

La diseminación

Jacques Derrida

diseminación abre, sin fin,
ra que ya no se deja recono-
sentido, aunque fuese plura-
encia sujeta ya la huella. Lo
o en que el movimiento de
gularmente a ligar el juego
lo así la historia. Salta la
detenido en nombre de la l
o de ese hacer saltar como

espiral / ensayo

Jacques Derrida

La diseminación

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo a través de diversas ONGs.

Título original: *La dissemination*

Traducción: José Martín Arancibia

© Editions du Seuil
© de la traducción
Editorial Fundamentos, todos los derechos en lengua española
Caracas 15. 28010 Madrid
☎ (91) 319 9619. Fax (91) 319 5584

Primera edición, 1975

Séptima edición, 1997

ISBN: 84-245-0145-4

Depósito Legal: M- 33 560 — 1997

Impreso en España. Printed in Spain

Impreso por Omagraf, S.L.

Diseño cubierta: Diego Lara

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

FUERA DE LIBRO
(Prefacios)

NOTA: El equivalente castellano de la diferencia gráfica que Derrida introduce en las palabras *différence* y *différent* escribiendo «différance» y «différant», lo hemos señalado por «diferenzia» y «diferente».

Este (pues) no habrá sido un libro.

Aún menos, a pesar de su apariencia, la recopilación de *tres* «ensayos», cuyo momento habría llegado ya, después del hecho, de reconocer su trayecto, de recordar su continuidad o de inducir su ley, e incluso de exhibir, con la insistencia que tal ocasión requiere, su concepto o sentido. No se va a fingir, según el código, la premeditación o la improvisación. La disposición de estos textos es otra, mi intención no es ahora la de presentarlos.

Se discute en él, precisamente, la cuestión de la presentación.

Si la forma del libro está en la actualidad, como es sabido, sometida a una turbulencia general, si parece menos natural, y su historia menos transparente que nunca, si no se puede tocarla sin tocar todo, no podría regular —aquí, por ejemplo— tales procesos de escritura que, al interrogarla *prácticamente*, deben también desmontarla.

De donde la necesidad de elaborar por doquier, hoy en día, nuevamente, la cuestión del nombre guardado: de la *paleonimia*. ¿Por qué conservar, durante un tiempo determinado, un nombre antiguo? ¿Por qué amortiguar con la memoria los efectos de un sentido, de un concepto o de un objeto nuevos?

Planteadas en estos términos, la cuestión ya esta-

ría comprometida en todo un sistema de presuposiciones ahora elucidadas: por ejemplo, aquí, la exterioridad *simple* del significante respecto a «su» concepto. Hay, pues, que proceder de distinto modo.

Volvamos al principio. Ejemplos: ¿por qué «literatura» nombraría aún lo que ya se sustrae a la literatura —a lo que siempre se ha concebido y significado bajo ese nombre— o, no ocultándose únicamente en ello, la destruye implacablemente? (Plantada en estos términos, la cuestión ya estaría comprometida en la seguridad de un pre-saber: «lo que siempre se ha concebido y significado bajo ese nombre», ¿es fundamentalmente homogéneo, unívoco, no conflictual?) Otros ejemplos: ¿qué función histórica y estratégica asignar por lo tanto a las comillas, visibles o invisibles, que transforman esto en «libro» o hacen de la desconstrucción de la filosofía un «discurso filosófico»?

Esta estructura de la *doble señal* (*cogido* —tomado y encerrado— en una pareja de oposición, un término conserva su antiguo nombre para destruir la oposición a la que ya no pertenece en absoluto, a la que además *no* habrá cedido *nunca*, siendo la historia de esta oposición la de una lucha incesante y jerarquizante) trabaja todo el campo en que se desplazan estos textos. Y también ella resulta trabajada en él: la regla según la cual cada concepto recibe necesariamente dos señales semejantes —repetición sin identidad—, una en el interior, la otra en el exterior del sistema desconstruido, debe dar lugar a una doble lectura y a una doble escritura. Aparecerá en su momento: a una *doble ciencia*.

Ningún concepto, ningún hombre, ningún significante escapa a ello. Intentaremos determinar la ley que obliga (por ejemplo y teniendo en cuenta una

refundición teórica general que rearticula desde hace poco los campos de la filosofía, de la ciencia, de la literatura, etc.) a denominar «escritura» a lo que critica, desconstruye, fuerza la oposición tradicional y jerarquizada de la escritura y la palabra, de la escritura y el sistema (idealista, espiritualista, fonocentrista: en primer lugar, logocéntrica) de todos sus otros; a denominar «trabajo» o «práctica» a lo que desorganiza la oposición filosófica *praxis/theoria* y no se deja ya *rehacer* según el procedimiento de la negatividad hegeliana; a denominar «inconsciente» a lo que jamás habrá sido el negativo simétrico o el depósito potencial de la «conciencia»; a denominar «materia» a ese exterior de las oposiciones clásicas que, con tal que se tengan en cuenta una adquisición teórica y una desconstrucción filosófica de hace apenas nada, ya no debería de tener forma tranquilizadora: ni la de un referente (al menos concebido como cosa o causa reales, anteriores y exteriores al sistema de la textualidad general), ni la de la presencia bajo ninguno de sus modos (sentido, esencia, existencia —objetiva o subjetiva—, forma, es decir, aparecer, contenido, sustancia, etc., presencia sensible o presencia inteligible), ni la de un principio, fundamental o totalizante, incluso de una instancia última: en una palabra, todo ese fuera de texto que detendría la concatenación de la escritura (de ese movimiento que coloca a todo significado en situación de huella diferencial) y para el cual yo había propuesto el concepto de «significado transcendental». «Differenzia» designaba también, en el mismo campo problemático, a esa economía —de guerra— que pone en relación a la alteridad radical o a la exterioridad absoluta de lo exterior con el campo cerrado, agonístico y jerarqui-

zante de las oposiciones filosóficas, de los «diferentes» o de la «diferencia» (1). Movimiento económico de la huella que implica a la vez su señal y su desaparición —el margen de su imposibilidad— según una relación que ninguna dialéctica especulativa del mismo y del otro podría denominar por lo mismo que es una operación de dominio (2).

