. Ni un trozo de manta, de punto, casi ni agitación manual. Este trabajo no apacigua, ni dirige el pensamiento fuera de sí, no brinda derivación alguna a la animación propia de un cuerpo. No tiene cuerpo a mano sobre el que hacer que pase la intensidad vacía que crece en él, y que no tiene entonces salida. El chivo expiatorio es su cabeza misma. (Ningún hueso que roer que no sea la ficción tan abstracta de su lengua. Y que nada exorciza si es la materia misma de la suerte que se le ha echado, la tela misma con la que está tejida la angustia que trata en vano de prevenir). Nada a mano más que el vacío. Sólo el pequeño pedazo de lápiz que sujeta. Las palabras, que designan cosas ausentes, reemplazan bastante mediocrementemente lo que le falta y que lo ha empujado de un modo bastante desafortunado a apelar a ellas: preservan a fin de cuentas la ausencia cuando mediante ellas intentaba protegerse contra el vacío y las llamadas de la muerte, sustraerse al abandono y protegerse vanamente de la longitud de las noches y el escalofrío. Sin duda ha escogido bastante mal su ovillo de hilo. Un recurso parecido es la túnica de Neso. Crisóstomo afirmó que la palabra era un vestido de gala.

\*

Los «pensamientos» son fuegos de paja repentinos, cortas y bruscas combustiones de una especie de energía excesiva. Pequeñas crisis de sobreproducción. Aquel cuya cabeza se calienta pensando, ¿cómo podría pensar a la vez en acrecentar aquello que se obstina en consumir? Igualmente la reflexión se engaña cuando pretende utilizar la agresividad o la energía particular que la conduce en dirección al apaciguamiento, al sentido del mundo —y constituirlos como tesoro, como capital. Las operaciones de pensamiento están condenadas a una diferenciación sin objeto, y a una sobrepuja que no posee término exacto.

\*

Pedazos de odio despedido.

\*

«En tanto que piensa, usa la agresividad; sacrifica. En tanto que piensa, en tanto que amontona los muertos en él, no colma la bolsa de la muerte en él».

\*

Otra hipótesis: que el pensamiento —en caso de no ser de cabo a rabo autodestrucción—, suponiendo que

se aplique a dar curso con alguna consecuencia a las operaciones que suscita, cierra entonces un círculo que lo conduce a destruirse. Se dice en efecto que para que un sistema sea «decidible» la tautología que sanciona su validez es su supresión.

\*

Otra: ningún pensamiento extrae su necesidad de sí mismo. Cada uno de ellos sólo vale en la guerra que libra con otros pensamientos en liza. Entregado, en definitiva, a la suerte de las armas. En este sentido, toda diferencia supone una rivalidad que la precede, y una matanza que la funda.

\*

Otra: ¿cómo podría el pensamiento pensar [*penser*] en «curar» [*panser*] la «llaga abierta» que es él mismo, mediante un «tejido de heridas» (un velo «traumático»)? ¿Y soñar con «unificarlo» mediante un «tapiz de diferenciaciones»?

\*

Otra: ¿por qué es preciso que el pensamiento tenga como función «componer» [*retaper*] un orden, antes que «descomponer» [*détraquer*] en la ausencia de orden?

\*

Pero también aquí de nuevo se trata de pasar el tiempo, pensar —«errar»—, engañar al tedio. Por un lado, ¿de qué distrae pensar? ¿Y consuela, y mantiene a distancia, y obnubila? Por el otro: ¿de qué no distrae pensar, de qué no se aparta? Todo cuanto he dicho, por más yuxtapuesto que sea, no es exactamente contradictorio.

Y es esto lo que es oscuro.

\*

Oscuro es lo que se coloca delante para cubrir, como un caparazón o un tejido. Es lo que protege en la guerra como un atuendo o un escudo.

\*

El escrúpulo.

El «escrúpulo», en latín, es una pequeña piedra puntiaguda que se hace sentir como si estuviera situada en el cerebro. El cuidado [*souci*]. En francés es el sentimiento de una espina que no puede arrancarse de la piel.

\*

(El «deseo de respuesta» sin duda está ligado al miedo, pero, por «añadidura», si puede decirse así, es desafortunado. La prisa que se despliega para acabar con la angustia que oprime no suprime en nada el

deseo. La intolerancia ante lo que espanta, ante lo inaferrable, ante lo que deja cada vez más desprotegido, ante lo que amenaza de cabo a rabo, se muestra finalmente intolerable ella misma. De una fragilidad «intolerable». Sistemas enteros parecen reiterar: horror al vacío. «¡Una respuesta mejor que nada! ¡Una pesadilla, una tiranía, no importa qué, una guerra, un amor, una superstición, todo antes que la falta de sentido!». Pero no son más que vacío. Son el sonido que produce el vacío. La amenaza no proviene del vacío, sino del miedo al vacío. El vértigo, el sofisma, la nada son alegrías. La dubitación es el placer de la energía de pensar. Puede desearse decir. No puede desearse responder).

\*

Contraargumento:

Nombrarlo todo, el vértigo retórico exponen menos de lo que exorcizan.

(Pero más —es cierto— a aquel que enuncia que a quien lee).

\*

Especies intencionales. Lo diáfano es la dimensión de lo visible. La lectura es la dimensión de la ausencia.

—Tengo una pequeña *intención de ausencia* —dijo levantándose de repente—. Voy a abandonar por un momento la sala. Creo que tengo el vientre algo agarrrotado por la angustia. Voy a leer.



Rezar, antaño, ponía en comunicación con los muertos.

\*

Especies intencionales. Leer.

Nada está dotado de dimensión y todo es incommensurable. Ni detalle ínfimo ni sistema posible, faltando la escala tanto como el texto y, tal vez, incluso el uso. La lectura en pena por su texto como la lengua por su enunciación (el siglo xvii decía por su «dicción»), mostrando una especie de inherencia absoluta —«como la yedra a la muralla», «como la negrura al carbón»— que hace que ninguna de ellas, ni lectura ni escritura, ni lengua ni voz existan por sí mismas, sino que manifestándose la una en la otra den lugar a esta relación que no tiene otra escala más que ella misma (ni otro «paisaje» más que ella misma, ni otra «residencia» más que ella misma), que no las acrecienta por separado y —incommensurable respecto de todo lo que no es ella misma— esta relación entre la lectura y el surgimiento del texto es, una y otra vez, su única dimensión, incapaz de servir de nuevo para «algo otro» que ella misma, y ni siquiera para ella misma, con el pasar del tiempo, el ojo que se transforma, incapaz el texto de una posición absoluta, el vacío, o el deseo o el tedio o el miedo, en el fondo del cuerpo, renovando el deseo o el miedo a «repetirse», a ocuparse, a protegerse, a decirse, explican quizá que no se haya dejado de leer ni de escribir, pero también que nunca se haya comenzado a hacerlo —lo

que no es posible al no ser susceptible de principio, de unidad ni de fin.

He leído en un diario de la tarde del mes de enero del año 1979 un pequeño fragmento de una columna en el que un periodista curiosamente bromea sobre la declaración de un niño de Belleville —llamado Saïd y cuya madre es analfabeta— que considera que los libros «son algo que sirve para aprender a leer».

No hay en todo el artículo ninguna otra observación que pueda rivalizar con ésta en exactitud. No percibo en ella ninguna desesperación.

Toda lectura es una preparación para un instante de lectura privado de identidad. (Nada verdaderamente leído —ni rezado verdaderamente). Indefinidamente diferida.

La lectura «en» la inclinación y «en» el miedo a «leer por entero».

\*

Petrarca, escribir: *Ferrea voluptas*, dice.

Una voluptuosidad de hierro. Una voluptuosidad dura —cruel, hecha de hierro—. Una alegría de «día de lluvia», «de la edad de hierro».

Exaltación insensible, desprovista de piedad, pesada, ruda, repentina, brusca, áspera.

\*

Triple ritual.

El libro, dado que su lectura suscita deseos que malmete y rompe, construye sobre estas «roturas» —en cada etapa de la lectura— un gran deseo tortuoso, irreductible, complicado, autónomo, que tiene por fin expulsarlo —al término de la lectura— con el mayor grado de violencia y de satisfacción posible. De ahí el carácter tan formal de los libros; este carácter remite a la naturaleza repetitiva, ajustada a la costumbre, de los rituales sacrificiales. Remite a la vaguedad del pensamiento, a la pobreza de estos gestos reflejos y a la invariabilidad de la muerte en nosotros.

Los deseos que el lector asume en el libro que lee, así como las expectativas que se forma respecto del curso ulterior de la argumentación o de la intriga, no dejan de estar obstaculizados o impedidos a la vez por la «univocidad de voz» que es todo el libro, y por la temporalidad imperturbable de las páginas que pasa y repasa. Sin duda, semejantes sacrificios ofrecen rasgos bastante próximos a aquellos de los que, a lo largo de los días, el lector es la víctima viva en la prueba de lo que un mundo, una época, una lengua fabulan como «real» durante un tiempo, y que por efecto de retorno nos presiona o nos aplasta. Pero este «real» del libro se sacrifica a sí mismo al término de la lectura del libro: carnicería de abstracciones, un libro cerrado, cuyo único fin es la misma palabra «fin», nada, nada.

Quien escribe, escribe con vistas a este saqueo final, con vistas a la puesta en escena que mide la intensidad del saqueo.

Pero lo que deseamos al leer es también algo más que el simple «sacrificio de nuestros deseos». Al

leer, deseamos nuestra renuncia a esas satisfacciones breves y numerosas, contentos como estamos por comprar, al precio de esta frustración, el surgimiento y la constitución del libro mismo y su autoridad sobre nosotros, conociendo su brutal y ridícula caducidad al final de sus páginas —«divino de papel» del que hasta nuestras manos tienen el control, mundo sometido a la omnipotencia de nuestras manos, que podemos revocar en cualquier momento, pero cuya asunción final se equipara siempre con la consumación absoluta de un sacrificio absoluto: todo el sentido, nada, un pedazo de papel, un pedazo de madera, como un dios muerto.

Es en este sentido en que antaño se afirmaba que todo «prepara el fin», que las «cimas del arte» son las «bellas catástrofes».

Cuanto más hayamos sorprendido, captado, decepcionado o hambreado unos deseos inmediatos, más habremos picado, irritado el gusto que nos llevaba hacia la violencia última, el sacrificio último, aniquilación irrisoria de un volumen de papel a la altura de las pretensiones y de las imágenes. Nos hemos demorado tanto solo para poder acrecentar ese saqueo, ese campo de ruinas entre los robles verdes. Prisa, rabia, impaciencia, deseo que reclama el naufragio, masacre, inmolación. Heríamos, irritábamos nuestro deseo, hasta tal punto nuestra ansia se asentaba, mediante un desplazamiento semejante —y cediendo la «tan desarmada» pasividad de nuestro cuerpo a los escalonamientos de la intriga—, en una destrucción más absoluta, de un vacío más profundo, un sacrificio con efectos más duraderos. Ejercicio de aniquilación,

de anulación, esto es la lectura. El tiempo de la lectura es la duración de esta violencia contenida, de este placer por una matanza en la que todo el libro se demora, que se cumple lentamente, para abolir y crucificar de repente un mundo imaginario como algo no «real»; si existía, no puede soñarse «desposeído» [*sevré*] hasta tal punto.

Pequeña embriaguez o desconcierto un poco inquieto, o disgustado, cansado, angustiado, cuando se cierra el libro; y la banalidad y el carácter absolutamente desprovisto de sentido, purificado, del mundo así perdido, en el mundo recuperado, parecen la imagen simétrica de lo que se siente, a veces, cuando sufrimos la decepción a la que nos lleva el fin brusco del amor, el cuerpo desnudo recuperando de pronto la percepción de su estado, ahogado de nuevo en el aire que lo rodea. En los dos casos, la palabra (la ficción) de lo «real» no significa más que una pobre violencia confiscada, turbulencia perdida.

Igualmente, la más breve de las palabras, en su uso más simple, sacrifica su objeto en una formulación particular. Experiencia que se ha convertido en signo, en «muerte», como el recuerdo que todavía se conservaba, hace algunos siglos, de un dios sobre la *tau* de una cruz.

Pero sacrificios más menudos y palpables en el curso de la lectura, en los que el hacha sobre nosotros es la lengua que tomamos por objeto: los rituales personales e incesantes a los que nos encomendamos sin cesar, los giros que nuestra manía no soporta, las imágenes que recusamos, las palabras que odiamos,

o los niveles de lenguaje cuyo empleo nos repugna o que proscribimos. Cada frase es el resto de una combustión lingüística cuya extensión, si la comparamos con lo poco que resulta, confunde por su desproporción.

Pero nuestras cabezas antes, en el interior de nuestras cabezas antes, lavadas a cada instante por la sangre de un sacrificio más oscuro, más obstinado, y más extenso todavía.

\*

Los libros. En un mar inmenso y verdadero (es decir, *allí donde nada está ligado a lo escrito*) es donde hay que ahogarlos sin descanso.

Entonces se puede sentir interés al leerlos, incluso a veces estupor o alegría —y leerlos más o menos por lo que son.

\*

(Cf. el argumento del padre Jousse. En efecto, por grande que sea en sí mismo un libro —esto es, todo lo que depende no del lenguaje sino de la transcripción de una lengua—, no es más que una «gota» en comparación con esta «tercera ola» brusca y relativamente muy turbadora que ha constituido y establecido a los hombres y que tal vez los ha definido).

\*

*Fanaticus*. Que concierne al templo. (El *fanum*: el recinto sagrado).

El árbol golpeado por el rayo es llamado un árbol fanático. El rayo lo ha consagrado y un círculo misterioso se extiende a su alrededor. Y consagra la forma consumida. Como, en torno a ella, el espacio de su ceniza. Es un templo.

Quienes son golpeados por [    ] pueden ser llamados fanáticos a semejanza de esos árboles. Ellos, que han sido fulminados, y en ellos, este círculo de vacío. Nada los inspira. Ninguna verdad se les ha revelado. Simplemente han sido objeto de esta destrucción, de este «impacto».

\*

Espero ser leído en 1640.

\*

Los libros más bellos hacen que se dude de las intenciones que los han animado. La belleza o la solidez de su materia remiten a un cuidado que la belleza no justifica. Señalan con el dedo agujeros, fragilidades, soledades y miedos: algo de lo que se ha huido en lugar de asumirlo.

Todo el tiempo que se gastó en ello.

(Todo el tiempo que se gastó en ello sin duda no se habría empleado mejor en otra cosa, o en «nada». Pero la constancia en este empleo y la cantidad de ese tiempo, por imperceptibles que sean en la lectura,

actúan sobre quien lee como una «razón subyacente» [*sous raison*], un vacío que llama).

Una seguridad como ésta en la forma, una maestría tal en la composición

desprenden poco a poco tan poca seguridad,  
debilidad

un nihilismo tal, una deficiencia que  
deshilacha unos libros que son bellos. Todo  
lo que es bello resulta terriblemente «afectado».

\*

Los libros, después de prenderles fuego, se ataban a la cola de los perros. Y las manos de los escritores, como habían sido cortadas, no podían aplaudir.



## TOMO III



## TRATADO XV. UN LIPOGRAMA DE APPIUS CLAUDIUS

Appius propuso que se abandonara la letra z. De este modo esperaba preservar de la muerte la boca de los hombres. Imaginaba que impediría que el vivo contagio que encerraba esta letra se extendiera a las que la preceden y la suceden en el alfabeto. Que, como imprimía en el cuerpo de quienes la habían articulado la huella imborrable y peligrosa de la muerte, detendría este poder, o por lo menos suspendería durante un tiempo su comunicación. Le parecía inútil que se adelantara su llegada imitando sus efectos. Pretendía también que el uso de la máscara mortuoria y los rasgos inmovilizados para siempre de los cadáveres, como un veneno de Neso, amenazaban con corromper y consumir poco a poco la piel bastante brillante y viva que reviste, mientras viven, la cabeza de los vivos.

Su opinión no tuvo los efectos que esperaba. No obtuvo la convicción de sus conciudadanos. Si Roma tomó en consideración los argumentos que había lanzado, no publicó el edicto que hubiera proscrito la pronunciación de la letra incriminada en el interior de los muros de la ciudad. Añado que el propósito de Appius Claudius, como no ofrecía ninguna garantía sobre la eficacia que podría resultar de él, presentaba

un carácter en cierto modo paradójico: ¿cómo se podía estar seguro de que el mejor medio de defenderse de la muerte consistía en mantenerla en silencio?

\*

Ocurrió que la causa que defendía Appius no fue enteramente vana. Sin duda los Padres conservaron la letra z. Pero su ubicación en el abecedario atestó el espanto. Se decidió que la letra z fuera relegada al final del alfabeto. Porque, decían, «¿quién podría jurar que nada fundaba la verdad de los temores que inspiraba a Appius el uso de esa letra? Los hombres, a los que caracteriza el uso de una lengua, ¿no quedaban igualmente caracterizados por la aprehensión de la muerte? ¿Se había aportado alguna vez la prueba de que el lenguaje no formaba parte de ella? ¿Con la ausencia? ¿La disputa? ¿La destrucción? ¿El escalofrío?».

\*

Es de justicia decir que no es fácil figurarse cuáles podrían ser, en la cabeza de Appius, las ventajas y las protecciones que esperaba del abandono de la letra z. Únicamente quienes desaprobaban el carácter reaccionario, según ellos, de la propuesta de Appius conservaron memoria de ello. Y ni la perfidia de las insinuaciones, los prejuicios violentamente modernistas, racionalistas, pro-atenienses de las posiciones que defendían, ni tampoco la retórica

enteramente vehemente que aplicaron a la argumentación contraria permiten reconstruir el detalle del enfrentamiento. De la negativa de Appius a introducir la letra *z* en el alfabeto de Roma, tan sólo Martianus Capella dio una interpretación relativamente precisa.

El texto de Martianus es el siguiente: *Zidcirco Appius Claudius detestatur, quod dentes mortui, dum exprimitur, imitatur*. Dice que Appius había propuesto el abandono de la letra *z* «porque al pronunciarla se imitan los dientes de un muerto».

Pasados los siglos, los hombres en trance de muerte, los gramáticos, luego los filólogos estimaron esta lección como pueril. O bien la consideraron una prueba de una superstición risible, en realidad, y casi inverosímil. Algunos llegaron incluso a recusar esta lección. Pretendieron que había que leer *mordici* en lugar de *mortui*, optando de este modo por representarse los «dientes de alguien que muerde» frente a la espantosa, dudosa y muy oscura imagen de los «dientes de la muerte».

\*

Al igual que un pueblo expulsa al final del camino, en el límite de sus campos, el cementerio en el que sepulta, bajo tierra, los cuerpos que la vida ha desertado, creyendo protegerse al actuar así de la imprevisible e inasignable descomposición que la muerte entraña, con la esperanza irracional de controlar un desorden que nada humano ni inhumano controla efectivamente

(una violencia capaz de vencer rápidamente a todos los miembros de una comunidad, capaz de arruinarlo todo y aniquilarlo todo), también las más pequeñas unidades físicas a las que se reducen las palabras, que en sí mismas son totalmente insignificantes, no sólo están ya evidentemente maleadas por el terror, sino que también son sospechosas de una devastación y de una tortura tan materiales sobre el rostro de un hombre que pueden ser objeto de una obsesión maníaca en la cabeza de un senador romano, y conducir finalmente hasta un verdadero sacrificio gráfico. Sin duda ésta es la manera en que hay que representarse esa posición varias veces milenaria de la z deportada, recogida, destacada también, como al aire libre, en el límite de los muros del recinto, al final del alfabeto latino, donde colocar a la *dzêta*, que sin embargo figuraba en la sexta posición, entre *épsilon* y *eta*, al principio del alfabeto de los griegos.

\*

Lechón, chivo, *katharmos*, cordero expiatorio por dos veces. Una, por la propuesta de un sacrificio material, aunque sea probable que los motivos de esta controversia hayan sido enteramente míticos. Luego, por su repudio imaginario. Expulsión de la muerte al final del abecedario. Posición simbólica del dominio de una «boca de muerte» soberana en la escatología de las letras que se usan.

\*

Quiero destacar que en Roma se tomaban muy en serio los problemas de gramática. Habitudo a creer que todo miedo es oportuno, muestro que la mayor parte del tiempo un exceso de credulidad marca con su hierro, a la vez, no sólo la inverosimilitud juiciosa sino también la radical imposibilidad de la que toda religión se resiente. No tengo medio de quitarle la razón a lo que me espanta. Un escoliasta cuenta que Appius, cuando hablaba, estaba cubierto por un sudor divino. Como ellos, yo pierdo toda contención, como ellos que estaban estupefactos ante la idea de pronunciar unas letras que componían unos nombres. Como ellos, yo temo, igual que ellos temían, las suertes que la muerte arroja sobre quienes hablan, es decir, sobre aquellos que de este modo, con una evidencia que es excesiva, caen directamente bajo su dependencia.





## TRATADO XVI. LOS PRIMEROS CÓDICES

Nació el 1 de marzo del año 39 o 40 d. C., en una pequeña ciudad de la Tarraconensis, Bilbilis, a orillas del Salo. En el 64, partió a Roma. Permaneció allí treinta y cuatro años. Durante largo tiempo vivió en un tercer piso del Quirinal. Luego —al final de sus días— adquirió cerca de allí (cerca del templo de Flora) una pequeña casa. Poseía también, desde mucho antes, una pequeña granja rodeada de campos y de viñas, cerca de Nomentum, de tejas poco seguras y que daba un poco de vino mediocre.

Viajó poco. Tan sólo le gustaba la capital. Leer poemas, tomar baños calientes, frecuentar los «agrupamientos» —los círculos, las librerías, las reuniones de letrados y de poetas, los banquetes—, hablar bajo los pórticos, corresponder a la *salutatio* fueron sus ocupaciones esenciales. No se casó.

El año en el que llegó a Roma vio media ciudad en llamas. Asistió a la muerte de Séneca, a la construcción de la Casa de Oro, a la muerte de Nerón, a las revoluciones que entregaron el imperio a Galba, a Othon, a Vitellius, a los emperadores fabianos. Los cumplimentó a todos.

Al «peor», lo colmó de elogios. Fue cliente de todos los protectores que pagaban. Alabó a los

delatores. Le gustaban aquellos que en los juegos eran más sangrientos. Ni Silius Italicus ni Regulus ni Atedius Melior ni Arruntius Stella lo cubrieron de oro. De ellos, no obtuvo mucho más que la espórtula de la mañana. Se lamentó, lloró el tiempo de Augusto, y el recuerdo del ministro Mecenas. Se dirigió hacia el emperador. Aduló a Domiciano. Curtisa. Flagorna. Fue el amigo íntimo de Juvenal. Tuvo cierta amistad con Plinio el Joven. No fue amigo de Tácito.

Tenía la barba recia, los cabellos lacios, la voz fuerte, profunda, y España se delataba en todo su cuerpo. No escribió como solían hacerlo quienes escribían entonces; al contrario: apasionado por la precisión, por el laconismo, buscaba la expresión más propia y la más simple, el episodio más sorprendente, el más seco. Le dio la espalda a la poesía de su tiempo —a la *declamatio* y a las mitologías. Frente a la literatura del siglo I, esta obra es la más singular que imaginarse pueda. Contrasta no sólo por la precisión de su léxico, por el odio a la elocuencia y a la imagen, sino también por la firmeza, la virulencia de la expresión. Una especie de clasicismo que se volvía barroco a fuerza de pureza. No tenía ninguna consideración por lo escrito. Arte de la *concretio*.

Demetrius —un joven esclavo de su propiedad— recopilaba con cuidado los epigramas que había compuesto y los transmitía a aquellos de los que era el protegido. Fue debido a su pluma que el sentido de la palabra epigrama sufrió su principal metamorfosis. De «poesía breve» pasó a ser sinónimo de «broma

aguda, mordaz». Al especializar su sentido, especializó su forma. Escena brusca y viva agresivamente obsesionada por —en francés— el «trazo final» [*trait final*], la «punta»; en latín: *aculeus*, *acumen*, *muco*.

Igualmente, fue debido a su pluma que la poesía se convirtió en una forma —por más letrada, por más sabia que fuera— de irrisión. Obra de desocupado [*désœuvré*]. En el libro XIII: «Es este papel lo que me hace las veces de nuez, este papel lo que me hace las veces de cubilete: este juego no comporta ni ganancia ni pérdida». Lo que hizo lo llamó a veces *nugae*, tarro de pimienta, camisa de chulo [*maquereau*], *scrinia* para los vendedores de salazón, papel de borrador para los niños, toga para los alevines de los atunes, y túnica de oliva.

«*Quid dentem dente juvabit rodere?*». «¿Qué placer podría encontrar el diente en roer el diente?» (*liber XIII, II*). El carácter tan singular de este arte consistió en la brutalidad de la lengua, de la expulsión sonora, del esputo sonoro, en la búsqueda de palabras robustas, crudas, contrastantes, en la brusquedad, la minucia, el brillo de las escenas más vivas, en la creación del objeto más recogido, en la expresión más recogida —la vida en Roma recogida en un libro. En el libro X: «*Hominem pagina nostra sapit*», «Mi libro tiene el sabor de lo que es humano». Por ello los eruditos no dejarán de excavar en él: el especialista en la cerilla azufrada, el especialista en el cristal de vidrio, el apasionado por los objetos arquetípicos, por los vendedores de guisantes cocidos y de salchichas humeantes.

Publicaba sus compilaciones de epigramas en forma de *volumen*. Quintus Pollius Valerianus, Secundus, Atrectus, Tryphon editaron sus libros. Atrectus poseía cerca del foro de César una tienda imponente en cuya fachada se exponían los nombres de los más prestigiosos autores del momento. Vendía obras lujosas cuya «portada estaba cuidadosamente pulida con piedra pómez y realzada con púrpura». Tryphon vendía a dos sestercios los *Xenia* cuando Atrectus había puesto a la venta por cuatro dinares un libro de epigramas. Conoció el éxito. Se lo leyó a orillas del Danubio, a orillas del Rin, en Bretaña. Todas las ciudades de los galos lo leían.

Según explica la tradición, es el primero que sostuvo entre sus manos un libro en su apariencia moderna. Su nombre era Marcus Valerius Martialis.

\*

Es en los *volumen* de Marcus Valerius Martialis donde se encuentra mencionado por vez primera un libro en forma de *codex*. (Por lo menos el azar, las condiciones de conservación de los manuscritos antiguos, los juegos de traspasos de imperios, las destrucciones debidas a los ejércitos romanos —el juicioso desprecio en el que se tiene por lo general a las cosas escritas—, la malignidad y la voluntad de aniquilación de los cristianos hicieron que los primeros testimonios antiguos del libro moderno —del *codex*— se conservaran en un libro de Marcus Valerius Martialis).

En diciembre del 83 Marcial publicó los *Apophoreta*. Se trataba de una serie de 223 dísticos, como boletos de lotería ordenados según los regalos ofrecidos para las Saturnales.

Se ofrecían allí unos libros extraños: libros hechos de «numerosas hojas de pergamino plegadas». Esta nueva fabricación permitía —para sorpresa de Marcial y de sus contemporáneos— reunir en un solo y breve libro todos los escritos de Virgilio (xiv, clxxxvi: *Vergilius in membranis*). Todo Homero, añade (xiv, clxxxiv), *in pugilaribus membraneis*, sobre «tablillas de piel»:

*Ilias et Priami regnis inimicus Ulixes*  
*Multiplici pariter condita pelle latent.*

(«La Iliada y la Odisea han sido igualmente puestas de modo seguro en los numerosos pliegues de esta piel»; están «escondidas en este laberinto de pergamino»). El epigrama cxcii describe igualmente los quince libros de las *Metamorfosis* de Ovidio contenidos en un solo *codex*: «... *multiplici quae structa est massa tabella*» (esto es, libro grueso que está «construido» por «tablillas» de numerosos pliegues). Con más precisión aun, el epigrama cxc —referido a Tito Livio— revela la estrechez del formato empleado para la confección de los primeros códices:

*Pellibus exiguis artatur Livius ingens,*  
*Quem mea non totum bibliotheca capit.*

(«El inmenso Tito Livio, que mi biblioteca no puede contener por entero, helo aquí estrechamente apretado en estas pieles exiguas»). La poca propiedad y adecuación de los términos que Marcial utiliza dan testimonio también de la novedad del objeto, y del desconcierto en el que la aparición del *codex* sumió a la técnica y el mercado del libro romano.

\*

Marcial escribía en *volumen*. Para tratar de probar a la vez el asombro y el entusiasmo que levanta en él — sin reservas, y aunque sean cosas «nuevas» — la forma del nuevo *codex*, hay que remitirse sin duda a las frecuentes descripciones que da Marcial de sus propios libros: el *volumen* estaba hecho de una veintena de largas páginas de papiro unidas y pegadas. Dividido en columnas verticales, el *volumen* se desenrollaba horizontalmente. No estaba escrito más que sobre una sola cara.

El título se encontraba al final o colgaba de una etiqueta del cilindro en el que se enrollaba. Estaba escrito sobre el pergamino en tinta escarlata o bermellón. (El uso del rojo sobre fondo blanco-amarillo para los títulos era tradicional). Finalmente, el *volumen* se colocaba en una envoltura de pergamino coloreado en púrpura o amarillo dorado.

La columna de escritura se llamaba *pagina* o *schida*; las tablillas, *pugillares*; el estuche para los estilos, *graphiarum*; el pupitre, *manuale*; el estuche del volumen, *scrinium*.

El copista se llamaba *librarius*; el escritorio, *theca libraria*; el hecho de publicar, *editio*; existía un mercado de libros autógrafos, o «colacionados» o «enmendados»; autógrafo, «original», se llamaba *archetypus*.

Por último, el *volumen* exigía que el texto se desenrollara lateralmente; esto movilizaba las dos manos; Marcial señala en varias ocasiones esta movilización de las manos y el desgaste del tubo que rozaba la barba del lector cuando procedía a enrollar el libro de nuevo para volver a la primera «página», y antes de guardarlo en la caja de los tubos. Llama libro nuevo (*liber* x, xciii) a un libro que «no ha sido ensuciado por ningún mentón». El *volumen* impedía que se tomaran notas durante el tiempo de su lectura; impedía remitirse de modo cómodo al texto anterior o al texto ulterior; no permitía la autonomía de los cuatro márgenes para cada columna. Leer hasta el final un libro era desenrollarlo *usque ad umbilicos* (*liber* iv, lxxxix), es decir: hasta el cilindro, antes de volverlo a enrollar con las dos manos y la ayuda del mentón.

\*

En Nomentum, miraba el paseo de los bojés, los granados del jardín, la pequeña muralla. La amargura no remitía. La dependencia, la esclavitud a los patrones romanos, a sí mismo, a las lecturas hechas, a las ganas de escribir, el asedio de los ruidos, de las horas, de los despechos, de los recuerdos, de los amigos

pesaban hasta el disgusto. El propio aislamiento, el sentimiento de la pobreza, la vanidad de todo quedaban subrayados.

En el año 88 pensó en dejar Roma. Planeó vivir en Rávena, en Aquilea, en Altium. Retirarse. Con la llegada de Nerva, con la adopción de Trajano, tuvo que marcharse. Volvió a España.

Plinio el Joven le pagó el viaje. Regresó a Bilbilis contento. Al principio, le complacía mucho no levantarse hasta las nueve de la mañana, no volver a vestir la toga, calentarse con madera de roble. La viuda Marcella le donó una propiedad más considerable y unas rentas más ventajosas que las que obtenía de Nomentum. Le dio un bosque pequeño, una rosaleda, un estanque cerrado, un palomar blanco.

En el 98 estaba en Bilbilis y añoraba Roma. En el año 98 escribía a Terentius Priscus: «Si algo hay de agradable en mis libros, es el lector quien me lo ha dictado [*dictavit auditor*]. Echo de menos los oídos de la capital. Echo de menos esas reuniones en las que uno se complace tanto que no se da cuenta de lo útiles que son...». En el último libro que escribió, enumeró minuciosamente las compensaciones que ofrecía Roma al escritor, más allá del desprecio que le manifestaba y la vida difícilmente soportable que le obligaba a llevar. Ofrecía el auditorio, los amigos, las alabanzas, los buenos libros, los enemigos, las discusiones, los malos libros, la aspereza de la lengua, el gusto por estar al día, las obras extranjeras, el refinamiento y la prontitud del pensamiento y más todavía los placeres propios de las grandes ciudades: la



soledad, el anonimato, los círculos de lectura, la mortificación, las bibliotecas, los teatros. «Todas estas grandes ventajas que equivocadamente —le escribía a Terentius Priscus— me disgustaron cuando podía gozarlas, no puedo pasar sin ellas ahora que las he perdido».

Deseaba morir en Roma. Ni su fortuna, ni su edad, ni el tiempo se lo permitieron. Permaneció en la ciudad que —retomando una imagen que puede sorprender— lo había «visto nacer». Pasó el siglo (si es que acaso era posible que pasase lo que él no podía saber que era el siglo II d. C.). Siguió envejeciendo allí, pasó de los sesenta años. Una carta de Plinio a un amigo, del otro lado de los siglos, continúa anunciándonos su muerte.



## TRATADO XVII. *LIBER*

El término «libro» no puede definirse. Objeto sin esencia. Pequeña construcción que no es universal.

\*

La «reunión de hojas que sirven de soporte para un texto impreso, cosidas juntas y colocadas dentro de una cubierta común» no lo define. Lo que los griegos y los romanos desenrollaban ante sus ojos, las tablillas de arcilla que inscribía Sumer, las bandas de papiro encoladas de Egipto, los cuadrados de seda de China, lo que los medievales encadenaban a los pupitres y eran incapaces de sostener sobre sus rodillas o de aguantar con las manos, los microfilms que se amontonan en las universidades americanas, hojas de palma secadas y frotadas con aceite, láminas de bambú, ladrillos, un pedazo de papel, una piedra usada, un pequeño cuadrado de piel, una placa de marfil, un pedestal de bronce, la piel de una corteza, fragmentos de arcilla..., sin duda, nada de lo que requiere el uso de estas materias se aleja, hablando con propiedad, de la lectura, pero nada llega a reunirse de pronto bajo la forma más general o más esencial del «libro». Ni siquiera lo constituiría la adición

de todos los rasgos heterogéneos que estos objetos presentan.

\*

Los criterios que lo definen no definen nada.

\*

El libro es el soporte de la escritura. Pero el pequeño papel manuscrito (la pequeña hoja suelta) no constituye un libro.

El libro remite a una metamorfosis que suple su escritura manual. Pero todo lo que los editores hacen imprimir, guardan en inmensos silos, difunden y venden con este nombre está lejos de definir un libro.

El libro es una cierta «manejabilidad». Por poco sentido que tengan los libros, este sentido es el uso de «lectura» que los consagra como libros —esto no sólo en las manos de quienes los leen, sino en las manos de quienes los hacen, y también en las manos de quienes los escriben—. Ahora bien, lo que se grabó en la piedra, ciertos viejos fragmentos de cerámica, superficies de muros o de estatuas, el mosaico durante largo tiempo traslúcido, poco a poco transparente de un vitral, viejas tapicerías también, ciertos volúmenes incluso —por poco manejables que fueran—, ¿no fueron a veces exactamente «libros»?

\*

Albert Labarre hizo notar que, por más escrito que esté, el obelisco de la plaza de la Concorde no es un libro.

\*

Nadie ha visto nunca a la vez las seis caras que forman un cubo.

Los niños creen en su existencia. Incluso edifican con ellos verdaderos castillos.

\*

No existe «el libro». Existieron libros. Objetos fabricados, materia de comercio a veces. Pero el comercio no los define. No todos los libros que existieron fueron puestos a la venta. Tampoco su fabricación los define. Un libro no es una «encuadernación», un «papel». Ni un «nombre», tal como los designaban los editores de arte o las librerías especializadas en la comercialización de «ejemplares en gran papel». Su escritura no basta para definirlos. Una escritura privada y solitaria, secreta y manuscrita, no podría ser un libro. En este sentido, el texto literario se define como aquello que supone, en su escritura, una «forma de libro», una «materia de lectura». Un acta notarial, una correspondencia entre hombres célebres —una vez publicadas en forma de libro— no son libros. Existieron de pronto escrituras solicitadas por soportes particulares y destinadas a fabricaciones particulares. La *Odisea* de Homero no era exactamente un libro. La

*Délie* de Scève es un libro. Y yo prefiero la lectura de la *Odisea* a la de la *Délie*. Montaigne, La Fontaine, La Bruyère son «librescos».

\*

Somos como ranas encalladas en tierra firme, y que no llegan a alcanzar unos recuerdos inutilizables, recuerdos de agua, de sonidos tenues y antiguos, formas glaucas, tradiciones sin uso: recuerdos de renacuajos.