Existirá siempre un riesgo, ciertamente, al hacer trabajar, e incluso al dejar circular los antiguos nombres: el de una instalación, incluso de una regresión a, en el sistema desconstruido o en curso de desconstrucción. Y negar ese riesgo sería ya confirmarlo: tener al significante —en este caso al nombre— por una circunstancia convencional del concepto y por una concesión sin efecto específico. Sería afirmar la autonomía del sentido, la pureza ideal de una historia teórica y abstracta del concepto. Y, a la inversa, pretender desembarazarse inmediatamente de las señales anteriores y pasar, por decreto, con un simple gesto, al exterior de las oposiciones clásicas, es, aparte del riesgo de una interminable «teología negativa», olvidar que tales oposiciones no constituían un sistema *dado*, una especie de índice anhistórico y radicalmente homogéneo, sino un espacio disimétrico y jerarquizante, atravesado por fuerzas y trabajado en su cerca por el exterior que rechaza: expulsa y, lo que viene a ser lo mismo, interioriza como uno de *sus* momentos. Por eso la desconstrucción implica una fase indispensable de *derribo*. Quedarse en el derribo es operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir. Pero

¹ Cf. «La difference», en *Théorie d'ensemble*, colección «Tel Quel», Du Seuil, París, 1968, págs. 58 y ss. Hay trad. esp., Seix Barral.

² Cf. «De l'économie restreinte à l'économie générale», en *L'écriture et la différence*, col. «Tel Quel», 1967.

atenerse, para ir *más lejos*, ser más radical o más audaz, a una actitud de indiferencia neutralizante respecto a las oposiciones clásicas, sería dar curso libre a las fuerzas que dominan efectiva e históricamente el campo. Sería, a falta de haberse apoderado de los medios para *intervenir* en él ⁽³⁾, confirmar el equilibrio establecido.

Estas dos operaciones deben, pues, ser conducidas en una especie de *simul* desconcertante, en un movimiento de conjunto, movimiento coherente, cierto, pero dividido, diferenciado y estratificado. La separación entre las dos operaciones debe permanecer abierta, dejarse señalar y reseñalar sin tregua. Basta decir la heterogeneidad necesaria de cada texto que participa en esta operación y la imposibilidad de resumir la separación en un solo punto, ni bajo un solo nombre. Los valores de responsabilidad o de individualidad ya no pueden dominar aquí: es el primer efecto de la diseminación.

No hay «concepto-metafísico». No hay «nombre-metafísico». Lo metafísico es cierta determinación, un movimiento orientado de la cadena. No se le puede oponer un concepto, sino un trabajo textual y otro encadenamiento. Habiendo recordado esto, el desarrollo de esta problemática implicará, pues, el movimiento de la diferencia tal como fue ya despejado en otro lugar: movimiento «productivo» y conflictual ⁽⁴⁾ al que ninguna identidad, ninguna unidad, ninguna simplicidad originaria podría preceder, que

³ Sobre los conceptos de *intervención* y de *paleonimia*, sobre la operación conceptual de ese vuelco-desplazamiento (extracción de un predicado, adherencia nominal, injerto, extensión y reorganización), cf. «Positions», en *Pro-messe* núms. 30-31, pág. 37.

⁴ «La différence», *op. cit.*, págs. 46 ss.

ninguna dialéctica filosófica podría *rehacer* ⁵⁾, resolver o apaciguar, y que desorganiza «prácticamente», «históricamente», textualmente, la oposición o la diferencia (la distinción estática) de los diferentes.

Un *prefacio* recordaría, anunciaría aquí una teoría y una práctica *generales* de la desconstrucción, esa estrategia sin la cual no habría más que veleidada empirista y fragmentaria de crítica, confirmación no equívoca de la metafísica. Enunciaría en el futuro («van a leer esto») el sentido o el contenido conceptuales (aquí esa extraña estrategia sin finalidad, ese desfallecimiento organizador del *telos* o del *escaton* que reinscribe la economía restringida en la economía general) de lo que *ya* habría sido *escrito*. Y por lo tanto lo bastante *leído* como para poder ser reunido en su tenor semántico y por adelantado propuesto. Para el prólogo, que vuelve a formar un querer-decir a cosa hecha, el texto es un escrito

⁵ *Aufheben* (sobre esta traducción, cf. «Le puits et la pyramide», en *Hegel et la pensée moderne*, P. U. F., 1970). El movimiento por el que Hegel determina la diferencia en contradicción («Der Unterschied überhaupt ist schon der Widerspruch an sich», *Ciencia de la lógica* II, I, capítulo 2, C) está justamente destinado a hacer posible el establecimiento último (onto-teo-teleo-lógico) de la diferencia. La *diferenzia* —que no es, pues, la contradicción dialéctica en ese sentido hegeliano— señala el límite crítico de los poderes idealizantes del establecimiento por doquiera pueden, directa o indirectamente, operar. *Inscribe* la contradicción más bien, resultando irreductiblemente diferenciante y diseminante, la diferencia, *las* contradicciones. Señalando el movimiento «productor» (en el sentido de la economía general y teniendo en cuenta la pérdida de presencia) y diferenciante; el «concepto» *económico* de la diferencia no reduce, pues, las contradicciones a la homogeneidad de un solo modelo. Es lo contrario lo que siempre puede ocurrir cuando Hegel hace de la diferencia un momento de la contradicción general. Esta es siempre en su fondo onto-teológica. Igual que la reducción a la diferencia de la economía compleja y general de la *diferenzia*. (Nota residual y retrasada para un post-facio.)

—un pasado— que, en una falsa apariencia de presente, un autor oculto y todopoderoso, con pleno dominio de su producto, presenta al lector como futuro suyo. Esto es lo que he escrito, después leído y que escribo que van ustedes a leer. Después de lo cual podrán ustedes tomar posesión de este prefacio, que en suma ahora no leen, aunque, habiéndolo leído, ya se hayan anticipado a todo lo que le sigue y pueden casi dispensarse de leerlo. El *pre* del prefacio hace presente el porvenir, lo representa, lo aproxima, lo aspira y adelantándolo lo pone delante. Lo reduce a la forma de presencia manifiesta.

Operación esencial e irrisoria: no sólo porque la escritura no se mantiene en ninguno de esos tiempos (presente, pasado o futuro en tanto que presentes modificados); no sólo porque se limitaría a efectos discursivos de querer-decir, sino porque anularía, al extraer un solo núcleo temático o una sola tesis directriz, el desplazamiento textual que se opera «aquí». (¿Aquí? ¿Dónde? La cuestión del aquí se halla explícitamente escenificada en la diseminación.) Si se estuviese, en efecto, justificado para hacerlo, habría, desde ahora, que adelantar que una de las tesis —hay más de una— inscritas en la diseminación es justamente la imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema. No la imposibilidad, quizá, ya que *se hace* normalmente, sino la resistencia —diremos *la restancia*— de una escritura que no se hace más de lo que se deja hacer.

Esto no es, pues, un prefacio, si al menos se entiende por ello un índice, un código o un sumario razonado de significados eminentes, ni un índice de las palabras claves o de los nombres propios.

¿Pero qué hacen los prefacios? ¿Su lógica no es

más sorprendente? ¿No habrá que reconstruir un día su historia y su tipología? ¿Forman un género? ¿Se reagrupan según la necesidad de determinado predicado común o son de otro modo y en sí mismos compartidos?

No se contestará a estas preguntas, al menos según el modo finalmente de la declaración. Pero, *por el camino*, un *protocolo* habrá —destruyendo ese futuro anterior— ocupado el lugar preocupante del *prefacio* ⁽⁶⁾. Si se insiste para que ese protocolo esté ya fijado en una representación, digamos por adelantado que tendría, con algunas complicaciones suplementarias, la estructura de un *bloque mágico*.

Siempre se han escrito los prefacios, al parecer,

⁶ El prefacio no expone la fachada frontal o preambular de un espacio. No exhibe la primera cara o la superficie de un desarrollo que se dejaría pre-ver y presentar. Es el adelanto de un habla (*praefatio*, *prae-fari*). A tal anticipación discursiva, el protocolo sustituye el monumento de un texto: *primera página pegada* por encima de la apertura —la primera página— de un registro o de un conjunto de actos. En todos los contextos en que interviene, el protocolo reúne las significaciones de la fórmula (o del formulario), de la precedencia y de la escritura: de la prescripción. Y mediante su «collage», el *protocolon* divide y deshace la pretensión inaugural de la primera página, como de todo *incipit*. Todo comienza entonces —ley de la diseminación— por una doblez. Ciertamente, si el protocolo se resumiese en el collage de una hoja sencilla (por ejemplo, el anverso/reverso del signo), se volvería a convertir en prefacio, según un orden en el que se reconoce la gran lógica. No escapa a ello más que para formar bloque, y mágicamente, es decir, según la «gráfica» de una muy distinta estructura: ni profundidad ni superficie, ni sustancia ni fenómeno, ni en sí ni para sí.

(Fuera del libro entonces estaría —por ejemplo— el esbozo protocolar de una introducción oblicua a los dos tratados (tratamientos, más bien, y tan extrañamente contemporáneos: de su propia práctica, en primer lugar) más notables, indefinidamente notables, de lo *pre-escrito*: esas dos máquinas musicales que son, tan diferentemente como resulta posible, *el Pré* o *la Fábrica del pré*, de Francis Ponge; *Fugue*, de Roger Laporte.)

pero también los prólogos, introducciones, preliminares, preámbulos y prolegómenos, con vistas a su propia desaparición. Llegado al límite del *pre-* (que presenta y precede o más bien adelanta la producción presentativa y, para poner ante la vista lo que aún no es visible, debe hablar, predecir y predicar), el trayecto debe a su término anularse. Pero esta sustracción deja una señal de la desaparición, un *resto* que se añade al texto subsiguiente y no se deja resumir por completo. Tal operación parece, pues, contradictoria, y lo mismo ocurre con el interés que en ella se pone. ¿Pero *existe* un prefacio?

Por una parte —es de pura lógica—, ese resto de escritura resulta anterior y exterior al desarrollo del contenido que anuncia. Precediendo a lo que debe poder presentarse a sí mismo, cae como una corteza hueca y un desperdicio formal, momento de la sequedad o de la charlatanería, a veces una y otra cosa al mismo tiempo. Desde un punto de vista que no puede ser, en último recurso, más que el de la ciencia de la lógica, Hegel descalifica así al prefacio. La exposición filosófica tiene como esencia poder y deber prescindir del prefacio. Es lo que la distingue de los recursos empíricos (ensayos, conversaciones, polémicas), de las ciencias filosóficas particulares y de las ciencias determinadas, sean matemáticas o empíricas. Hegel insiste en ello incansablemente en los «prefacios» que abren sus tratados (prefacios de cada edición, introducciones, etc.). Antes incluso que la *Introducción (Einleitung)* a la *Fenomenología del espíritu*, anticipación circular de la crítica de la certeza sensible y del origen de la fenomenalidad, anuncie «la presentación del saber que aparece» (*die Darstellung des erscheinenden*

Wissens), un *Prefacio (Vorrede)* nos habrá prevenido contra su propio estatuto de prólogo:

«En el prefacio (*Vorrede*) que precede a su obra (*Schrift*), un autor explica habitualmente la finalidad que se ha propuesto, la ocasión que le ha llevado a escribir y las relaciones que en su opinión tiene su obra con los tratados precedentes o contemporáneos sobre el mismo tema. En el caso de una obra (*Schrift*) filosófica semejante aclaración parece no sólo superflua sino además impropia e inadaptada a la naturaleza de la investigación filosófica (*sondern um der Natur der Sache willen sogar unpassend und zweckwidrig zu sein*). En efecto, todo lo que habría que decir de la filosofía en un prefacio, una *ojeada* histórica de la orientación y del punto de vista, del contenido general y de los resultados, una cascada de proposiciones dispersas y de afirmaciones gratuitas sobre la verdad, todo eso no podría tener ningún valor como modo de exposición filosófico. Además, como la filosofía está esencialmente en el elemento de la universalidad que incluye en sí a lo particular, puede parecer que en ella más que en las otras ciencias, en la finalidad y en los últimos resultados se halle expresada la cosa misma (*die Sache selbst*) en su esencia perfecta; en contraste con esta esencia, la exposición (*Aufsführung*) debería constituir propiamente lo inesencial (*eigentlich das Unwesentliche sei*)».

El prefacio de un escrito filosófico se agota, pues, en el umbral de la ciencia. Es el lugar de una conversación exterior a lo mismo de que pretende hablar. Esa charla de la pequeña historia reduce *la cosa misma* (aquí el concepto, el sentido del pensamiento pensándose y produciéndose a sí mismo en el elemento de la universalidad) a la forma del ob-

jeto particular, acabado, el que los saberes determinados, descripciones empíricas o ciencias matemáticas, son incapaces de producir espontáneamente en su propio proceso y deben, pues, esta vez, *introducir* desde el exterior, definir como un pre-dato:

«Por el contrario, en la idea general de la anatomía por ejemplo —el conocimiento de las partes del cuerpo consideradas aparte de sus relaciones vitales— se está persuadido de que no se posee aún la cosa misma, el contenido de esa ciencia, y que hay que tomar además en consideración atenta a lo particular. Además, en semejante agregado de conocimientos, que, con toda razón, no lleva el nombre de ciencia, una charla (*Konversation*) sobre la finalidad y sobre generalidades de este tipo no es de ordinario diferente al modo puramente histórico y no conceptual (*begrifflosen*) según el cual se habla igualmente del contenido mismo, de los nervios, de los músculos, etc. La filosofía, por el contrario, se hallaría en una situación muy diferente si hiciera uso de una forma tal de proceder, pues ella misma la declararía incapaz de aprehender la verdad.»