\*

Antaño una ciudad se llamaba «Libro». Era la antigua Biblos, en la costa libanesa. Este puerto de Fenicia importaba de Egipto el papiro y lo exportaba a Occidente.

(A decir verdad, esa ciudad no se llamaba «Libro». Los griegos llamaron con el nombre de la ciudad el papiro que encontraron allí y sobre el que escribieron su lengua con signos que tomaron prestados igualmente de la población de aquel puerto fenicio. En Homero se llama βύβλινov a cuerdas y vinos que entonces provenían de ese puerto, no a los escritos. En egipcio el puerto de Biblos se llamaba Keben, y así como Biblos se convirtió en griego en el nombre de los libros, Keben en egipcio dio su nombre a los barcos de altura que llevaban allí y que allí estaban fabricados. Dijimos «cachemir», «astracán». Igualmente, en un pasado más remoto, dijimos «libro»).

\*

Isis erraba a través del mundo en busca del cofre que contenía el cadáver del rey de la eternidad: se encuentra en Biblos.

Todos los libros son «moradas de Osiris».

\*

En nuestros días lo que se llama libro es el «*codex* tipográfico». En medio de los tiempos, las materias, las lenguas, las escrituras, los procedimientos de fabricación, las percepciones de los espacios, los propósitos extraños que conducen las diferentes especies de «lectura» que las sociedades conocieron —por lo menos, por lo que respecta al muy pequeño número de entre ellas que escribieron—, ¿qué supone la forma de un libro de esta naturaleza? ¿Qué supone un «*codex* tipográfico»?

\*

(Condiciones de posibilidad.

No la historia del libro. No la génesis del *codex*. Sino lo que la forma del libro moderno (bajo la cual caen todos los manuscritos que escribimos, a cuya merced se someten ya desde el momento mismo en el que los pensamos, en el estado de «proyecto», cuya merced «suplican» apasionadamente mientras los escribimos, en el estado de «manuscrito») supone. Supone por sí misma, físicamente. Tradiciones que el

libro, la escritura adoptan enseguida, y adoptan materialmente. Sedimentación —antes que historia— a la que se adaptan en el acto).

\*

Evoco una tradición que carece de universalidad, enteramente particular, breve en el tiempo, más corta y arbitraria aún en el espacio de su soporte. Y no busco un sentido, no ligo unas con otras unas pretendidas causas: yuxtapongo, de modo completamente heterogéneo, composibilidades. El libro en forma de *codex* supone una escritura alfabética (Pi Cheng, en 1041, recurrió a troqueles grabados en madera de bambú dispuestos en moldes de arena sobre los que aplicaba arcilla que luego cocía. De este modo pudo imprimir libros sobre papel. Paul Pelliot describió de modo muy minucioso los procedimientos a los que recurrieron los primeros impresores en China. En Corea, a partir de la primera parte del siglo XIII, y de modo más decisivo a partir de 1403, con el impulso del rey Htai-Tjong, la impresión de textos con la ayuda de caracteres móviles y su difusión conocieron un desarrollo extraordinario. Pero las lenguas no alfabéticas, que implicaban miles de signos complejos, no pudieron aprovecharse tan milagrosamente —tan consecuentemente— del interés que presentaba el uso de caracteres móviles como las lenguas que no comportaban más que una treintena de signos, por otra parte de dibujo muy simple ). Es decir, el libro bajo la especie del *codex* supone: la adopción por los



griegos del alfabeto lineal fenicio a fines del siglo x a. C., la mención física de las vocales, la ordenación de la escritura y de la lectura de izquierda a derecha (adquirida a lo largo del siglo vi a. C., la verticalización de las letras —es decir, la función lineal de un «zócalo» de la «línea», una especie de suelo para la escritura, y de dirección unívoca—; además, la alfabetización tipográfica extirpó poco a poco cualquier carácter expresivo, lúdico, estético del acto de escribir y condujo a una verdadera desmanualización de la letra: empobrecimiento, simplificación, abstracción suplementaria), la tradición de multiplicación que descansa sobre el tráfico esencialmente funerario del libro en papiro egipcio, la extensión del uso de la alfabetización en Grecia, en Roma, la adopción del tubo para papiros, del cilindro enrollador, del despliegue horizontal y la división del texto en columnas verticales, la creación y la proliferación de las bibliotecas, la lenta sustitución del *volumen* por el *codex*, las largas transformaciones de la escritura manual, la metamorfosis romana de la tradición merovingia, la invención del espacio del *scriptorium* (*armarius* y pupitres, la posición oblicua de la pluma de oca, división de las tareas), el traslado del libro de las abadías a las ciudades, la aparición del sistema universitario, la aparición del papel, la invención del sistema de pecia y de la noción de ejemplar, la lectura muda, silenciosa, ferviente, inmóvil, piadosa del *volumen* monástico y luego del *codex* cristiano, la sustitución de los esclavos *literari* por monjes, luego de los monjes por «escolares», luego de los

«escolares» por impresores-libreros, la invención del estilo xilográfico durante el siglo xv, la invención de los caracteres de metal móviles, la invención de la prensa, la pequeña fiebre que alcanzó, entre 1430 y 1460, Maguncia, Estrasburgo, Bamberg y Etille, la aparición de los cajistas, de los prensistas, de los obreros, de los correctores, la cuatripartición entre quienes suministraban los fondos, impresores, libreros y compradores-lectores, la desaparición de los signos dobles y las abreviaturas (de uso manual), la sistematización de los signos convencionales, la unificación de la grafía, los diccionarios, etc.

\*

*Euhoe. Parce, Liber,*

*Parce, grave metuende thyrsol*

Q. HORATIUS FLACCUS, *Odas*, II, 19.

[«¡Perdóname! ¡Perdóname, Libro, que me haces temer los golpes de tu tirso!»].

\*

Los mesopotámicos y nosotros mismos, los egipcios, los griegos y la invención de la filosofía, los chinos, los hindúes y la invención de la gramática, los cristianos ante las palabras de sus pecados, dos o tres vieneses ante sus recuerdos de minúsculos aprendices de la lengua y manipuladores de patronímicos. Los primeros nombres sobre las espaldas de los esclavos del

antiguo Egipto, los nombres en los calcetines de niño, los calzoncillos de niño, las carteras de niño antes de salir para la escuela. En cuanto se escribe una palabra cualquiera, de inmediato tiene lugar un increíble desgarro del flujo sonoro; una incalculable «descontextualización», disidencia, abstracción tiene lugar al momento. Una especie de ciclón, una especie de avalancha, una especie de vertiginosa precipitación en el espacio de la cabeza de los hombres. Hagamos lo que hagamos, estamos todos escritos. Sello de propiedad o número de salario de las sociedades agrícolas más antiguas inscrito en la piel misma de unos hombres esclavizados y sobre los signos de dominio y las paredes de las tumbas de sus amos precarios.

\*

La escritura materializa y a la vez rompe en pedazos la lengua hasta entonces continua, mágica, ventosa, invisible, aérea. La escritura precipita la lengua.

El libro es el único *precipitado de la lengua*. *Libro* es el nombre de esta cristalización y de este desmembramiento de las partes de la frase hablada. Unas especies de concreciones a partir de la entrada en *visibilia* y de la entrada en silencio de las lenguas. Los libros son unos «sólidos de lengua», cuya escala va de la mano al ojo, y que duran algunos siglos, antes de que el tiempo, o los hombres, o la desaparición de los hombres aniquile su uso, o se conviertan en polvo y en alguna parte de sí mismos se equiparen de nuevo con el aire que habían desmentido, expulsado a lo

lejos y extirpado de sí mismos, de su pequeña masa silenciosa.

\*

Lo escrito es una pequeña planta parásita que brota a veces en las lenguas. Planta cuya flor no es la flor propia de la lengua. Amapola de sangre en el campo de cereales amarillos.

Libros (que en los dos extremos de la cadena de oro obtienen su vitalidad de otros), orquídeas, muérdago. Árboles reventados poco a poco sobre los que se desarrollan. Lenguas decrepitas. Lectores moribundos. (Pero morirían sin los libros).

\*

La escritura sumeria precuneiforme atestada en Uruk hacia el año 3300 a. C. todavía no se ha descifrado.

\*

¿Cuál es el texto más antiguo que un hombre ha escrito? ¿El fragmento de un poema comparable al de Dante? ¿La cuenta de un rebaño de vacas? ¿Una fórmula-talismán para defenderse de la muerte? ¿La lista de los nombres de los reyes?, ¿de los astros?, ¿de los soldados muertos?, ¿de cereales?, ¿de los dioses?, ¿de las partes de un cuerpo enfermo?

(Me inclino por el rebaño de vacas; las bestias del sacrificio; la piel de los libros hechos de piel).

\*

La literatura letrada, llamada de sabiduría, está atestada en Egipto a finales del tercer milenio a. C.

\*

Las grandes obras literarias sumerias datan de la época de Fara-Shuruppak, hacia 2600 a. C. En sumerio, los escribas se llamaban *dub-sar*. Su formación se llevaba a cabo en el *e-dubba* (esto es la «casa de las tablillas»). Escribían con el *gidubba*. Los letrados —los «hombres de la casa de las tablillas»— residieron cerca de la biblioteca de Nippur, cerca de la biblioteca de Isin, luego cerca de la biblioteca de Babilonia, cerca de la biblioteca de Nemrod, finalmente cerca de la biblioteca de Nínive.

\*

Béatrice André-Leicknam.

«Los escribas buscaban, por gusto hacia lo antiguo, textos del tercer milenio. El rey Nabonido coleccionó en Babilonia estatuas y textos antiguos, pero el erudito más célebre de la época fue Asurbanipal, que fundó en Nínive, su capital, una biblioteca inmensa de la que nos quedan hoy veinticinco mil fragmentos, alrededor de mil quinientas obras. La mala conservación de las obras se compensa con los numerosos duplicados de cada obra. Este rey letrado, que presumía

de conocer el sumerio, hizo recoger y copiar todos los textos literarios y de erudición que pudo descubrir en el territorio mesopotámico: mitos y epopeyas, diccionarios, textos de presagios, de medicina, de astronomía y de astrología. Los escribas clasificaron las tablillas por temas, les pusieron títulos, indicaron su sucesión con cifras y redactaron catálogos».

\*

La escritura no tiene más que cinco mil años de uso.  
¿Qué es una experiencia de cinco mil años?

1. La superficie de una hoja de trébol en la jungla.
2. El chorro de orina de una gaviota en el océano.
3. Un bombón en la mano de un niño pequeño que apenas empieza a hablar.

\*

Hace treinta y dos milenios se ponían colores y formas en los muros de las grutas.

\*

Lascaux tiene apenas diecisiete milenios.

\*

El descubrimiento en 1861 del arqueoptérix. El arqueoptérix no tiene más que 123 años.

\*

La ideografía china, la escritura silábica hindú, la escritura alfabética llamada fenicia no parecen tener nada en común. Frecuentemente se lee que las escrituras de las diferentes civilizaciones derivarían de un prototipo único, mesopotámico, en los últimos siglos del cuarto milenio, entre Bagdad y Basora. Egipto a principios del tercer milenio; la escritura arcaica aún sin descifrar de la India, a mediados del tercer milenio; China en la primera mitad del segundo milenio; los jeroglíficos llamados hititas hacia mediados del segundo milenio habrían surgido de esta fuente única. Fuentes simultáneas. Orígenes que se encabalgarían.

\*

En el *Roman de la Rose* de Jean de Meung a finales del siglo XIII d. C.: «*Lettres grailes, très loing escrites, Et poudres de sablón menues...*» [Letras delgadas, escritas muy lejos, Y polvos menudos de arenilla...]

\*

Las treinta letras del alfabeto cuneiforme de Ugarit eran de uso corriente en Siria en el siglo XIV a. C. Servían para anotar las lenguas ugarítica, acadia y hurrita. Las veintidós letras del alfabeto lineal fenicio eran de uso corriente en Líbano a fines del siglo XII a. C., dibujadas con pincel o pluma sobre papiro o sobre

ostracones. Servían para anotar las lenguas aramea, hebraica, moabita, púnica, etc. A finales del siglo x a. C., los griegos se inspiraron en ellas para anotar su lengua. La alfa y la beta del alfabeto (que es una expresión romana) son letras puramente fenicias.

\*

En Roma, César encargó a Varrón que estableciera bibliotecas públicas en el imperio. Marcus Terentius Varro admitió que nunca un pueblo era dueño de su escritura como lo era de su lengua.

\*

Las imágenes jeroglíficas egipcias rebosaban potencia. En los textos de las pirámides los fonemas escritos por medio de una serpiente o de un cocodrilo eran mutilados intencionadamente, o atravesados por flechas, o acribillados con los cuchillos, para impedir que esas imágenes devoren.

\*

El mismo Akenatón no es más que un vestigio. Vestigio de las religiones henoteístas, monólatras, anicónicas de las civilizaciones más antiguas, como los antiguos asirios (en las que más recientemente se inspiraron los hebreos). Los chinos antes de la penetración del budismo, los arios antiguos de la India no tenían representación figurada de su dios supremo.



Ahora un pequeño retrato de Akenatón. Akenatón rompiendo las letras. El emperador de los Quin haciendo otro tanto. Mostrando a Simónides mejorando el alfabeto fenicio (los griegos sostenían que Simónides era el primer poeta entre los griegos que se había hecho pagar sus poemas). Apelando a Appius Claudius. O también a Juliano. Los habitantes de Antioquía no reproban tan sólo que el emperador llevara barba: hicieron correr el rumor de que Juliano no soportaba las letras *x* y *k* y que pronto iba a proscribirlas del alfabeto (estas letras eran las iniciales de ΧΡΙΣΤΟΣ y de ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ). Juliano redactando el admirable *Misopogon*. Pienso en la reina Fredegunda. Le gustaban los gritos y las voces más roncacas. Le sugirió a Chilperico la introducción de cuatro letras nuevas para anotar los nombres de los seres de raza franca que les rodeaban con el fin de acordarse gráficamente de aquellos que había odiado y sobre los que debía tomarse la revancha.

\*

Quienes escriben a veces se someten a lo que se llama «psicoanálisis» para desembarazarse de la escritura y de la creación. Hablan como brahmanes. «Es sucio —dicen—. Es típico que el escritor para escribir sienta la necesidad de sustraerse a la vista de los demás y al universo social. Uno se sustrae de esta manera para escribir, para defecar, para orinar, para amar. Toda creación aumenta la vida y colabora con el universo. Es impuro. Un libro, la "rúbrica" recuerdan lo que da

testimonio de la fecundidad de las mujeres y de la perpetuación de la especie. Una sangre secreta se derrama».

\*

La primera cosa que sorprende al leer los vestigios literarios más antiguos, escritos en las lenguas más antiguas, es la melancolía más negra, el total desencanto.

(Ante los textos mesopotámicos: el origen sin ninguna frescura. Son los textos «jovencitos» [*jeunots*] —llamo así a todas las religiones reveladas sin excepción, las propagandas, las ideologías concebidas como tales—, que se pretenden inocentes, fundadores, proféticos, que se alimentan de aurora o de esperanza, de amor o de humanidad, de porvenir, de pureza o de renovación, y que tienen las manos manchadas con la sangre inconfesa).

\*

Zozobra, lucidez, realismo terribles de los antiguos textos literarios. «El hombre nació de la sangre de un dios muerto», escribían los viejos letrados mesopotámicos. (No hay que contar con el hombre, surgido de la sangre derramada, repetían. Surgido del sacrificio). Tarea indeleble cuyo monumento es la sangre lunar. El cuerpo de las mujeres es el calendario físico de los nacimientos y de la conminación a la muerte.

\*

¿Dónde está la sangre retenida?

Se llama un niño. Y no la sangre en el extremo del cuchillo, y en la punta del pincel para empezar la página.

\*

La palabra *papel* viene de *papyrus*; *papyrus* viene del egipcio *paperaâ*. Hacia el año 70 d. C., Plinio el Viejo defendió que la historia de la humanidad reposaba sobre el papiro. No obstante, la humanidad fueron también miles de lenguas que no se escribieron, miles de sociedades sin libros. Ni libro ni escritura son características humanas. Durante más de cuatro mil años se escribió sobre papiros. Los últimos papiros conocidos —una bula pontifical y un manuscrito árabe— datan del siglo XI de nuestra era.

(Ocurre con *papel* como con *byblos*. Si la palabra «papel» viene de *papyrus*, lo que designa es una invención china que no tiene nada que ver con lo que designaba *paperaâ*. *Paperaâ* designa palabra por palabra «lo-del-rey». Así, los términos «papel» y «faraón» derivan de una misma raíz; la fabricación del papiro constituía en la época ptolemaica un monopolio real).

\*

En egipcio antiguo se decía proverbialmente «golpear como al papiro». Parece que los papiros fueron blancos desde el origen. Igualmente se dice: «Tiene una cabeza de papel maché».

\*

La invención del papel no data del año 105 ni se debe a Cai Lun. El papel se utilizaba en China dos siglos antes. El papel se extendió a Corea, Vietnam, Japón, India y Persia antes de llegar a Bagdad y luego a la España musulmana, a los suburbios de Valencia. Finalmente, a Sicilia, Génova, Fabriano.

\*

Los libros sagrados de la antigua India estaban hechos de hojas de palma largas y estrechas unidas entre sí con un cordel.

\*

En los años 80 a. C., en Ceilán, bajo el reinado del rey Vattayâmani, se redactaron los textos sagrados de los *Theravâdin*, compuestos de tres secciones. O tres grandes grupos. Se los llama los *pitaka*, es decir, los «cestos». Este nombre define con propiedad el libro según la tradición budista cingalesa e incluso hindú. Se leen «cestos». También es el sentido de la palabra *logos*. Las largas hojas de palma cubiertas de caracteres escritos y unidas entre sí se depositaban en

canastas-cestos. Tres cestos, es decir, tres libros: el *Vinaya*, los *Sutta* y el *Abhidhamma*. Los *pitaka* fundan la doctrina del Pequeño Vehículo.

\*

En las arenas del Turquestán oriental, Aurel Stein sacó a la luz los más antiguos libros chinos conservados: eran tablillas de madera o de bambú sobre las cuales los hombres de finales del siglo I habían escrito verticalmente con la ayuda de bastoncillos afilados mojados en un barniz. Estas fichas de madera estaban unidas y mantenidas en orden por correas de cuero o cuerdas de seda.

Antaño, Confucio había leído libros semejantes. Había leído tan a menudo su «ejemplar» del *Yi-king* que las correas, tres veces desgastadas, se habían roto tres veces.

Por la misma época los chinos escribían con pincel y tinta sobre la seda. La seda estaba tejida en tiras de una treintena de centímetros de anchura. Entonces la enrollaban sobre un bastón de madera, a veces con los extremos ornamentados. Édouard Chavannes ha señalado que la palabra china que designó esta especie de *volumen* quiere decir —como el verbo latino del que proviene— «enrollar».

En la misma época, los chinos usaban asimismo el papel. En una atalaya en ruinas de la Gran Muralla, Aurel Stein descubrió siete cartas escritas en sogdiano sobre hojas de papel de cáñamo plegadas con mucho cuidado y con la dirección del destinatario.

Marie-Roberte Guignard ha descrito la metamorfosis que sufrió el libro de papel chino. Las hojas, horadadas primero y atadas mediante una cuerdecilla, se pegaron por su filo dando lugar a un libro oblongo que se abría como un acordeón. Los chinos —tratando de dar una imagen del movimiento fluctuante e impaciente con el que las páginas desfilaban ante los ojos y la mano de un lector— lo llamaron «libro-remolino». En el 989, Mohamed Ibn Ishaq utiliza otra imagen: señala que los libros hechos con hojas de papel sobre las que escriben los chinos se abren «como biombos». Luego plegaron en dos cada hoja por la mitad y pegaron el conjunto de las hojas por el pliegue: dado que se mantenían libres y que batían como alas, llamaron a este tipo de libro «libro-mariposa». La impresión del texto o del grabado dio lugar a un resultado singular muy poco usado en Europa: las hojas de papel plegadas en dos se cosieron juntas no por el pliegue sino por el borde (es decir, el recto del primer folio impreso, el verso oculto, el recto del folio siguiente oculto, el verso del segundo folio oculto: toda página china, coreana, japonesa impresa de esta manera era pues doble, lo que suponía una extrema delgadez y una extrema flexibilidad del papel, y suprimía cualquier problema de presión, de relieve, de transparencia y de registro). Una cubierta hecha de papel o de seda protege cada fascículo. A menudo, cada fascículo se corresponde con un capítulo. Estos fascículos están en grupos de seis o de ocho; se mantienen entre dos planchas de madera preciosa o en estuches recubiertos con telas lujosas. «Los libros están

apoyados horizontalmente sobre las estanterías y, como cada capítulo lleva sobre el canto la indicación del texto que se contiene allí, el lector tiene ante los ojos una tabla detallada del plan de la obra». El encanto de las bibliotecas es alabado a menudo en las novelas chinas. Cao Xuequin, en el siglo XVIII, clasifica el valor de las casas y de las familias según si se huele más o menos «el olor de los buenos libros».

\*

La primera epístola.

La primera carta literaria (carta ficticia) es sumeria y data de finales del tercer milenio a. C. Justa literatura entre dos eruditos.

\*

Permítanme que me calce mis zapatos cuadrados y vuelva a ponerme mi gorro redondo sobre la cabeza. Cuando no puedo resistir el inagotable enredo de las nociones y de los recuerdos, y su emoción se condensa en una fiebre tenaz que conmueve mi torso e incordia o le puede a mi espíritu, pido que me traigan una lámpara y, sin perder tiempo pensando en las obligaciones que pesan sobre la vida cotidiana, pero encomendándome sin embargo a la diosa de las Manías y los Ritos, lleno de reverencia ante la sagacidad y el cuidado por la belleza de los que daban muestra los autores antiguos, me instalo ante la mesa de escribir, diluyo la tinta, humedezco el pincel y sobre viejos

cuadros de seda, o pañuelos roídos por el uso, imprevisto pequeños pedazos de prosa mientras mi cara enrojece por completo. Absorto en la manipulación del pincel y en la formación de los caracteres, viajo: y conozco la capacidad enferma que el cielo me ha concedido.

\*

El jeroglífico egipcio que designa al escriba representa los principales instrumentos que lo rodean: un estuche para cálamos unido al recipiente para el agua y a la paleta con tintas roja y negra. El cálamo era un simple tallo de junco cuyo extremo masticaba el escriba para convertirlo en un pincel. Casi al final del tercer milenio el escriba Neferty, «gran lector» bajo Amenemhat I, tras la invocación ritual al dios Thot, comienza su obra con estas palabras:

«Entonces Neferty extendió sus manos hacia su paleta. Tomó su material de escriba. Tomó su rollo nuevo de papiro. Tomó sus tintas roja y negra. Cogió su cálamo. Escribió: "Esto fue escrito por el gran lector, el sabio Neferty..."».

\*

El sentido de «publicación» en el año 59 a. C.

César, cónsul en el año 695 de Roma (59 a. C.), deseaba perjudicar al partido aristocrático y el prestigio del senado. Estableció que las actas tanto de las asambleas del senado como de las asambleas del



pueblo fueran redactadas y «publicadas» cada día: «*Instituit ut tam senatus quam populi diurna confierent et publicarentur*».

En boca de César —o por lo menos en esta página de Suetonio que la evoca— *publicare* (esto es, «poner a disposición del público») las *Acta senatus et populi* no parece tener el sentido restrictivo de una consulta eventual de las notas estenografiadas o pasadas a limpio, sino, por vez primera, el sentido jurídico de notificar las actas. Quizá sobre un tablón blanqueado. Como «el álbum» del muro de la Regia.

\*

El arte de la imprenta.

Apareció en 1539 en México, en 1584 en Lima, en 1590 en Japón. No apareció hasta 1563 en Moscú, en 1638 en América del Norte, en 1727 en Constantinopla, en 1821 en Grecia —de donde había adquirido sin embargo sus primeras posibilidades 2700 años antes, con la diferenciación alfabética y la columna de escritura vertical en líneas horizontales y sucesivas que iban de izquierda a derecha.

\*

El libro más antiguo impreso en el mundo es un largo rollo chino. Se conserva en el British Museum. Data del año 868. Es un texto búdico impreso xilográficamente. Este artesanado de los libros impresos se desarrolló en los valles alto y bajo del Río Azul.

La página de papel del *codex* tipográfico de los siglos xvi al xix.

Tiempos en los que los traperos llamaban a las puertas y recogían los trapos —viejos trapos, viejos «paños» [*drapeaux*], viejas telas, viejas cuerdas— cambiándolos por agujas o vajilla de porcelana. Los amontonaban en carretillas. Como el vino, como el caracol, el mejor trapo provenía de Borgoña. El trapo de Borgoña se almacenaba en barcas, sobre el Saona, y se enviaba a Lyon.

Ropa vieja que había tocado y revestido el cuerpo: una página. Ropa vieja del cuerpo de los hombres que sustituía a la página de pergamino, es decir, a las pieles de las antiguas bestias sacrificiales desolladas.

Una escritura que sufre la repercusión de su posible metamorfosis. Una fabricación que recibe la determinación de una lectura en su escritura —lectura que depende a la vez de esta escritura y de esta fabricación—. Y escritura, soporte, fabricación, lectura sometidos a un tipo de uso. Lo que busca ser leído es lo que busca ser escrito, es decir, lo que busca ser construido en la forma de libro; nudo indesatible y tejido sin cesar por su propio y enigmático «uso». La usura de una camisa o la piel de la bestia divina.

Esto *—hoc y quod* producidos por tradiciones numerosas, por efectos de retorno incesantes, técnicos,

históricos, físicos, lingüísticos, biográficos—, «esto» define lo que trata de ser libro.

\*

Como antaño el perfume de las flores, así la humedad de las bestias sacrificadas, asadas, se elevaba hacia la bóveda celeste para excitar y con la finalidad de sustentar las narices de los divinos que residían en las estrellas. Igualmente los libros, dirigidos a especies de ídolos hechos de sus propias materias. El nombre del autor de este cántico del siglo xvi no se ha conservado:

*Tu as produit des fleurs dans l'église de Dieu,  
Dont l'odeur doux-flairant devers la voûte astrée  
S'envole saintement.*

[Tú has producido flores en la iglesia de Dios, / cuyo dulce olor hacia la bóveda astral / se eleva santamente].

\*

En los tiempos en los que la reina Berthe hilaba. En los tiempos en los que se llamaba aserradores [*scieurs*] a los segadores, o Amyot hablaba del obrero Fidias y Du Bellay del obrero Budé; en los tiempos en los que se hablaba de encuadernar el vino cuando se encajaban las duelas de los toneles; en los tiempos en los que la argolla de esclavo era un collar de adorno, en los que el grito propio de los hombres era berrear

[*braire*]. En los tiempos en los que nosotros recitábamos a Alphonse de Lamartine. Teníamos las rodillas desnudas. Manteníamos las manos cruzadas a la espalda. Levantábamos el mentón:

El libro de la vida es el libro supremo  
Que no puede cerrarse ni reabrirse al antojo;  
El pasaje que interesa no se lee allí dos veces...

\*

Suponiendo que nos pudiera la esperanza de compensar la poca necesidad que le encontramos a las cosas del mundo y el orden desordenado de la naturaleza escribiendo libros, el orden que imponemos a lo que escribimos jamás alcanza a elevar el libro al nivel de lo real, al estatuto de una región en la que el fantasma, el símbolo, el sentido sean finalmente extirpados. Al contrario. Todo el artificio que introducimos con este fin se acrecienta a medida que leemos, como un hiperbólico efecto de retorno, y la existencia de un libro se nos aparece cada vez más particular, desproporcionada, endeble, risible, infinitamente conmovedora. Todo el orden y la intención y la maestría y la belleza se desmoronan infinitamente en todo momento ante la ausencia de necesidad de todo libro. Nunca nadie está obligado a hacer un libro. Ni siquiera los dioses de las religiones reveladas. Y nos parecen infinitamente vanos.

\*

Los niños leen libros grandes y su dedo sigue las palabras una a una.

\*

«Un libro es, para mí, una manera especial de vivir», escribió G. Flaubert (*Correspondance*, serie IV, p. 359).

\*

«Y el hombre fuerte será la estopa, y sus obras la chispa; quemarán los dos juntos, y nadie los apagará», dice Isaías.

\*

Escritor clásico.

La primera mención de *classicus scriptor*—escritor clásico—data del siglo II d. C. En las *Noches áticas*, Aulo-Gelio apunta: «*classicus adsiduusque scriptor, non proletarius*». *Classicus* conserva aquí su sentido también clásico; remite al ciudadano sometido al impuesto (al ciudadano de primera clase, al ciudadano «clásico»), en oposición al proletario, con poca fortuna, ni alfabetizado ni ocioso como para saber y poder escribir.

En 1776, el traductor Letourneur, al no conseguir traducir *romantic* por «novelesco» [*romanesque*] o por «pintoresco» dejó la palabra tal cual.

En francés, la expresión «escritor clásico» data de la década de 1820. En 1823, Stendhal, en *Racine y*

*Shakespeare*, contrapone dos neologismos —clasicismo y romanticismo—, siendo el primero de ellos una noción negativa y sin otro papel más que el de realzar al segundo. La oposición se situó entonces entre lo aburrido y lo vivo. Apunto que hay vivos aburridos.

\*

El término «columna de escritura» queda subrayado en los códices medievales por un retruécano visual. Es el propio de la mayor parte de las tablas de concordancia de los cuatro Evangelios: una estructura en arco centrada en la página y rematada por retratos o emblemas de los evangelistas. Las tablas de los cánones son entonces verdaderas columnas de escritura separadas por delgadas columnillas que terminaban en forma de capiteles donde nacían los arcos.

\*

En el año 586, en Mesopotamia, en el monasterio de San Juan de Zagba, Rábula transcribió un evangelario al siríaco. En el verso del folio 9 el lector asiste a una escena tradicional pero difícilmente comprensible. Mientras a la derecha Mateo parece comentar un *codex* apoyado sobre sus rodillas, a la izquierda, Juan, que se inclina también sobre su izquierda hacia una pequeña lámpara encendida sostenida por un ligero trípode, está leyendo o escribiendo sobre un rollo redactado de abajo arriba como la imagen de un *codex* invertido (y no como la imagen de la columna propia

al *volumen*). Para Juan, el lugar más alto, *volumen* y buitre [*vautour*].

Desde 1497, este evangelio debido a Rábula se conserva en Florencia.

\*

Uno de los primeros libros alfabéticos griegos.

Las leyes de Solón estaban expuestas en el Pritaneo en forma de axones. Eran vigas rectangulares grabadas sobre sus cuatro caras. Montadas sobre marcos verticales, debían ser movidas alrededor de sus ejes para poder leerse.

\*

En el siglo v, los caracteres chinos llegaron a Japón, a la vez que las espadas y los espejos.

\*

El libro de papiro presentaba la forma de un rollo formado por una veintena de hojas pegadas unas a otras, de quince a diecisiete centímetros de alto, de seis a diez metros de largo. En el antiguo Egipto el libro se desenrollaba horizontalmente pero estaba dividido en columnas verticales. El título se encontraba al final, o colgaba del cilindro que servía para enrollarlo. Los bizantinos mencionan la existencia de papiros de cien metros de largo. Este *liber* se llama un *volumen*.

En diciembre del año 83, en Roma, Marcial es el primero en describir unos pequeños libros extraños, espesos y rectangulares, con «numerosas hojas de pergamino plegadas». Dice haber tenido en sus manos un Virgilio fabricado de este modo, un Homero completo sobre «tablillas de piel», un Ovidio, un Tito Livio. Este *liber* se llama *codex*.

A pesar de la preparación más compleja que exigía este tipo de libro, y del precio más elevado que resultaba de ello, el libro de pergamino «acabó con» el libro de papiro. Esta lenta sustitución tuvo lugar en el curso de los siglos iv y v d. C.

Esta sustitución de los soportes fue una metamorfosis del libro, del texto y de la lectura. Esta sustitución fue azarosa, y este privilegio de un soporte sobre otro no manifiesta ninguna necesidad propiamente material. Existieron *codices* hechos en papiro. Existieron *volumina* hechos de piel.

\*

Se desuella un cordero, una cabra o un buey muertos. Se prepara la piel para hacer libros. Si la res todavía mama, o si por azar nace mortinata, se llama vitela al pergamino. Se lavaba la piel. Se secaba, Se limpiaba el cuero de pelos con la ayuda de la cal. Se tensaba firmemente la piel en un marco de madera. Se eliminaban las impurezas con la cuchilla. Se la dejaba secar en el marco de madera hasta que la tensión orientara las fibras. Se la frotaba con piedra pómez y luego con polvos de yeso. A veces se untaba el pergamino con aceite



de lino o agua de leche o agua mezclada con huevo. Entonces se hacía difícil distinguir con la mirada o con el dedo sobre la página la cara carne de la cara pelo de la piel del animal muerto. Viejos sacrificios reprimidos y supervivientes. La Biblia cuenta que Salomón el Magnífico, con ocasión de la fiesta dedicada al Templo de Jerusalén, sacrificó con sus manos veintidós mil bueyes y ciento veinte mil corderos durante siete días. Una Biblia del siglo XIII representaba entre sesenta y doscientas bestias abatidas.

\*

Los falsos amigos.

En el siglo IV, *pergamena*, o *membrana*, o *codex*, o Biblia son casi sinónimos. El uso del pergamino para la reproducción de la Biblia impuso por entonces un carácter exclusivo cuyo prestigio, el monopolio o la moda causaron, o por lo menos precipitaron, el desafecto y luego el declive del *volumen* en papiro.

*Notarius* es la traducción de ταχυγράφος, aquel que copia el texto de la epístola o bien del comentario directamente al dictado, de un modo rápido, por medio de signos arbitrarios sobre tablillas de cera. *Librarius*, *scriptor*, *scriba*, *antiquarius* son los que transcriben sobre la piel o sobre papiros el texto copiado por el *notarius*, o también quienes confrontan la copia con el ejemplar y corrigen el texto recopiado. En ocasiones, el *notarius* cumple la función de *librarius*—en la medida en que, evidentemente, el copista debe conocer bien las abreviaturas del taquígrafo—. San

Jerónimo (P. L., xxii, 1086) subraya que el *librarius* no es un lector, dado que la copia es una práctica silenciosa.

*Bibliopolae.* Los comerciantes de libros se oponen a los *librarii* y a los *notarii* como el comerciante al artesano. *Capitulum* traduce κεφαλίς, y puede entenderse como comienzo (*exordium*). Presenta a la vez el sentido de división (de cortar). Los diferentes temas que trata el libro se presentan en forma de *capitula* (pequeñas cabezas cortadas).

*Emendatio.* *Emendare* se dice del movimiento de corrección de las faltas y borrado de las manchas. La confrontación de la copia con el ejemplar se llama *conferre*. Insertar los signos críticos se llama *distinguere* (un manuscrito distinguido es un manuscrito puntuado). Lo que llamamos manuscrito, ellos lo llamaban ejemplar. Y lo que nosotros llamamos ejemplar, ellos lo llamaban manuscrito. El ejemplar es a veces el prototipo autógrafo, más frecuentemente la «copia-modelo», a partir del cual se recopiaban y confrontaban las copias manuscritas.

\*

Cuando Jerónimo alucina con libros en sueños, son códices lo que ve en su sueño («*codices saeculares*», *Ep. ad Eust.*, xxii, 30), pero los eruditos se equivocan al apoyarse en este texto para concluir que la literatura tradicional romana había sido transcrita, a fines del siglo iv, en la forma de códices. Las visiones mudas y bruscas de los sueños deben una parte de la

fascinación que ejercen a las contracciones extrañas, rápidas, desconcertantes que operan. Un «códice secular» —retomando la expresión de Jerónimo— es quizá una especie de «lapsus» sintáctico, una *krasis* de atributos contradictorios. San Jerónimo da a entender quizá que ve libros paganos bajo la apariencia de libros sagrados. La obra de Cicerón se le aparece en forma de *codex* —es decir, de una Biblia—, como un cuerpo antiguo obscuro y obsesivo coronado por un rostro joven severo, inocente, piadoso, nimbado.

\*

El *volumen* era una superficie sin reverso. Un recto incesante que se acababa con el libro. Desenrollado lateral de un espacio único ante los ojos del lector. El solo hecho de leer ocupaba sus dos manos. (Quien leía no podía tomar notas durante el tiempo de la lectura. Ni anotarlo, dada la ausencia de márgenes propios a cada columna de escritura. Quien leía no podía remitirse fácilmente a una columna anterior o posterior).

El *codex* era un espacio doble y una superficie asimétrica. La superficie no se desenrollaba. Las columnas no estaban yuxtapuestas. (La «piel» permitía la utilización de las dos caras de la «hoja»; la escritura se extendía a la cara «perdida», permitía el desdoblamiento anverso/reverso, recto/verso; esto es, la asimetría, la temporalidad, la no yuxtaposición de lo legible, la imposibilidad de desplegar a lo largo los pliegos encuadernados). Una de las manos del lector quedaba libre, y los márgenes propios de la columna

eran autónomos. (No ya la paginación de la columna sin márgenes atribuidos —excepto la cabeza y el pie— sino la paginación del texto rodeado por cuatro espacios marginales: margen interior, cabeza, margen exterior, pie). Es decir, la autonomía de la página y de su arquitectura, pero también la autonomía de la lectura, de la anotación, de los escolios y el despliegue de comentarios en el espacio de los márgenes.

\*

El bibliotecario de Titus Pomponius Atticus era Tyrannion. Es Tyrannion quien compuso y catalogó la biblioteca de Cicerón. Es Tyrannion quien etiquetó los rodillos. Es Tyrannion quien los reforzó con la ayuda de hojas sueltas de papiro, en el calor asfixiante del mes de agosto.

\*

La tablilla de madera —*tabula, buxus*— se opone a la tablilla encerada como lo que se graba a lo que se traza. Las tablillas se oponen al *volumen* y al *codex* como el estilete a la pluma, el *stilus* al *calamus* (madera, cera, piedra contra papiro y piel). Agustín (*Ep. ad Roman.*, xv, 1) dice que prefiere escribir una carta sobre papiro (*charta*). A falta de papiro sobre una tablilla (*tabella*). Que sólo a falta de tablillas cabe emplear el pergamino (*membrana*) para escribir a los amigos. Las razones que da el santo: parece pobre y es faltar a la tradición.

\*

Los árboles, las hojas que la primavera escribe, y los libros.

*Liber*: película tierna bajo la corteza, y lisa, sobre la que se escribe.

Libros, librería: madera [*bois*]. Madera del árbol del *liber*, madera como papel, madera como biblioteca.

Los «librescos», los hombres de los bosques [*bois*]. Hojas que se sostienen entre el pulgar y el índice.

Hojas que se sostienen sobre el sexo.

\*

Antígono de Caristo cuenta que Pirrón había adoptado como cantinela un verso de la *Ilíada* (VI, 146) según el cual la raza de los hombres es parecida a la raza de las hojas que cuelgan de las ramas de los árboles. La estación del otoño, que debilita la parte de la luz que las ilumina, las despoja y las somete al viento. Las corrompe en la tierra y las sepulta allí. De pronto, un día de primavera las suscita, las colorea y hace que brillen en la luz.

\*

Una de las pocas frases de Pirrón que se conservan dice esto (se conoce tan sólo su odio total, implacable, a cualquier antropomorfismo):

«Hay que descortezar al hombre de sí mismo».

(El verbo griego es ἐκδύνω: hay que quitar la piel del hombre, la página del hombre, desvestirlo de la humanidad. Acaba en la afasia).

\*

El libro como *codex*.

El papel plegado, cosido, encuadernado es la causa material. Su unidad es la doble página.

La escritura es su causa eficiente. Su unidad es la proposición.

La impresión tipográfica es su causa formal. Su unidad es la columna de escritura.

La lectura es su causa final. Su unidad es un cuerpo, y un cuerpo desocupado [*désœuvré*], silencioso, inmóvil y solitario.

\*

(Retomando la imagen de la voz: el aire es su materia, el animal su causa eficiente, el sonido su causa formal, la significación o la expresión su causa final.

En este sentido: el libro sin significación. La causa final no es significación, expresión, comunicación: es «lectura»).

\*

(La causa material no es la causa formal, como en la voz el aire no es el sonido. Puede parecer sorprendente

que la unidad del soporte sea la doble página cuando la unidad formal, concebida como columna de escritura —y remontándose en este sentido del *codex* al  *volumen*—, se resume en la noción de página.

Y es que, a decir verdad, la materia del libro es más temporal que su forma. Decir que la impresión tipográfica es causa formal y que su unidad es la página no es una proposición muy diferente de la que consistiría en afirmar que la unidad tipográfica es el «punto tipográfico».

La unidad tipográfica supone la plantilla de la página: constituye su escala para la página en su dependencia de la columna —es decir, elección de la justificación, elección del carácter, elección del cuerpo, elección del interlineado y elección del número de líneas justificadas en función de la elección del cuerpo—, como el cuerpo respecto de la línea, como la columna respecto del margen inferior —superficie blanca inferior a la de la cabeza—, de la cabeza —superficie blanca inferior a la del margen exterior—, del margen exterior —superficie blanca inferior a la del pie de página—, y del pie de página. En otros términos, todos los definidores de la página están en función de la relación que establecen. Es en este sentido que puede hablarse de unidad de página, pero no es la unidad con la que se encuentra la lectura. O incluso: unidad de la página cuya unidad es el cuerpo escogido para la letra. Igualmente, cuando digo: la unidad de la escritura es la proposición, su unidad física es la palabra en el sentido en que está separada de las otras palabras por el blanco tipográfico, que en este caso

podría él mismo jugar el papel de unidad; el «blanco tipográfico» estimado como un carácter ausente.

En cambio, defender que la doble página es la unidad de la materia del libro no es contradictorio: en la medida en que ello significa que la unidad del libro es un conjunto de páginas dobles —no recto/verso sino verso de la que precede y recto de la que le sucede, marcando a la vez una dirección y un tiempo— que forma *volumen* en cuanto a la materia del libro, y que forma «tiempo de lectura» —o «historia»— en la duración de la «lectura en el curso de la cual se pasan las páginas» —la no yuxtaposición de las páginas del *codex* y solfeo de esta mano y durante este tiempo—. En este sentido, a decir verdad, la unidad debería ser llamada más bien «cuaderno» mediante el que se ajustan las páginas, pero se pueden ajustar indiferentemente en 2, 4, 8, 16, 32 páginas, etc., y esta unidad es pues insegura —se ajusta también por «rollo»—. Entiendo pues por unidad este monstruo de unidad como duplicación —y no el desenrollado del *volumen*—, paradoja de sucesión en la simultaneidad formal —esto es, la unidad «tipográfica» de la página— y en la no yuxtaposición. La unidad consiste en este caso en un desdoblamiento simétrico. Pero a decir verdad el libro se sostiene menos en su apariencia simétrica que en el avance incesante de una falsa simetría, al «igual» que la del cuerpo humano, y que, respecto del volumen, hunde al *codex* en el tiempo de un modo más definitivo, o cuando menos en la caducidad terrible del tiempo, y ya no en su fluir. Superficie que no puede desenrollarse. Piel que no pueden extenderse.



También una tradición insistente —tanto más insistente cuanto difícilmente argumentada— concede la prioridad a la página de la derecha —la «bella» página, la página «impar», la página de la introducción, la página de la ilustración— sobre la de la izquierda. La doble página se lee a partir de la izquierda: curiosamente se apoya sobre la derecha. Respecto de la unidad de la página el ojo circula del margen interior al encabezado, al margen exterior, y se apoya en cambio sobre el pie de página.

De modo paradójico este prodigioso «bilateralismo» en relación con el «monolateralismo» del  *volumen*  puede interpretarse como una regresión, como una imitación casi «oral», o por lo menos «gestual», en el momento en que se capta un fragmento de lenguaje).

\*

El misterio llamado «metamería» en los vertebrados.

La sorprendente disposición repetitiva de los órganos, la paridad alrededor de un línea o de una cuerda dorsal, la segmentación regular de adelante hacia atrás y la repentina polarización del cuerpo que resulta de ello así como su elevación poco a poco, que suscita las dimensiones de alto y bajo, finalmente la extraordinaria simetría bilateral de estos cortos volúmenes en el espacio caracterizan a la mayor parte de los vertebrados. Han hecho posible que esos cuerpos se muevan.

Al contrario que el libro en tanto que *volumen*, el libro en tanto que *codex* posee un lomo, una cara, etc., un carácter si no antropomorfo, sí por lo menos una apariencia de esqueleto de vertebrado. O también, una vez abierto el *codex*: la espina de un pescado al desnudo.

\*

Nunca antes de la era cristiana un romano, un filósofo griego, un brahmán, un chino «hojearon» un libro. Ni siquiera «abrieron» un libro nunca.

\*

Entre el *volumen* y el *codex*: durante siglos los romanos utilizaron tablillas de madera cubiertas de cera (cuaderno de notas, soporte para las cuentas, pizarra de escolar). Unidas en dos se llamaban *diptychon*. (En este sentido, la doble página no remite a la piel de los códices, sino a la madera de las tablillas de escolar romano y a los libros de cuentas de los ciudadanos y los comerciantes).

\*

Las páginas son unas aletas que han brotado simétricamente. Son imágenes de miembros. La diferenciación celular: el duelo en el corazón del pensamiento. No dejamos de brotar simétricamente. No dejamos de completar, de multiplicar, de injertar miembros simétricos, brazos fantasmas.

El carácter dual, dialéctico, emparejado del pensamiento encontró, durante algunos siglos, una morada particularmente apropiada en la naturaleza bífida del *codex*.

\*

El origen de la justificación.

El *codex* tipográfico al principio intentó imitar al *codex* manuscrito. El *codex* manuscrito no conocía más que la verticalidad del principio de las líneas, es decir, la pureza de la columna vertical del espacio marginal izquierdo. De pronto, en la década de 1480, la justificación (es decir, la verticalidad de los finales de línea; es decir, la pureza de la columna vertical del espacio marginal derecho) nace, fascina, se extiende y conquista definitivamente la apariencia de todos los libros de Europa. Extraordinaria simetría maníaca entre el espacio derecho y el espacio izquierdo. En cierto modo: cara a cara de espanto, de fascinación, de petrificación imprevisible.

Línea de la derecha, línea de la izquierda: el texto cortado a golpes de hacha, a golpes de cuchillo.

Las columnas de escritura de los textos manuscritos del *volumen* y del *codex* eran claramente verticales, pero ondulaban bajo el peso del texto que anotaban y según las diversas oscilaciones de las palabras al llegar al final o al ser cortadas del modo más lógico. A partir de la década de 1480, el texto tipográfico queda definitivamente obligado a ajustarse, a apretarse, a distenderse o a aplastarse sin excepción

en el interior de dos verticales estrictamente paralelas.

\*

Soledad del punto sobre la *i*.

El punto sobre la *i* es antiguo. Está atestado en el siglo *x*<sup>i</sup>. Durante largo tiempo no se empleó: lo sustituía la *y* porque el punto sobre la *i* obligaba a levantar la pluma. La imprenta «liberó» de esta obligación de una mano que se eleva y extendió el uso de la *i*.

\*

Siglo *xvi*.

La columna perdió su compactibilidad. Se liberaron las sangrías. Las glosas se transformaron en ladillos, anotaciones colocadas en los márgenes junto al texto al que remitían. A veces iban acompañadas por una pequeña mano que salía de una pequeña manga, señalando con el dedo el pasaje en cuestión.

La anotación en ladillo es propia del *codex*: permite al lector, en el espacio de la página, abarcar el texto y su anotación de un solo vistazo. En verdad, el rechazo a las notas a pie de página (cuya generalización data del siglo *xviii*), o peor el confinamiento de las anotaciones al final del capítulo (que data del siglo *xx*) pueden presentarse como contrarios a la circulación del ojo sobre la página. La búsqueda de las notas, la interrupción de la lectura, la fastidiosa exploración al término de los capítulos o al final del volumen

plantean una dificultad que se resolvió finalmente con la exterminación. Al no haber sabido aprovechar el *codex* tipográfico el cuádruple espacio marginal que había liberado el espacio de lectura del *codex* —al no haber sabido responder de modo eficaz en el espacio de la página a la multiplicación de las glosas y las notas que había suscitado el *codex* manuscrito— éstas desaparecieron (el texto mismo las censuró; cuando menos fue la tan curiosa legibilidad-del-libro-que-anticipa-su-composición la que las censuró), de la misma manera que la impresión obligó a que la lectura las ignorara. Influencia material que afecta a los géneros de origen universitario, es decir, aquellos sobre los que la tradición glosadora (promovida por la forma del *codex* manuscrito) todavía pesaba con todo su peso a pesar de cinco siglos de «libro impreso». Los géneros que sucedieron al nacimiento del *codex* impreso fueron, muy paradójicamente, géneros «no anotados» (el teatro clásico, la novela, la poesía moderna).

\*

En una novela del antiguo Egipto —en la novela de Seton-Khâmois— el héroe va en busca de un libro.

\*

«*Liber manet, homines praeterierunt*», dice Jerónimo (*Ep. ad Demetriad.*, cxxx, 19). El reverendo padre Evaristo Paulo Arns traduce curiosamente: «El libro permanece cuando los hombres ya han pasado».

En una admonición a los monjes, Jerónimo escribía: «*Nunquam de manu et oculis recedat liber...*», «¡Que el libro no se aleje nunca de tu mano y de tus ojos!».

\*

Era el Doctor Seráfico. Se llamaba Buenaventura. En el *Breviloquium*, escribió: «El mundo creado es *quasi quidam liber*», «algo como un libro» (donde la luz divina se refleja y es leída con la ayuda de sí misma).

\*

A principios del siglo xvii Tommaso Campanella opuso todavía, en numerosas ocasiones, el libro «vivo» (*codicem vivum*) del mundo a los libros «muertos» de los hombres. Subrayo que para Tommaso Campanella el libro vivo del mundo es un *codex*. Para Francis Bacon, algunos años más tarde, el libro de la naturaleza todavía es un *volumen* que se desenrolla. El 8 de julio de 1607, Campanella opuso la naturaleza a una biblioteca erudita. Luego opuso «el original», no antropoide y susurrante, a las «copias» humanas, erróneas, lingüísticas. Finalmente puso en los dos polos del espacio el libro (*codex*) en el que Dios no deja de escribir el mundo y la corteza del árbol (*liber*) sobre la que una mano, prometida quizá al temblor de la vejez, pero destinada ciertamente a la corrupción de la muerte, traza unas letras arbitrarias que transcriben una lengua nacional.

\*

En 1614, el padre Pierre Cotton, predicador del rey, publicó en el impresor Eustache Foucault sus *Méditations sur la Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ* [Meditaciones sobre la Vida de Nuestro Señor Jesucristo]:

«Lo que a menudo me ha puesto la pena en el alma, los suspiros en el pecho, la lágrima en el ojo, la plegaria en los labios y la palabra en la boca, y que ahora me pone la pluma en la mano para probar si las concepciones impresas tienen algo más de energía al respecto que la viva voz. Que cuando toda la tierra sirva de tablilla en blanco; toda el agua del mar se transformará en tinta, o en colores; todos los árboles en plumas; y todos los animales en escritores...».

\*

Una especie de «precomprensión del mundo» ha dejado de pasar por el libro. Hay como que «recoger» [*moissonner*] ese retiro que extrae al libro de sí mismo, que lo emancipa de los diferentes papeles que lo dominaban. El «libro» según G. W. F. Hegel, según S. Mallarmé, según J. Joyce, constituía el «residuo» de una costumbre que se remontaba sin duda al siglo XVIII por su carácter «diccionarioal», «dictatorial», pero que se inscribía en una búsqueda más religiosa y antigua. Un griego clásico que quisiera conocer las costas, los países, las costumbres, el cielo debía pasar por el libro; para el judeocristiano, para el musulmán,

para descubrir América, para la *Aufklärung*, para hacer la guerra, para el positivismo, para el idealismo alemán, para el progresismo, etc., era lo mismo. Era preciso entonces abrir el «todo» del libro para desplegar el «mundo». Para comprender, dominar, conocer se ha dejado (bastante juiciosamente) de abrir libros y de subordinar todo uso y toda experiencia a una mediación por otra parte bastante desconsiderada.

¿Qué saber tiene necesidad del libro? El libro ni siquiera es capaz de inventariar y totalizar los saberes. Tampoco es capaz siquiera de totalizar la totalidad de los libros. Otras mediaciones lo han suplantado definitivamente. No sólo: también las lenguas, al igual que el libro. Mediaciones no lingüísticas despiden ya la aprensión tradicional del mundo a través de las lenguas llamadas nacionales. En este sentido, hay que decir que el mundo ha dejado de «esperar» a las lenguas, a los libros para dividirse y desdoblarse en ellos. Viejos lujos del reflejo, del sentido, de la diferencia; viejas ontologías que se están convirtiendo en caducas.

En el seno de esta transgresión, bajo el impacto de esta metamorfosis que arrastra más o menos junto a ella una especie de gran red que se ha vuelto incomprendible, en la que se mezclan, se acumulan y se deforman bloques de pasado complejos, heterogéneos, extremadamente antiguos, se sitúa una posibilidad que se ofrece al libro. Son una inutilidad y una independencia que pueden destruirlo o radicalizarlo; son una autonomización, una especialización suplementarias.

\*



Publicar en francés antiguo.

«Publicado» en francés antiguo tenía el sentido de «conocido por el público». Publicar no tenía el sentido de editar, *amitere in lucem, in publicum*. En el latín de Cicerón *edere* traducía ἐκδίδωμι. Poco a poco *scribere* se especializó y *edere* pasó a significar «difundir».

El tiraje de cientos de ejemplares impuso unas indicaciones para orientar el trabajo de los encuadernadores.

El «registro» consistía en destacar las primeras palabras del primer folio de la primera mitad de cada cuaderno.

La «signatura» consistía en la designación de cada cuaderno con una letra del alfabeto (impresa en el rincón inferior derecho del recto de los folios de la primera mitad de los cuadernos) y seguida por una cifra que indicaba la sucesión de los folios. (La «signatura» existe todavía en la forma de una cifra acompañada por el título abreviado de la obra colocados en la primera página de cada cuaderno).

Los «reclamos» consistían en la mención de la primera palabra perteneciente al cuaderno siguiente al final del cuaderno que lo precedía. Llamadas que «reclaman» el cuaderno que sigue. O que llaman al texto página tras página, socorriendo así a la mirada en su búsqueda de la página.

La «foliación» consistió en la impresión del número de cada folio en el encabezado de su recto.

La «paginación» consistió en la impresión del número de cada página en el recto y el verso de cada

folio. Fue Alde, en 1499, el primero que paginó un libro. Son las *Cornucopiae* de Nicolo Perotti. La foliación fue desapareciendo en el curso del siglo xvi. La paginación la sustituyó por completo en el curso del siglo xvii.

El «titulillo» consistió, desde el siglo xv, en la impresión en el encabezado de cada página del título de la obra, o del capítulo en curso, abreviado o no.

\*

La invención de la página de título.

Como los códices manuscritos, los primeros códices tipográficos se designaban con las primeras palabras del texto (el incipit). El colofón, al final del libro, presentaba el libro en su cumplimiento. Esta posición, la materia del soporte, la tinta y la impresión, expuestas al tacto, hicieron que esta primera página fuera frágil. El impresor trató de protegerla empezando el texto en el verso del primer folio. De este modo el recto quedaba en blanco, con lo que el impresor acabó por mencionar en este espacio el título de la obra —o su abreviación— en una o dos líneas. El espacio que quedaba libre bajo el título se llenó con una ilustración que reproducía la insignia de la tienda, jugando al retruécano con los nombres o llenándola con variados sentidos alegóricos (ancla en Des Aldes, unicornio en Kerver, olivo en d'Estienne, gallería [*galée*] en Galiot du Pré, iniciales rematadas por una cruz en Georges Mittelhus, sol de oro en Ulrich Reing, mazo [*maillet*] en Jean Maillet, cabeza de negro

en Michel Le Noir, cabeza de moro en Martin Morin, la puerta rota en Hugues La Porte, la salamandra de los Senneton, el gallo de Pierre Ricouart, los dos unicornios de Thielman Kerver, los tres lucios de Jean Gemet, la cola de zorro de Pierre Haultin, el pelicano de los hermanos Marnef, el lobo de Poncet, el elefante de Madeleine Boursette, el águila y la serpiente de Guillaume Rouillé, el hombre salvaje de Guillaume Godard) que se convertía en la marca del impresor. Bajo esta marca o bajo este retruécano gráfico se imprimían el lugar de la edición, la dirección de la librería y la fecha de publicación.

Esta metamorfosis esencialmente comercial del incipit en página de título se generalizó en poco más de un siglo. Dio lugar a la supresión del colofón. Condujo rápidamente a la autonomía sistemática de los títulos (incesantes y pequeños retoños parásitos, pústulas, botones de fiebre sobre esta piel antigua, o margaritas de la muerte semejantes a mariposas nocturnas, contraportadas, fotografías, grabaciones sonoras que sin cesar se emplean para alejar su cara extraña, la cara puramente escrita), así como a la mención sistemática del nombre de su autor (debilidad más perniciosa, pero sin duda más propia de su destino).

\*

En Francia, la primera marca del impresor data del 10 de diciembre de 1483. Es un *Ars moriendi* (publicado en París, por Guy Marchant).

\*

A finales del imperio el título se llamaba *index* o *titulus*. Hablando con propiedad, los *tituli* eran las inscripciones sepulcrales. La llegada del título a la primera página es mucho más antigua de lo que a menudo se escribe. Cuando San Agustín (*Ep. ad Hier.*, LXVII) recibe un ejemplar del *De viris illustribus*, busca el título «*in liminari pagina*».

\*

Sîn-liqe-unninni compuso el *Gilgamesh*. Ur-nann compuso la *Fábula del álamo*. Quien compuso la *Teodicea* en la década de 1060 a. C., Saggil-kînam-ubbib, era escriba de Babilonia y sacerdote «hechicero». Anotó su nombre por medio de versos acrósticos.

Estos autores «personales» mesopotámicos son más antiguos que Homero, y son más seguros que él.

\*

Una tablilla léxica proveniente de Uruk y que data del primer milenio a. C. lleva en la parte baja de la superficie de arcilla un colofón que menciona el nombre del escriba, el título de la obra (es decir, las primeras palabras de la obra), el número de la tablilla, el número de líneas que contiene y las primeras líneas de la tablilla siguiente (su «reclamo»), finalmente el lugar en el que ha de colocarse en la biblioteca de la Eanna (esto es, el gran templo de Uruk).

\*

En Francia, el primer colofón data del 16 de febrero de 1476. Concluye el primer libro impreso en lengua francesa, los dos volúmenes de las *Chroniques de France* [Crónicas de Francia], hechos en París en «la casa [*l'ostel*] de Pasquier Bonhomme».

\*

Los libros de los egipcios mencionaban el nombre de su autor. Los antiguos egipcios conocían la gloria personal. Numerosas novelas, numerosos poemas, numerosas biografías, numerosas recopilaciones de reflexiones no son anónimas más que a consecuencia del azar que las ha conservado, de la mutilación de la edad y de la interrupción de la tradición.

\*

En la columna del *codex* antiguo y paleocristiano, cuando la ilustración tendía a ocupar la página, ocupaba la parte baja de la página (el pie) y se justificaba con la columna.

\*

¿A qué se debe el hecho de que la luz en la pintura romana, italiana, francesa tenga una tendencia tan insistente a llegar de lo alto de la página y por la izquierda?

A que la página de escritura —en estos países— se inscribe de izquierda a derecha, en líneas horizontales que se suceden de arriba abajo.

En estos países, incluso los cuerpos de las personas amadas se leían de este modo. Deseados por su derecha, a partir del rostro. Y en los sueños se desvestían como las líneas de los libros examinados [*dépouillés*].

¡Qué bárbaros eran entonces!

\*

La columna de la izquierda, en la página del libro, está ligeramente desviada hacia la derecha y se eleva hacia lo alto. A lo alto, el blanco principal es el del «pie».

\*

Página.

El pie, la cabeza. Así es como se describe el cuerpo. (Pero también, tradicionalmente, las plantas).

Cuerpos, dioses, plantas, páginas.

\*

En el siglo *x*i, el cálamo tradicional fue reemplazado progresivamente por la pluma de pájaro. La caña monda y afilada retenía la tinta de un modo notable pero presentaba una dureza en su materia y una rigidez en su manejo. La pluma de oca tallada, no con una

punta igual por los dos lados sino en bisel, permitió la acentuación de los trazos. Agudizó o alargó las formas. Las redondeó y las espesó también. En definitiva, la pluma, dándole a la mano más soltura, le dio más rapidez. Le dio una especie de independencia, una especie de prontitud, una especie de libertad. Como levantaba la mano, hasta entonces firmemente unida o apoyada, le fue posible o bien subir por la piel arriba o bien desviarse hacia la izquierda. Poco a poco, esta asociación del brazo un poco en el aire, con una mano más en movimiento, una página vertical alucinada a lo largo de todo el torso de la piel de un ternero desollado, y finalmente la pluma de un ave de granja, todo ello prepara la cursiva.

\*

En Silos, a finales del siglo xi, un copista hipocondríaco, al final de su trabajo —en el folio 278 del *Comentario del Beato al Apocalipsis*—, redactó esta nota en latín: «El acto de escribir oscurece la vista. Curva la espalda. Rompe las costillas. Contrae el vientre y lastima los riñones. El disgusto invade el cuerpo por entero».

\*

La emancipación del código tipográfico de la imitación de los manuscritos, en la primera mitad del siglo xvi, se caracterizó por el abandono de las «mayúsculas rojas» y su sustitución por las «letras floreadas»

al principio de los capítulos, el desplazamiento de las notas marginales al pie de la página y su distinción con la ayuda de referencias, la aparición del grabado en relieve, el abandono de los caracteres góticos y su sustitución por los romanos, la exaltación de los libros en las estanterías de las bibliotecas que implicó la impresión de los títulos en el lomo de los libros, la generalización del cuero y el abandono de los adornos realizados en la página impresa.



Sobre los caracteres romanos.

La escritura llamada romana (a decir verdad llevaba el nombre de *littera antiqua*) fue puesta de moda por Petrarca, por Niccolo de Niccoli, por los petrarquistas. En 1450, la empleaban pequeños grupos de humanistas (a veces se la llama «letra humanística») y grandes señores bibliófilos (Mathias Corvin, rey de Hungría, los reyes de Nápoles, los duques de Ferrara, el duque de Gloucester) que de este modo creían presentar los textos antiguos copiados bajo una apariencia más originaria, más *antiqua* (cuando menos, más cercana al aspecto que le suponían a las escrituras antiguas). En menos de un siglo de libros impresos, caracteres romanos ficticios inventados por un grupo de letrados invadieron Europa, es decir, Italia, Francia, España e Inglaterra.





En sus dos *Lettres aux bibliophiles* [Cartas a los bibliófilos] de 1896 Édouard Pelletan definió cuatro principios.

Un libro es un texto. La tipografía es el elemento fundamental del libro. Una ilustración es una página del libro. Un libro es negro sobre blanco.

\*

En los vestidos de los antiguos chinos las mangas eran muy anchas y llevaban pequeños bolsillos interiores. Colocaban allí objetos pequeños: un abanico, un poco de dinero, un jade y libros de formato pequeño llamados «joyas de manga».

Libros de bolsillo y joyas de manga.

Precediendo a los de *escritorio* y de *cabecera*.

\*

Puntuación y *codex*.

El punto: el único signo de puntuación antiguo. Graduación de su valor según su posición (punto abajo, en medio, y arriba).

La coma apareció en el siglo VIII.

El signo [*point*] de interrogación aparece con Carlomagno, a fines del siglo VIII y en los primeros años del siglo IX.

El uso de la puntuación se desarrolló del siglo IX al siglo XVI. El signo [*point*] de exclamación y los paréntesis datan de 1400 y se deben a los humanistas italianos. En Florencia, Gasparino Barzizza hizo

cuanto pudo para imponer los paréntesis. El uso de la puntuación se sistematizó y luego se fijó con el libro tipográfico.

\*

Las comillas [*guillemets*] derivan de *lambda* tumbadas horizontalmente, que a veces aislaban las citas en los manuscritos. Guillemet es el nombre de un impresor-librero del siglo xvi.

En el siglo xvii se afianzaron el punto y aparte, el punto y coma (en el sentido de un punto-coma) y el signo [*point*] de exclamación. Los puntos suspensivos aparecen a finales del siglo xviii. Corchetes y guiones datan del siglo xix. Por lo menos se remonta a Marmontel, en 1760, el haber tomado en préstamo la raya de los novelistas ingleses. La Restauración sistematizó el uso de la raya para señalar el cambio de interlocutor.

\*

Geoffroy Tory —Godofredus Torinus— nació hacia 1480, cerca de Bourges, en Saint-Privé, «*de petitiz et humbles parents*» [de padres pequeños y humildes]. Es lo que escribió él mismo. Marchó a Italia a principios del siglo xvi. En Roma, frecuentó el colegio de la Sapienza. En Bolonia, siguió los cursos de Béroal. Antes de 1505 se instaló en París. Tomó como divisa *civis*. Su primer libro —una edición de Pomponius Mela— se abre con una epístola fechada el vi de las nonas de

diciembre de 1507; acabó de imprimirlo el 10 de enero de 1508. Enseñaba en el colegio del Plessis. En 1511 pasó al colegio Coqueret. Amó a Perrette Le Hullin. Su hija Agnès nació el 26 de agosto de 1512. Entró en el colegio de Borgoña como profesor de filosofía y a la vez aprendió a dibujar y se ejercitó en el grabado. En los años 1516-1517 estaba de nuevo en Roma. A su vuelta a París se hizo miniaturista, grabador en madera, y librero. Trabajó para Simon de Colines (que se había hecho librero al casarse, en 1520, con la viuda de Henri Estienne). Trabó amistad con René Massé. Estudió los manuscritos antiguos y, sin renunciar a su pasión por las letras latinas y griegas, se consagró a la glorificación del francés. Una manía.

El 25 de agosto de 1522 Agnès Tory murió, a la edad de nueve años (de diez años menos un día). Tory nunca se repuso de esta muerte. Consagró un pequeño libro a su memoria. En 1524, cambió su divisa, CIVIS, por NON PLUS [no más; ya no], inscrita en adelante sobre los flancos del célebre «jarrón roto» que adoptó como enseña de su librería. El jarrón roto, el *toret* de Tory que allí figura —el mismo Tory remite el motivo de esta enseña a su vida rota—. El libro cerrado con candado —encima del cual está colocado el jarrón roto— evoca este aprendizaje interrumpido definitivamente, este saber clausurado de repente. La pequeña figura alada de arriba a la derecha evoca el alma que ha volado, y la divisa anotada en los dos flancos del jarrón recuerda la pena irreparable, la nada que lo afecta todo, y la ausencia repentina del gusto que empuja a algunos a vivir.

Los tres acentos griegos fueron introducidos por el gramático Aristófanes de Bizancio, en el siglo III a. C., para anotar la melodía hablada. Su sentido exacto ya no se conoce. Bodius, en 1513, cuenta diez acentos y señala la *h* como unión del espíritu áspero y el espíritu suave. En 1520 y en 1525 Geoffroy Tory empieza a acentuar. En 1529, en el folio 52 del *Champfleury*, Tory escribe: «En nuestro lenguaje francés no tenemos ninguna figura de acento en la escritura... Quisiera que la hubiera, lo que podría hacerse perfectamente». En 1530 Robert Estienne utiliza el acento agudo para distinguir los participios pasados de la primera conjugación de la primera persona del indicativo presente. En 1531, Geoffroy Tory introdujo la cedilla en francés para distinguir la «*c* sólida» de la «*c* débil» [*exile*] (aunque con la misma intención ya se había colocado una *e* después de la *c* o utilizado el doblete de *c* y *z*). Curiosamente, mientras que el libro de Bochetel, *Le sacre et le coronnement de la Royne* [La consagración y la coronación de la Reina], fechado el 16 de marzo de 1530 (es decir, 1531), está compuesto en caracteres romanos, las *c* con cedilla están compuestas en carácter gótico de un cuerpo claramente inferior. Los eruditos afirman que las primeras cedillas francesas se tomaron en préstamo de las cajas españolas que utilizaban este signo desde hacía más de cincuenta años. Fue el éxito increíble de *Amadis*, de 1540 a 1615, lo que impuso el hábito de la cedilla.

En 1548 Thomas Sébillet la utiliza y preconiza su uso: «*Le studieus d'ortographe signe la c de ceste queue trous-sé pour indice de sa mollesse*» [El estudioso de ortografía marca la *c* con esta cola anudada como indicio de su suavidad]. Se llamaba a la cedilla «*c con cola*» [*à queue*], «*c española*», «*c ganchuda*», y luego «*ce-rille*».

Geoffroy Tory sufría. La transcripción de la lengua francesa era también el recuerdo de su hija. Una manía se endureció, se convirtió en quiste, perla, cáncer, o una pequeña entonación: la cola de una cedilla.

En 1532 (esto es, en enero de 1531) Sylvius propone su sistema gráfico. Sylvius es el primero en emplear el apóstrofo: «*Apostrophon enim Graecorum more ultimae consonanti saepissime appingimus, quo literae a, e, i ablationem significamus, et apud Hannonios etiam u: ut m'amiè pro ma amiè; tu n'est q'un badin pro tu nè es què un badin...*». («A imitación de los griegos colocamos muy a menudo detrás de la última consonante un apóstrofo que indica la supresión de la *a*, de la *e* o de la *i*, e incluso, en el Hainaut, de la *u*, como en *m'amiè* [mi amiga] y *tu n'est qu'un badin* [no eres más que un bromista]»). Sylvius hizo luego que se adoptara la diéresis y su procedimiento de expuntuación de las consonantes inefables. En junio de 1533, Geoffroy Tory propuso anotar con la ayuda de un signo único, colocado de modo diferente, el acento agudo, el apóstrofo y la cedilla. Se sirvió de este signo de triple función en su traducción de *La mosca* de Luciano, y luego murió (Geoffroy Tory murió antes

del 14 de octubre de 1533). La *Briefve doctrine* [Breve doctrina] de Montflory apareció en 1533. En la edición lionesa de 1538 aparece la raya [*trait d'union*], llamada entonces coma (más tarde, en los «cuadernos» de la Academia, la raya se llama curiosamente «división», luego «guion» [*petit tiret*]), para sustituir al acento enclítico: «Una coma llamada *macaph*, de la que se sirven a menudo los hebreos, que se representa de esta forma - y se coloca entre el verbo y la dicción enclítica siguiente. Ejemplo, *iray-je, le diray-je...*». Dolet copia a Montflory en 1540. El tratado de Dolet, *De la punctuation de la langue françoysse plus les accents d'icelle* [De la puntuación de la lengua francesa más los acentos de ésta], se convirtió en una especie de código para los impresores hasta el reinado de Luis XIII. Sébillet transforma la *e* cornuda [*à crochet*] en acento agudo. Ronsard sigue a Sébillet, suprime la *s* muda y la sustituye por el acento interior, proscribela *y*, condena las letras quiescentes, anota el acento agudo y el circunflejo, utiliza el apóstrofo y abusa de la diéresis. Los poetas siguen entonces a Ronsard, es decir, una doctrina decididamente fonética (excepto Joachim du Bellay); los prosistas, una doctrina decididamente lujosa e inefable. Esta guerra no fue a menos. Étienne Pasquier evoca esta primera querella, en tiempos de Enrique II, entre Antiguos y Modernos, entre prosistas y poetas, entre quienes escriben y quienes dicen, pretendiendo estos últimos que era preciso devolver totalmente «la escritura al habla». El éxito de Ronsard, la pululación de ronsardianos y luego la impresión de los libros en los Países

Bajos aseguraron durante un tiempo la victoria al sistema ronsardiano oral (con la ayuda de los Elzevir). En 1650, en Amberes, Christophe Plantin distingue *i/j*, *u/v*. Corneille impone el acento grave. Los círculos de las Preciosas toman el relevo de los ronsardianos (anti-malherbianos, por otra parte) y pretenden fonetizar la inscripción gráfica de la lengua. En 1660, Somaize cita *téter* en lugar de *tester*, *parêt* en lugar de *paroist*, o *entousiàme*. Richelet, en Ginebra, en 1680, prolonga este movimiento y declara en el prólogo a su diccionario que la lengua queda «desfigurada» por la ortografía acostumbrada. En 1694, el primer diccionario de la Academia toma partido por Robert Estienne y rechaza el sistema fonético promovido por Ronsard y seguido por los holandeses, las Preciosas, Corneille y Richelet.

\*

Al principio, la lengua francesa fue, de un modo más o menos espontáneo, octosilábica. Su expresividad era directamente poética, oral. A partir del siglo XIII el público se cansó de esta eficacia sonora y abandonó los viejos romances versificados. Los letrados se dedicaron a poner en prosa estos antiguos relatos y, para adular a este público que los abandonaba poco a poco, aseguraron que iban a suprimir las palabras inútiles, las imágenes degradadas y fáciles, los ritmos lancinantes, las interpelaciones al oyente, las descripciones, las mentiras, la verborrea, las pausas desmesuradas en la organización del relato.