Este prefacio a un texto filosófico nos explica, pues, que a un texto filosófico en tanto que tal un prefacio no le resulta útil y ni siquiera posible. ¿Tiene, pues, lugar? ¿Dónde tendría lugar? ¿Cómo desaparece este prefacio (negativo de la filosofía)? ¿Según qué modo predica? ¿Negación de la negación? ¿Denegación? ¿Queda anclado en el proceso filosófico que es en sí mismo su propia *presentación*, la domesticidad misma de su exposición (*Darstellung*)? («La necesidad interior de que el saber sea ciencia —*das Wissen Wissenschaft sei*— reside en su naturaleza, y la explicación satisfactoria de ese punto for-

ma un todo con la presentación —*Darstellung*— de la propia filosofía», *ibid.*) ¿O bien el prólogo, más allá de sí mismo, es ya arrastrado en el movimiento que tiene lugar ante él y que no parece seguirle más que por haberle *en realidad precedido*? ¿No es el prefacio a la vez negado e interiorizado en la presentación de la filosofía por sí misma, en la auto-producción y la auto-determinación del concepto?

Pero si del prolegómeno, una vez inscrito y tejido, algo no se dejase ya establecer en el curso de la presentación filosófica, ¿sería necesariamente para adoptar la forma de la *caída*? ¿Y qué hay de la caída? ¿No podría leerse de otro modo que como la deyección de la esencialidad filosófica, no ciertamente para rehacerla, sino para aprender a contar de otro modo con ella?

Sí — Hegel escribe, más allá de lo que quiere decir, cada página del prefacio se despega de sí misma y se divide inmediatamente: *híbrida o bifaz*. (La disseminación generaliza la teoría y la práctica del *injerto* sin cuerpo propio y del *sesgo* sin frente.) Al prefacio que Hegel *debe* escribir para denunciar en él a un prefacio a la vez imposible e ineludible, debemos asignarle dos lugares y dos alcances. Pertenecede a la vez al interior y al exterior del concepto. Pero según un proceso de mediación y de reapropiación dialéctica, el interior de la filosofía especulativa establece *su propio* exterior como un momento de su negatividad. El momento del prefacio resulta necesariamente abierto por la separación crítica entre el desarrollo científico o lógico de la filosofía y su retraso empirista o formalista. Lección de Hegel que hay que mantener, si es posible, más allá del hegelianismo: la complicidad esencial del empirismo y del formalismo. Si el prefacio es indis-

pensable, es porque la cultura dominante impone aún uno y otro; hay, pues, que combatirla o más bien cultivarla, «formarla» (*bilden*) más. La necesidad del prefacio pertenece a la *Bildung*. Esta lucha parece exterior a la filosofía, puesto que su campo es el de una didáctica que se sirve de artificios y no de una auto-presentación del concepto. Pero es interior a la filosofía en la medida en que, como lo dice también el Prefacio, la exterioridad de lo negativo (lo falso, el mal, la muerte) pertenecen aún al proceso de la verdad y deben dejar en él su huella (?).

Igualmente, después de haber definido la *necesidad interior* de la auto-presentación del concepto, Hegel le identifica la *necesidad exterior*, la que toma en cuenta al tiempo como existencia (*Dasein*) del concepto. Pero no se trata en primer lugar más que de la necesidad del tiempo como forma *universal* de la sensibilidad. Habrá a continuación que reconocer la separación entre ese tiempo formal, elemento general para la presencia del concepto, y su determinación empírica o histórica, la de *nuestro tiempo*, por ejemplo:

«Para la necesidad *exterior*, en tanto que es concebida de forma universal, hecha abstracción de la contingencia de la persona y de las circunstancias individuales, es la misma que la necesi-

⁷ Se debe afirmar, por el contrario, que la verdad no es una moneda acuñada que, tal cual, está lista para ser gastada y cobrada.» [...] «... esta igualdad llegada a ser es la verdad. Pero no es la verdad en un sentido que implicaría la eliminación de la desigualdad, como las escorias, por ejemplo, son expulsadas del metal puro; o tampoco es la verdad como el producto en el que no se encuentra ya ninguna huella del instrumento; sino que la desigualdad está aún inmediatamente presente en lo verdadero como tal, está presente (*vorhanden*) como lo negativo, como el Se (*Selbst*).»

dad *interior*, y consiste en la figura (*Gestalt*) en que el tiempo presenta el estar-allí de sus momentos (*wie die Zeit das Dasein ihrer Momente vorstellt*). Si se pudiese mostrar que nuestro tiempo es propicio (*an der Zeit*) a la elevación de la filosofía a la ciencia, eso constituiría la única verdadera justificación de las tentativas que se proponen esa finalidad, a la vez poniendo en evidencia la necesidad de esa finalidad, y realizándola por completo.»

Pero como *nuestro tiempo* no es por entero, simplemente propicio a esa elevación (*Erhebung*), como no es aún por entero el momento (*an der Zeit*), como el momento, al menos, es inigual a sí mismo, aún es preciso prepararlo y hacerle alcanzarse a sí mismo mediante una didáctica; y si se considera que ha llegado el momento, hay que hacer tomar conciencia de ello, presentar a lo que ya está *allí*; mejor aún, reconducir el estar-allí al concepto cuya presencia (*Dasein*) temporal e histórica es o, circularmente, introducir el concepto en su estar-allí. Ciertamente, el espaciado entre el concepto y el estar-allí, entre el concepto y la existencia, el pensamiento y el tiempo, tal sería el alojamiento bastante incalificable del prefacio.

El tiempo es el tiempo del prefacio, el espacio —cuyo tiempo *habrá sido* la verdad— es el espacio del prefacio. Este ocuparía, pues, por completo el *lugar* y la *duración* del libro.