Movimiento progresivo de desoralización (añadiéndose la escritura a este movimiento, por condensación, y por precisión).

\*

Lucilius introducía palabras griegas en sus poesías romanas. Juan Escoto Erígena trufaba sus diálogos metafísicos y sus poemas de términos griegos. Guy Le Fèvre de La Boderie hacía lo mismo que Erígena, que hacía lo mismo que Martin Heidegger, que hacía lo mismo que Asurbanipal.

\*

En la tablilla a nombre del rey Den, fechada en 3000 a. C., conservada en el museo del Louvre, una línea vertical separa el texto propiamente dicho (columna de la izquierda) de las fechas de los productos (registros horizontales de la derecha). En la escritura cuneiforme, la separación se hace por columnas y frases encasilladas. En la escritura jeroglífica ningún signo marca la frase ni distingue las palabras. Pero en los textos literarios redactados en hierático, a partir del Nuevo Imperio, aparecen grandes puntos rojos. El meroítico configura un «separador» con la ayuda de dos puntos superpuestos insertados entre las palabras (el meroítico sigue sin ser descifrado). Observé en la exposición de Béatrice André-Leicknam, en el Grand Palais de París, en la primavera de 1982 y al principio del verano —el Sena por la mañana humeaba



un poco— que en la estela de Mesha, rey de Moab, un monumento alto de basalto negro redactado en fenicio antiguo, las palabras están separadas por enormes puntos (recuerdan a los 10 de los sumerios) y las frases por barras.

\*

Los libros reciben una determinación cegadora pero completamente indescriptible de su lengua, de su tiempo, de su mundo, de quien los escribe, de quien los imprime, de quien los lee, etc.

Tres metamorfosis a la vez lingüísticas y epocales:

1. Los libros reciben una determinación técnico-material (soporte, escritura, reproducción, paginación, multiplicación, etc.). Puede destacarse esto: transformación técnica, material.

2. Los libros reciben una determinación físico-individual (su lectura, la interdependencia del libro entre su autor y sus lectores). Puede destacarse esto: metamorfosis de las lecturas, de las sensaciones, de las reflexiones, de las rememoraciones bío-bibliográficas.

3. Los libros reciben una determinación lingüístico-formal (la interdependencia entre los libros y los libros, los formatos y los formatos, los géneros y los géneros, los estados de la lengua en los que las únicas «sincronías» son la guerra y la exterminación—los sistemas muertos, la *asystasia* viva—, los libros leyéndose entre sí, desafiándose entre sí, y siendo los libros siempre lecturas de libros que los han

precedido). Puede destacarse esto: transferencias de imperios, de tradiciones, de procedimientos, de formas de los textos, de giros retóricos.

En una palabra, tres nudos se enredan sin que sea posible desatarlos. Y con una disposición y una opresión siempre insustituibles.

Un campo de batalla donde hasta ahora no se conocen treguas. Donde se adoran los conflictos por sí mismos. Sitio traspasado de historia. Con un ruido violento y franco que no cesa. Que produce en el espacio de la cabeza una especie de sangre y una especie de claridad.

\*

Dedicatorias.

Se trata de una página de Asurbanipal: «Al dios Nabû, hijo de Marduk, gran dios de Babilonia, protector de la tablilla y del estilete para escribir y de quienes lo usan». («¡Oh Dios hecho de caña y arcilla!»).

Es posible inventar un texto egipcio que sea paralelo a éste:

«Al dios Thot, dios luna con cabeza de ibis, dios con la forma de un mono babuino, dios protector del rollo de papiro, del pincel y de quienes lo usan, dios de las palabras divinas, de los cálculos y de los magos».

Es posible inventar un texto hindú que sea paralelo a éste:

«¡A la diosa Sárasvatī, divina esposa de Brahmā, protectora de las letras, de las artes y de la música,

diosa que es una flor, diosa que es una mujer joven con los senos hinchados y desnudos, que tiene en la mano izquierda un libro y en la mano derecha el laúd llamado *vina*, a la diosa siempre acompañada por la oca, a la que inventó la lengua sánscrita y los signos del alfabeto *devanāgarī*, al alma del Ganges!». («¡Oh diosa que es una palma!»).

\*

Veo otro universo. Un copista, en la Edad Media, en Occidente, con su sayal, ante páginas de bueyes desollados, rodeado por su cuchilla, su tiza, su piedra pómez, sus cuernos de buey —tinteros rojo y negro—, por sus antiparras-lupa, su cuchillo para tallar las plumas de pájaro, su regla para asegurar la línea.

\*

Se descubrió un papiro en las ruinas del pueblo de Deir el-Medina, en el Alto Egipto. El texto se remontaba a la decimonovena dinastía ramesida. Un letrado egipcio que no consignó su nombre había escrito:

«Vale más un libro que un sólido muro, que un templo en el Occidente, que una fortaleza. Confiaron a sus obras la misión de ser sus sacerdotes funerarios. Y sus tablillas de escribir se convirtieron en sus ídolos. Sus obras son sus pirámides. Su cálamus es su vástago y la piedra grabada es su esposa» (Papiro Chester-Beatty, iv, verso).

\*

Postumiamus, a finales de la década de 390, después de haber residido algún tiempo en casa de Jerónimo, en Belén, concluyó: «*Totus in libris est*».

\*

Quienes afirman que la invención de la imprenta tuvo como primeros efectos una reviviscencia de la muerte (la embriaguez *trilinguis*: griegos, romanos, hebreos), un arraigo y una prórroga de los antiguos prejuicios y de las antiguas piedades vulgarizando los libros de medicina antigua, multiplicando las historias legendarias, llenando los mercados de libros cristianos y códigos consuetudinarios y jurídicos, una efervescencia que provocó la propagación virulenta de las guerras de religión (puede decirse en efecto, sin bromear, que la puesta en marcha de las guerras fue una compaginación, empezando por el cartel colgado en la puerta de la capilla de los agustinos en Wittenberg, el 31 de octubre de 1517, y nutriéndose de libros impresos —Lutero conoció en vida 3700 ediciones de sus libros, sin contar las traducciones— y consumándose en las hogueras de libros) hacen un análisis que no es incorrecto.

\*

La invención del libro moderno y de la técnica de la imprenta añadió un impulso ilusorio a las lenguas que

estaban muertas. Laurent Janszoon, de Harlem, llamado Coster; Jean Gensfleisch, de Maguncia, acuñador, orfebre, llamado Gutenberg, Hans Riffe, André Dritzehn, André Heilmann, Jean Fust, Peter Schöffer —o también Procope Waldfoghel, praguense, orfebre, inventor de un *ars scribendi artificialiter*—: como antiguos egipcios ante las estelas escritas, los llamamientos a los vivos. Durante todo el siglo xv los textos en lengua vulgar —que por otra parte no eran textos contemporáneos— no alcanzaron la cuarta parte de la producción.

Es cierto que la forma del libro impreso —por más diferente que fuera del *volumen*— era más apropiada a la forma de los textos que requería el *volumen* que a la que había instituido el códice manuscrito. En otras palabras, el libro impreso no estaba «solicitado» por una forma literaria que le preexistiera y que lo habría requerido. Hubo que escribir textos que correspondieran con su forma «vacía».

Forma «vacía» debida a la exaltación técnica de algunos herreros renanos.

\*

En hitita, el jeroglífico que significaba «yo» [*moi, je*] es un rostro de perfil cuya mano señala la boca.

En egipcio, el determinativo de la palabra es una silueta de hombre sentado que se lleva la mano a la boca.

\*

Niño sentado chupándose su pulgar.

\*

Apariencias de los escribas.

Los escribas asirios que están esculpidos en los bajorrelieves de los palacios de Khorsabad y de Nínive son unos colosos inmensos. Están de perfil y de pie; levantan la mano derecha que sujeta el cálamo triangular. Nos dominan. La mano izquierda, tendida hacia adelante perpendicularmente al cuerpo, sostiene el terrón de arcilla.

Los escribas egipcios que están representados en épocas semejantes, y que son como ídolos de los muertos, están sentados en el suelo. No sé por qué razón se dice que están en cuclillas. Tienen un rollo de papiro un poco desenrollado sobre sus rodillas, silenciosos y serenos. El escriba del que dicen que está en cuclillas, llamado también el «escriba rojo», que está sentado en el suelo y cuya mirada es de una claridad increíble, retiene con la mano izquierda un rollo de papiro desenrollado sobre sus rodillas mientras que los dedos de la mano derecha están cerrados sobre un pincel. Escribía de derecha a izquierda en columnas o líneas. Cuando escribía así distribuía su texto en páginas; las numeraba. Se sucedían de derecha a izquierda. Imhotep —el letrado más o menos legendario de principios del tercer milenio, arquitecto de la primera pirámide Saqqara— está representado sentado a la europea en un sillón (si puede hablarse

de esta manera), con el papiro desenrollado sobre sus rodillas.

\*

En el *Vergilius Romanus*, que data de finales de siglo v d. C., el retrato de Virgilio sentado está situado en una banda ancha y baja y rodeado por cuatro filetes en el interior de la columna de escritura (la banda está justificada tanto a la izquierda como a la derecha sobre la columna). El espacio vacío a la derecha de Virgilio está ocupado por un atril, a la izquierda por una *capsa* (una caja para los rollos).

En los rollos el retrato del autor figuraba en un medallón. En el códice el tema del autor sentado y justificado es constante. No obstante la solución extrema consistió en el retrato a toda página. En el Dioscórides de Viena se asiste a una escena destacable, encuadrada y ocupando el centro de la página. Dioscórides escribe con cuidado sobre un *codex* apoyado sobre sus rodillas elevadas, mientras que a la izquierda un pintor sentado frente a su caballete dibuja una mandrágora sobre una hoja cuadrada de *codex*, sujeta por ocho pequeñas agujas. Ejecuta su dibujo del natural gracias a la ayuda que le presta una espléndida Epinoia vestida con una túnica de oro.

\*

La primera forma de ilustración en las miniaturas fue el retrato de autor. En el *volumen* el autor estaba representado casi siempre en la forma de medallón.

El *codex* permite agrandar el medallón y recordar el fresco; la representación más constante en el *codex* es la del «retrato del autor sentado».

En el Comentario de Beatus, acabado en el 970, en Tábara, la página de frontispicio pone en escena al escriba Emeterius, alumno de Magius, y dos asistentes en el interior del *scriptorium*. Uno, al que no se nombra, corta una piel de cordero o de buey en formato de página. La sala en la que trabajan está situada en el segundo piso de una torre.

\*

En el *Codex aureus* de Canterbury, sobre el retrato de Mateo (sentado en un ancho sillón), la *imago hominis*, sostenida por dos pilares, aguanta con la ayuda de su rodilla un grueso *codex* representado con un realismo desacostumbrado (al contrario del san Juan, en el que el *codex* está dispuesto a doble página en un estilo que recuerda el de V. Florentius).

\*

Las letras tipográficas son «dibujos en relieve». Ahora bien, los dibujos en relieve remiten a una «disposición del vacío».

\*

Alphonse Costadau, *Traité historique et critique des principaux signes* [Tratado histórico y crítico de los



principales signos], 1717: «No es posible escribir la voz».

\*

Nina Catach.

El equivalente gráfico no es el equivalente de nada. El equivalente sonoro no es el equivalente de nada. No una intersección esencial (lógica, causal, expresiva) sino una «nada» más distante que común, alrededor de la cual uno y otro «giran». En sentido tipográfico: la voz no está «registrada» en lo escrito. Y los sistemas respectivos, aunque pertenezcan a una misma lengua, no casan. Aunque en ocasiones se acuerden, no concuerdan: no es una misma nota escrita aquí en clave de sol, allí en clave de do, allá en clave de fa. Sino dos notaciones diferentes de notas que son ellas mismas diferentes, que en el mejor de los casos forman «armonía» entre sí, nunca el unísono. (Ni siquiera en el caso de una transcripción fonética llamada «internacional»).

No es una monda alrededor de un fruto, una piel escrita sobre una carne oral: la grafía de una palabra es un cuerpo. Su pronunciación experimenta sus efectos de retorno. (Sin embargo, si la voz no es un «alma», no es tampoco exactamente un «cuerpo». Hablar es a la vez menos histórico y más sistemático que escribir).

De la emisión sonora a la inscripción manual: lo mismo del texto al libro. Metamorfosis de materias y de sistemas diferentes. Cambiar de tejido es aquí

también cambiar de tejedor. Es también cambiar la máquina que sirve para tejer. «Transcribir» no es un término especialmente inadecuado por poco que se recuerde el transporte que supone, la interpretación, la traducción, la transmutación: los comparables y los incomparables que resultan del trueque de especies y que constituyen su atractivo, su peligro y el juego más o menos humano.

(El exceso gráfico. El lujo no sonoro obedece en francés más o menos a cinco principios —etimológico, semántico, histórico, morfológico, diferenciador—. La palabra *doigt* [dedo] no remite a la palabra *doi*, sino al latín *digitum*. El adjetivo *grand* [grande] no remite a *gran*, sino al femenino *grande*. La grafía de la palabra *reine* [reina] no remite a *rèn*, sino a la pronunciación antigua. La forma *faisons* [hacemos] no remite a *fezon* sino a la forma *faire*. La forma *crû* [crecido] no remite a *kru*, sino que distingue los *cru* de creer [*croire*], de crecer [*croitre*], de crudeza [*crudité*], del mismo modo que la palabra *dessein* [propósito] no transcribe *dé-cin*, sino que opone *dessein* a *dessin* [dibujo]).

A decir verdad no existe la «fonografía». La transcripción es el transcriptor y no el sistema de partida que impondría sus leyes al sistema de destino. Tensión. Bruscos asaltos. Desafío: es un sistema fonofónico contra un sistema grafográfico.

Existe incluso una biblio-grafía que es autónoma. Un arte de escribir libros que es independiente del sistema fonético y de los demás sistemas gráficos.

Una lengua, al estar desprovista de «convención sistemática», no define nunca una ortografía

(invariabilidad que supondría para el pasado una fundación imposible, y que supondría para el futuro la quimera de un cuerpo «acabado»); en cuanto aparece, una lengua escrita produce una inmensa metamorfosis de series variantes y de series invariantes como otras tantas enunciaciones que entran en conflicto.

El siglo xvi se apasionará por una diferenciación alfabética «antilatina», excedentaria —diferenciación más lujosa que funcional—, distinguiendo *i/j*, *u/v*, *k/c*, *i/y*, *v/w*, etc.

Contraejemplo: La palabra *roi* [rey] no ha variado gráficamente desde Felipe IV de Francia hasta nuestros días (pero ha variado fonéticamente tanto que su pronunciación actual se ha convertido en completamente extraña a la de la palabra primitiva).

Toda «ortografía» es una técnica de escritura. Imposiciones, reciprocaciones entre la transformación de la ortografía manuscrita en ortografía tipográfica, la transformación del francés antiguo en francés académico, la unificación debida a la técnica de la imprenta y a la posibilidad técnica de la confección de diccionarios. La ortografía que utilizamos estuvo ligada a la imprenta. La desaparición de esta técnica equivale a la desaparición de esta ortografía. Sistema libresco. Las condiciones de posibilidad de este nudo histórico hacen patente lo que hoy lo desata.

La desatadura. (Afortunadamente, ya no escribimos para aquellos que nos sucederán).

\*

Cuando tuvo lugar la transformación de las lenguas que los usaban, los diferentes géneros (orales, luego gráficos, luego tipográficos) jugaron unos papeles cuya correspondencia con doctrinas gramaticales y ortográficas distintas no es quizá necesaria, pero a menudo es sorprendente. Como lo épico, lo trágico, lo histórico, lo filosófico en la antigua Grecia: la poesía cantada en el siglo XII, el teatro bazochiano-renacentista, luego clásico (ligado directamente al alegato), la novela, la poesía libresca (a día de hoy: por lo menos de «voz quiescente»). Cada estado presentaba una doctrina ortográfica y sintáctica relativamente autónoma y singular. En su último estado: una doctrina libresca.



Charles Corm escribió de un modo audaz que Líbano o Fenicia, o más bien la Fenicia libanesa, cuando dio a la humanidad la escritura alfabética, le había dado «la ubicuidad y la omnipresencia de la luz misma».

De modo semejante, pero más monstruoso —capaz de provocar el disgusto, capaz de suprimir el placer de leer—, Melanchton mantenía que las letras eran más necesarias al hombre que el sol (*In laudem novae scholae*). (Los Evangelios están escritos. Para los cristianos, el libro que un dios ha escrito es más que el sol que permite leerlo).

Dioses que son despreciables, dependientes y enclenques. Sería más fácil creer en una zarza que

arde silenciosamente, en la piedra que grita, en las tres gotas de sangre en la nieve, en el vuelo de un pájaro al amanecer y a mano derecha, que en un dios que respira, mendigando sonido y aliento, sometido a una lengua nacional cuando se expresa, y ocupado en comerciar con su verdad en la forma de un libro.

\*

Charles Beaulieux.

El alfabeto latino no estaba hecho para anotar la lengua latina. Todavía menos para anotar la lengua romana.

Un alfabeto que no representaba exactamente los sonidos del latín clásico era considerado capaz de representar los sonidos de una lengua surgida de un latín hablado durante tanto tiempo, y durante tanto tiempo transformado, que ya no tenía vínculos con la lengua de Roma. Una grafía despedazada de entrada entre lo antiguo y lo moderno, entre la tradición convertida en ignorante y el olvido compulsivamente ciego. Charles Beaulieux tomó como ejemplo la palabra *ciel* [cielo]. Lo que se había pronunciado *caelum* se pronunciaba *tsélôn*, pero se escribía *caelum*. Así *tsiel* tuvo que escribirse *ciel*, aunque la *c* de *corpus* se convirtiera en *corps* [cuerpo]. *C* fuerte, *ts*, la grafía sería idéntica. *Q*, *k*, *c*, *ch*... Lengua nueva ciega ya a fuerza de conservar aquello que le había permitido ver. Si puede decirse que una lengua permite ver. Efervescencia de puntos ciegos, de nubes en la pupila.

De este modo se pronunció durante siglos *oscur*, *amirer*, *sustance*, *Égite*, *sautier* y *saumes*. A partir del Renacimiento, el poder condescendiente con la escritura, junto con la moda relatinizante, consecuencia ella misma de la extensión del arte de la imprenta, impuso una pronunciación enteramente libresca, literaria: *obscur* [oscuro], *admirer* [admirar], *substance* [sustancia], *Égypte* [Egipto], *psautier* [salterio] y *psaumes* [salmos]. Desde principios del siglo xiv, apareció la *c* en *Jacques*, en *doncques* [luego], la *g* en *recognurent* [reconocieron], la *c* en *clercs* [clérigos], en *octroyer* [otorgar], la *d* en *admonester* [amonestar], etc. Invasión del *script* [escrito], de los «quiescentes», de las «consonantes inefables». Desfonetización de una escritura que nunca había sido fonética.

\*

Tory llama a la *z* «zita» o «esd». Meigret la llama «zed».

\*

Fue Dolet, en París, en 1545, en *La Manière de bien traduire* [La manera de traducir bien], quien reservó la *z* para la segunda persona del plural de los tiempos de los verbos. (Este uso no se hizo común hasta dos siglos más tarde).

\*

Poder del código tipográfico.

La reforma de la transcripción gráfica del latín por los libreros humanistas tuvo como consecuencia la transformación del sistema fonográfico del francés. Así como el primer diccionario francés (el Estienne) no fue sino un diccionario latín-francés invertido, igualmente (por el contacto con Italia) la transformación de la pronunciación del latín transformó la pronunciación del francés (como la pronunciación de las consonantes gráficas, la articulación de las dobles, el fin del enmudecimiento de las finales, e incluso el repique repentino de algunas quiescencias caligráficas). De este modo se inventó el sistema gráfico francés en el seno del libro tipográfico.

\*

Los argumentos que propone Bèze en el diálogo de Peletier son los más infantiles y los más lujosos que existen:

«Se dejan las letras, aunque no se pronuncien en absoluto, por respeto a la lengua de la que se obtienen las palabras».

Añade como por casualidad:

«Otra razón que me parece muy oportuna es que la escritura siempre debe tener un no sé qué de más elaborado y más adornado que la enunciación, que se pierde incontinente».

\*

Se escribe con la esperanza de tocar al otro y se hace lo imposible para evitar este eventual contacto. Se levantan barreras que son infranqueables. Se acrecienta la soledad. La fabricación de un libro es un camino tan tortuoso como el que toma el héroe en las viejas novelas griegas de piratas para encontrar a la mujer que ama, en las que hay un número particularmente elevado de relevos, y están llenos de sorpresas dramáticas. Allí donde se lee, allí se escribe. Allí se dactilografía. Allí se envía. Allí se recibe. Allí se lee y se juzga. Allí se espera. Allí se firma. Allí se prepara. Allí se montan las maquetas. Allí se compone y se imprime. Allí se corrige. Allí se pone a punto. Allí se imprime y se tira. Allí se graba. Allí se cose. Allí se pega y encuaderna. Allí se corta o «guillotina». Allí se almascena. Allí se envía. Allí se vende. Allí se lee.

El escritor, el lector son unos solitarios. El sueño de un contacto por soledad.

Arte de la soledad. Arte de una comunicación en la soledad. Arte de una comunicación que por nada del mundo rompa la soledad y el espanto del mundo cercado de muerte; una comunicación albergada siempre en la soledad. Sueño curiosamente inspirado.

\*

Resulta que la representación más antigua de un taller tipográfico está colocada al final de la *Danse macabre* [Danza macabra], publicada por Mathieu Husz en 1499.



A la izquierda, la plancha muestra al cajista sentado ante una caja muy baja, inclinada apenas, y colocada sobre unas tablas. La caja se eleva poco a poco (si me atrevo a decirlo así) y se vuelve independiente de su soporte.

El mismo cajista se levanta a la vez y, en los últimos años del siglo xvi, está de pie.

\*

La «gran danza macabra» de 1499 está compuesta del modo siguiente: a la izquierda, el cajista sentado al que la Muerte coge por el brazo derecho. En el centro, la prensa, la Muerte y los impresores. A la derecha, separada de la escena precedente por una columnita, una Muerte menos descarnada y con el vientre reventado coge por el brazo al impresor librero que está de pie en su mostrador, ante un gran códice impreso abierto. Detrás de él, sobre unas estanterías, los libros están colocados horizontalmente. Las diferentes Muertes miran fijamente al lector de la escena. Los diferentes miembros del taller miran fijamente a las Muertes.

\*

La multiplicación de los libros, debida a la tirada y a la vulgarización de su uso, modificó su colocación. Los libros —antaño acostados en los agujeros de las paredes, puestos sobre los pupitres o acostados sobre el estante— se levantan poco a poco a finales del siglo

xvi. Esta verticalidad lleva a la impresión horizontal de los títulos en el lomo de las encuadernaciones.

El libro, nacido reptil, conoció la posición derecha.

Pequeño reptiliano de una era secundaria.

\*

En el *Codex Amiatinus* —que data de fines del siglo vii—, en el recto del folio 5, figura el retrato de Esdras. Esdras sentado, tras la cautividad en Babilonia, reescribe los libros santos. Viste una túnica verde y un abrigo rojo. Lleva sobre la cabeza el *teleth*, un platillo sobre el pecho; tiene la barba afilada; su apariencia es casi la de un evangelista bizantino; escribe con mucha aplicación sobre la página de la derecha de un gran códice apoyado sobre sus rodillas; está rodeado de lo necesario para escribir, plumas, compás, tintero, salvadera, códices abiertos. Esdras está colocado ante un armario que de pronto me fascina: un armario antiguo para rodillos, para «volúmenes», con los dos batientes completamente abiertos, con cinco estanterías doradas, conteniendo cada una dos códices encuadernados en cuero colocados planos, excepto en la estantería más baja, que contiene tres o cuatro códices siempre puestos más o menos horizontalmente, pero que, desde finales del siglo vii, comienzan, a causa de la acumulación, a levantarse un poco.

\*

En el extremo opuesto, Seyssel dice curiosamente, en el *Proheme* [Proemio] a su traducción de Diodoro, «revolver» un libro, una historia. Sin duda su cuerpo sentía todavía que lo que se lee se desenrolla ante los ojos como un manuscrito antiguo. No se gira como las páginas.

\*

Hemos heredado formas de azar que hemos perpetuado bajo la forma de tradiciones. Pero esas tradiciones son azares, como lo eran esas formas. Civilización entrada en años: estamos modelados por modelos que modelaban el vacío. Pero en este sentido, seguimos estando modelados por el vacío. El vacío carece de profundidad, es inaculturable, anantropoide. Y el espejo que tienden nuestras letras y nuestros libros, por más lejos que estén sus orígenes azarosos, restituye el azar creyendo organizarlo y, mediante la búsqueda de su «orden», pone de relieve el caos. Χάος, «caos», esta palabra griega significa la abertura de los labios. Es el abismo. Este espejo refleja un mismo terror antiguo paralizado en el silencio, una misma guerra sombría —una especie de arrebató—; también la ausencia, y el tiempo, pero ante todo la muerte.

\*

Permanecemos limitados por viejas paradojas (a causa del nacimiento más que de la muerte): descubrir lo que se ve, adquirir lo que se posee. Aquello que se

hereda, busca ponernos la mano encima. No ignorar lo que en nosotros rebosa, sea cual sea el fin para el que se utiliza. Acoger como se pueda lo que nos ha sido dado con nosotros mismos, del nacimiento a la muerte, a la masticación, al oído, al tiempo, a la vista, al sexo, a la marcha sobre los dos pies. Y las antiguas recomendaciones por el estilo, tan justas, tan infatuadas, tan generales. Se diría que se está leyendo a Wolfgang Goethe.

\*

Más de la mitad del papel fabricado hoy en Europa no tiene otra materia prima que el papel viejo mismo.

\*

La totalidad de lo que es pensado no tiene otra materia prima sino lo que es pensado. El pensamiento es un ejercicio muy limitado. Desde Lascaux nos hemos repetido. Desde Uruk nos hemos repetido. Desde Troya nos hemos repetido.

\*

El origen de las estrellas.

Las estrellas de las guías Baedeker o Michelin provienen de los signos de exclamación que, en sus relatos de viaje, Mariana Starke multiplicaba con objeto de señalar las obras que la habían emocionado.

Los *Voyages en Italie* [Viajes a Italia] aparecieron en 1800. Autora dramática de éxito, Mariana Starke se veía empujada profesionalmente, si puede hablarse así, a utilizar los signos de exclamación como signo de entusiasmo; su cantidad pretendía señalar la intensidad de su emoción. Retomó ese libro con ocasión de sus numerosas ediciones y sistematizó este uso propiamente *alógicos* para un autor de finales del XVIII, ahorrándose la mediación lingüística en una especie de elipsis inefable que es muy moderna todavía, más que prerromántica (odio al nexos y a la justificación que se expone a los juicios; arbitrario, perentorio, afectivo, fascinado, mudo; violencia y cobardía). Por ejemplo, en 1815, sólo cinco pinturas del Louvre tenían derecho a dos signos de exclamación, entre las cuales había una de Gérard Dou.

Testimonio de la sustitución del verbo por el silencio, de una especie de pereza púdica o bárbara, o de una impotencia más histórica ante el esfuerzo de verbalización, de la extensión de la subjetividad hasta la quiescencia y la aniquilación de las condiciones de la identidad, síntoma en fin de la hegemonía de las señales del mercado que se ha extendido en la tierra.

\*

Tradición «occidental» según la cual la poesía se determinaría como «decir». En el extremo opuesto de China. *Aedos* de Grecia golpeando con el pie. Poetas pantomimos de Roma y sus incesantes lecturas

públicas, la fundación del Athenaeum, el acondicionamiento de auditorios privados. En el extremo opuesto, los poetas franceses escribieron, leyeron y se callaron. El canto, luego la voz no desaparecieron de los libros: se hundieron en ellos. Lenguas dominadas y muertas. Pasión del *codex*. Pasión encastrada sobre una tradición que no es más reciente que la del decir. Mesopotámicos. Todo cuanto tiene que ver con el carácter intransponible de lo escrito (definiéndose el libro en este caso, no como una transposición de lo oral, sino como la búsqueda, en el corazón de la lengua, de aquello que el decir «sacrifica» para hablar, de aquello que es intransponible a la voz, propio al silencio de la lectura del libro, a su espacio. Así Scève:

*J'ouvris la bouche, et sur le poinct du dire  
Mer, un serain de son nayf soubrire  
M'entreclouit le poursuivre du cy.*

[«Abrí la boca, y a punto de decir / *mer*, la calma de su ingenua sonrisa / me impidió continuar con el *cy*»].

*Mer-cy*, «gracia» que atesta materialmente este desgarramiento de lo oral en aquello que está escrito. Cf. *La Tragedia*).

Disposiciones tipográficas, blancos, paréntesis, vestigios de lengua, vestigios ortográficos, locuciones, traducciones, francés antiguo, etc. Obras que la voz obviamente puede pronunciar, pero que no enuncia, que no restituye.

En este sentido, los tres poetas que cuentan para la lengua francesa: Scève, La Fontaine, Mallarmé. Jean de la Fontaine, incapaz de articular sus *Fables* [Fábulas], llegaba hasta el punto de que su pudor o su disgusto ante la pronunciación de los poemas que había compuesto le hacía ir a los salones acompañado por el comediante Gaches (patronímico [*gâcher*: «echar a perder»] que es como una advertencia del papel atribuido en lo sucesivo a lo oral, o tal vez un destino). Pero en el sentido precedente, no debería llamárseles en sentido estricto poetas.

\*

Los libros no son los objetos más idóneos para llenar la boca de los hablantes.

\*

### Condiciones del libro.

Unas páginas escritas. El dibujo de los caracteres. El reparto de la línea y su formación en columna. La arquitectura de la página, blanco y texto. La presión, la precisión y la sequedad de la tinta y la preservación del papel. La limpieza del registro. Criterios: la simplicidad, el equilibrio, la claridad. Es decir, la legibilidad de la página y no su espectáculo.

(Asegurar el registro de las páginas, o lo que es lo mismo, que las páginas se orienten exactamente una sobre la otra. Línea del recto sobre línea del verso. Invisibilidad de la no yuxtaposición).

Se llama «forma» a la página invertida y metálica.

Que el papel esté alejado del blanco pero que no lo parezca (la crudeza del blanco daría lugar a una lectura a la larga difícilmente soportable).

Que la tinta esté alejada del negro pero que no lo parezca (la violencia del negro y su contraste con la blancura del papel volverían candente, y casi dolorosa, la percepción de las letras).

La presentación de la página caracteriza directamente «la época» de la escritura y de la lectura. Su forma, su legibilidad, la inteligencia de su lectura por el bies de sus divisiones, la distribución de los blancos y el equilibrio material y visual que aseguran su acceso son una fabricación, una lectura del texto.

\*

Un libro: de entrada una relación entre libros. Luego solamente, y sin que dejen de estar solos —aislados en lo invisible y lo impronunciable— entre aquellos hombres que leen libros.

\*

Hay una especie de acecho vacío, de tiempo modificado, de «ex-spectación» en la relación que va de la mirada del lector al libro no espectacular, no visible, pero legible. La lectura es una atención sin mirada, una atención vacía, una anticipación de la metamorfosis de uno mismo semejante a las palabras equívocas



y las expresiones dobles que Edipo emplea antes de la escena del reconocimiento: un «pre-sentimiento» vacío.

Esta «ex-spectativa» de la lectura se inscribe en el interior mismo de la noción de libro, e imprime materialmente su propia estructura en su configuración, distinguiendo de este modo al libro de la generalidad de la expresión escrita que puede ser simple expresión privada, carta, texto, testimonio, y que incluso bajo la forma de libro no define un libro. También podría hablarse de un esquematismo material de la experiencia libresca. Una especie de conformación genérica, tipográfica, temporal en la que el acecho vacío, la expectativa se encajan, y sobre la que esta atención particular se experimenta (y ella misma esquematiza, hace hipótesis, se ensaya).

Así, el término griego que designaba la lectura: ἡ ἀνάγνωσις, la acción de «conocer de nuevo», el «reconocimiento».

\*

En 1532, en Aviñón, Jean de Chaney sustituyó las notas de música romboidales por notas redondeadas, grabadas por Étienne Briard.

\*

Bernadette Letellier precisa que el escriba Kenherkhepchef, que vivía en la región tebana durante la segunda mitad de la decimonovena dinastía, es célebre

por su escritura muy personal y desordenada. Han pasado milenios y se reconoce al primer vistazo un documento escrito de su mano.



La metáfora griega llamada de las «tres cocciones».

Las plantas de cereales (que son plantas domesticadas al igual que el pequeño fuego domado, atrapado en el centro de la morada, vigilado sin tregua, mantenido ansiosamente en el hogar) se oponen a las plantas salvajes como lo cocido a lo crudo: ésta es su primera cocción. La segunda cocción es la que sufre el grano hundido en la tierra roturada. Exige mucho tiempo y cuidado y define el dominio de la agricultura. La tercera es la que consiste en la transformación de la harina en pan. Define el arte culinario. Y cumple el destino propio de los cereales dando lugar a su «comestibilidad».

La primera metamorfosis del *experior en loquor* por lo que respecta al libro —tras el balbuceo y tras el silencio prolongado y dubitativo— es la del manuscrito privado que opone la mediación lingüística a la expresión irreferente y salvaje (la «cocción» lingüística duplicada en la expresión escrita —expresión escrita que tiene respecto del grito oral una posición comparable a la de lo cocido de la lengua frente a lo crudo de la lengua—). La segunda metamorfosis es la del texto que lleva la expresión privada a una comunicación más general, sea en una configuración manual, sea bajo la apariencia de un manuscrito dactilografiado.

Exige mucho tiempo y cuidado y define el espacio del texto. Pero así como la harina es un ser híbrido todavía, «mitigado», tampoco el texto manuscrito o dactilografiado se separa todavía enteramente de la mano que lo ha dispuesto, y la espera de su cosecha o su problemática «maduración» están sujetas a incertidumbres comparables, o desastres parecidos (hielo, inundación, insolación, abortos innumerables, epidemias de todo tipo). La tercera metamorfosis transforma el texto (manuscrito o dactilografiado —presentando la dactilografía la ventaja de una desprivatización más notoria, una distanciación y una abstracción más penetrantes: la ventaja del tamiz, o de la criba, también de la plaga, según el temperamento del «bibliocultor»—) en *libro*. Define la actividad de la imprenta. Y cumple el destino propio de los textos dando lugar a la «legibilidad».

Añado que el ridículo que atraen unas metáforas tan desmesuradamente hiladas es poco capaz de confundir. Pido que se abran los ojos.

Así, la expresión escrita se distingue de la configuración en forma de texto, del mismo modo que esta última es distinta de la configuración como libro. No existe aquí connaturalidad. El romanticismo no lo captó. Existen expresiones escritas que no son textos. Y existen textos cuya forma excluye la del libro. Respecto de la forma de los textos, la práctica de la rotación de cultivos presentaba unas virtudes que son poco discutibles. Es posible afirmar que la rotación plurisecular de cultivos afecta a ciertas formas lingüísticas.

Según la opinión de muchos parece que la agricultura ya no es exactamente lo que era. Pero según la opinión de todos —y es como una sola voz— ya casi no existen verdaderos panaderos. Aquí se echa en falta un erudito. Al parecer esta queja se remonta a la invención del pan.

Únicamente la cocción culinaria pasaba por convertir los cereales en plenamente comestibles. Únicamente la impresión tipográfica convirtió en plenamente posible la experiencia de la *lectura* (cuando menos en el sentido que se presta hoy a este término, esto es, lectura muda, solitaria, inmóvil, sentada). Así como la cocción culinaria cortaba los últimos vínculos con el dominio de la naturaleza y la crudeza, también la metamorfosis tipográfica corta el último vínculo que puede unir el texto con el mundo personal, expresivo, oral.

«Salido del horno, el pan se ha convertido en *otra cosa...*», escribe juiciosamente un comentarista. No sin elocuencia, añade: «Ahora ya es alimento humano».

Salido de la imprenta, el texto se ha convertido en «otra cosa». Ahora ya es —si se quiere— «lectura humana». Sin duda la impresión tipográfica, la regularidad impávida debida al registro que afecta a las columnas de escritura, el cosido de los pliegos sucesivos y la encuadernación que los recoge en un volumen aportan al texto la forma «completamente otra» del libro: pero gracias a una milagrosa *datio* suplementaria, «por añadidura», le dan al texto —además de la transmutación y la autonomización en forma

de libro— la experiencia autónoma y fantasmal de la *lectura*.