Cuando la doble necesidad, interior y exterior, *haya sido* cumplida, el prefacio, que se habrá de alguna forma presentado, como se presenta al comienzo (de lo) verdadero, se habrá sin duda elevado a la filosofía, habrá sido interiorizado y establecido. Simultáneamente habrá *caído de sí mismo* y habrá po-

dido ser dejado «en el lugar que le conviene en la conversación» (8). Doble tópico, doble rostro, desaparición sobrecargada. ¿Cuál es el *estatuto* de un texto cuando se arrebatata y se des-marca él mismo? ¿Contradicción dialéctica? ¿Negación de la negación? ¿Labor de lo negativo y trabajo al servicio del sentido? ¿Del ser junto a sí del concepto?

Aún no sabéis si lo que se escribe aquí, ya lo habéis leído, no es más que un momento del prefacio hegeliano.

Este critica la formalidad del prefacio como crítica el matematicismo y el formalismo en general. Es una sola y la misma crítica. Discurso exterior al concepto y a la cosa misma, máquina privada de sentido y de vida, estructura *anatómica*, el prefacio tiene siempre alguna afinidad con el procedimiento matemático. («En el conocimiento matemático, la reflexión es una operación exterior a la cosa.» [...] «La finalidad o el concepto de la matemática» es «la relación inesencial y privada de concepto».) Lanzada en el *Prefacio* a la *Fenomenología del espíritu*, la condena del prólogo se repite en la *Introducción* a la *Ciencia de la lógica*. Repetida: ¿se dirá que viene a repetir la de la *Fenomenología* o que la precedía condicionándola desde siempre? ¿Se dirá —problema tradicional— que la *Fenomenología del espíritu* es en su totalidad el prefacio de introducción a

⁸ «Pero este principio de la cultura (*Bildung*) dará enseguida lugar a la seriedad de la vida en su plenitud, seriedad que introduce en la experiencia de la cosa misma (*der in die Erfahrung der Sache selbst hineinführt*); y cuanto más descienda el rigor del concepto a la profundidad de la cosa, ese tipo de conocimiento y de apreciación (*Beurteilung*) entonces sabrán quedar en el sitio que les corresponde a la conversación (*Konversation*).»

la *Lógica?* (9). Pero como todo prefacio, éste, en puridad, no habrá podido escribirse más que a posteriori. Es *en realidad* un posfacio; y continuamente, y es algo que se lee sobre todo en los preliminares, ya desde el fin del trayecto, desde el saber absoluto los dos libros están abiertos y se envuelven recíprocamente en un solo volumen. El prefacio de la feno-

⁹ Habría que leer aquí muy rigurosamente, en la gran *Lógica*, el *Prefacio*, la *Introducción* y, en el primer Libro, ese desarrollo sin estatuto que precede a la *Primera Sección* y que lleva por título «¿Cómo debe ser practicado el principio de la ciencia?». A través de los conceptos especulativos de método, de comienzo (abstracto o concreto), de fundamento, de resultado y de presuposición, etc., las relaciones de la fenomenología del espíritu y de la lógica son vueltas a colocar en su círculo sin fin. Cada una de ambas desarrolla y presupone a la otra: el ejemplo determinado del todo envuelve al todo, etc. Por ejemplo: a) «Ese movimiento espiritual, que en su sencillez se da su determinación y en ésta su igualdad en sí, que es, pues, el movimiento inmanente del concepto, constituye el método absoluto del conocer y, al mismo tiempo, el alma inmanente del propio contenido. Sólo sobre ese camino, que se construye a sí mismo (*Auf diesem sich selbst konstruirenden Wege*), según mi opinión, es capaz la filosofía de ser una ciencia objetiva, demostrada. Es de esa manera como he intentado presentar (*darzustellen*) a la conciencia en la *Fenomenología del espíritu*. La conciencia es el espíritu en tanto que saber concreto, pero circunscrito en la exterioridad; pero la procesión de este objeto se funda únicamente, como el desarrollo de toda vida natural y espiritual, en la naturaleza de las *esencialidades puras* que constituyen el contenido de la lógica. La conciencia, en tanto que espíritu que aparece, que se libera sobre la marcha de su inmediatez y de su concreción exterior, se convierte en saber puro que tiene como objeto esas esencialidades puras, tales como son en sí y para sí. [...] Son los puros pensamientos, el espíritu que piensa su esencia. Su auto-movimiento es su vida espiritual y es por lo que la ciencia se constituye y es su presentación (*Darstellung*).

Así es indicada la relación de la ciencia que yo llamo *Fenomenología del espíritu* con la lógica. En lo que se refiere a la relación exterior, la primera parte del *Sistema de la ciencia*, que contiene la fenomenología, debería ir seguida de una segunda parte que contendría la lógica y las dos ciencias reales (*realen*) de la filosofía, la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu; y habría acabado así el

menología está escrito desde el final de la lógica. La autopresentación del concepto es el *verdadero* prefacio de todos los prefacios. Los prefacios *escritos* son fenómenos exteriores al concepto, el concepto (el ser cerca de sí del logos absoluto) es el verda-

sistema de la ciencia. Pero la extensión necesaria que tendría que recibir la lógica me ha empeñado a concederle una elucidación particular; constituye, pues, en un plano ampliado, la primera continuación de la *Fenomenología del espíritu* (Prefacio a la primera edición).

b) «En la *Fenomenología del espíritu* he presentado (*Dargestellt*) a la conciencia en su procesión, desde la primera oposición inmediata entre ella y el objeto hasta el saber absoluto. Este camino (*Weg*) atraviesa todas las formas de la *relación de la conciencia con el objeto* y tiene por resultado (*Resultate*) el *concepto de la ciencia*. Por consiguiente, ese concepto (hecha abstracción de que surge (*hervorgeht*) en el interior de la lógica misma) no tiene necesidad aquí de ninguna justificación, puesto que la comporta en sí mismo; y es incapaz de otra justificación que la de esta producción (*hervorbringung*) de sí a través de la conciencia, en la que todas sus figuras propias (*eigenen Gestalten*) se resuelven en una sola como en la verdad. Una justificación o una explicación racionante [*räsonierende*: es con esa palabra como Hegel define regularmente el modo discursivo de los prefacios] del concepto de la ciencia puede todo lo más tener como efecto que se convierta en un objeto de representación (*vor die Vorstellung*) y que un conocimiento histórico (*historische Kenntnis*) sea operado; pero una definición de la ciencia o más precisamente de la lógica no tiene su *prueba* más que en esa necesidad de su surgir (*Hervorgangs*)» (*Introducción*).

c) «Hasta aquí la filosofía no había encontrado aún su método; consideraba con envidia al edificio sistemático de la matemática y le tomaba, como hemos dicho, su método o se servía del método de las ciencias que no son más que mezclas de material (*Stoffe*) dado, de pensamientos y de proposiciones empíricas, cuando no rechazaba torpemente todo método. Pero la exposición de lo que únicamente puede constituir el verdadero método de la ciencia filosófica compete al discurso de la lógica misma; pues el método es la conciencia de la forma (*Form*) del automovimiento interior de su contenido. En la *Fenomenología del espíritu* he propuesto un ejemplo de ese método sobre un objeto más concreto, la conciencia» (*Introducción*).

dero *prefacio*, el *pre-dicado* esencial de todas las escrituras.