«Trozo de carne cruda y sangrante transformado en manjar civilizado», así concluye con exaltación el mismo comentarista. Durante toda esta página, un dios, no cabe ninguna duda, está en su oído y lo inspira.

\*

Poggio Bracciolini, al salir de la biblioteca de Saint-Gall, había colocado tres libros en sus mangas. Poggio Bracciolini, secretario del papa, en Fulda, robó seis libros para su maestro. Poggio Bracciolini, secretario del papa, al salir de la biblioteca de Reichenau, había escondido cuatro libros bajo su sotana. Poggio, secretario del papa, al salir de Langres a caballo, llevaba en su equipaje dos ejemplares que había robado.

Era Lucrecio.

\*

Las cosas nacidas del artificio, como las cosas que están escritas, no tienen ningún lazo con la vida, ninguno con la muerte. De modo que lo vivido no «predomina» sobre lo que es artificial o literario. Estas interpretaciones son cargantes y estos valores, metafóricos. En cuanto se piensan desaparecen: (1) porque son morales, (2) porque las exhortaciones que las conducen son vanas. Como la atracción de lo uno hacia lo otro es más o menos tan viva como la que preside los encuentros entre el agua y el aceite. Hasta el

punto de que, sólo cuando por la fuerza se los acerca a uno y a otro, parecen rechazarse. En lugar de mezclarse, se separan. Así, toda «literatura» no es nada frente a una gota de sangre caliente. Toda la «vida», apenas una paja que ha quedado en la obra —resto orgánico que poco a poco se disuelve y no subsiste sino en forma de vacío, en la forma de la huella de un vacío— y que a fin de cuentas, en el mejor de los casos, no sale a la luz, pero que le quita, si no su atractivo, mucha de su resistencia.

Lo que está escrito, es decir, ordenado, inmoldado, inútil, silencioso, puntuado, intransponible, hermoso. Legible.



La preferencia de Stéphane Mallarmé por el carácter Didot.

El carácter Didot (a pesar de la difícil diferenciación *u/n* en la corrección de las pruebas) frecuentemente es el preferido por su apariencia más abstracta (remates filiformes y simétricos). Es un carácter (a diferencia del de Plantin o el de Garamond) que no nació de la escritura (de la tradición manual, es decir, asimétrica) sino del grabado (de la breve tradición impresa y del trabajo de los buriles).

(En efecto, la mano trabajaba los primeros cuños tipográficos, y su lectura, igual que la voz anima la audición. En este sentido, la autonomía del libro tipográfico —del «género» tipográfico— se diferenciaba tanto de la voz como de la mano, es decir, en la

escritura desmanualizada y en la lectura «punto en boca» [*bouche cousue*].

No destacar, «aparecer como inaparente», éste es el empeño de la página tipográfica: una lectura que va de suyo. Lo contrario a un espectáculo. No una *visión* de la doble página sometida a una mirada: una *lección* inmediata.

La invisibilidad es la marca de la lectura. Como la ausencia de un acento chocante en la elocución. La elección de un carácter debe demorarse en su capacidad de lectura cara al texto (no-fatiga, limpieza, etc.). «Legibilidad» es el nombre que tiene su «belleza»: se trata de un parecido que el texto trata de alcanzar y cuya atracción es lo contrario de una apariencia manual.

\*

Por más pretextos que le demos a la angustia que nos oprime (suscitemos la imagen que suscitemos ante nuestros ojos para subyugar ridículamente lo peor), por más fines que le prestemos en vano a nuestros deseos, o para despreciar, descalificar los disgustos que nos soliviantan el corazón, las fobias que nos agarrotan la nuca, los temblores en nuestros labios, las emociones que estrangulan los hilillos de nuestras voces, por más necesidad que creamos procurarle a las pocas frases que la combustión-de-la-lengua-en-nuestras-bocas de tanto en tanto deposita sobre la orilla-tras-el-naufragio en la que nos hojearnos, a menudo no es sino la fatiga (una pequeña sombra que de repente

la nada proyecta sobre nuestros rostros, o incluso uno de esos actos reflejos que creen protegerse del espanto añadiéndose a su imperio —estrechando un nudo maniaco—, o bien una increíble negligencia, un cansancio próximo al desinterés en estado puro) lo que las conserva, y la vanidad lo que las mantiene.

El azar no queda modificado por ello. La insignificancia apenas precisa de una arista indeterminada. La desproporción continuada no alivia.

La aniquilación demasiado menuda todavía. Tímida.

¿De qué sacrificios nuestras cabezas —de qué «cumbres» de nuestros cuerpos— construyen qué objetos? ¿De qué sacrificios las-lenguas-en-nuestras-bocas construyen qué objeto para alcanzar qué jirones-de-víctima dispuestos en trozos-de-frases, frases totalmente inmoladas, truncadas, desechadas, inmovilizadas bajo qué hacha-de-lengua, cuál es el altar?

Nada es tan contagioso como el ejemplo, y nada tan deletéreo como el recuerdo insistente del ejemplo. Incluso la adquisición de nuestra lengua nos llegó progresivamente de la imitación de las voces que nos rodeaban en la infancia.

Cada uno de nosotros imitó bastantes buenas frases por humor o azar, y las malas menos por la malignidad de las circunstancias o por defecto de nuestra propia naturaleza que por la mediocridad de lo que se nos daba como ejemplo, y que no dejábamos de leer.

Éste no es exactamente el caso de la frase que esta frase imita.



\*

¿El medio, al producir obras, de «renacer en la pura calma y la extinción», retomando una expresión de Zhang Chao?

\*

No me busques en la luz que baña el mundo. No me busques en la lira. No me busques en el arco. No me busques bajo las ropas de una mujer. No me busques en el león. No me busques en los libros. No me busques en los instrumentos aratorios. No me busques en la cabeza de los hombres ni entre los muslos de los hombres. No me busques en la caoba del Senegal [*caïl-cédra*] ni en el mono que está en la caoba. No me busques en el tamarindo ni en la hierba que crece bajo el tamarindo. No me busques en el baobab ni en la estéril arena que medita al pie del baobab, a la sombra del baobab. No me busques en los dioses. No me busques en el timbre del gong. No me busques en el humo del sacrificio. No me busques en los sueños, no me busques en el silencio, no me busques en el corazón de la jungla, no me busques en el fondo de los mares, no me busques y me encontrarás. Me encuentro allí donde no me buscas. Allí donde no me buscas me encuentro, como la pantera sobre su presa, como la boca del niño sobre la punta del pecho que mama, como la sombra que trae la muerte sobre el rostro luciente y desnudo de los hombres,

como la mosca sobre la basura y como la araña sobre la mosca.

\*

Imagino a un discípulo de Zhuangzi. El sol está en el cénit. Está sentado en el suelo sobre la hierba quemada, en medio del castaño de las cigarras. Establece una escala de seres. El rasgo distintivo —el rasgo de pureza— discrimina a partir de la poca huella que los seres dejan tras ellos en el universo. Aquel que, en este mundo, irradia vacío se anticipa al estado de lo que es completamente puro y apaciguado y anonadado y descargado del peso de las formas.

En lo bajo de la escala, las nutrias, los corales y los dioses. Los elefantes son condenados a causa del marfil que dejan. Las gotas de agua que caen en las cavernas son abominables, y las hormigas.

Los pájaros, los escritores, todo tipo de crustáceos están bastante abajo en la escala de los seres, más abajo que las mujeres, incluso, que como las plantas no hacen sino reproducirse y no añaden nada realmente consolador a lo que hay, ni nada realmente distinto respecto de la forma que son.

\*

Blasón de un cuerpo.

La inscripción lapidaria griega más antigua está grabada en la pierna gigantesca del primer coloso del sur de Abu Simbel.

\*

Para proteger la granja del rayo, abrir de par en par el Libro sobre la mesa que está en el centro de la cocina.

\*

Los caballos, las pesadillas y los libros retroceden cuando se los mira a la cara.

\*

Suponiendo que se perciban como genealogía, sedimentación histórica estas especies de ramificaciones, de costumbres, de tradiciones que proporciono aquí y allí a la noción de libro, a quien me lea le vendrá enseguida al espíritu que estas nociones, si en ese instante son «efectivas», no lo han sido por ello. Son quimeras. Vagas composibilidades. No unas causas —y la expresión «consecuencias azarosas» sería contradictoria—. Los que están extienden las manos aquí y allí en el día, que es negro, y, como los niños, juegan a la cadena. Tratan de «establecer un vínculo entre el pasado y el presente», retomando las palabras tan idealistas y tan ingenuas de Schiller con ocasión de su célebre lección en la universidad de Jena, el 26 de mayo de 1789. Pero el vínculo es escaso. No por defecto sino porque nada está vinculado. Y nada no vinculado. Poner en pie unas condiciones de posibilidad es andamiar un orden para el mundo, es soñar.

No es referirse a un orden, a un mundo, no es describir una génesis, no es suponer una historia. Si lo que andamio puede pretender ser «efectivo», no es sino respecto a un uso personal y de los más discutibles, y de una eficacia enteramente particular, material, limitada a la materia del andamio mismo. Estas «condiciones» de posibilidad son «implicaciones» quiméricas y monstruos (suponiendo que el azar sea lo más simple, y cualquier donación de necesidad de una naturaleza exactamente monstruosa). Así, quien emplea una lengua inventa la ficción de una lengua. Pero esta ficción no es exactamente el presupuesto de este empleo, aunque lo posibilite. Únicamente existe este empleo. Estas filiaciones, estas tradiciones que multiplico son eficientes, seguramente, pero irreales.

\*

(Somos una especie de ropa blanca. Bajo el tendedero raído del lavadero. Una especie de paño de la Verónica sobre la piedra viscosa, fría, musgosa y azul. Unas caras profundamente sumergidas en el agua de *asystasia*. No renunciaremos a este placer, semejante al que sentían los dioses de la antigua Harappa, de distraernos produciendo sistemas y aniquilándolos.

Porque, si podemos construirlos, también podemos arruinarlos. Jean-Jacques Rousseau, con la cabeza ensangrentada, el labio superior partido, anotaba reflexiones sombrías sobre las cartas de una baraja. Apelaba a la muerte sobre un ocho de rombos. Sobre un tres de tréboles meditaba sobre el universo).

\*

Son unos desechos —desechados—, tejidos de punto, pláticas ridículas, «síntesis»; es decir, bazofias, separaciones o evaluaciones; es decir, jerarquías, definiciones; es decir, mondas o recortes, ilusiones, apaños, escardas, o ciencias, o ensoñaciones, persistencias míticas, fortalezas hechas con cubos de madera de boj cuyo ensamblaje es cada vez más frágil a medida que se elevan y a poco que nuestras manos se inclinen hacia adelante.

\*

Queda la singularidad de lo que está ahí. Y tal libro, tal libro.

\*

(Y sin embargo, esto es también una «indescriptible» ilusión. Desconocimiento de las mediaciones en las que nos bañamos sin un instante de pausa. Abstracciones, mediaciones que son como el aire para quien respira. Como la ausencia para quien nace, habla y muere).

\*

El último texto cuneiforme data del año 75. Proviene de Uruk, donde, unos 3400 años antes, nació la escritura.

El sistema jeroglífico egipcio duró varios milenios. Las últimas inscripciones conocidas, en la isla de Filae, datan del 24 de agosto del 394 d. C. El francés y sus primeras notaciones se acercan al milenio.

\*

Léonard de Marandé.

La naturaleza de la vigilia y del sueño, como la del día y la noche, y el constante paso de la una a la otra, parecen el resultado de esta imaginaria e inexorable usura que alcanzaría a las cosas si estuvieran expuestas sin tregua a la luz del sol, como la que rompería y fatigaría a los seres sometidos a una actividad incesante. Y que al final del día los asfixia, como enloquece una vigilia que nada interrumpe.

De modo que la noche acude a lavar y socorrer al mundo que sin ella perdería incluso la apariencia y se arrojaría rápidamente a la muerte. Hasta que el sol —este reposo, esta invisibilidad ritual, esta desaparición cotidiana acostumbrándolos a su propia nada, y como entonándolos por medio de la oscuridad, de la humedad, del torpor y del olvido—, con su regreso, devuelva a todas las cosas el color que habían perdido y las restituya en la suavidad del alba a la posesión de su estado primero.

Así hablaba de la noche, del sueño, respecto de la vigilia y del día. Extendió esta comparación a las relaciones que mantienen una lengua oral y una lengua escrita. Devolviendo los libros el sonido que la voz pierde, y adecuando de nuevo los cuerpos a la

desaparición, a la lengua más amplia, más vana, más articulada, más reposada o más constante, más cercana a la memoria, como salida de la noche; es decir, más abstracta. Igualmente los libros —en lugar de las voces usadas y cautivas de la velocidad que emiten los cuerpos de quienes viven, ebrios por esta usura, del ruido, la vigilia, el mundo, el día—, que son como búhos.

Búhos que han jurado ser mudos y que carecen de función.

(Pero lo escrito no es un rocío que se depositaría sobre las palabras y que afinaría su contenido, o que devolvería el vigor a su apariencia. Lo escrito no sabe, por desgracia, «purgar» de un modo suficiente).

Búhos que ya no tienen grito, ni el más mínimo sonido, y que han cedido el medio de velar sobre la noche.





## TRATADO XVIII. UNA RANA DE ULUBRES

Cicerón contaba a Gayo Trebacio Testa entre sus amigos. Se escribieron numerosas cartas, dolorosas, y divertidas también. El tiempo, el azar, la gloria conservaron algunas de ellas. Tenía miedo de las armas, del frío, de la provincia y del mar. Había nacido en la pequeña ciudad de Ulubres, en los pantanos pontinos. Los romanos llamaban a los habitantes de esta pequeña ciudad las «ranas de Ulubres».

En la Galia, gracias a Cicerón, C. Trebatius se hizo amigo del César. César murió. Cicerón murió. Bajo Augusto, pasaba por ser un jurisconsulto erudito y era célebre. Había escrito dos tratados: *De jure civile*, *De religionibus*. Al envejecer, trabó amistad con Horacio. Horacio le puso en escena en una de sus más bellas sátiras, en el libro segundo de las *Sátiras*, en el que evoca la incapacidad del poeta de hacer otra cosa que no sea manosear palabras —como Milon baila, como César mata, como Nomentanus chupa el sexo de las mujeres, como Castor ama a los caballos, como Cervius amenaza con pleitear, como Canidia envenena—. Escribe, dice, «como el lobo ataca con sus dientes, como el toro con los cuernos». Y añade: «como los niños juegan mientras esperan a que las legumbres de la cena estén cocidas». Había conocido

a Lucrecio. Había conocido a Catulo. A Virgilio, Trebatius le hablaba de Lucrecio. A Propertio le hablaba de Catulo. Chocheaba. A Tito Livio, Caius Trebatius le hablaba de Cicerón. No tenía conciencia de haber tocado con sus manos, con su nariz, con sus ojos, con sus labios el aire y la luz de las dos épocas más ilustres de la literatura que se escribió en la Roma latina. Le gustaban el oro y la risa. Veía la sombra de la muerte en sus rasgos. Al abrigo de una columna de mármol, en la esquina de una calle, sacaba un pequeño espejo de cobre que había introducido en un pliegue de su toga. Impaciente, examinaba los progresos de esta sombra sobre las líneas de su rostro.

## TOMO IV



## TRATADO XIX. LAS RELIQUIAS DE LOS GRANOS

Al principio, «ramaje» [*ramage*] nombró los árboles. Nombró la multitud de las ramas. Designó a los seres que viven en las ramas de los árboles. Calificó el canto de los pájaros que viven en las ramas de los árboles. De pronto, el adjetivo se convirtió en sustantivo. La voz baja: *Et homo factus est*. El árbol se convirtió en pájaro y el pájaro se hizo canto. De este modo fue como gorjeo [*ramage*] acabó por designar el canto de los pájaros, fueran los que fueran, y estuvieran donde estuvieran, incluso aunque no estuvieran en los árboles, incluso aunque estos árboles no contaran con ramas numerosas. Fue como si los árboles hubieran sido bruscamente engullidos. La lengua dejó de hablar de los ramajes de los árboles. Sin duda, los pájaros habían olvidado sus juegos y sus cantos en las ramas. Quizá los pájaros habían cambiado de divinidad. Su templo ya no era el follaje tupido, sombrío y rumoroso de un árbol. Quizá de pronto lo habían sustituido por la extensión sin límites, luminosa y azul, silenciosa, del cielo.

Fue así como, en los primeros años del siglo xvi de nuestra era, en Francia, los pájaros se separaron de los árboles.

Las lenguas —en las tierras donde muere el sol— tuvieron tendencia a reducir el número de palabras que eran comunes al animal y al hombre. Por entonces, no acabábamos de soportar del todo el estado de bestia en el que nacíamos. Llamamos sociedades a los rebaños que formábamos, y civilización a nuestra baba sobre el suelo. Nos enorgullecíamos de nuestros pobres gritos dándoles el nombre de lenguas. *La epopeya de Gilgamesh*, *La historia de Sinuhé*, la *Ilíada* son a un tiempo un gemido y un pequeño ladrillo de arcilla secado al sol. También fueron un pedazo de piel de una bestia doméstica que había sido desollada. A veces, fueron un pedazo de corteza que se había separado de un árbol. Se confeccionaban con ellos pequeños canutos, especialmente libros. Supongo que esta tendencia a separar al hombre de la clase animal a la que pertenece es aún más antigua, por más irrealista, descabellada y manifiestamente hipócrita que sea. En el siglo xvi d. C., en Francia, Ronsard, Thaureau, Baïf, Belleau todavía hablaban de las crines de las mujeres y de las ninfas —de la crin de Dafne, de la crin de Apolo—. Pasaron a ser algo propio de los caballos. Jean Lemaire de Belges, refiriéndose a la belleza de la «tez del rostro de las mujeres» habló del «cuero de su rostro». D'Aubigné evocó el «fino cuero transparente» del rostro conmovedor de la mujer a la que amaba («Esta frágil belleza que un bermellón encubre...»). En el siglo xvii se negó que los hombres y las mujeres tuvieran cuero. En nuestros días, sin embargo —como una

piedra fósil que la reja de un arado deja al descubierto de pronto en un campo—, la expresión «cuero cabelludo» hace que resuene el antiguo uso. «Rebuznar» [*braire*], en Marot, en Lasphrise, era como se llamaba al grito de los hombres en el esfuerzo o en el dolor. La palabra se especializó hasta no ser conveniente sino para los asnos. Los caballos, los hombres y los bueyes tenían ollares. Amyot y Belleau los evocan. Poco a poco, se vio cómo los hombres, en las plazas de los mercados y las ferias, cambiaban sus ollares [*naseaux*] por narices. «Guarecerse» [*repairier*] era volver a casa y reencontrarse con lo propio. La «guardida» [*repaire*] era la casa de uno. Se restringió a los cubiles de las bestias que son más salvajes que nosotros. En el supuesto de que existan mamíferos más salvajes que nosotros. E incluso seres sin mamas más salvajes que nosotros.

\*

Ya no tenemos cuero, ya no tenemos ollares, ya no tenemos guardidas donde refugiarnos, donde echarnos, levantar nuestras cabezas entre nuestras rodillas, cubrir nuestro rostro y nuestros ojos húmedos con nuestras crines y rebuznar sordamente, protegidos por una choza de la angustia del cielo.

\*

Nada protege de la angustia de la muerte. Se bañan en ella y se ahogan en ella sin excepción. Somos las avispas en la gran garrafa de vinagre.

Fuera, sobre la mesa de hierro colado pintada de blanco, cerca del tilo, al sol. Tiene un tinte violeta con el que el sol juega.

\*

Somos los hombrecillos que figuran en el primer plano de las telas de Lorrain. Olivier de Serres habla del ganado [*bétail*] de las moscas. Entonces se llamaba moscas a las avispas, moscas de miel a las abejas, moscas de mierda a los seres piadosos y con el rostro lleno de compunción. Calvino habla del ganado de los gusanos y del de los abejorros. No era un tiempo notable. Parece que no hubo nunca, desde los milenios que hace que los hombres pululan, una época, una sociedad, una lengua, un rostro, un segundo, una hora, más envidiables que otros. Se ha señalado que aquellos que creen en alguna cosa, sea la que sea, presentan unas manos que están siempre enrojecidas. En aquel tiempo se llamaba aserradores [*scieurs*] a los segadores. Un poema de Du Bartas muestra a los espigadores y espigadoras. Están macilentos. Están curvados. La piel del rostro y los muslos está morena. El poco de tela que les viste las nalgas, el sexo y el pecho es azul. Hace calor. La luz espesa y temblorosa se vierte sobre ellos —por entonces se llamaba influjo [*influence*] a un líquido que se vertía desde los astros sobre los hombres, y los bañaba en su nacimiento—, van lentamente, ansiosos, y amontonando «las reliquias de los granos olvidados por los aserradores».



## TRATADO XX. LENGUA

En nuestra lengua, la forma *langue* [lengua] para anotar el romano *lingua*, apareció por vez primera en la transcripción que hizo Guiot de los manuscritos que dejó Chrétien de Troyes.

La forma latina, en el siglo xvi, se pronunciaba siempre «linga».

\*

Cualquier consideración que se haga sobre el lenguaje está hecha a partir de él. Esta impostura no puede reducirse. Es destacable y es ilimitada. Aquel que trata de liberarse de las formas de su lengua y de su conciencia se ayuda de ellas y se ata más estrechamente a sus hechizos en el momento mismo en que tiene el sentimiento de que se desprende de ellas para describirlas. No existe metalenguaje porque el lenguaje posee por sí mismo esta propiedad de convertir en sí mismo todo lo que se le acerca. Si pasara por encima de su sombra, su cuerpo, al pasar por encima, todavía proyectaría una sombra de su cuerpo.

\*

Por más diferentes que sean los hombres, las civilizaciones, las épocas, las lenguas, las obras, a veces parece, hasta la alucinación, que surge de ellos una apariencia de lamento aterrado, general, que siempre parece desnudo y nuevo, como un fondo sonoro que vuelve loco. Lengua por encima de las lenguas, que es el sonido de un fragmento del miedo común, que cada cual emite sin duda a su modo, y más o menos, pero que va errando de unos labios a otros, sobre la protrusión casi sexual y siempre desnuda de los rostros, a lo largo de milenios. Terror tal vez elemental que durante eras enteras hombres poseedores de pedazos de piedra han mascullado, que es también la infancia misma en la que éste se renueva, y que nos junta. Este sonido que gime, rítmico, luego arrítmico, luego rítmico, este placer del lamento es la verdadera esquila de los «rebaños que hablan una lengua». Las lenguas no pueden volver sobre sus pasos, girarse para mostrar la verdad de las lenguas. Parece que ese sonido impregnado de espanto que nos agrupa, que lamenta un padre muerto, que nos asocia sin fin en forma de familias y de sociedades, nos une sin que apele a otra cosa más que a su fuerza. Lamentos de los músicos barrocos en el coro, en la oscuridad del dios muerto. Sonido de asesinato. C. M. Bowra se sorprendía de que, entre los cantos primitivos que los etnólogos habían transcrito, no hubiera más que cantos de caza, unos pocos de guerra, nunca de amor. A decir verdad, sería preciso que nos amáramos un poco nosotros mismos para poder conceder alguna estima, del tipo que sea, a unos seres que se nos parecen. No nos parecemos

sino a nuestras presas. Y nuestra semejanza no está hecha sino a partir de sus imágenes. No ha ocurrido muy a menudo que, en la alta y vertiginosa escala de los seres que los mitos fácilmente levantan, nos prefiramos a nosotros mismos. No parece que haya habido muchos seres que los dioses hayan creado sobre otro patrón que el de sus imágenes. Algunas piedras más simétricas y más impasibles que otras —si consideramos aquí los virus—. ¿A quién nos parecemos?

Hay una gran rueda —sobre la espuma blanca— de similitudes que, cada vez que tomamos conciencia de ella, nos espanta. Todos deseamos ser tan singulares, cuando en realidad no formamos sino colecciones hasta el hastío.

\*

Hay un horizonte sonoro detrás del fondo de los lugares. Pedazos de sonidos de un miedo que explotó antaño como el universo y al que llama la depresión, que viene a enturbiar el placer, que dejamos escapar en el sufrimiento. Sonidos cuyo reconocimiento es más exactamente un descubrimiento que no se acaba jamás, que a menudo es tardío, y que no nos libera de él. En este saber, de pronto dejamos de creernos originales. Este descubrimiento, aunque nos abandone en el desierto, no nos quita por entero la inquietud. A falta de poder encontrar el original de nada, no nos empuja exactamente en dirección al otro. Nos entrega a una solidaridad de la que no podemos escapar, pero

en la que de repente consentimos demasiado rápidamente, por más inevitable que sea. La percepción de estas sombras ligeras que bruscamente pasan sobre el rostro de los hombres y de las mujeres que se nos acercan, y que son la confesión de su tristeza y de su muerte, nos procura, a decir verdad, una intensa satisfacción. *Al final de esta consideración* —por poco que tengamos el valor de humillar una a una las ilusiones que nos llevan a creernos esencialmente nosotros mismos— *ya no conocemos la soledad*. Este sentimiento está lleno de infección. La soledad, aunque ahogue de sufrimiento al solitario, es una piedra preciosa que ningún tesoro es capaz de comprar. Y está cerca del silencio como la oscuridad. Todas las lenguas del mundo parecen secundarias ante este lamento de hambre, de zozobra, de soledad, de muerte, de precariedad. Como las bestias, se frotan en su propia pestilencia. Las lenguas que se pronuncian aman la masa de las voces. Todas las lenguas del mundo, por muy poderosas o hábiles que sean, no tapan este «olor sonoro» de la especie. Nunca lo han tapado ni lo taparán.

\*

Esta pregunta debe cuchichearse sin cesar al oído de los modernos, como un Pulgarcito:

«Aquellos libros cuya lectura nos conmueve, ¿por qué les damos la espalda en los libros que escribimos?».

\*

La única estética que fue totalmente moderna fue la de Claudio Monteverdi, cuando volvió a Cremona tras la muerte de Claudia.

*Affeti*. Acercarse sin miedo hasta el *affeto*. Hasta el afecto. Llegar hasta el «acento humano» del lenguaje.

\*

Finalmente —a fuerza de trabajo y de miedo atascado—, algunos libros dejaron de ser la expresión de la época que los había visto nacer y, poco a poco, empezaron a inventar el rostro de quienes los habían escrito.

\*

Si las lenguas son diferentes y numerosas, entonces las gramáticas —por más consecuentes que sean en su interior y porque, más o menos, lo son— son incompatibles entre sí; si las gramáticas son incompatibles entre sí, entonces los mundos propios a cada una de estas lenguas no pueden congregarse unos con otros; entonces no se percibe el mismo espacio, no se sienten las mismas estaciones, no se experimenta la misma historia; entonces no hay esperanza posible para un discurso auténtico; entonces no hay esperanza razonable de un mundo que reuniera estos mundos; entonces lo real está hecho de la materia que hallamos en las bromas que se encuentran en los libros tanto picarescos como religiosos; entonces la ciencia lingüística

es una mistificación, los hombres están desparejados, las obras son inconciliables, los traductores son unos charlatanes, las listas de universales son unas nomenclaturas estrafalarias, llenas de anomalías y de híbridos. Entonces la condición de sociabilidad de los grupos humanos, en el interior de cada uno de estos grupos, se apoya en la diferenciación de los grupos entre sí, por el bies de las lenguas, en la competencia y la avidez por alcanzar la muerte. Implica un principio de insociabilidad de la especie sobre la tierra. Discordia, anarquía que reglamenta como puede la guerra; significaciones ensangrentadas, incoherencia sin fin, juicio sin objeto, depredación cuyo objeto, a partir de ella, ha dejado de ser el hambre.

\*

La comparación de los signos de la lengua con la moneda de cambio es más alusiva que atinada. Émile Littré le tenía afecto. Stéphane Mallarmé la tomó de él. Indica tan sólo el carácter que se ha vuelto casi universal de estos dos usos. Después de la individuación, es decir, de la sexuación tan legible en nuestros cuerpos; del hambre, es decir, la aprehensión de la muerte, la lengua es lo que está más próximo al cuerpo. Mucho más próxima y mucho más antigua y mucho más humana que la moneda, sin ninguna duda. Porque todos tienen el uso de la lengua —que, a decir verdad, no constituye quizá para los más desprovistos de entre ellos una riqueza tan exaltante—. Dado que no existe jerarquía ni especialización que puedan fundarse

entre los hablantes, no puede haber competencia. En la lengua no puede haber ricos, ni pobres. Ni «segmento verbal patrón» para verificar lo que mide.

\*

No existen lectores profesionales. No existen escritores profesionales. Lo que une a la madre con el hijo no es la relación del maestro con el aprendiz.

\*

Relevo de la boca, que no pone exactamente «nada» bajo los dientes.

\*

(Sin embargo, la atracción que ejerce esta comparación del sistema simbólico de las lenguas con el sistema simbólico de las monedas es secular. A semejanza de las piezas de moneda, se pretende que los giros y las locuciones se usan. Parece que se usan en las encrucijadas de las calles, en las plazas de los mercados, en el frente de las batallas. Y en lo que hace un siglo se llamaba las alcobas, hace dos siglos los salones, hace tres siglos las cámaras [*ruelles*]. La lengua pasa de boca en boca como las piezas de moneda de mano en mano, y las divisas y los perfiles grabados sobre estas piezas se borran poco a poco a la vez que su peso mengua. A veces —y ahí está todo el sentido ilusorio que la imagen anima—, igual que de cuando en cuando afloran del

mar tesoros que muestran estas piezas bajo la luz más nueva, se descubren —más raramente aún que los tesoros— construcciones de palabras que devuelven un sonido que tiene una especie de apariencia intacta. Se dice que son grandes libros).

\*

Pero el tiempo que corrompe todas las cosas, en tanto mantiene un cierto vínculo con la muerte, habiendo dispuesto un relajamiento en los libros que componen los hombres, habiéndose acrecentado su número en proporción a su facilidad y a su comunicación, entonces, etc.

\*

Los filólogos juzgan que la profusión de las lenguas carece de razón. Ocurre lo mismo con su extinción o su tenacidad. Su riqueza brusca es como una crecida inexplicable. Su carencia o la inmutabilidad secular de determinadas formas no responden a ningún criterio. La desaparición milenaria de las más ágiles y las más refinadas frente a la apariencia rudimentaria de las que las sustituyeron es ininteligible.

\*

La caracterización de la renovación de las lenguas mediante los signos siguientes: dislocación repentina de un estado, hibridación febril entre lenguas



contemporáneas concurrentes, sistematización neológica... no significa gran cosa.

En cada momento: estado polémico, diferenciador. No existe «renovación» en lo incesante. La «neología» es un viejo alarde rudimentario, y me parece agotado. Es un reflejo arcaico.

\*

Lo que antaño se llamaba la «lengua» informaba a sus usuarios que todo lo que de serio había en la historia descansaba simplemente sobre la fe añadida al valor del tiempo pasado de los verbos. Entonces señalaba que el régimen de un verbo particular, unido al crédito otorgado a las formas del indicativo, había permitido la incursión más allá de la física de los antiguos griegos. Indicaba que el uso excesivo del participio presente y la capacidad formal de sustantivarlo habían contado en muy buena medida en el atractivo que por un tiempo habían suscitado las ciencias filosóficas. Enseñaba que las novelas, así como la mayor parte de los recuerdos y los prestigios de la identidad personal, obtenían su poder de fascinación de la preeminencia del imperfecto. Alegaba al respecto una melancolía particular e incluso una hegemonía fantástica o, por usar una misma palabra bajo apariencias diversas, fantasmal de este tiempo en este modo, y sensatamente lo oponía al aoristo, como el sentimiento del pasado personal a la tradición literaria de la historia. Para terminar, constató que todo el género mitológico, es decir, todas las narraciones, todas

las vidas humanas, todas las religiones, todas las historias de los pueblos y todas las ideologías que las impregnan reposan sobre reglas gramaticales —maltraídas—, manipulaciones cercanas a esos juegos de transgresiones elementales, de interpretaciones, de variaciones y de habilidad mediante los cuales los niños muy pequeños domesticar las emociones que los asaltan y tratan de dominar a los seres inexpressables que los rodean. Astucias mnemotécnicas por una parte, y de la otra una actividad de brujería cuando menos poco afortunada, y ciertamente complicada.

Gracias a un escrúpulo moral providencial, la lengua puso un día en conocimiento de sus usuarios que una máquina a la que nunca se le había podido atribuir ninguna función particular se veía inevitablemente conducida a determinados bajonazos. Por ejemplo, en todo lo que por entonces se llamaba ciencias del espíritu. Les avisaba sin embargo que estas diversas utilizaciones, que no causan un daño considerable, no debían ser consideradas por ello como una especie de rituales antiguos y perjudiciales. Como los órganos rotos o sucios y capaces de contaminación de un dios roto. Declinaba toda responsabilidad. Recusaba por anticipado cualquier uso que se hiciera de ella. No protegía a ningún usuario. Incluso, le negaba a quien fuera el poder de afirmar que ella existía en una forma entera. En el recuerdo, atestigua que se trata más bien de efectos a piñón libre, enteramente mecánicos y lujosos, desajustados, si puede decirse así, a fuerza de regularidad, de autonomía, de simetría y de excelencia.

\*

Se dice que la aparición de un «lenguaje humano característico» se remonta a la última era glaciaria, menos de cien mil años. No se dice cuál fue. Ni si fue uno. O varios y de aparición simultánea. O varios, sucesivos, pero sin el menor contacto, la menor interferencia. Ni si esta lengua era tosca o desde el principio muy diferenciada. O si la diferenciación condujo enseguida a la «extrema diferenciación». Y qué memoria había desarrollado sobre la marcha el origen de sí mismo, y los usos que resultaron inmediatamente de su presencia, y la desaprobación en la que incurrieron tales «novedades», y la vergüenza sobre el cuerpo, y las angustias bajo la manzana de Adán o en el centro del vientre donde su función se ha sumergido.

\*

Imitaban las actitudes de las presas de las que se nutrían. Estas presas eran entonces la fuente de su vida. Mataban según les urgía el hambre, y hasta donde podían, a estas presas que eran su padre nutricio. También imitaban su apariencia para matarlas y para llamarlas de nuevo a la vida, con la esperanza de matarlas de nuevo sin que desaparecieran para siempre. Estas apariencias eran ellos mismos. Se imitaban a sí mismos. Tenían para ello un don particular.

Conducía estos gestos el deseo de apropiarse de seres idénticos. Nada podía apaciguar la culpabilidad

que se derivaba de ello. La rivalidad entre los miembros del mismo grupo a la que esto daba lugar, ningún sistema sabía amansarla. Ningún movimiento colectivo sabía establecer relaciones más o menos fijas de equilibrio, o bien de jerarquía, entre los que dominaban de pronto y quienes quedaban dominados de repente. También las rivalidades que nacen de la codicia de quienes eran presas del hambre o del deseo conducían a unos conflictos en los que los objetos y los seres que estaban en causa iban olvidándose progresivamente. Estos conflictos se extendían más allá de las competiciones en las que se exaltaban los rivales iniciales y contaminaban a todos los miembros del grupo.

Se parodiaban. Deseaban su deseo. Mataban siempre, como nosotros matamos siempre. Como comemos siempre. Como deseamos siempre. A veces se mataban entre ellos o a veces, súbitamente, se agrupaban—lo cual no es muy diferente—. Hacían piña contra uno de entre ellos, que les parecía la fuente de sus males y el origen de la sangre o de la desgracia o del hambre en las que se debatían. Escogían al azar a un contrahecho, a un enfermo, a un extranjero, a un pelirrojo: no importa quién por poco que les pareciera que se diferenciaba de todos ellos. Entre todos, le daban muerte. Era una efusión brusca e intensa de la violencia que les rebosaba.

Tras haber matado de este modo, experimentaban un sentimiento de satisfacción. Calmados e iguales de pronto, con el temor de que un gesto inútil o un grito canalizaran de nuevo la violencia de todos

sobre cada uno de ellos, miraban fijamente, totalmente inmóviles, totalmente silenciosos, a la víctima de su violencia. Este silencio era el primer silencio propio de la utilización de las lenguas. El primer silencio cultural, a poco que pueda oponerse decisivamente al silencio del acecho. Es el silencio del sacrificio. La paz y la unidad sentidas por todos aquellos que estaban presentes parecía que fueran los dones de una potencia que les era exterior y que, por decirlo así, había llevado las riendas de esa entrega de todos a la violencia masiva. Tenían ante los ojos el cuerpo del hombre al que habían matado. Era un objeto que miraban con una atención sostenida. No se liberaban de él: callaban y lo designaban. Ese objeto era un signo. Signo que era tan arbitrario como la víctima que era su objeto. Ese muerto era más que un hombre al que se había matado: remitía a esa presencia de todo el grupo reconciliado de pronto en la paz. En su presencia, tenían la impresión que la víctima había sido el origen de la crisis, y su muerte su solución. Además, este cadáver se les aparecía bajo la forma de un ser doble. Este ser se convertía en un objeto y este objeto se convertía en un signo, y este signo era la muerte, y esta presa como la ofrenda de una masa o de un poder que les era exterior, porque efectivamente este signo presentaba un primer embrión de significación: el responsable de esta fiebre era la fuente de este apaciguamiento y de esta alianza. Del mismo modo que los había arrojado fuera de sí mismos, los había asociado. Tal vez tendían la mano designándolo, en una primera ostensión.

Dado que la elección arbitraria de una víctima y luego su muerte producían una solidaridad y una paz tan milagrosas, con cada nueva crisis tendieron a reproducir los asesinatos en masa lo más minuciosamente posible. Designaron las presas humanas para los sacrificios, así como cada grupo tenía presas animales asignadas para sobrevivir y promulgaron reglas o ritos para perfeccionar este parecido y acrecentar esta eficacia. Lo que se había hecho presente una vez, y había asegurado la presencia de todos, se «representaba» de modo parecido.

Cuando organizaron asesinatos tratando de reforzar esta impresión de comunicación y de comunidad, de paz y de presencia (que son también las condiciones fijadas para el uso de una lengua), imitaron esta representación, distinguieron estos signos, nombraron dioses, multiplicaron estos ritos, los exaltaron en la forma de poesía lírica, los reprodujeron en forma de drama, los relataron en forma de mito.

Es exactamente una leyenda.

\*

Las lenguas no son esos «cristales» románticos que reflejaban el mundo bajo una luz bastante fraternal o universal. Sino que esta lengua es un cristal, esta otra un cedazo, aquélla un vitral, pantalla vacía, rejilla, dique, valla, enrejado. Ésta un tambor circular; ésta un tamiz; ésta un cañamazo rígido, tejido de punto muy flojo; ésta un colador y aquélla una espumadera; ésta una esclusa y aquélla un harnero. Molino de grano,

cedazo para el trigo, pasapuré y tamiz de crin. Ésta porosa y aquélla lisa y dura; ésta con ecos y aquélla seca y sorda —escarda, pela, desenreda, monda, repele, disuelve o anuda, ahoga—. Y tantos mundos como las lenguas y los soles que los alumbran, y aquellos que los perciben por sí mismos, también han estado previamente contruidos a su imagen. No hay modelo común a las lenguas. Ninguna equivalencia. No: ningún sentido. Sino demasiado sentido para que haya un sentido. Demasiadas funciones contradictorias: ninguna función.

\*

«Soy la palabra del rito, soy el sacrificio, soy la ofrenda y la hierba ritual; soy yo la plegaria; soy yo la manteca purificada; soy el fuego; soy la libación» (*Bhagavad-gita*, cv).

\*

No parece posible edificar sobre el total de las lenguas una construcción que imbricara la organización biológica de los cuerpos en su aprehensión de lo sensible con el sistema de las formas lingüísticas —a menos de suponer un caos biológico, un sensible disidente, y un cuerpo monstruoso, aleatorio y diverso—. *Luxus*. Azar. Las formas lingüísticas no se desprenden de la «vida biológica». No hay en juego ninguna necesidad, ni nada que hiciera falta. Es irrisorio ajustar el lenguaje a una construcción del lenguaje (el mundo). Es una

floración cuyo relevo no tiene nada de indispensable. Como la introducción de la muerte en unas especies inmortales.

\*

(Para subrayar este sentimiento de decepción que se siente siempre ante las construcciones religiosas, sociales, científicas de los mundos: no es demasiado difícil emparejar la lengua con el mundo cuando el mundo es un hijo del lenguaje. Una conminación lanzada por un cuerpo ante aquellos que lo escuchan).

\*

Las formas del lenguaje: diferenciaciones de diferenciaciones a piñón libre. Accidentes sonoros no tanto arbitrarios cuanto azarosos. Acumular la expresión y la experiencia que permite y transferir un paisaje mentiroso, imaginario, negador. Oscuridad, odio, disimulo, retiro, secreto, silencio son modos inmediatos de verbalización.

No información y comunicación: falsificación, ficción, disimulación. Proteger la identidad ficticia y no comunicarla (suscitarla sin comunicarla, y no disolverla o confesar su naturaleza enteramente de polvo o de vapor en el espacio común del enfrentamiento). Desconfianza, astucia, habilidad y cautela y marrullería y zorrería y sutiles «maneras de conejo» [*connivance*]. No la confianza, no la necedad ingenua.



\*

Ra, cansado de estar entre los seres, se retiró del mundo a lomos de la vaca celeste. Designó a Thot como su «representante» sobre la tierra. Las cosas escritas —decían— son las del Representante.

\*

Tres mundos. El representante lo dijo, lo escribió. Tres mundos para una sola realidad: el referente indecible. Y nosotros nos ahogamos en lo representado, el mundo, el sonido, nosotros mismos.

\*

Un bajorrelieve en el primer patio de Medinet Habu representa a un escriba que cuenta las manos diestras cortadas (es decir, los enemigos muertos) y un escriba que las anota. La «mano que anota la mano cortada» —mano diestra cortada tras la batalla para representar el cuerpo que no es posible cargar sobre el caballo o sobre la espalda, con el propósito más secreto de no dejar intacta la mano vengativa, ni inhumable el cuerpo maléfico del asesinado— es la del escritor.

\*

El dios islandés del lenguaje tiene la mano cortada. Darse la palabra es darse la mano. La palabra que

presta juramento tiende la mano derecha ante ella. Es la leyenda de la ciudad de Amberes. Una ciudad es una mano de dios caída sobre la tierra. Los dedos son las calles; la sangre, el río que se extiende a lo largo de ella.

\*

Un escriba egipcio, además de su lengua, leía el acadio, el hurrita, el hitita. «¿Por qué debería interesarme por un dialecto que acaba de nacer? ¿Me habla usted del griego?».

\*

Las lenguas, ellas mismas diversas y arenosas en el interior de todas las parcelas de lengua. ¿Dónde está el pelo? ¿Dónde empiezan las crines? ¿Dónde está anudada la cuerda que las saca de la boca?

\*

Disparidades regionales, dialectos y jergas. En el interior de los subgrupos, cien distinciones que señalan la condición social, la profesión, la edad, el sexo, la obediencia, la ambición.

Guerras entre ellas. Cada uno recurre a un segmento de lengua que usa tanto para diferenciarse como para comunicar o señalar. Excepto en los casos de las comunicaciones más extremas —en la risa, el estertor, la muerte— y de los que no se puede

exactamente hablar con la ayuda de una lengua. No se «comunica» una «comunicación». Se comunica en la dicción «esto» que diferencia y «esto» que agrupa. El asesinato amotina. Disociar y asociar, asesinar y amotinar: no pueden separarse estos verbos unos de otros.

En la vida cotidiana: guerra de las locuciones-castas entre ellas.

O bien duelo, o bien guerra, en todo momento, entre la «jerga que disocia» y la «convención que asocia».

Se cuenta que en la Mongolia del siglo XVIII los religiosos hablaban tibetano, los gobernantes manchú, los comerciantes chino, los letrados escribían en mongol, y los autóctonos hablaban el dialecto xalxa.

(Trenzas, además, entre unas y otras, oposiciones, modas, arcaísmos, citas, diferenciaciones más sutiles, poesías, inflexiones, cursivas orales, retención de los gestos, dominio de los ruidos del cuerpo, riqueza del léxico, variedad y caudal de los giros. Otros tantos desafíos). Riña de cualquier barrio. Pueblo. Salón. Chabolas. Apriscos.

\*

En mi cabeza, en cada cabeza, combustión, bocanadas agonísticas, rivalidades a muerte.

\*

No sobresalir del rebaño para no estar en el punto de mira de la enemistad o la agresividad posibles. Por principio, la diferenciación (1) debe ser relativa (para ser perceptible), (2) debe estar codificada (para ser reconocida).

\*

En el Libro del Eclesiástico: «La lengua destroza a los hombres como una pantera».

\*

Nadie se encuentra en la situación de no haber percibido nunca en el curso de su vida las ventajas y los frenos que derivaban de su situación en el grupo, los derechos que le confería esta pertenencia, las censuras, las exenciones, las protecciones que obtenía de este estado, las probabilidades que las características propias a un sexo, un estrato de edad, una clase social imponen a la comunicación con el otro.

Jugamos al zurriago escondido [*cache-tampon*]. A veces nos quemamos. De pronto se tiene el sentimiento de una función estrictamente belicosa de las lenguas. Es la lengua de los pequeños colegiales. Son los sutiles sistemas vehiculares propios de los barrios, de los medios minúsculos, de los pequeños grupos. Jean de La Bruyère, en la calle de los Grands-Augustins, bajo un rey tiránico, escribió:

«La ciudad está dividida en diversas sociedades, que son como otras tantas pequeñas repúblicas».

A decir verdad, son rebaños menudos. Chapotean en la sangre. Olfatean la basura y el culo. Acechan el resplandor de un deseo en la mirada del otro antes que desear ellos mismos.

\*

No existe «lengua». Sino registros de lengua. Idiomas propios de grupos, partidos, camarillas, familias. Estos lenguajes particulares, colmados de diferenciaciones, como elaboran su «real», se sustraen a él. Encarcelan en esta realidad interior.

\*

Remy de Gourmont decía: «Serían precisas largas explicaciones tan sólo para indicar todos los matices del lenguaje tal como se practica en París, el modo en que delimita tantas castas como las que reconoce la India».

Quienes comparten la misma pipa. Quienes beben del mismo agua. Quienes comen arroz hervido. Quienes comen tortas de candeal. Quienes tienen un régimen a base de carne. Quienes invitan a los carreteros. Quienes lavan las sábanas del parto. Quienes venden el pescado que no han pescado. Quienes aplastan el fruto para obtener el aceite. Quienes descuartizan a las bestias muertas. Quienes sirven a las mujeres. Quienes dañan la tierra con su arado. Quienes pueden pagarse un sacrificador. Quienes encienden la hoguera de la fiesta de Holi. Quienes llevan el palanquín. Quienes gustan de la danza musulmana.

Quienes se afeitan la axilas y se cortan las uñas. Quienes llevan el fuego crematorio. Quienes no sirven para nada y son más o menos puros. Quienes mascan areca. Quienes vigilan el pequeño rebaño desde lejos. Quienes tienen mucho miedo a la muerte. Quienes se casan al nacer. Quienes no quedan mancillados por el hecho de comer. Quienes comen los tomates cuidándose de quitarle las pepitas. Quienes no aceptan el humo de aquellos de los que aceptan el agua. Quienes no tienen a la vaca como ideal —o incluso: quienes han olvidado el sacrificio—. Quienes confitan los frutos para los fabricantes de tejas.

\*

Poco a poco, la lengua se aísla de los hombres que la hablan con el fin de extender su poder sobre ellos y ganar, de corte de justicia en corte de justicia, de jerga a dialecto, de ciudades a provincias, una comunidad que pronto es demasiado amplia para seguir siendo social, y un espacio rápidamente demasiado grande para que las voces quepan en él y le sea posible reunirlos de un modo que sea concreto. Es lo escrito. De este modo la lengua se aísla de hombres que sin embargo la hablan, y los aísla, los abstrae uno a uno. A fuerza de semejanza, los vacía; y así, separada, potencial, abstracta, reguladora, poco a poco nacional e intensamente negativa, la lengua ha llevado lentamente la abstracción a todos lados, así como su primer uso pasaba por separar al animal de la naturaleza, por romper la extraordinaria dependencia, el espantoso

apremio en el que los hombres estaban por comunicar sus emociones o sus experiencias, por simular sensaciones, y vivirlas.

Así la lengua se convirtió en soledad, abstracción, vacío. El hablante vano, y el objeto de su devastación. Y relativamente nulo a fuerza de este vacío. Y peor que solitario a fuerza de esta soledad.

\*

Génesis increíbles. ¿Qué posee una voz para poder hablar justo antes de que haya nacido, desde el instante en que nace? Habrá cada vez menos crepúsculos y auroras. Un cierto número de viejos monumentos y de ruinas se han convertido con el tiempo en descifrables. Cada vez menos originarios.

\*

«La Sociedad de Lingüística de París no admite ninguna comunicación que concierna al origen del lenguaje». Sociedad de Lingüística de París, 1866, Estatutos fundacionales, artículo II.

\*

En la biblioteca municipal de Rouen se puede consultar una recopilación manuscrita del siglo XVIII, debida a la mano de M. de Cideville. Se titula muy modestamente *Traits, notes et remarques* [Rasgos, notas y observaciones]. En la página 87 se puede leer:

Problema de M. de Fontenelle. ¿Cuál es la cosa más difícil de aprender enseñada por gentes que no imaginan en absoluto estar enseñándola a gentes que no imaginan en absoluto que la aprenden? Se aprecia enseguida que es la lengua, que sin duda es la cosa más difícil, y que aprendemos sin darnos cuenta de nuestras nodrizas, que no se dan cuenta ninguna de que nos la enseñan. ¿Y cómo se hace esto? M. de Fontenelle dice que ha pensado mucho en ello y que no ha dado con la solución. Añadía que, colocándose tanto como le es posible a un hombre hecho y derecho en el lugar en el que se encuentra el niño, escuchando una lengua extranjera por ejemplo, tan sólo había conseguido adivinar la separación de las palabras.

Aunque el último punto que Fontenelle evoca sea poco convincente. La separación de las palabras es una noción de hombre que sabe escribir alfabéticamente (y no la de un hombre que tiene el uso de una lengua).

\*

—¿Se acuerda usted?

Una cosa rosa, a la que llamábamos de modo divertido la lengua, que nos daba cada vez más vergüenza, hasta el punto de haberla exiliado detrás de nuestros labios en nuestras bocas.

\*



Si las palabras fueran portadoras de verdad, no podríamos usarlas para mentir.

Si las palabras fueran mentirosas, no podríamos usarlas para mentir.

Una potencia bastante sombría, que desafía a lo real, la vida, apta para destruir, para echar por tierra lo que existe en acto, inmediato, sentido en el instante, funda y transforma las lenguas. Potencia que no suple la vida, que no sustituye a lo que es orgánico. Una borrasca desastrosa y antirrealista asola a veces los continentes.

\*

Los argumentos irrevocables.

La sangre sube al rostro de los niños. Son de una sinceridad total, pero incapaces de aportar la prueba de ello. Más confusos que en la zozobra. Congestión inextricable. La circularidad inextricable de una pesadilla.

\*

Hay pensamientos que carecen de palabras.

Es cierto que sin palabras un pensamiento no puede pensar.

Pero justo antes de que las palabras lo satisfagan, hay un pensamiento que se apresura hacia las palabras sin conocerlas aún.

«Sólo la verdad hiere».

«Quien se excusa, se acusa».

Estos argumentos son como canciones infantiles [*comptines*] y aburren como ellas en los patios. La rojez aumenta, lo inextricable se anuda de nuevo, todo el corazón se traba y todas las palabras se solapan y la vergüenza de presentar a la mirada estos signos se añade a ellos y duele. La impotencia se alimenta de ellos a medida que regresa su recuerdo, y aumenta en las pequeñas crisis de insomnio o en los bruscos despertares enloquecidos que suscita, volviéndose cada vez más afilada y más desgarradora. Y jamás disminuye con la edad.

Leer, traducir, escribir son indiscernibles. La lengua no pesa tan sólo con un solo peso. La palabra habla. La lengua lengüetea [*langueye*] bajo diversas formas, incluido el silencio, que no es sino ella misma.

Leer anticipa toda palabra. «El niño pequeño» [*l'enfançon*] está condenado a deletrear, decir, incorporar, retraducir, leer, transcribir una inmensa *eloquentia* que le preexiste y que lo engulle. Son voces de gigantes. La lengua es la muy vieja y muy vertiginosa antepasada [*aïeule*] que ninguna de las experiencias puede encarar nunca por entero. Una edad con la que ninguna duración de la vida humana puede rivalizar. El niño coteja en el desconcierto y en la embriaguez

parcial ese ovillo de leyes, de habilidades fascinantes, de impotencias y de terrores. Descifra a través de angustias sin fin, de humillaciones sin auxilio, de conflictos que son indiscernibles. Lee a ciegas un caos que no puede traducir en mundo, y ya «escrito», con su cuerpo obligado a alejarse de los gestos y de la depredación, endereza la totalidad de su cuerpo sobre la imagen de su nombre propio y mediante el uso tardío y torpe de la primera persona del singular. El niño sabe entonces que todo cuanto se siente (la sangre de lo que se siente) no se siente si no es gracias a la capacidad de lenguaje de quien es afectado por ello. Y que el poder o la seducción que pueden ejercerse al hablar están ligados de este modo con esta habilidad. Esta habilidad confirma la desolación en la que se sumerge una ambición imposible.

Leer, traducir, escribir son un mismo delecto respecto del decir. Quien escribe ha leído. En este sentido, leer es poner al desnudo la metamorfosis sin cesar previa de la lengua en nosotros y de nosotros en ella, el defecto (a la inversa que el decir) que preside el intercambio. La obediencia que permite la relativa presencia. Escribir, en este sentido, es leer sin interrupción, y leer más fundamentalmente que dar a leer. Es la liquidez del río, contraria a la de lagos y fuentes. Finalmente, traducir es leer en dos lenguas pero sin leer ninguna. Es enfrentarse, al leerlo, al traducirlo sin agotarlo, al escribirlo, con ese intervalo físico y errático que se encuentra situado de pronto entre dos lenguas pero que no sólo está en sus orillas, sino que se revela poco a poco en el corazón de cada

una de ellas. Es enfrentarse con la *rem*, la *rien* [nada] de las lenguas. Es dar crédito al lenguaje más allá de las lenguas. Es el puente y el abismo.

No cabe imaginar un escritor que nunca hubiera leído. No cabe imaginar un traductor sin texto previo. Ni tampoco cabe definir al escritor como aquel que traduciría «la ausencia» de un libro previo. Escribir es traducir en forma de libro todo lo que ha sido escrito, por lo menos todo lo que uno ha leído. Traducir es escribir en su lengua el leer de otra lengua. Leer es traducir su lengua y escribirse la cabeza y el cuerpo en la metamorfosis de la lectura.

Traducir, traducir de verdad, es tal vez el movimiento doble en el que se desdobl原因 concretamente leer y escribir. Es corresponder al libro en la ausencia de lengua, y en la doble lengua que no es ninguna lengua. Nunca se identifican con la ausencia de lo escrito, ni con el escribir doble que no es ningún escribir. Nunca coinciden de modo más material al leer o al escribir. Traducir es seguir el texto del que uno se aparta. Es tocar con el dedo los fantasmas de las lenguas mismas y, en el abrazo y la rivalidad de la palabra por palabra, tocar con el dedo a la vez el sentido inexpressable, el caos y la falta de sentido a causa precisamente del exceso de sentido: lo Infel, lo Inatribuible, el Contrasentido, el Falso-sentido, el Sinsentido. Éstos son los verdaderos fantasmas.

Cuerpo. Un metro cuadrado de suelo pisoteado que toda lengua supone. Silencio. Lamentos y gritos oscuros, gorgoteos, ruidos de maleza en los bosquecillos o en los setos, cantos oscuros, jergas y lenguas

anteriores, errantes o resucitadas, suspiros. Escritor, lector, traductor son inconfundiblemente lo mismo. La lectura es la primera, tanto si el escritor traduce como si el traductor escribe. Imitación y restitución de un único sacrificio, y que, como en modo hiperbólico, representa aquel en el que antaño consintió con todo su cuerpo un niño.

\*

1. Una opinión que se salga de lo corriente. El «filósofo»: el deseo muy lingüístico de producir un relato que recurra a un lenguaje que «se salga de lo corriente» de la lengua. Un bosque inextricable que enturbia el origen. Que quiere hacer que sea indiscernible la guarida.

2. Los conjuntos lingüístico y psíquico de lo argumentable son limitados. Cada vez que uno penetra en el universo de un filósofo de quien no se sabe nada, una constatación sorprende al pensamiento: hay muchos más sistemas que se sueñan como personales que «sistemáticas» o «sintácticas» posibles.

\*

E. L. Gans.

Detrás de todo uso del lenguaje: el «poder sagrado de mandar la presencia comunitaria».

La visión de la presa en las especies animales es lo que guía la lectura. Cada animal es guiado por su presa.

\*

Toda víctima es el padre de aquel a quien alimenta.  
Todo ser es el hijo del muerto que come.

\*

1. La lengua no puede lamer la lengua.
2. No le ha sido dada al hombre la posibilidad de ver con los ojos cerrados.

\*

Monjes inútiles. Narcisos de Sarón. Lentas civilizaciones que les dieron a luz.

Estaban consagrados a la contemplación, a la oración, a la regla vacía, y a la ausencia. Imponían su carácter anónimo y silencioso. Conservaban también el tesoro sin precio (la pérdida misma, el «tesoro sin oro») del arte, de la lengua escrita, una lengua muerta rezada sin cesar, murmurada [*chevrotée*], canturreada [*cantilée*], copiada, iluminada en las obras.

Consagrados al dolor de la acedia.

Características: clausura, introversión, oración o lectura, pureza, música, reserva, iniciación. Rechazo del mundo (la ausencia de público). (El miedo al deseo, el miedo a la seducción. El terror ante lo que conmueve).

Una autonomía intratable, una renuncia al mundo, una apología de la pobreza, un sueño de autarquía,

de retención, de rigor formal y de humildad. Una disciplina despiadada.

Un rechazo del mundo llevado a veces hasta el más extremo silencio y hasta la negación desértica.

Una huelga [*grève*] fundamental.

\*

En el 535, bajo el emperador Justiniano, los cristianos destruyeron los bajorrelieves inferiores de la sala hipóstila del templo de File. Clavaron cruces. Transformaron el templo de Isis en iglesia. Por orden del obispo Apa Teodoro, bajo el mando del general Narsés, los últimos sacerdotes de Egipto fueron encarcelados. Las representaciones de los dioses que no podían ser transportadas y fundidas fueron destruidas. Los antiguos ídolos santos se enviaron a Constantinopla. El último vestigio de la vieja religión y el último murmullo de una lengua varias veces milenaria: los cristianos los sumieron de pronto en una noche que a punto estuvo de ser definitiva.

\*

Antaño, se practicaba una regla aterradora en los monasterios. Se llamaba «la prohibición del secreto». Luego se la llamó «la obligación de informar». La ley de una infidelidad general y de la imposibilidad de ser íntimo, cerrado, uno mismo. Regla que puede parecer peor que el voto personal que concierne a la castidad o, por lo menos, a la no polución a la cual estaba sujeto

el cuerpo diurno. Porque el voto apelaba al «olvido» de ese pedazo de piel, de reacciones tan inciertas, y tan imprevisible. Por lo menos el voto permitía «la hospitalidad» del silencio.

\*

No el silencio. Sino el deseo de silencio.

\*

Paradojas del silencio.

El silencio precede a las lenguas. Pero el silencio no existe. Para cada lengua, un silencio. Que sucederá a sus desapariciones. Pero las nada no perecen. A cada lengua muerta le corresponde un inaudible silencio muerto. Aunque el silencio no apareciera sino con las lenguas, aunque no las precediera, no obstante las habría precedido. No las precede. Incluso si desaparece con ellas, sucederá a sus desapariciones. No las sucede. Es más antiguo que los muertos y cuando uno muere el silencio se intercambia con «él». (Como el nombre de la muerte, una vez muerto: este nombre, en su boca, se descompone con él). La desnudez, lo salvaje, el tiempo, a veces, no lo eliminan. La lengua tampoco lo hace. Él se confunde con la ruina de la tierra y, cuando un mundo sume al mundo en el terror, sale por piernas y le vuelve la espalda. La palabra lo rompe. La música evoca su falta. Leer permite asomarse al abismo un poquito de nada: algunos temblores leves que en ocasiones se leen todavía, apenas,



en el borde de los labios de quienes leen, y que evocan unas ganas de llorar que se reprimen.

\*

Pero la «lengua» no existe. No existe el «silencio».

\*

El nombre de la muerte en aquel que muere se degrada en el silencio que lo compone. En el silencio, la muerte parece en quien muere. Pero: «¡Muere!». (En el momento en que el nombre cubrió de repente los silencios que su presencia, a la vez, incrementa y sustrae, ya no es su silencio. Y sin embargo no escapa del todo al silencio). Un perecer más profundo que la voz perdida en el nombre de la muerte. Silencio más amplio que la idea de la muerte.

\*

Tan poco silencio. Incluso en quien muere el silencio da grititos.

El silencio «gorgotea» en el cadáver. Como un arroyuelo.

\*

Cada lengua inventa un silencio que le es propio, que reúne a los que hablan y a los que escuchan en una presencia singular, la que su dicción exige, y que su

transcripción amplía. Es un silencio más pesado. Silencio que forma el cuerpo. El oído del cuerpo. Yergue el fantasma de un cuerpo en ese cuerpo sometido al silencio que supone la lengua. Silencio que es como la piel, la marca totémica, el deseo, la aureola que rodea de repente al primer objeto. El primer muerto que fue mostrado de un modo lingüístico. Silencio: ficción más eficaz que las funciones ficticias que los charlatanes asignan a las lenguas que emplean.

\*

Una vez escritas, las palabras exudan una misteriosa película de silencio. Los caracoles dejan al borde de los caminos un rastro luminoso sobre el que por la mañana se deposita el rocío y el sol naciente juega.

\*

Los ojos están rodeados de restos de una especie de lágrima.

\*

La sintaxis del libro abstrae un ritmo que no es sonoro; lo sumerge en un silencio que presenta una clara tendencia a alejarse cada vez más del lugar en el que los cuerpos se desean y se llaman y donde los sonidos contrastan. Hay algo en los libros que busca hasta el límite —de un modo suicida— *distanciarse* de la lengua hablada y de la comunicación social. Desde muy

pronto, la poesía china no pudo leerse con la ayuda de la boca. Es cierto que quien escribe se sustrae. Profundiza en su arte a la medida de una insatisfacción o de una dificultad ante la idea de la comunicación oral.

\*

*Silentium.* Veo el vestido de Deyanira. ¿Puedo decir: «Oigo el vestido de Deyanira»? La lengua inventa dobles, ausentes, quimeras. Es y no es la túnica de Neso sobre los muslos de Heracles, sobre el sexo de Heracles, sobre los hombros de Heracles.

\*

Una parte de silencio es lo propio de los libros de literatura. Imanta oscuramente en la atracción que ejercen sobre los individuos que los devoran.

Igual que el aoristo francés vive extremadamente en los libros pero ya no es hablado. Así también ciertos placeres que apenas nos confesamos a nosotros mismos. Que dejamos en el estado de ideas y de ideas subrepticias si no enteramente inoportunas.

\*

Lo real es la secuela de la lengua. El todo sin totalidad que escapa al todo organizado de la lengua. Esta continuación que no la continúa es, hablando con propiedad, «inmensa». Cada lengua está perdida en el interior de «su» real —en el interior de lo que se le

hurta—, como la hoja de una hierba en la pradera. Y sin embargo, todo lo «real» no es más que el residuo de «su» lengua.

\*

Símbolos. Son dos pedazos de cerámica que se encajan y obligan. Cuando los pedazos se ajustan, la forma reconstituida obliga a los dos amigos al don de la vida. O por lo menos a exponerse a la muerte.

Ni la lengua como tal, ni lo real como tal, ni el silencio como tal existen.

Estos pedazos no encajan nunca, por más trabajo que realice la práctica de encajar (de escribir), sea cual sea la ordalía a la que se exponga el «encajador».

\*

Los libros más bellos están quizá hundidos todavía bajo un montículo de arena. Quizá devorados por los gusanos. Un santo quizá los ha raspado con fuerza. Pero quizá están todavía frente a nosotros.

Las artes no conocen el progreso. No lo conocieron. No lo conocerán nunca. Es decir, que existen obras cuya belleza no será superada y que son muy antiguas.

Como discurrían interminablemente, sentados a la sombra de los plátanos, a las orillas del Iliso o en Tusculum, no hacían sino confesar lo que en sus discursos escapaba al hecho de discurrir.

No hacemos más que decir desatinos sobre lo que ignoramos. Y también, quizá, responder —en la medida en que somos capaces— al desafío que imaginamos que algunos libros antiguos —que el azar, la pasión menospreciada de dos o tres aficionados han conservado—, como no dejan de venirnos a la memoria, a la memoria nos lanzan.

\*

No hay nada que decir, y, hablando con propiedad, llegamos, sin haber tenido mucho que ver con ello, a la hora en que llegamos. Llegamos de pronto, después de que más de siete mil lenguas, durante milenios, hayan hablado, y después de que se hayan retirado. No se ve exactamente, ni se escucha del todo, en el aire que baña nuestras bocas, nuestras orejas rosas y nuestros rostros, que tantas de entre ellas han callado para siempre, y han callado desde hace tanto tiempo. He aquí lo que puede aliviarnos. Nadie podrá decir «menos» que el silencio que ellas «hacen».

///



## TRATADO XXI. JESÚS INCLINADO PARA ESCRIBIR

A diferencia de Sócrates, Jesús escribió. De modo sorprendente, los cristianos no creyeron que fuera sensato conservar lo que su dios había escrito. Curiosamente, salvaguardaron la escena en la que el héroe está escribiendo. Pero no las palabras. Ni siquiera el significado general que podían tener. Ni mencionaron la lengua en la que había escrito. Ni precisaron qué caracteres había utilizado su dios. Esta escena extraña está en Juan, VIII (*The Greek New Testament*, Londres, 1966, página 414). Jesús está sentado en el templo. Escribas y fariseos conducen ante él a una mujer que ha sido sorprendida en flagrante delito de adulterio. Los sabios hebreos le recuerdan que la ley prescribe que sea lapidada. Le preguntan cuál es su ley:

«Pero Jesús, habiéndose inclinado, escribía con el dedo en la tierra. Y como insistían en interrogarlo, se enderezó y les dijo: "Que aquel de entre vosotros que esté libre de pecado le tire la primera piedra". Luego, inclinándose de nuevo, escribía en la tierra».

Para ser sinceros, el verbo que Juan utiliza —κύντω— no permite captar si el héroe está sentado, se inclina para escribir, endereza el torso y levanta el rostro para hablar o bien si está de pie y se inclina

—arrodillándose o poniéndose en cuclillas— para escribir. Por el contrario, el significado atribuido a los gestos de la escritura es claro. El comportamiento del escritor sugiere indiferencia. En dos ocasiones, Juan subraya la apariencia de un cuerpo inclinado, acurrucado: no quiere responder; se agacha; se aparta del mundo que lo rodea. Adoptando la posición de un hombre que escribe, el héroe pretende tomar la actitud de un hombre que no presta ninguna atención al griterío del entorno y que quiere ignorar con soberbia la trampa en la que escribas y fariseos desean verlo caer. Escribir se presenta aquí como un acto que aísla del mundo circundante. Una anfractuosidad en la que sustraerse del mundo oral. Por decirlo de un modo psicológico, el héroe manifiesta un retiro muy afectado. Quien escribe calla y su silencio no sólo evidencia su desinterés sino, en el límite, deja entender la desaprobación o el desprecio. Así, de un modo muy paradójico, la sola mención de Dios escribiendo —y ello en un libro que va a fundar una religión del libro— está marcada por un carácter netamente arcaico. Jack Goody mostró de qué modo la escritura desplaza y transforma considerablemente la palabra que presuntamente representa. Modifica los modos de aprendizaje y memorización antes asociados a la voz. Introduce en el mundo un lugar más allá del lugar en el que la escritura se realiza, y aporta un tiempo más allá del tiempo inmediato en el que se inscribe. Metamorfosea los papeles tradicionales otorgados a la memoria y las funciones sociales y poéticas que tenían que ver con ella. Promueve la abstracción, el



aislamiento de las palabras, la posibilidad de hacer visible la naturaleza hasta entonces únicamente auditiva, rítmica, continua, impalpable, mágica de la lengua. Impone un brutal silenciamiento de la lengua. La totalidad de lo que habla se vuelve de pronto taciturno: lengua a la vez bruscamente visible y bruscamente muda. La lengua se vuelve semejante a las estatuas de los dioses. Es un dios que se ofrece desmembrándose. El hecho de escribir consiste a la vez en una fragmentación, una ruina irreversible y una selección inacabable de la palabra. Abre las dimensiones extraordinarias de la tabla de cuentas, la lista económica, la lista de los sueldos militares, la lista genealógica, la lista astronómica e histórica, los anales, los léxicos, los cuadros, las cantinelas rituales, las fórmulas fúnebres, las recetas culinarias, las recetas médicas, las recopilaciones de proverbios. Al hacerlo, desordena el mundo oral punto por punto, lo pone a distancia sometiéndolo a la supervisión de la mirada, reorganiza violentamente su registro al reducir al silencio el mundo social en el que los hombres hablan y recuerdan y sobre el que fabulan los patrimonios y las intrigas de las ciudades; clasifica, pone en lista, cuenta, suprime, jerarquiza. Humilla la palabra humana y trastoca sus usos, sus gestos, sus sacrificios, sus ritos, sus mitos: toda la interpretación general del mundo, tan movediza, tan imprevista, tan memorial, tan numerosa y tan variable que la acompañaba y dependía de ella. Esta breve escena que muestra a Dios inclinado, escribiendo en el templo un texto misterioso, también pone al desnudo un *detritus*. En el libro

fundador de una religión del verbo, es una silueta fósil de un temor arcaico y oral y de la desconfianza social ante lo escrito. Por una paradoja que me extraña que no haya causado sorpresa, es el cuerpo del dios mismo el que, al elevarse e inclinarse luego, mima o danza de modo enigmático una especie de partición, o de admonición, o de duda entre esos dos mundos.

\*

Este tipo de escena novelesca —en la medida en que lleva a reflexionar los gestos mismos del escritor que escribe el libro en el que se sitúa la escena, es decir, en la medida en que está obligada a traicionar la función que se le supone y el comportamiento y los propósitos que preconiza— presenta siempre un carácter alegórico. Es un pequeño emblema complaciente del libro en el libro, como el testigo menudo finamente tejido en el contorno de los antiguos tapices de Oriente; testigo que reúne uno tras otro los rasgos del tejedor, del posible espectador y del guardián de la escena en la que figura. Este tipo de escena novelesca puede encontrarse en otras literaturas. En una novela admirable del siglo XVIII (Cao Xueqin, *Sueño en el pabellón rojo*), el héroe se pasea por el parque del palacio, bajo el calor sofocante del verano. En las cercanías de un cenador de rosales trepadores percibe —más allá del canto de las cigarras— un ligero ruido de sollozos que se intentan acallar. Se acerca junto al cenador y, sin ser visto, a través del enrejado, a través del espesor del follaje, descubre a la pequeña

actriz Rectora de las Edades agachada y rascando el suelo con la ayuda de una larga aguja para el pelo. Al principio cree que está ocupada enterrando pétalos de flores con la ayuda de la aguja; se da cuenta de lo bella que es:

«De pronto, se dio cuenta de que no rascaba el suelo con su aguja para cavar la tierra y enterrar unas flores, sino para trazar unos caracteres de escritura. Siguió, trazo a trazo, los movimientos de la aguja y contó diecisiete correspondientes al primer carácter. Reprodujo con la punta del dedo en el hueco de su mano, en el mismo orden y según el mismo principio, los mismos rasgos que acababa de trazar la aguja, para tratar de adivinar el carácter que componía el conjunto».

El héroe descubre que la pequeña actriz está escribiendo el primero de los dos caracteres que designan la especie de rosal trepador que florece sobre el enrejado del cenador. Al hacerlo, no asocia este nombre con Flor de Rosal, de quien está enamorada —sin que él lo sepa— Rectora de las Edades, pequeña cantante melodramática, perdidamente enamorada, escupiendo sangre hasta el punto de no poder ya cantar.