La forma de este movimiento está dictada por el concepto hegeliano de *método*. Igual que la *Introducción* (que sigue al *Prefacio*) a la *Fenomenología del espíritu* critica la crítica del conocimiento que trata a ésta como a un *instrumento* o como a un medio, del mismo modo la *Introducción a la Ciencia de la lógica* rechaza el concepto clásico de método: definición inicial de reglas exteriores a las *operaciones*, preliminares huecos, itinerario de *antemano* asignado al recorrido efectivo del saber. Crítica *análoga* a la que Spinoza dirigía al concepto cartesiano de método. Si el camino de la ciencia es ya la ciencia, el método ya no es una reflexión preliminar y exterior; es la producción y la estructura del todo de la ciencia tal como se expone a sí mismo en la lógica. A partir de ahí, o bien el prefacio pertenece ya a esa exposición del todo, lo empeña y se empeña en él, y no tiene ninguna especificidad, ningún lugar textual propio, forma parte del discurso filosófico; o bien escapa a ello de alguna manera y no es nada: forma textual de vacancia, conjunto de signos vacíos y muertos, *caídos*, como la relación matemática, fuera del concepto vivo. Ya no es más que un *ensayo* maquinal y hueco, sin vinculación interna con el contenido que pretende anunciar ⁽¹⁰⁾.

NOTAS

⁽¹⁰⁾ Repetición formal y sin vinculación con el contenido, adorno puramente «retórico», es lo que condena la «buena retórica» mucho antes que Hegel. Esta condena era ya un *topos*. Pero había sido preciso que la regla del juego hubiese llegado a una especie de perfección técnica y a cierto absurdo modo de proceder. Los escritores romanos confeccionaban prefacios cada uno de los cuales podía presentar libros diferentes. Cicerón confía a Atticus que tiene en reserva, para cualquier necesidad, una colección de preámbulos.

¿Pero por qué se explica *eso en prefacios*? ¿Cuál es el estatuto de ese tercer término que no está *simplemente*, como *texto*, ni en lo filosófico, ni fuera de ello, ni en las señales ni en la marcha ni en los márgenes del libro? ¿Que no es detectado nunca sin huella por el método dialéctico? ¿Que no es ni una forma pura, absolutamente vacía, puesto que *anuncia* el camino y la producción semántica del concepto, ni un contenido, un momento del sentido, puesto que resulta exterior al logos y alimenta indefinidamente su crítica, aunque no fuese más que por la separación entre la ración y la racionalidad, la historia empírica y la historia conceptual? A partir de las oposiciones forma/contenido, *significante/significado*, *sensible/inteligible*, no resulta posible comprender la escritura de un prefacio. Pero para *permanecer*, ¿existe un prefacio? Su espaciamiento (prefacio a una relectura) se separa en el lugar de la *χώρα*.

Limen notable del texto: lo que se lee de la diseminación: *Limes*: marca, marcha, margen. Demarcación. Puesta en marcha: cita: «*Ahora bien — esta cuestión se había anunciado también, explícitamente como cuestión de lo liminar.*»

Prefacio de la Fenomenología del espíritu:
«Podría parecer necesario indicar al comienzo los puntos principales que conciernen al *método* de este movimiento o de la ciencia. Pero su concepto se halla en lo que ya ha sido dicho, y su presentación auténtica (*eigentliche Darstellung*) no pertenece más que a la *Lógica*, o más bien es la *Lógica* misma. El método, en efecto, no es otra cosa que la estructura del todo expuesto en su

¿Cómo es posible esta repetición? ¿Qué (hay) de ese resto? Tal (es) la cuestión (del) fuera-de-libro.

pura esencialidad. Sin embargo, en lo que respecta a la opinión que hasta ahora ha regido sobre este punto, debemos de tener conciencia de que al referirse el sistema de las representaciones al método filosófico pertenece a una cultura ya sobrepasada. Esto podría parecer jactancioso o revolucionario (*renommistisch oder revolutionär*), aunque ese sea un tono del que yo siempre me he alejado lo más posible [yo firmo pues este prefacio]; pero se debe considerar que el aparato científico que nos ofrece la matemática —explicaciones, divisiones, axiomas, series de teoremas y sus demostraciones, principios con sus consecuencias y conclusiones—, todo eso ha, al menos, *envejecido* ya en la opinión.»

La fascinación por el modelo formal de la matemática habría, pues, guiado a los filósofos clásicos en su concepto de método, en su *metodología*, en sus discursos del método o sus reglas para la dirección del espíritu (¹¹). Ese formalismo mal ordenado consistiría en suma en imponer a la presentación de la verdad exergos que no tolera o que debería producir por sí misma; ciega al camino de la verdad y a la historicidad viva del método tal como se expone

¹¹ Esta vez no se trata sólo del *camino* de Descartes. La crítica apunta también a Spinoza. La *Introducción* a la *Lógica* lo precisa remitiendo al *Prefacio* a la *Fenomenología del espíritu*: «La matemática pura tiene también su método que conviene a sus objetos abstractos y a la determinación cuantitativa bajo la cual los considera exclusivamente. Sobre este método, y en general sobre el papel subordinado de la científicidad que puede encontrar sitio en la matemática, he dicho lo esencial en el *Prefacio* a la *Fenomenología del espíritu*; pero se les considerará aún con más detenimiento en el interior de la *Lógica*. SPINOZA, WOLFF y otros se han dejado extraviar aplicándolos a la filosofía y tomando el camino exterior de la cantidad sin concepto (*den äusserlichen Gang der begrifflosen Quantität*) por el camino del concepto, lo que es en sí y para sí contradictorio.»

y se engendra a sí misma en la Lógica. Allí es, en la Lógica, donde el prólogo debe y puede desaparecer. Hegel lo había dicho en el *Prefacio* de la *Fenomenología del espíritu*. ¿Por qué lo repite, no obstante, en la *Introducción a la Ciencia de la lógica*? ¿Qué hay aquí del «acontecimiento» textual? ¿De este dígrafo?