Aquí la escena es enigmática en la medida en que el acto de escribir en el suelo queda cuidadosamente expuesto sin que el héroe pueda comprender su verdadero sentido a la vez que lo descifra detenidamente (hasta el punto de reproducirlo él mismo de modo meticuloso en el espacio de su mano abierta, con su dedo). Además, esta escena comienza con un error que está lejos de ser indiferente en la medida en que

los gestos de la escritura se atribuyen al principio a una práctica funeraria (práctica que domina toda la novela: las escenas de enterramiento de pétalos remiten a la figura depresiva y extremadamente refinada de la heroína, la Pequeña Hermana Lin). La escena de Cao Xueqin —o Tsao Siue-K'in— subraya también este extraño poder de fragmentar el tejido oral que presenta lo escrito, de inmovilizar, de disecar, de puntear el flujo de la palabra, de aislar una palabra cuyo sentido necesita no sólo de la lectura sino de la relectura, permitiendo al final de las páginas recomponer un significado y un mundo que difieren totalmente de aquellos que habían quedado insinuados al principio. Más precisamente, en esta minúscula escena silenciosa de los rosales trepadores y de la aguja, si leer es ser indiscreto y mirón, escribir es dar un nombre que dice y no dice la verdad, en un silencio sin socorro y a partir de un error de naturaleza funeraria (el nombre del cenador de rosales bajo el cual Rectora de las Edades escribe y el nombre del amado que no percibe en absoluto).

\*

Una escena latina muy antigua presenta de un modo más sorprendente todavía esta anormal, dudosa, brutal, contenciosa —hasta el punto de ser interpretada como maléfica, o imputada como divina— «fisión de lo oral» que es toda práctica de escritura, y la pasmosa ambigüedad a la que este comportamiento somete en el silencio que le es propio. Silencio que, en el libro, es como la envoltura de oro alrededor del dios y del

que estas dos escenas, en el templo de Jerusalén o en el parque de Pekín, conservan la memoria. En Nae-vius (Alfred Ernout, *Recueil de textes latins archaïques* [Recopilación de textos latinos arcaicos], París, 1916, página 144), una joven bailarina está rodeada por aquellos que pretenden su amor. Bailan; cantan:

*Quasi in choro ludens datatim dat se et communem  
facit.*

*Alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet.*

*Alibi manus est occupata, alii percellit pedem.*

*Anulum dat alii sepectandum, a labris alium invocat.*

*Cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito literas.*

La joven bailarina se ofrece menos a «todos» de lo que se da sin cesar al «otro».

«Se da a uno y a otro, como si estuviera en un coro, y se pone en común. A éste le hace un signo con la cabeza; a este otro con el ojo; le gusta este otro; y aún a este otro, lo retiene; su otra mano está ocupada en otra parte; toca con el pie a éste; a este otro le da a contemplar su anillo; al otro, lo llama con la punta de los labios; para otro canta, a la vez que, a otro, le escribe con su dedo una letra».

Esta serie de *alium* y de *alii* da una impresión de infinito. Posibilidad desgarradora e infinita introducida por esta simultaneidad y esta increíble distancia entre el trazo que un dedo dibuja y el sonido que forman unos labios. La punta se concentra no ya en la figura del interlocutor sino en la del intérprete del escrito; es decir, del ausente; es decir, del lector.

Sucesión de otros que conducen al otro hiperbólico, inasignable, mentiroso, que inventa la relación escrita. Relación excepcional: algunas manos que se hacen con un fragmento de lengua escrita; aquél bajo cuyos ojos cae es a partir de ahí su destinatario absoluto.

\*

Al principio, silencio paradójico y cuerpo curvado, silencioso, a dos pasos del desprecio. Este cuerpo está cerrado sobre sí mismo y a este sorprendente «enroscamiento» le añade la soledad y la desatención al mundo que lo rodea. Es en un «círculo de silencio» donde tiene lugar la escena de escritura, sea sobre el fondo de murmullos de hombres que se agrupan en la sombra, o bien sobre los chirridos obsesivos de las cigarras en el calor de un parque, bajo la luz que cae a plomo. Jesús arrodillado y con la cabeza inclinada en el frescor del templo. Rectora de las Edades agachada en tierra bajo la cubierta del cenador de los rosales y con su larga aguja en la mano. Por el contrario, en el fragmento cómico de Naevius todavía es un círculo de cantos y danzas arcaicas lo que rodea a la joven que escribe. Es todavía en el mundo oral y gestual más animado, y casi el más efervescente, donde se exhibe crudamente la ruptura que, un buen día, consumaron de golpe las letras.

\*

Cneius Naevius participó en la primera guerra púnica. Se cuenta que resultó herido por encima de la rodilla y en la cadera. Su brazo no temblaba. Tenía todavía la virtud de los orígenes, no la de un guerrero, que no es más que humano, sino la de un cazador, que es todo animal que persigue y devora. Ésta es una de las primeras páginas literarias que fueron escritas en la Roma arcaica. Es todavía vergonzosa, incómoda, reprobadora, se muestra escandalizada por la escritura, escandalizada por esta posibilidad del lenguaje que no viene simplemente a superponerse a la voz como una imagen unívoca y fiel o como un simple registro del universo que la precedía. Es «a la vez», escribe Cneo Nevio, que la joven murmura «al oído» de aquel que está junto a ella que lo ama, mientras dispone «con la punta de su dedo» de la posibilidad de escribir al otro —al infinitamente otro de lo escrito— su amor. Monstruosa simultaneidad. Increíble y misteriosa intrusión para aquellos cuya jauría fue la de los lobos, viendo, atónitos, la primera letra en la punta del dedo de una prostituta.





## TRATADO XXII. TRATADO DEL PETIRROJO

Jesús está en la cruz. Un pequeño pájaro gris descien-  
de de pronto del cielo y revolotea alrededor de la cruz.  
Se aproxima a Jesús y, con la ayuda de su pico, trata de  
arrancar el clavo que está a la derecha del Señor y que  
atraviesa su mano.

\*

El clavo se mueve un poco; la sangre divina se derrama  
sobre su cuello; lo intenta de nuevo.

\*

Jesús abre los ojos, gira su rostro hacia el pequeño  
pájaro gris, ve cómo se obstina. En voz muy baja le  
murmura que como recuerdo del socorro que ha in-  
tentado darle quedará marcado con su sangre hasta el  
fin de los tiempos, hasta la extinción del mundo, hasta  
la desaparición de los pájaros en el espacio.



## TRATADO XXIII. LA GARGANTA DEGOLLADA

No hay vínculo necesario entre la humanidad por una parte y el libro por otra. La mayor parte de las sociedades ni escribieron ni leyeron. Estas lenguas no eran menores, ni estas sociedades estaban enfermas en ningún aspecto.

Las lenguas que se acrecentaron con la escritura y la lectura quedaron modificadas por ello, sin ninguna duda. Por un efecto de retorno literalmente «inaudito», quedaron lentamente sometidas a su propio silencio. Dado que recogieron y trastocaron todos los juegos y los registros y las funciones que formaban la capacidad de sus voces, se reconstruyeron, si no de un modo fundamental, sí por lo menos estructuralmente, en el seno de sociedades enriquecidas y ampliadas más o menos rápidamente.

Pero las lenguas que se desarrollaron sin esta imprevisible y azarosa «flor» que brotó repentinamente en su dicción siguieron un necesario y milenarismo camino que no las desmerece ante las que fueron transcritas. La ausencia de su inscripción las dejó, si puede decirse así, más profundamente «albergadas» en el seno de su propia potencia, las volvió —en sus voces, en sus carencias propias, sus silencios propios y en los grupos y actividades que propician— más

indisociadas y, en esa medida, incomparables. Una lengua que no conoce la escritura es una lengua a la que no le falta nada que le sea propio. Brote extraordinario o úlcera, lo escrito, y de un desarrollo sin necesidad. Es tan sólo a agua pasada que esta ofrenda o esta metamorfosis forman un destino para aquellos cuyos cuerpos les sirven de soporte y cuyo uso hace que se unan. El padre Jousse mostraba las amputaciones y el sacrificio corporal y social que el empleo de las lenguas escritas imponía a las sociedades que se habían entregado a esta abstracción y a esta metamorfosis. Pero no cabría darle un sesgo negativo, y mucho menos establecer una escala jerárquica. Las sociedades orales no tienen una lengua «amputada» de los códigos jurídicos o de las obras literarias que les son imposibles. Igualmente, las sociedades de lengua escrita no tienen una lengua «amputada» de la vida, y de los cuerpos y de los juegos mímicos entre estos cuerpos que sedimentan su presencia, a un tiempo menos reglamentada y más estrecha. Toda lengua herida y luego cosida es una depredación profundamente sacrificial, es decir, mortífera. Una lengua escrita: una garganta degollada. Metamorfosis que son incomparables. Ni desafío ni prestigio ni primado lingüístico de ninguna de ellas, ni en la capacidad de sus voces, ni en la extensión y el andamiaje de sus silencios y en sus impotencias. Los combates y las hegemonías surgidos de estas sociedades tenían una pujanza y conocieron un auge que no tenía una vinculación clara con el florecimiento propiamente lingüístico de las lenguas que los expresaban.

\*

Una garganta degollada. Es Guillermo el Taciturno.

\*

Iba a Oea. Cae del caballo. Se hiere en el talón. Pontianus le alberga. Escribió las *Metamorfosis*.

Era en el año 150 y se llamaba Apuleyo. Las primeras líneas dicen: «El silencio de lo escrito es un murmullo». El viajero tiene un sueño: la tabernera que lo hospeda «enarca» [*escarquille*] los muslos sobre él y en su sueño orina encima suyo. Cito la traducción de Jean de Montbryard que apareció el 3 de septiembre de 1601: «*Mais moy en l'estat que j'estois renversé par terre, n'osant haleter, tout nud, tout gelé, tout compissé, comme si je n'eusse fait que sortir du ventre de ma mère, voire à demi mort et comme survivant à moi-mesme et renaissant après mon trépas, ou qui n'attendois rien moins que la mort*». [Pero yo, en el estado en el que estaba, caído en tierra, sin atreverme a jadear, desnudo del todo, helado del todo, meado del todo, como si acabara de salir del vientre de mi madre, incluso medio muerto y como sobreviviéndome a mí mismo y renaciendo tras mi óbito o como quien no espera otra cosa sino la muerte]. No se atreve a gritar. «*Comme si je n'eusse fait que sortir du ventre de ma mère*» [Como si acabara de salir del vientre de mi madre] traduce el latín: «*quasi recens utero matris editus*». Éste es el sentido de la palabra

«editar». Entonces la tabernera agujerea la garganta con un cuchillo y coge el corazón y lo sustituye por una esponja.

Abandona aquel lugar a toda prisa con las primeras luces. Llega al campo; hace calor; se acerca a un arroyo que canta bajo los árboles. Se agarra a la hierba que crece sobre la orilla, se arrodilla, acerca los labios al agua: su garganta se abre y la esponja sale de ella y cae al agua que la hincha mientras que el cuerpo se derrumba entre las hierbas.

\*

El corazón del escritor es esta esponja. Busca impregnarse del agua primera, tan sonora como oscura, que restituye. Un libro es una garganta degollada que se reabre. Un recuerdo «la edita». «Sobreviviendo al óbito» se refiere al segundo nacimiento. Entre los muslos «enarcados» de la abuela lingüística. La esponja exprimida, las palabras que salen al encuentro del agua: esta «orilla» es la página.

\*

Me agarro como puedo a las hierbas de la orilla.

\*

Los muertos, decía Tácito, persisten de un modo relativo —pero que es siempre conmovedor— solamente en la «tumba del corazón» de aquellos que los

sobreviven, y que les dedicaron una especie de interés, un odio irreprimible, o amor.

Las sociedades persisten de un modo relativo solamente en el «uso de su lengua». Todas las actividades y emociones y pensamientos que han quedado depositados en la lengua —y en ese fondo extraño de memoria social y de gemido masivo que ésta no deja de ser— reviven a la vez momentánea y mágicamente en aquellos que la utilizan. Monumento a todo aquello que no se muestra y que no permanece en el estado de vestigio tangible. Hablar su lengua es volver a dar vida inmediatamente a las experiencias que estos siglos han tejido lentamente en ella. Quien habla por hablar conmemora miles de millones de muertos, centenares de siglos, las particularidades y los milagros y las ignominias sin término y las similitudes de numerosas épocas, recuerdos sin sujeto, un horror sin edad, un suelo de África poblado de huesos y hasta el cuerpo de Apuleyo, que era negro. Conmemora sonidos que no son del todo parecidos, ni profundamente diferentes. Esta similitud y esta variedad, cuando se les presta atención, emocionan sin dejar de ser impersonales.

\*

Hay una especie de parentesco inhumano que nace de las lenguas. El azul del cielo, el cielo no lo contiene. Es el aire que inagotablemente se añade a nuestra mirada. Este color, que es azul, es en sí mismo una ficción, una flor humana e inhumana que brotó por

encima de nosotros. Es una especie de signatura del infinito del aire y del vacío en el que nos bañamos, precipitada sin cesar bajo el aspecto de un color suave que nuestra mirada ha inventado, y que ha reservado para nuestro uso.

\*

En el seno de un grupo de hombres no hay nada más estrechamente vinculado a la suerte de un grupo de hombres que su lengua. A decir verdad, es el único jirón de aire que los agrupa. A decir verdad, no: siempre es una presa la que agrupa a las bestias carnívoras. Pero sólo gracias a ese pequeño jirón de aire tal o cual grupo se reconoce a sí mismo: resuena él mismo. Prepara la caza con este resonar.

Poco a poco son esta comunidad de estratagemas y devotos, esta comunidad de postulados de pensamiento, esta comunidad de postulados de acción. Evoco una breve sonata de inflexiones de voz que se parecen un poco. Sin calor. Pero cuando se toma conciencia de la poquedad que caracteriza los sistemas lingüísticos, es algo que llena de estupor.

\*

Una especie de «ley de la naturaleza» que nos gobierna hizo que la totalidad de los hombres se repartiera en comunidades lingüísticas. A decir verdad, no se sabe si hubo excepciones a esta regla. L. Weisgerber apuntó algo que está cerca (cerca de la *physis* de



los antiguos griegos, cerca de ese misterioso «florecimiento»). Paradoja que puede expresarse más modestamente diciendo que parece «natural» que el hombre tenga «el uso de una lengua que nunca ha adquirido naturalmente».

\*

Una lengua no escrita y una lengua escrita ni conocen ni evocan mundos comparables. No fomentan sociedades comparables. La escritura engendra un poder del intelecto personal sobre la lengua, poder que es imposible por vía oral donde la lengua no se desdobra jamás. Mediante lo escrito, la lengua se convierte en un objeto, algo visible y algo mudo. Por ejemplo, una gramática, unos artículos legales, unas listas de hombres, unas tablas comerciales o calendarios. El texto permite una «agricultura» de la memoria, y permite una extraordinaria rumia de la porción lingüística que constituye. Esta rumia puede llevar hasta mastigar el aire, hasta la exaltación mística más ebria, hasta la poesía formal más hinchada, hasta la filosofía más hipnótica. Una lengua escrita transforma la totalidad de la palabra. Sea porque la contiene y poco a poco la «decide» —es decir, en latín, le corta el cuello, la «desoraliza»—. Sea porque de pronto la especializa en actividades sociales más lúdicas, o más eróticas y laicas, o más enfáticas y solemnes.

El pensamiento y el saber propios de las lenguas que están escritas pasan a través de procedimientos que resultan difíciles en un mundo oral: el

almacenamiento del saber precedente, su orden en columnas o en hileras, su resaca crítica, la posibilidad de comparar, de escoger, de extirpar, de jerarquizar, la adecuación de las reglas de juego, el aplanamiento espectacular de las listas y los cuadros. Por ello, las sociedades que reflexionan sobre sí mismas en forma de lengua escrita se ven arrastradas a extrañas levitaciones y caprichos, y arrastradas a una sistematización más o menos mecánica y reglamentaria: las tradiciones en sentido estricto, las ideologías organizadas, las genealogías ordenadas como verdaderos sistemas, las artes especializadas, la gramática, la historia, la filosofía, los diccionarios, la literatura de tipo novelesco o la poesía de tipo chino.

La escritura es una explosión lenta y luego, en sentido estricto, un «alineamiento» del mundo oral. Además, el texto escrito, su acumulación y su conservación no sólo dan volumen al saber, espectáculo para la memoria, sino también documento del tiempo para el pensamiento. Mediante esta fisión del mundo oral y gracias a este almacenamiento del curso del tiempo y a este alineamiento en el espacio (línea de escritura o columna de cifras); gracias a esta disidencia en el seno del flujo verbal, este atesoramiento, este fechado y esta jerarquía gráfica, lo escrito dota a la sociedad con el «poder del tiempo»; con un dominio a un tiempo erudito y lógico, a quienes saben ordenar y a quienes ya no saben olvidar (dualismo, simetría, unidad, cómputo, citas, referencias, sistematización, sinóptica y panóptica, no-contradicción).

\*

Durante milenios la lengua era invisible. Nube mágica, o alma. Aliento animado y animante y animal en el viento transparente del mundo.

De pronto, a causa del libro —a causa de la inscripción gráfica— la lengua conoce un inimaginable cara a cara consigo misma.

\*

En el fondo de las lenguas hay una parte antioral. ¿Por qué varias civilizaciones dieron crédito durante siglos a esas lenguas que se escriben cuando ya no se las habla? ¿Por qué perduran más que otras, transmiten su silencio, acumulan su poder en ausencia de bocas que las pronuncien? ¿Por qué se conservan de libro en libro? ¿Y por qué se diferencian más que nunca? El sumerio para los escribas asirios, el asirio para los escribas fenicios, el arameo, el hebreo, el griego, el latín durante milenios en Occidente, el sánscrito y el pali durante milenios en Asia, o incluso el ejemplo más tradicional del chino de los letrados. Asurbanipal se presenta como la figura legendaria de los reyes letrados. Su biblioteca contenía de dos a tres mil libros. Asurbanipal se obligaba a aprender una lengua que estaba muerta para poder leer los libros de los antiguos.

Ciertas lenguas se expanden largamente en la historia, cada vez más inmutables (y, por contraste, con una apariencia casi eterna), en la medida en que

no viven, no suenan, ningún grupo las habla ni las somete a la prueba del mundo, de los objetos, de los seres y de las relaciones.

En el curso de las historias de pueblos diferentes, estas preferencias, estas dinastías de lenguas no orales se invocan como más esenciales en el corazón de las lenguas, más eminentes, y ganan en reinado y autoridad a las lenguas vernáculos. Como una palabra «debida al silencio», que habla silenciosamente, más eficaz, más sagrada, más poderosa y más fascinante, rodeada por los pequeños cascabeles y panderetas de las lenguas vivas que las cortejan.

\*

El término «función» parece milagroso. «Empleo» o «papel» son términos que remiten menos al milagro, por más excesivos que sean. La lengua conoce cuatro empleos principales muy diferenciados: nutrición, gustación, lenguaje, beso. Dos de entre ellos, si no tres, presentan un carácter claramente lujoso, suplementario. Sin contar el lameteo, que es, sin embargo, una pasión obsesiva en los mamíferos superiores.

En la nutrición el papel de la lengua es doble. La lengua permite la masticación y la deglución. Por una parte, en la masticación los alimentos son cortados y triturados poco a poco por medio de los dientes y siguiendo los movimientos de la mandíbula. Son humedecidos por la secreción de la saliva. Son proyectados varias veces bajo la presión de los dientes

por los movimientos de la lengua. Por otra parte, en la deglución es la lengua la que empuja sensatamente el bocado hacia la apertura del esófago. Esta doble capacidad de la lengua atestigua su extrema movilidad, su notable capacidad de deformación (que también es utilizada por el lenguaje o por el beso). Esta doble capacidad mantiene la vida.

En la gustación el papel de la lengua parece absoluto. La lengua se define entonces como el soporte de los receptores del gusto.

En el acto de proferir —por una especie de suplemento propiamente mágico— la lengua saca provecho de su poca especialización mecánica, así como de su gran capacidad de deformación, para modular con la ayuda de los labios los sonidos lingüísticos. La lengua, por su posición y por su materia, procura a los diferentes elementos sonoros su precisión y su perceptibilidad. Así, es la lengua la que asegura la pronunciación meticulosa de las vocales, las consonantes y los diptongos. Por supuesto, este empleo es lujoso y sin verdadera necesidad. Este uso no mantiene la vida.

En el beso el uso de la lengua puede parecer más particularmente cultural, y añadido de modo casi fortuito a su capacidad gustativa. Sin embargo el beso está vinculado también a la capacidad lingüística de la lengua. Pero dado que la lengua es el soporte del gusto (el único tipo de órgano de reconocimiento puramente químico que posee el cuerpo, capaz de entrar en contacto con el mundo exterior), el movimiento de conocimiento inquieto, de manducación aplazada,

la misma búsqueda de identidad implicados por el amor se interesan enseguida por ella. Movilizados todos los sentidos, el órgano del gusto aporta inevitablemente su concurso a esta avidez. La desnudez casi sexual de este órgano, su movilidad y su sensibilidad sorprendentes, el conocimiento de las dos salivas confundidas —hay una especie de exploración ardiente del cuerpo del otro—, y la lengua mediante la gustación..., pero también en tanto que una especie de «vestigio de hocico» posee un carácter apasionadamente explorador. Finalmente, que la lengua sea la «espadilla» o el «timón» de la palabra remite a una capacidad de identidad, a una diferenciación social, a una subjetividad (ya no mecánica ni química) sino más frágil, animada, aérea, cultural, que hace de ella casi una encrucijada [*carrefour*], un *quadrifurcum* de identidad; es decir, una especie de estrella con cuatro funciones, una especie de pequeño sitio erótico, casi un secreto escondido en la caverna, en la tabaquera de la Regencia, en la sorprendente arqueta de la boca. El beso es el único modo concreto de tocar materialmente aquello que hace la voz del otro. Con la ayuda de la lengua se toca lo que da nombre.

\*

Quien ama lame un nombre propio.  
El beso humano.

\*

El olfato y el oído conllevan unos símbolos que se cuentan entre los más fuertes. Los que más conmueven y trastornan. Olores y gritos parece que entren en el cuerpo. La vista y el tacto conmueven también, aunque de un modo menos agresivo. Con ellos el cuerpo no se siente invadido. La vista no comunica —al contrario que el olfato, el sonido o el tacto—. Una distancia la rodea y la protege sin cesar. La proximidad ciega la vista. Finalmente la voz: de un modo a la vez muy sutil y muy complicado y muy abstracto. La lengua no comunica nada inmediatamente sorprendente. Es apenas el reflejo de un olor, el sonido de un tacto, el rostro de un eco. Pero también conmueve a su modo, que sustituye a todos los modos, aunque de una manera siempre diferida y secundaria. La lengua y el grupo [*attroupement*], la sentencia homicida que yace en el corazón del orden o el recuerdo sonoro del padre o de la madre rodeando al lactante, luego al niño, y la ausencia, y la impresión de dominio, y la soledad, y la desorientación.

\*

En cierto modo el escritor está fundamentalmente distraído, por su mismo libro, de la necesidad de comunicar a otro su pensamiento. Los lenguajes más socializados, los más refinados regresan de pronto al estado de ecolalias y de balbuceos de los bebés.

\*

Las lenguas: caos con pretensiones de cosmos para bestias con maneras de voz-de-dios. Bla-bla-blas.

\*

Las comunicaciones no verbalizadas no son las menos semánticas. El sentimiento de la belleza es un segmento de pensamiento no verbalizado. La vista de estas rocas sombrías bajo la lluvia, en medio de olas violentas, bajo un cielo negro, agitado y bajo. La visión del recuerdo de un cuerpo. No todo es irremediablemente reflexivo.

\*

La distinción entre categoremáticos y sincategoremáticos se debe a Buridán. Esta distinción divide la lengua en segmentos lingüísticos semánticos (que vehiculan contenidos de pensamiento) y en segmentos lingüísticos sintácticos (que expresan conexiones lógicas). Maurice Scève y Stéphane Mallarmé, la suya fue una pasión por los sincategoremáticos. Es la sentencia de Heráclito: «Un dios está también ahí». Jean Buridán no estaba tan seguro de ello. Entre Heráclito, Scève y Mallarmé, Buridán es el más irreligioso. Tomaron las palabritas de enlace en su mano. La tendieron hacia nosotros. Dijeron: «Hay belleza en estos términos en sí mismos desprovistos de sentido».

\*



A Jean Buridán le gustaban el centeno de Picardía, las esclusas [*écleuses*] resplandecientes, la ciudad de Aire y los montes de Gohelle. En París, estaba en posesión de la capellanía de Saint André des Arcs. Perteneció al colegio del cardenal Lemoine en vida de éste —en la calle Saint-Victor, de 1305 a 1308—. Poseía la parroquia de Illiers y la de Bauvin-Provin, una canonjía en Arras y era custodio de la iglesia de Saint Sauveur de Saint Pol, en la diócesis de Thérouanne. Se le tenía por un hombre venerable y discreto. Era amigo de Juan XXII. Un día fue presa de una emoción cercana a la de Lucrecio cuando niño. Se conservan —por lo menos el manuscrito latino se conserva en el convento cisterciense de Heiligenkreuz— los recuerdos del *Voyage de Jean Buridan traversant la Regordanie pour aller en Avignon auprès du pape Jean XXII, l'orage éclatant sur Laval alors que Jean Buridan était dans le soleil* [Viaje de Jean Buridan atravesando la Regordana para ir a Aviñón a encontrarse con el papa Juan XXII y la tormenta que estalló sobre Laval mientras Jean Buridan estaba al sol]. Más que todo, lo que le gustaba —más que todas las Reinas Viudas [*Reines Blanches*]— eran la modestia, la discreción, el estilo dubitativo, las maneras de Occam, los secretos, las paradojas, los enigmas, los *double-bind*, los sofismas, las dudas oratorias y las *quaestiones* sin fin. Repetía que no había que sacar conclusiones de nada, ni afirmar nada fuera de toda duda, pero sobre todo no negar nada. En 1358 dijo que no estaba seguro de que los rayos de la tormenta fueran desgarrones del cielo a través de los cuales el hombre pudiera pensar en percibir algo de la luz del paraíso.

El mismo año dijo que, a pesar de todo, estaba seguro de una cosa en esta tierra: que los trigales de Picardía y de l'Île de France, en el tiempo de madurez, se inclinaban generalmente hacia el este. Se cuenta que al envejecer su sutileza se ejerció en el vacío. Le gustaba ver deslizarse el Sena y el Bièvre. Al morir, dijo que la filosofía —que cualquiera que hablara del universo— era como un ciego que hablara de los colores.

\*

Algo de no antropoide en las lenguas fascina. El fascinado se llama escritor. Son muy raros los escritores. Servidores obsesionados por algo más que por la lengua. Por lo que intenta ser lengua, en el origen del acecho, y que habría podido no serlo.

\*

La lengua no es un repertorio virtual inmóvil del que el locutor toma prestado. Es un sistema de formas que paradójicamente es objeto de un trabajo incesante en el que los locutores están implicados pero en el que no deciden el efecto de su propio poder. El lento trabajo de metamorfosis de las lenguas no tiene escala humana. No es nacional. No hay lengua sin locutores, pero no hay transformación de las lenguas que sea verdaderamente antropomórfica.

Ilusión de que un libro pueda actuar sobre la lengua común, transformar una categoría o producir una clase nueva. (Sin embargo, Akenatón en el antiguo

Egipto, los nombres de Amon esculpidos hasta en las tumbas y la reforma ortográfica, o incluso el desplazamiento de la letra *z* en la antigua Roma a instancias de Appius Claudius). Aunque tal o cual hombre creara un término nuevo o usara un procedimiento de composición que no estaba atestado hasta entonces, no lo habría creado sino bajo dos condiciones: (1) que la lengua lo permita; (2) que el grupo y el tiempo lo impongan. Él no es capaz de imponerlo. No lo habrá suscitado sino en la medida en que la huella sobreviva a la desaparición de su supuesto creador.

Las *e* cornelianas o ronsardianas no son más que pequeñas innovaciones gráficas pero estas *e* mismas y su sistema (*e*, *é*, *è*, *ê*...) no tienen a Ronsard ni a Corneille en su origen. Como el canto o el mito, la especie zoológica o el género literario, la lengua tantea lentamente, se pule, hace que broten ramas o esteriliza o retracta posibilidades que se ponen a prueba en generaciones de hombres que la repiten y que se repiten en ella interminablemente. Metamorfosis que nunca está «sujeta» a unos «sujetos» y que está «acomodada», mal que bien, a los diferentes grupos que disponen de ella en el tiempo. Pero a la vez sigue siendo sierva de la necesidad propia del sistema que forma, y la lógica es así más autónoma que propiamente social o humana.

\*

Hay una idea establecida de la perfección de cada lengua que su misma diversidad basta sin embargo

para desmentir. Perfeccionamiento que se debería al uso de todos y a la capacidad de elegir y de trabajar que acreditaría el paso de los siglos. Como el pájaro y el aire, escribía É. Chartier. Como el barco y la vela. Como el molino. Como la hoz y la podadera. Como la lengua. Mediante la lenta eliminación de los errores; mediante una especie de dirección conocida, resuelta, ciega sin embargo; mediante la pátina o mediante la lenta usura de lo nocivo y lo inútil, un inventor múltiple y secular haría que las cosas fueran bellas, veraces, eficaces, perfeccionadas, definitivas. De ahí la conclusión providencial: «No resulta verosímil que subsistan más errores graves en la estructura de una lengua natural que en la forma de un barco de pesca o de un pez».

\*

No resulta verosímil que subsistan más errores graves en la edificación de Auschwitz. No hay que concederle ninguna confianza al tiempo. No hay que concederle ninguna confianza al número. Ambos son masas. Espantosa confianza humana en el tiempo, que no funda sino la nada.

\*

El tiempo no es nada. La historia no es ninguna elección. El tiempo nunca se ha canjeado sino con la muerte.

\*

Desconfiad de la lengua como de los grandes. Desconfiad de los grandes como del tiempo. Desconfiad de la historia como de las masas. No le pidáis al océano que quite la sed. Hay que acercar nuestras manos a las pequeñas fuentes.

\*

Las formas aberrantes o ambivalentes o contradictorias son legión. Las lenguas no son no contradictorias. No obedecen al principio de razón que permiten construir. En el curso del tiempo estas formas invaden las lenguas. Esta cizaña no se elimina. Por lo menos sus vestigios, sin orden, se superponen y se amontonan. Ya no se sabe de dónde viene todo esto. Se presiente. Se lamenta su pérdida. Los etimologistas son estos enlutados. Es el tesoro.

\*

Otto Jespersen escribe que la mejor lengua es «aquella que va más lejos en el arte de hacer muchas cosas con pocos medios». Esto es, «aquella que es capaz de expresar la mayor cantidad de sentido por medio del mecanismo más simple». El argumento está gastado y es débil. El carpintero zafio y aislado que trabaja la madera sólo con la ayuda de un pequeño cuchillo, ¿en qué es superior al ebanista rodeado de todos sus útiles?

A las lenguas les importan un bledo sus virtudes, su eficacia, etc.

Sólo los hombres que disponen de ellas las sue-  
ñan de este modo.

\*

La evolución de las lenguas no define ningún progre-  
so. Se suceden las transformaciones. Son antropo-  
morfismos tanto el sentimiento formulado a menudo  
de una degradación, como el de un perfeccionamien-  
to, sugerido a veces.

\*

Las lenguas no se domestican a fuerza de estar en el  
mundo. Estos tigres no se convierten en gatos. No se  
revelan más aptas ni más comprensivas. Ni más es-  
cépticas en cuanto a su poder. Las obras no se mues-  
tran más descorazonadas ni son menos audaces. La  
enseñanza de la lengua en la extrema infancia y en el  
sonido de la voz materna añade sin cesar a este medio  
una «confianza» absurda. Una *fides*.

\*

Las lenguas ni viven ni mueren. De lo que resulta que  
su caída en desuso, su enmudecimiento, su abandono  
no son en teoría irreversibles.

Cabe imaginar, de pronto, el regreso de tal o cual  
lengua muerta sobre la tierra.

\*

«Caía la noche. El dueño del bar se acercó al conmutador eléctrico. Todas las lámparas de las mesas se encendieron. Una de ellas derramó de pronto una lluvia de oro sobre los cabellos de Suzanne Bauer, hasta entonces acurrucada en la sombra y silenciosa. De este modo descubrimos que lloraba».

Reviviscencia súbita de una lengua. Palabras que fluyen de nuevo bajo una «lluvia de oro». Un amigo pronuncia de pronto ante nosotros el nombre de un ser muerto al que habíamos amado. Vemos repentinamente su rostro; su cuerpo; la postura de su cuerpo.

\*

No hay saber absoluto, dado que una energía que es indefinida preside el desarrollo del pensamiento. Tampoco hay una lengua acabada, a no ser por el exterminio de los hombres que la usan.

\*

El pensamiento, decía Hannah Arendt, es un «apetito de significación». La palabra «apetito» saca a la luz la depredación primera, el renacimiento infinito del hambre, la insaciabilidad que nos construye. La significación supone asimismo un desequilibrio incesante entre sentido y sinsentido que el tiempo trabaja y no deja de reactivar o desequilibrar más y más. El pensamiento es menos una actividad que una especie de famélica necesidad. No es exacto hablar de la

actividad de comer, de beber, de amar. El pensamiento surge en tanto que esta acción misma: hablando con propiedad, no existe ningún fruto del pensamiento, ninguna «cosa pensada». Huesos. Nada puede pretender sobrevivir a lo que es el objeto de la operación de pensamiento.

\*

Hannah Arendt dice que los «hombres que no piensan son como sonámbulos». Los que piensan también.

\*

1. Distraerse para no pensar.
2. Pensar distraído.

\*

Cada lengua reúne dioses, pasiones, recuerdos obsesivos, animales, seres humanos, una larga historia, futuros y fanfarronadas características, seres, lugares, relaciones y cosas. Todos están contenidos en unos nombres. Estos nombres, estas ilusiones, cada lengua los reúne con la ayuda de formas y de giros particulares, de pequeñas cristalizaciones específicas, de sincategoremáticos, de locuciones, de imágenes, de pequeños cuentos minúsculos que un grupo de hombres puede continuar animando, o que súbitamente puede preferir rechazar como un contrato que parece nulo, o una convención vacía.



Los libros son los únicos objetos que se acuerdan de las lenguas de un modo visible.

\*

Antaño algunos libros recordaban que los hombres amaban las lenguas. Los verdaderos libros mantienen la memoria de una especie de amor por la lengua. Personalmente experimento un sentimiento mucho más cercano al odio. Los cazadores amaban sus arcos, pero en absoluto su boca. Amaban sus arcos hasta el punto de hacer con ellos liras, laúdes y violas de gamba. Conducta que parece increíble o risible, o sospechosa: «amar» una lengua. Amar de verdad la lengua en la que el azar nos ha bañado durante unos meses y en la que luego nos ha hecho nacer. Y de ello obtenían una especie de presencia.

\*

Tenemos oídos para seres que no hablan. «Escuchamos» la no-lengua. Así, una madre escucha de un modo extraordinario el cuerpo de su hijo recién nacido. Entiende como una «lengua» todos los gestos y el rumor de este cuerpo en miniatura.

En *La Orestíada*. «Hay que ser un poco adivino», dice Kilisa.

\*

Po-chang dice: «Es inútil buscar la comprensión a través del lenguaje y los valores en las palabras. La

comprensión pertenece a la glotonería y la glotonería lleva a la enfermedad».

\*

Existen varias versiones de la paradoja del mentiroso. La transcripción de Cicerón de la paradoja del mentiroso me parece la más sombría. Recuperando un viejo verbo que encontramos a menudo en Robert Garnier: ha «amargado» [*amertumé*] la paradoja. La mentira aparece allí sin energía. Parece haber perdido toda su capacidad de contraste. Esta lección que Marcus Tullius Cicero recuerda a principios del siglo I a. C. acarrea un verdadero trastorno, pero curiosamente embarazoso y universal. Enredado. Humillante:

«Cuando dices que mientes y dices la verdad, entonces mientes. Pero dices que mientes y, al hacerlo, dices la verdad. Luego mientes».

\*

Michel Bréal escribió:

«*Armare naves* es una expresión consagrada. Pero nos esconde una especie de abuso de lenguaje, dado que *armare* significaba "protegerse los hombros"».

\*

El mecanismo que gobierna la lengua no es racional. Con gran diferencia, la razón es posterior a las lenguas. La diferenciación y lo arbitrario juegan en ella

un papel más espontáneo que las similitudes y las cadenas enteramente motivadas. Ferdinand de Saussure introdujo este curioso grupo de palabras: «sistema naturalmente caótico». Algo no antropoide, una parte de naturaleza, un caos, una coalescencia ligada al tiempo, al cuerpo del hombre, a las sociedades humanas, con sus desórdenes propios, y a lo que él llamaba, muy incomprensiblemente, el «habla».

\*

Según Ferdinand de Saussure, acentuar el carácter gramatical de una lengua, empobrecer el léxico, éste sería el propósito de una prosa propiamente literaria. La literatura alimenta el sueño de motivar a la lengua.

(Hay una especie de rechazo o de miedo —en las literaturas— a lo arbitrario de una lengua, y en el otro extremo, una barbarie pura y un silencio lingüístico. Alternativa que no puede quitarse de la cabeza: o arbitrario y quodidad, o violencia y desorden. Pero no están tan lejos).

\*

Tomando el té, Émile Benveniste decía que la lengua era la conversación. (1) *La langue est le système interprétant de tous les systèmes*. [La lengua es el sistema que interpreta todos los sistemas]. (2) *La langue est l'interprétant de la société. Elle est ce qui se tient entre tout. Elle est ce qui se tient entre tous. Elle est l'entretien de tous les systèmes. Elle est l'entretien de toutes les*

*communautés. Elle est l'entretien de tout.* [La lengua es el intérprete de la sociedad. Es lo que se mantiene entre todo. Es lo que se mantiene entre todos. Es la conversación de todos los sistemas. Es la conversación de todas las comunidades. Es la conversación de todo].

\*

La escritura es una locución «casi vacía». Y extraordinariamente interiorizada. Michel de Montaigne conoció un poco a Étienne de La Boétie. Le alegró su muerte. Luego inventó la amistad que tuvo con él y la propuso como una «perfecta y entera comunicación». Por lo menos es lo que escribió mucho tiempo después de que el cuerpo de La Boétie hubiera descendido a la tumba.

Restablecer esta comunicación que sostenía la cabeza fuera del agua de la vida ordinaria, del tedio, de las guerras religiosas, del olvido.

Desdoblarse uno mismo en algo «que hace las veces de una conversación» [*tenant lieu d'entretien*] y que se parece a la confidencia de la amistad. Renovar esta consistencia que la mirada del otro y la atención y la escucha construían.

Restaurar la conversación antes que la amistad. La nostalgia de la conversación late y anima como un corazón los *Essais* [Ensayos].

\*

La lengua es el intérprete de la sociedad y el argumento recíproco no es cierto. Las redes de signos pueden ser convertidas en lengua, pero es imposible a la inversa. La capacidad de significar de la lengua es la capacidad de significar por excelencia. Todo sistema de signos (pintura, música, etc.) que pretende mostrar su capacidad de significar recurre a la lengua. No es a base de mezclar y aplicar colores, de almacenar sonidos, de amontonar piedras como podrá mostrarse la capacidad de significar de una pintura medieval, de un acorde chino, de un templo mesopotámico. Por el contrario, un mito, un poema, pueden recurrir a su materia misma para expresar su mitología, su belleza o su forma. Ninguno de los sistemas no lingüísticos dispone de otra lengua para interpretarse que no sea el de la lengua misma.

\*

Toda lengua funciona en el interior de una sociedad —o en el interior del fantasma de una sociedad—, pero ninguna sociedad engloba ni domina la lengua que habla. Porque la lengua permite la sociedad, no a la inversa. Y lo que mantiene juntos a los hombres, lo que funda las relaciones que fundan su sociedad es la lengua. «La lengua es la condición de posibilidad de una sociedad», le gustaba repetir a Émile Benveniste. Pienso que ahí hay un sueño. Son los sonidos imitados y las costumbres de la presa. Émile Benveniste afirmaba de un modo antropomórfico y audaz: «La lengua contiene la sociedad». Lo que está en nuestra

boca nos contiene, pero sólo muy secundariamente es una lengua. Al principio fue algo más nutritivo.

\*

La lengua se ha convertido en aquello que busca apoderarse de lo pensable y precipitarlo como tal. Como el héroe de Apullius se agarra a las hierbas de la orilla sobre el agua que corre y que llama a su corazón. El corazón del escritor es cosa esponjosa. Dividir para reinar. La lengua distingue y subdivide y lo sutaliza todo. El delirio del sacerdote sacrificador de un descuartizamiento infinito trata a ciegas de reinar en ella, de estar cada vez más en el centro de la lengua, único, sin rival, gobernante, poseedor. Ambiciona paralizar aquello que existe en aspectos parcelarios cada vez más trabados, tejidos, cada vez más sometido a un sueño o un mito central sangriento reformado sin cesar. La lengua parece dominada por un deseo obstinado de tejer, de «trenzar» dependencias en el interior de un motivo recientemente nombrado con acierto estructurador, estructural, constructor. De un modo físico y milenario, las lenguas no dejan de construir cuerpos, de instruir cerebros, de renovar biológicamente, por decirlo así, la devastación de toda infancia. Algo se esfuerza en ello, algo que busca a la vez acrecentar un campo y reducir un cuerpo. La lengua es difícil de leer allí donde explora y hurga, en el seno de sus diversas prensiones, en el seno de sus tanteos en el *alogos*. Pulpo imperceptible, transparente y flácido como una flema humana, extendiendo los brazos

en la alogía y la luz deslumbrante de lo real. La lengua es violentamente «no teórica». De ahí las místicas, o las ostensiones también silenciosas.

\*

La lengua es el único reino sobre la tierra en el que existe el sentido. Gozo noético. Verdadera embriaguez. Increíbles esperanzas en las que sueñan quienes ligan su suerte a este reino y creen que al hacerlo se incluyen en él. Poder de aliento y de papel. Escena frágil cuyos alivios se cuentan con dos o tres dedos de una mano (la conversación amistosa, un libro...). Lo que hay, la tierra bajo el mundo, la animalidad de la condición, la «alogía», la «acosmia» primeras e irrefutables, pero también el hambre, la sed, la necesidad, el deseo sexual, la avidez por el poder, la voracidad del reconocimiento, la curiosidad, el miedo, la guerra, el sufrimiento, la muerte desgarran sin cesar, agujerean sin cesar, arrancan sin cesar ese «traje de gala».

\*

A decir verdad, la lengua no es el sentido. A partir de la lengua hay un derrame de sentido. Sentido siempre en exceso, polisemia que llega hasta el sinsentido. Que conduce a una piada que no es audible.

El reino de sentido que la lengua añade al globo terrestre y a algunas de sus características (nosotros mismos entre ellas, al igual que la hierba, los peces o

los guijarros blancos, aunque seamos mucho menos antiguos que ellos y mucho menos duraderos) es en sí mismo insensato. El sentido es inexplicable. Su exceso aniquila su generalización. Sentidos inatribuibles. Los diccionarios no recuentan nunca un mundo, sino una pluralidad de mundos inconciliables; se las ingenian como pueden para reducir esta diversidad que la fluencia suscita. Se esfuerzan por apaciguar esta embriaguez con el propósito de volverla más convincente y más estable, de hundirle la cabeza en el abre-vadero, de inmovilizarla, pero es una suma de círculos con patas de araña, con trapos amarillos, con fórmulas para exorcismos, con ramas de lilas, con miedos, con rostros de carrillos redondos y números.

\*

El lenguaje es una técnica del cuerpo. Es incluso la técnica más frecuentemente utilizada para pasar de las predilecciones privadas a las costumbres públicas. El comportamiento verbal delata más que cualquier otra actividad. Un cuerpo desnudo que os dirige la palabra queda al punto cubierto por los diez mil oropeles del pájaro Tcheu. Consagramos la totalidad de nuestras horas de vigilia a añadir palabra sobre palabra en nuestra cabeza. Puede definirse el estado de vigilia según el ejemplo del origen del mundo en Lucrecio: una lluvia recia y continua de palabras en la cabeza.

Tengo un cierto número de amigos que consideran que sus clinámenes son los libros —y no los gritos de agonía.



No hay pensamiento sin lengua. No hay sociedad sin lengua. No hay sujeto sin lengua.

No hay realidad sin lengua. No hay padre sin lengua. No hay amor, etc.

La lengua aporta con ella el tiempo al mundo y al hombre. Retomando unos viejos términos griegos, la lengua administra por defecto la prueba de la ase-mia del universo. Alogía perentoria de un pre-logos cuya presencia misma suprime hasta el pensamiento. Todavía más: sólo la lengua dota al pensamiento de la posibilidad temporal de un «antes de ella». Retomando seriamente esas palabras antiguas: el *antero-logos*, el no-mundo, la *acosmia* siguen siendo unos efectos de su presencia. El azar de su presencia, lo que este don implica, es la pura capacidad de significar (lo que compromete de entrada a que haya sentido y sin-sentido, es decir, prohíbe situar como exclusiva una u otra posibilidad).

Antes de la lengua no existía ningún sentido, ningún sinsentido, tampoco la posibilidad de esta afirmación, y no había ni antes ni después: el tiempo mismo supone ya la marca, la instancia y la escala de alguien que habla y que inscribe el «ahora» en su palabra. Así, antes de la lengua, ni sentido ni sinsentido; con la lengua, sentido «y» sinsentido (o mejor, don de sentido y defecto de sentido). Pero la noción de «sentido y sinsentido» no es más que un pequeño esqueje parásito del hecho de la significación.

\*

Sea cual sea, el nombre de una cosa siempre es «inmensamente» posterior a la cosa de la que es signo (aunque en el sentido más inmediato sean, cosa y palabra, ineluctablemente contemporáneas de la palabra misma). No sólo hay que ahogar la palabra, cada vez que se la utiliza, en lo arbitrario de su forma —es decir, en el sistema general de una lengua particular que todo término particular supone—, sino que además, me atrevería a decir, hay que ungir la bañándola en esta precesión, esta distancia inmensa que la separa de lo que cree que ha dicho.

(No sólo la ha separado en el tiempo sino que la ha sometido a la distancia sin nombre que la precede y que persevera —podría decirse— en esta separación. De un modo hiperbólico, trabajándola más allá de su forma temporal. Si una cosa, en sentido estricto, no es nada si no ha recibido un nombre, un nombre no es nada si esta distancia no lo despedaza en ese sueño de una cosa que existe y que lo precede de un modo «inmenso». De un modo sin «dimensiones propias». De un modo divino. De un modo maternal. El lenguaje, que está en el origen de todo, no está en su origen).

\*

Lo propio de la lengua, no sólo respecto del habla, sino también en el habla misma, se caracteriza por un exceso de sentido que arruina la obtención de

sentido. El vagabundeo [*errance*] polisémico y politrópico, la plétora de ideas, de conminaciones ambivalentes, de comprensiones inciertas es el primer contacto con la lengua (que el diccionario repara en el caso de las lenguas escritas) y la primera experiencia del habla (el malentendido que intentan corregir los remedos del cuerpo). Este exceso de sentido es la posibilidad del sentido; funda la elección, la mentira, la indagación, lo insensato y la significación como relación. Nunca definitiva, nunca limitada, nunca igual, nunca objetiva, nunca unívoca, es así como la lengua no deja de irrumpir en nosotros. Son estos caracteres los que dejan en la boca, cuando se habla demasiado, el sabor extremadamente insulso de lo que no es comprensible y de lo que no será retenido. La lengua procura al mundo, a la vez, el sentido, el exceso de sentido, la falta de sentido y el apetito de sentido.

\*

Lo que se concibe verdaderamente ya no se expresa. El pensamiento puede ser una sensación que confunde. El sentimiento de la verdad, la intensidad de la visión no pasan a la expresión que las evoca. El verso de Nicolas Boileau, que tanto usan los imbéciles, según el cual lo que se concibe bien se enuncia claramente, supone una novena de postulados todos fantásticos: todo lo que hay en el mundo posee una idea clara; todo lo que hay en el mundo posee un nombre atribuido en cada lengua; todo pensamiento es íntegramente

verbal —es decir: (1) toda operación de pensamiento es paralela al esquema lógico de la proposición; (2) todo objeto de toda operación de pensamiento tiene la forma de un nombre conocido—; el mundo es finito; la lengua es finita; el pensamiento es finito; el mundo es coherente; la lengua es buena; el pensamiento es justo; el mundo es uno y englobante, la lengua es una y dócil; el pensamiento es uno y está en acuerdo con la coherencia de un solo mundo, y en acuerdo con una sola lengua de la que es dueño, y que es transparente al mundo, y que se acoge a la verdad, etc.

\*

Decimos: «la lengua». Pero quien habla o escribe no puede dominar más que una proposición de treinta o cincuenta palabras. Sin duda, puedo hablar indefinidamente, de modo completamente sucesivo. Pero no puedo captar, de modo simultáneo, mientras hablo, o pienso, un fragmento de lengua superior a algunas decenas de palabras. Ésta es la cantidad máxima de lengua que puedo poseer a la vez. Sin cesar, en cada término mi lengua está roída por la sombra y el olvido. Incluso, hay que precisar que la forma de la proposición proviene menos de una necesidad lingüística que de la sola capacidad de nuestra cabeza: no somos capaces de pensar más que con pedazos de lengua de este tamaño, y por ello la lengua no se nos aparece sino bajo una forma tan poco prolija y, a fin de cuentas, tan breve y extenuada frente al exceso que la constituye.

Sin cesar, todas las palabras precedentes se oscurecen poco a poco.

Pequeña barca egipcia que avanza sin cesar en la consciencia, extremadamente estrecha y frágil, entre los brotes de papiros. Fragmentos de proposiciones que se acercan sobre el fondo de una especie de rumor de río al que también se traga la noche. Que escapa a cualquier recuperación. Que huye sin término.

\*

Vemos levantarse los cuerpos tan extremadamente antiguos que el padre Jousse evoca en sus libros. La proposición elemental (sujeto, verbo, complemento, o agente, actuante [*agissant*], actuado [*agi*]) se concibe allí como una cadencia primera que vuelve a representar con una breve danza las acciones del mundo. Estos gestos de triple fase, o proverbios corporales, estas imitaciones encantadas de las acciones del mundo —que incorporan de este modo— y encantadas por sus reacciones a estas acciones, se transponen en una sorda melopea laríngeo-bucal fuertemente rítmica y siempre más o menos ternaria (o por lo menos simétrica a la imagen de una espina dorsal). No es la cruz de la crucifixión de los antiguos romanos la que sería un símbolo fundamental, sino el carácter bilateral del cuerpo humano que surgiría naturalmente de los miembros en las actividades culturales de los hombres. Pienso que el *codex* suplantó al *volumen* por una razón de este tipo. Algo en lo que funda el lenguaje busca «degollar» sin cesar. Lo que al padre Jousse

le gustaba llamar la «intususcepción» está solicitada, ella misma, por un deseo sin freno de exteriorizarse. Y todo pensamiento, por más plácido y domesticado que sea el cuerpo del pensador, es una brusca y pronta danza, que desplaza a la velocidad del rayo un pie, levanta el espinazo, arremolina un poquito la mano y escora [*borgnoyant*] la cabeza. Un pequeño síncope. Los grandes habladores nadan también y bracean en el aire. No se trata en absoluto de una metáfora, todo pensamiento es un balanceo del cuerpo, que va, viene, vuelve, y que pasa de esto a aquello.

Massignon apunta que en las lenguas sudamericanas se deja de hablar cuando se hace oscuro, porque todo el lenguaje está incorporado a los movimientos de un cuerpo visible y a lo que un cuerpo dirige a un cuerpo que no es él. La noche no se ahuyenta. Hubieran rechazado los libros por un motivo que nada puede contradecir. Hubieran condenado un uso tan contra-natura de las lenguas, porque requería lo no-visible, la soledad y el cuerpo desaparecido.

\*

Al padre Jousse le gustaba la palabra —de un latín muy eclesiástico— *intussusceptio*. *Intus* señalaba pesadamente la interioridad, lo que está adentro. La *susceptio* es el hecho de asumir, de convertirse en el *susceptor*, de convertirse a la vez en el receptor, el encubridor, el emprendedor y el defensor. La *intussusceptio* es la acción de asumir, en el interior de uno mismo, los estilos del mundo y el comportamiento de

los seres que nos rodean. Es la acción irresistible de absorber sin reservas este mundo, de tomarlo a cargo y guardarlo. Es una especie de asunción terrible, de endeudamiento del cuerpo, de auto-inculpación de la persona que adopta y hace suyo y cumplimenta al ser extranjero. Toda la exterioridad del hombre, el hombre la repitió con manos y pies, con sus labios, en su mirada y en sus sueños. Es el jadeo del leñador. El balanceo del niño, el balanceo de los brazos de quien camina. Es el balanceo de los brazos de quien se dirige a otro. El balanceo de los ecos mnemónicos, de los proverbios, de las rimas, de los «si... entonces...» propios de la argumentación humana. Es el balanceo de las páginas de la izquierda y luego de la derecha en la lectura de los libros. Todo niño, decía el padre Jousse, irradia mimemas, repeticiones, trofeos de sonidos y de actitudes en la que ha estado inmerso. Esta recepción se hace a partir de lugares del cuerpo porque son los primeros enlaces que marcan las relaciones espaciales. La intususcepción es bucal, luego gestual, luego, volviendo sobre sí misma, duplica y recodifica los gestos espaciales en gestos laríngeobucales, luego en palabras, luego en pensamientos. Esta reducción progresiva del gesto es un destino trágico. El gesto se extenúa en la melodía. En los libros se ahoga una antigua melodía. El ritmo —delante y detrás, arriba y abajo, derecha e izquierda— decae poco a poco y el «pulso de semejanza» [*pouls de ressemblance*] que palpitaba entre el mundo recibido y la parte del mundo que lo recibía poco a poco deja de latir. El mundo deja de ser parecido [*d'être ressemblé*]

y la identidad personal deja de parecerse [*d'être ressemblante*]. La palabra «nadando» no abre ya los brazos de quien la pronuncia; la palabra «caído» no hace que se le doblen las rodillas. Sólo la palabra «comiendo» abre un poco las mandíbulas. Quizá el sueño —en el que todas las acciones se vuelven a representar ocularmente—, dado que esta repetición es en sí misma forzosa, sigue siendo una buena frase, una frase parecida [*ressemblante*]. El sueño es una frase que sabe todavía, con un solo y mismo gesto, recibir y devolver. El sueño, y también el inexpresable «juego del cuerpo de los niños cuando explican la regla de un juego».

\*

La lengua —según la comparación que parece ser la más antigua— sería un velo tejido entre la realidad y nosotros mismos. Por más proezas que lleve a cabo la inteligencia, no hace sino tejerlo aún más. Nada lo desgarrará jamás.

Pero velo, «nosotros mismos», lengua, realidad, y desgarrar es la lengua.

Y sin embargo tenemos acceso a una especie de «realidad», sea cual sea el rodeo que demos. Morimos.

\*

Durante meses hemos oído todo el lenguaje, antes de ser arrojados a la luz impensable del día, entre los



muslos muy entreabiertos de una mujer que era un poco nosotros mismos.

\*

Ninguna lengua ha revelado nada de sí misma.

\*

En el seno de la vida, en la más extrema indigencia, en la más enloquecedora zozobra, la lengua es de algún modo lo inolvidable.

(Por más inútil que sea entonces).

\*

La lengua viene dada —y a cada uno, y cada vez, se da como infinitamente disponible. El niño no la ha recibido. Él da de nuevo el don.

Es el «Presente» en el seno de quien habla, cada vez que habla (cada vez que ofrece el tiempo a la tierra).

\*

ζῶον λόγον ἔχον. Bestia.

Bestia cuyos sonidos son una lengua. Bestia cuyos sonidos no son sin embargo los sonidos de una lengua. Voces, gritos, murmullos, suspiros, gemidos. La lengua parece aniquilar todo este rumor de un cuerpo. La lengua, que ayuda a deglutir, se los come.

\*

La lengua contiene en las palabras de las que dispone, y en las significaciones que puede desplegar, más dolor, más ternura, más odio, más serenidad, más sufrimiento de los que ha podido sentir ningún hombre.

Este pensamiento alivia.

\*

Ninguna lengua, por más antigua que sea, puede agotarse a fuerza de extraer [*puiser*] de ella. Ningún hombre en el mundo ha estado jamás a la altura de su lengua.

Este pensamiento reconforta.

\*

En el origen, no hay un «pienso», no hay un «hablo». Ni siquiera hay un «silencio». Demasiado impotente para ello. Pura dependencia de un cuerpo minúsculo que flota en la ausencia de aire. En el origen de la palabra hay un «escucho» que no tiene nada de originario. Hay un «imito» que no tiene nada de originario.

\*

Dioses despreciables: ellos mismos sometidos a una lengua cuando hablan, y sometidos al sonido y al aliento cuando pretenden expresarse.

(Y lo que es peor, para tres sectas: dioses que tienen necesidad de libros).

\*

Las palabras trasladan al mundo a los seres que evocan. Esta capacidad, que es la de las hadas, llena de espanto. Con las palabras transporto conmigo, adonde quiero, la nube, el dolor, Nausica que aparece sobre la playa, la guerra de los Boers, una pequeña primula amarilla. La lengua es la fuente de los peores desórdenes. Transporto conmigo escenas que viví de niño. En mi habitación, en el ángulo de la ventana y frente al escritorio, en mi sillón, bajo la lámpara, transporto la montaña —no sin temeridad— o el rayo; abro, si lo pretendo, el pequeño clavicén de ocasión que Jean de La Fontaine adquirió al final de su vida para aliviar las horas; abro como cosas frescas los nombres de los muertos por quienes he sentido apego.

Todos los muertos del mundo, más numerosos y eternamente más numerosos que todos los vivos del mundo, a la merced de la uña de un pulgar. Los guisantes son los primeros granos de los rosarios. La uña del pulgar, ésta es la superficie de todas las «lenguas humanas» una vez sumadas.

\*

Nombrar era el mayor transporte. Poder que se quería reservar para algunos hombres particularmente

avisados y de los que con razón se desconfiaba. Escribir duplicaba el transporte y, al fijarlo, lo inmovilizaba más allá de toda medida. Todos aquellos que nombran *acarrear*.

\*

El hombre se expresa, como los cristales, las arañas, los astros errantes, las hojas de los arces o de los robles.

De un modo que no es más insensato.

\*

Las breves operaciones de pensamiento que conducen a las nociones de *dios* o de *muerte*. Las metamorfosis increíbles de la estructura de un copo de nieve.

\*

Toda lengua supone una misteriosa necesidad de exteriorización, propia de los cuerpos de los hombres, que es su sitio singular —y quizá, más singularmente, del cuerpo masculino, más pueril y con una sexualidad más claramente ostentosa—, que la precede y que la perpetúa. Sin lo cual, un saco vacío, un saco vacío que no se sostiene en pie.

Su saco es el libro.

\*

La lengua es el simulacro de los simulacros. Es el extraño *similis* que vale por todos los simulacros, usen los vehículos que usen. Es el trujamán de todas las lenguas y el intérprete último. Espejo último en el que se reflejan todos los reflejos y la reflexión misma. Inmenso (sin dimensión) doble de los dobles (y doble de sí mismo).

\*

El Aqueronte y el Leteo. Orfeo que sube el camino escarpado. En Bergheim, en Alsacia, se la llamaba la lavandera del cuento. O la lavandera de Finkwiller. Está sentada al borde del agua, por la noche, con la paleta en la mano. Durante noches enteras sumerge en el agua una ropa blanca robada en otro tiempo; la golpea; la vuelve a sumergir.

Al hombre que se aproxima a ella, lo coge por la nuca y lo sumerge; lo golpea; lo vuelve a sumergir en el río. La lavandera le hace tragar agua sin parar. Es difícil liberarse del agarrón de la mujer-fantasma.

La lengua separa las cosas de sí mismas, las sumerge en un río de ausencia; lo que saca no son cosas sino como ropas chorreantes, dobles curiosos, letras, palabras: *chorreantes de presencia* pero envolturas vacías, sin cesar remojadas de nuevo en la locución, hinchadas, pesadas; sin cesar devoradas por la ausencia, por el atentado que han cometido sobre la cosa, por la distancia absoluta que hacen que reine a partir de ellas, por el abandono resultante y por la imposible vuelta atrás que esta alejamiento ha desencadenado;

portadoras de muerte y por ello expresables, expresivas, dobles ellas también, sentido y defecto de sentido, vida y muerte, es decir, capaces de significar.

\*

Durante tres mil años amaron el cuerpo del hombre y el de la mujer y la transparencia de la tela de lino blanco. Celebraban la limpieza y el dibujo de los miembros, y la blancura de lo que los cubre.

Sobre las estelas y en las pinturas que hay en los papiros los vemos todavía golpear la ropa blanca mojada con paletas de madera. La sacuden, con los brazos muy levantados. Cuelgan de una estaca uno de los extremos de la pieza de ropa plegada sobre sí misma, y pasan un bastón por la otra extremidad y luego retuercen con fuerza el tejido que se escurre. Unas siluetas estiran la ropa. Unas siluetas la pliegan. El jefe de lavaderos hace un paquete. En egipcio su nombre no se correspondía con «lavadero». Se les llamaba los «vecinos del cocodrilo».

\*

Y. Tiniánov trataba de caracterizar la poesía. «Una relación posicional inexistente en la prosa surge entre las palabras». Tradicional e ininteligible rebañamiento de la prosa.

Durante siglos el misterio —que se creía que debía indagarse— era el de la forma poética. Pero el mayor misterio no nace de que se utilicen fragmentos de

lengua limitada, expresiva y ritmada, con una temporalidad corta, fácilmente memorizables, intensamente corporales, mecánicamente simétricos, compulsivamente repetidos y con una sintaxis necesariamente pobre y simple en sí misma. El mayor misterio está en que un buen día la forma poética se aleja de ella misma, se separa de sus ripios, de sus pies, de sus trinos, se vuelve más compleja, con un ritmo más sordo, una sintaxis más rica y más rigurosa, una expresión más insidiosa, una significación más hábil y más precisa, una eficacia menos emotiva, una retención imposible —en una palabra: la lengua poética desemboca en la prosa, luego en la prosa escrita, impronunciable, de los libros. No es la *Chanson de Roland* lo que resulta más misterioso, sino la tan curiosa prosa oral y no oral que despliega Saint-Simon, en Versailles, instalado en el piso de en medio de una especie de armario ropero.

Nunca las más bellas novelas escritas en nuestra lengua —las novelas de Chrétien de Troyes— parecerán arbitrarias, sino el que esta lengua se transforme en la que acumula y que inserta en los márgenes, a lo largo de los años, hasta septiembre de 1592, la mano de Michel de Montaigne.

El devenir-prosa de las lenguas es un fenómeno que es más extraño que el recurso a formas poéticas. La oscuridad buscada, los cincelados más totémicos que impenetrables, los procedimientos rituales de los escaldas son más «humanos» que la simplicidad de pronto desnuda y áspera de la prosa de las sagas, que los sucede brutalmente.

\*

La lengua es un «objeto» que no tiene existencia material total. La lengua es un objeto continuamente en pedazos. Este objeto sostiene al hombre que habla y el rostro del hombre a quien habla se apoya en él. Sin este objeto, de hecho ya no existen hombres y el grupo se disloca.

Este objeto es el verdadero talismán del hombre. Este objeto, que no existe sino parcialmente en cada ocasión, nunca ha estado en las manos de nadie. Nunca ha estado en manos de las bestias. Nunca ha estado en manos de los espectros que se nos aparecen. Nunca ha estado en manos de ningún dios en el universo.

\*

Los muertos son aquellos a los que la lengua ha abandonado.

(Han interrumpido el tiempo, el discurso. Se han quedado sin respuesta. Esta ausencia de respuesta crea en los vivos una zozobra que los desorienta y los empuja a la regresión imaginaria de hacerlos volver o de ir junto a ellos. ¿Qué medio hay de retener a aquellos de quienes el lenguaje huye si no es callando uno mismo? Con los muertos se corresponden entonces los niños de corta edad, antes de que la lengua los haya habitado enteramente. Tratamos de aproximarnos al silencio de los padres muertos mediante el silencio de aquellos que no han nacido, o, por lo menos,



de aquellos que han nacido apenas. La muerte, sobre los labios grises de los muertos, es la comunicación imposible. Los supervivientes construyen circuitos y ritos para restablecer una apariencia de continuidad con aquellos a los que la lengua, la sociedad, el amor, el tiempo, el aire, el miedo han abandonado).

\*

El lenguaje es quizá el honor concedido a esta clase animal tan aterrada. No creo que el hombre tenga honor. Si alguna vez pudo creerse en ello, este siglo lo ha desmentido.

\*

La inspiración es una comparación sorprendente; subraya el carácter interior al cuerpo de aquello que lo empuja a expresarse; una elegía conmovedora que vaga por el cuerpo. Una melodía despunta en la garganta. Se ocultan demasiado fácilmente las simples «ganas de expresarse» de las que resultan, es decir, el humor, la propiciación, el buen estado que suponen, el ardor interno o la excitación o la buena comida que las han decidido. Paradójicamente, denunciar el tema de la inspiración es negar en nosotros, sin cesar, lo previo de un cuerpo. El arte es exceso, síntoma, lujo que están inextricablemente ligados a las condiciones muy físicas que subyacen a ellos. El hecho de que pensemos, hablemos, dictemos, leamos, cantemos, está, en cada ocasión, despojado de toda autonomía.

Igualmente, esta oscura visita de unas ganas de expresarse y de querer compartir. En todo el cuerpo se hace sitio una forma de *arenga vacía pero ya cada vez más ritmada*. El arte prolonga una cierta salud, curiosidad, vitalidad, buenas condiciones físicas, efervescencia y rumor interior, compulsiones que tratan de exteriorizarse, aunque fuertemente cadenciosas ya en el cuerpo. Un cuerpo inmóvil «animado». Pensamiento, expresión están ligados a esta energía sin objeto que atraviesa un cuerpo no hambriento, no doloroso, etc. Es el hambre de quien ya no tiene hambre (la caza vacía, la voracidad sin víctima). Es el bienestar o ese pulso de vida y de sangre que visitan la cabeza y se acumulan en forma de secuencias lingüísticas y se apremian rítmicamente hasta la exteriorización.

\*

De todos los sonidos del mundo, los sonidos más fútiles son los de las lenguas. Y son también los más perniciosos: hacen creer que van a dar sentido al mundo.

\*

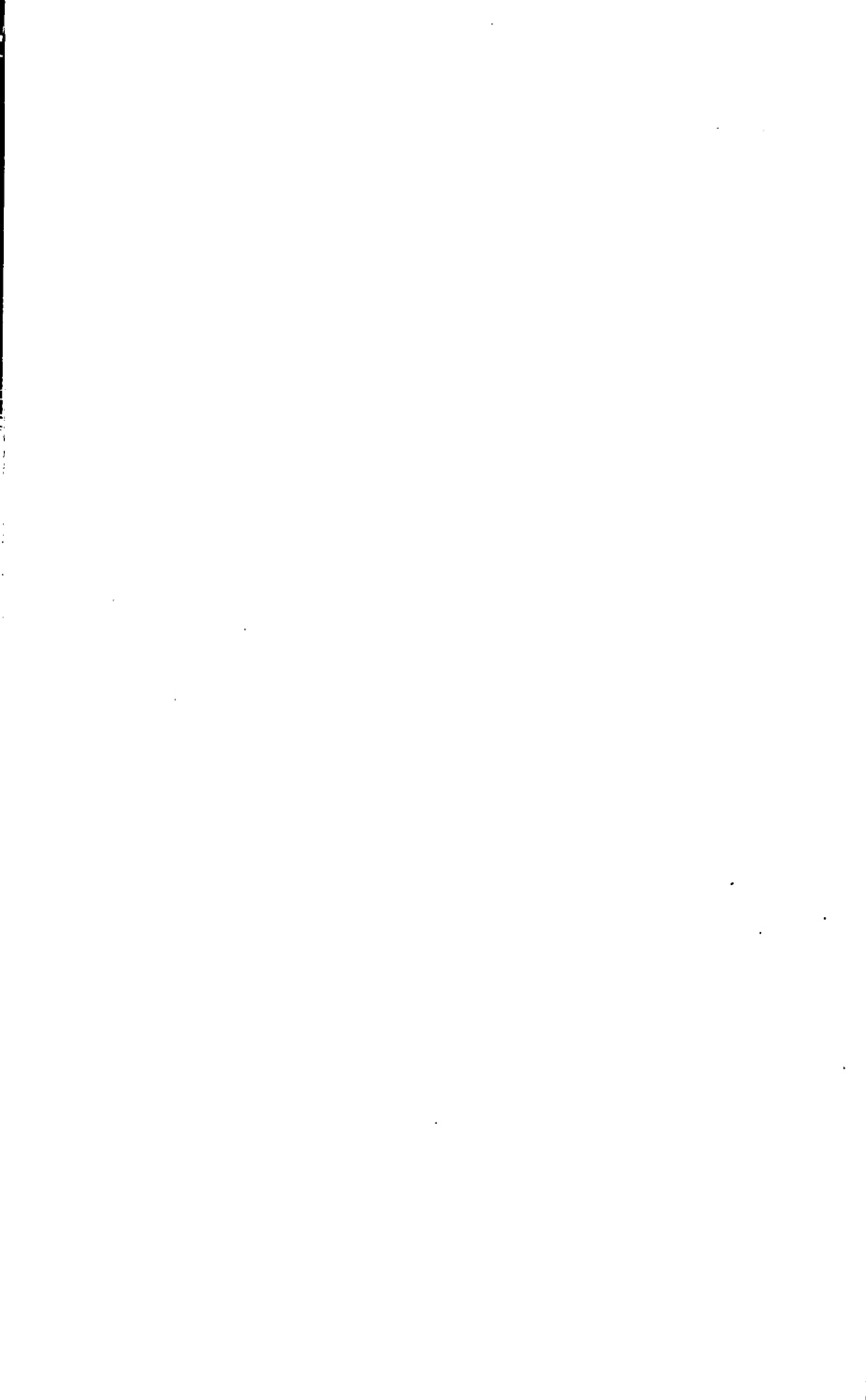
Con las cosas pasa como con los recuerdos que tenemos de los muertos. Toda cosa se convierte en una palabra, como todo lo que eran se reduce de pronto al estado de lenguaje. Luego, dejamos de evocar su memoria y esas palabras que resumían su vida, y que mencionaban todavía durante algunos años cuál había podido ser su nombre, pierden ese poder de

evocación y se reservan para el uso común. Las lenguas nos enseñan a equipararnos con la muerte, y por su mediación, consentimos progresivamente en nuestra desaparición. Cosas y hombres nos trasplantamos poco a poco en forma de lenguaje y nos suprimimos ya en la nada.

\*

Entreabro libros. Pero también veo un río. Sorprendo un insecto que revolotea por la habitación. Entonces dejo de leer de pronto durante algunos minutos. Miro el insecto. Miro la sombra del insecto. Miro el cielo. Escucho cómo se acumulan los milenios. La naturaleza no se dirige a los hombres a través de las lenguas. El sonido del mundo no es el flaco sonido de una lengua.

(La naturaleza no se dirige. El sol luce. No luce «para iluminar». No luce para iluminar el mundo).



## TRATADO XXIV. DEL VINO PELEÓN

El cielo, el río, el océano, los astros y la tierra son de una belleza majestuosa y no hablan.

Las cuatro estaciones y su cortejo de plantas, de luz, de nieve, de bestias y de vestidos se suceden y no hablan.

Los miembros, los ladrillos, los excrementos, los dientes, la corta infancia y la extrema vejez, los pétalos, los arenales, los ojos y los sexos participan de esta belleza y no hablan.

Los hombres discuten entre sí, se dirigen a los dioses y formulan opiniones porque temen la belleza atroz.

Las palabras de los hombres son el agua y el azúcar que mezclan con el concentrado de arak más puro. Las obras son las pequeñas cucharas que sirven para mezclar el agua, el arak y el azúcar en el vaso. El vaso son las ciudades del mundo. A esta mixtura desleída la llaman —en su extraña mixtura desleída— con el nombre extraño de lengua. Y se toman esa bebida aguada y azucarada que les cierra los párpados y que les separa menos de lo que piensan de la crueldad y de los estratos superpuestos de lo que los precede y del silencio.

Los *Pequeños tratados* fueron inaccesibles durante largo tiempo. Comenzados en 1977, acabados en 1980, rechazados por numerosos editores, los ocho volúmenes tuvieron que esperar hasta 1991 para aparecer en su integridad.

Para mí, se trataba de una búsqueda mítica.

Los *Pequeños tratados* recogen los huesos calcinados de entre lo que queda del fuego más antiguo, sacan muestras de las manchas en las cortinas de las literas, excavan en las grietas de las grutas, sorprenden el enigma del repudio de la letra z al final del alfabeto francés, recogen los miedos desdeñados, la cola de la cedilla, los meñiques que hablan, la reliquia del pensamiento.

P. Q.

«El mejor escritor francés vivo».

RAFAEL CONTE, *Babelia*

«Pascal Quignard es del tipo de escritores que no tienen que demostrar que lo son. Es un autor cuya erudición puede agotar, que bucea en aguas profundas».

PATRICIA DE SOUZA, *La Razón*