«No hay ciencia en la que la necesidad de comenzar sin reflexiones previas (*ohne vorangehende Reflexionen*), por la cosa misma (*von der Sache selbst*), se haga sentir de manera tan imperiosa como en la ciencia lógica. En todas las demás ciencias, el objeto tratado y el método científico son distintos; igualmente, su contenido no constituye un comienzo absoluto, sino que depende de otros conceptos y se mantiene en conexión con otras materias (*Stoffe*). Así, les está permitido a esas ciencias no hablar más que de una manera lematíca de su propio terreno, de sus conexiones, como del método...»

La *Introducción a la Lógica* lleva como subtítulo «Concepto general de la lógica». Hay que distinguir el *prefacio* de la *introducción*. No tienen la misma función ni la misma dignidad a los ojos de Hegel, aunque planteen un problema análogo en su relación con el corpus filosófico de la exposición. La *Introducción* (*Einleitung*) tiene una vinculación más sistemática, menos histórica, menos circunstancial con la lógica del libro. Es *única*, trata de problemas arquitectónicos generales y esenciales, presenta el concepto general en su división y su auto-diferenciación. Los prefacios, por el contrario, se multiplican de edición en edición y tienen en cuenta una historicidad más empírica; responden a una necesidad de circunstancias que Hegel definió, claro está, *en un*

prefacio: el *Prefacio* a la segunda edición de la gran *Lógica* (12). Y, sin embargo —es por lo que los problemas son, decíamos, *análogos*—, la *Introducción* debería también (habría) debido, también, desaparecer en la *Lógica*. No permanece en ella más que en la medida en que esta ciencia filosófica absolutamente *universal* debe provisionalmente, teniendo en cuenta la incultura ambiental, presentarse primero como una ciencia filosófica *particular*. Pues el único lugar legítimo de la *Introducción*, en el sistema, es la apertura de una ciencia *filosófica particular*, por ejemplo la *Estética* o la *Historia de la Filosofía*. La *Introducción* articula la generalidad determinada de ese discurso derivado y dependiente sobre la generalidad absoluta e incondicionada de la *lógica*. Hegel no se contradice, pues, lo más mínimo cuando plantea, en las *Lecciones* sobre la *estética* o sobre la *historia de la filosofía*, la necesidad de una *introducción* (13).

¹² 1831: recuerda que si Platón, como se ha dicho, había tenido que corregir siete veces su *República*, un filósofo moderno, tratando de un objeto más difícil, de un principio más profundo, de un material más rico, debería corregir su exposición setenta y siete veces. Lo que supone mucho tiempo libre. «Pero el autor debería también, respecto a la grandeza de la tarea, contentarse con lo que habrá podido hacer bajo la presión circunstancial de las necesidades exteriores, a pesar de la dispersión inevitable por la importancia y la complejidad de los intereses de su época.» Hegel hace también alusión al «charloteo ensordecedor» que oscurece el trabajo del conocimiento. No estuvo lo bastante distraído como para desconocer determinados efectos, por ejemplo éste: «Han encontrado así la categoría gracias a la cual pueden dejar a un lado a una filosofía que gana en importancia y acabar con ella de inmediato. La llaman una filosofía *de moda*» (*Lecciones sobre la historia de la filosofía*).

¹³ Tratamiento de la paleonimia por explicitación y toma de conciencia: «Se deduce que no es para ninguna ciencia tan necesario como para la historia de la filosofía el hacerla preceder de una *Introducción* y el definir bien

El espacio liminar resulta, pues, abierto por una inadecuación entre la forma y el contenido del discurso o por una inconmensurabilidad del significante respecto al significado. Desde el momento en que se redujese su bloque a una sola superficie, el protocolo resultaría siempre una instancia formal. Los jefes de protocolo son en todas las sociedades los funcionarios del formalismo. La inadecuación entre la forma y el contenido habría debido desaparecer en la lógica especulativa que, a diferencia de las matemáticas, es a la vez la producción y la presentación de su contenido: «La lógica, por el contrario, no puede presuponer ninguna de esas formas de la

el objeto cuya historia debe ser expuesta. Pues, se puede decir, ¿cómo empezar a tratar un objeto cuyo *nombre* es corriente, cierto, pero del que no se sabe aún qué es? [...]. Pero cuando la noción de filosofía ha sido definida no de una forma arbitraria, sino científicamente, un tratado de ese tipo constituye la propia ciencia de la filosofía; pues esa ciencia tiene como carácter particular que su noción (*Begriff*) no forma más que aparentemente su principio y que sólo el tratado completo de esa ciencia es la prueba e incluso, se puede decir, el descubrimiento de la noción (*Begriff*) de ésta y que esta noción es esencialmente el resultado del tratado. Por consiguiente, también en esta Introducción hay que comenzar por la noción de la ciencia de la filosofía, del objeto de su historia. No obstante, ocurre, en conjunto, con esta Introducción que no debe referirse más que a la historia de la filosofía como lo que acaba de decirse de la misma filosofía. Lo que puede ser dicho en esta Introducción no tiene que ser estipulado por adelantado, pues no puede ser justificado y probado más que por la exposición de la historia. Esas explicaciones previas no pueden por esa razón ser incluidas en la categoría de las suposiciones arbitrarias. Ahora, situarlas al principio, a ellas que, según su justificación, son esencialmente resultados, no puede tener otro interés que el que puede tener una indicación previa de la materia más general de una ciencia. Es preciso al mismo tiempo que sirva para dejar a un lado muchas preguntas y condiciones que se podrían plantear a una historia de ese tipo como consecuencia de prejuicios habituales» (*Lecciones sobre la historia de la filosofía*). Consideraciones análogas en las *Lecciones sobre la estética. Introducción*.

reflexión o de esas reglas o leyes del pensamiento, porque forman parte de su contenido y deben basarse en él. Forman parte de ese contenido no sólo el enunciado del método científico, sino también el *concepto* mismo de la *ciencia* en general, que constituye además su último resultado.»

Su contenido es su último resultado: la lógica no tiene como objeto más que la científicidad en general, el concepto de la ciencia, el pensamiento mismo en tanto que concibe, conoce y se piensa. Si no tiene necesidad del lema es porque, comenzando por el pensamiento conceptual, debe también acabar por él y porque no sabe en principio todo de la científicidad cuyo concepto será también su última adquisición. Pero es preciso que sea *ya* su premisa, y que se anuncie al principio, abstractamente, lo que no sabrá más que al final, para que en su exordio esté *ya en* el elemento de su contenido y no tenga necesidad de pedir prestadas reglas formales a otra ciencia. De donde la necesidad de poner en movimiento la proposición siguiente que se contradice *inmediatamente* si se entiende según una linealidad no circular:

«Así, no puede [la Lógica] decir por adelantado (*voraussagen*) lo que es, sino que es sólo su tratamiento total (*ihre ganze Abhandlung*) quien produce ese saber de sí mismo como su término (*ihr Letztes*) y como su realización (*Vollendung*). Igualmente, su objeto, el *pensamiento* o con más precisión el pensamiento que concibe (*das begreifende Denken*) es esencialmente tratado en el interior de la lógica; su concepto se produce en su recorrido (*Verlauf*) y no puede pues ser anticipado (*vorausgeschickt*)».

Hegel debe pues anular inmediatamente el carácter lógico y científico de una Introducción a la Lógica en el mismo momento en que, proponiéndola (¿pero cuál es la operación textual de semejante proposición?), adelanta que la lógica no se deja preceder por ningún lema o prolema. Niega el carácter lógico de esta Introducción concediendo que no es más que una concesión y que *permanece*, como en la filosofía clásica, exterior a su contenido, formalidad destinada a retirarse de sí misma:

«Lo que es pues anticipado en esta Introducción no apunta a basar de algún modo el concepto de la Lógica o a legitimar por adelantado, de manera científica, el contenido y su método, sino, mediante algunas explicaciones y reflexiones, en el orden de la ración (*räsonieren-dem*) y de la historia, hacer que se represente con más precisión el punto de vista a partir del cual hay que considerar a esta ciencia.»

La exigencia a que cede la Introducción resulta, ciertamente, accidental: se debe corregir el error histórico a que los filósofos de ayer y de la actualidad se han dejado arrastrar. Entrando en conflicto con ellos, Hegel se adelanta sobre su terreno, que es también el del lematismo, del matematicismo, del formalismo. Pero siendo este error una negatividad incontorneable (como la «conversación» filosófica que prescribe), aparece pensado, interiorizado, establecido por el movimiento del concepto, negado a su vez y reconvertido en parte integrante del texto lógico. La necesidad de este movimiento no tiene el porte de la paradoja o de la contradicción más que si se la observa desde la exterioridad

de una instancia formalista. Esta contradicción es más bien el movimiento mismo de la dialéctica especulativa y de su progreso discursivo. Construye el concepto de prefacio según los valores hegelianos de negatividad, de establecimiento, de presuposición, de resultado, de fundamento, de circularidad, etc., o según la oposición de la certeza a la verdad. La *precipitación significativa*, que empuja al prefacio hacia adelante, le hace semejar a una forma vacía privada aún de su querer-decir; pero como va delante de sí mismo, se halla predeterminado, en su texto, por el *a posteriori semántico*. Ahora, tal es la esencia de la producción especulativa: la precipitación significativa y el *a posteriori semántico* son aquí *homogéneos* y *continuos*. El saber absoluto está *presente* en el punto cero de la exposición filosófica. Su teleología ha determinado el prefacio en postfacio, el último capítulo de la *Fenomenología del espíritu* en prólogo, la *Lógica* en Introducción a la *Fenomenología del espíritu*. Este punto de fusión onto-teológica reduce la precipitación y el después-del-hecho a apariencias o a negatividades detectables.

Hegel se halla pues tan cercano y tan alejado como es posible de una concepción «moderna» del texto o de la escritura: nada precede absolutamente a la generalidad textual. No hay prefacio, no hay programa o al menos todo *programa* es ya *programa*, momento del texto, readopción por el texto de sus *propia* exterioridad. Pero Hegel opera esta generalización saturando el texto de sentido, igualando *teleológicamente* a su tenor *conceptual*, reduciendo todo dehiscencia absoluta entre la escritura y el querer-decir, haciendo desaparecer deter-

minado acontecimiento del corte entre la *anticipación* y la *recapitulación*: movimiento de cabeza.

Si el prefacio parece hoy día inadmisibile es, por el contrario, porque ningún encabezamiento consciente ya la unión de la anticipación y de la recapitulación ni que una pase a otra. Perder la cabeza, no saber ya dónde dar con ella, tal es quizá el efecto de la diseminación. Si hoy en día resulta irrisorio intentar un prefacio que lo sea, es porque *sabemos* que es imposible la saturación semántica, y porque la precipitación significativa introduce un *desborde* («parte del forro que sobresale del paño», diccionario Littré) ingobernable, porque el después del hecho semántico ya no se vuelve una anticipación teleológica ni en el orden apaciguador del futuro anterior, porque la separación entre la «forma» vacía y la plenitud del «sentido» se halla estructuralmente sin recursos y porque, en fin, un formalismo, así como un tematismo resultan impotentes para dominar esa estructura. No la alcanzan queriendo dominarla. La generalización de lo gramático o de lo textual está unida a la desaparición, o más bien a la reinscripción del horizonte semántico, incluso y, sobre todo, cuando comprende la diferencia o la pluralidad. Al apartarse de la polisemia, más y menos que ella, la diseminación interrumpe la circulación que transforma en origen un a posteriori del sentido.

Pero la cuestión del sentido no hace más que abrirse y aún no hemos terminado con Hegel. *Sabemos*, decíamos antes. Ahora, sabemos aquí algo que ya no es nada, y de un saber cuya forma ya no se deja reconocer bajo ese viejo título. El tratamiento de la paleonimia ya no resulta aquí una toma de conciencia, una vuelta a tomar conocimiento

Sin duda Hegel hace valer, él también, su insistencia en cierta separación entre la forma y el contenido. Es decir, entre lo que él llama *certeza* y *verdad*. ¿No es la *fenomenología del espíritu* la historia de esos desplazamientos?, ¿el relato de un prefacio infinito? Criticando el formalismo, el matematicismo, el cientifismo —que son siempre faltas de filosofía— Hegel se guarda de recusar la necesidad de los momentos formal, matemático, científico (en el sentido regional de la palabra). Se guarda bien de caer en el error simétrico: el empirismo, el intuicionismo, el profetismo. Pero esta complicidad de los desfallecimientos contrarios encuentra alojamiento en los prefacios como lugar de su elección. Pero es también a un prefacio a quien compete desenmascararla, a esta complicidad, según el exceso de una re-señalización (prefacio sobre el prefacio, prefacio en el prefacio) cuya diseminación debe problematizar la regla formal y el movimiento abismal; se trata de una muy distinta reinscripción de «el espacio muerto y del uno muerto», muy distinta y *por lo tanto* muy parecida, *doblando* el Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*:

«La verdad es el movimiento de sí misma en sí misma, en tanto que este método [de tipo matemático] es el conocimiento que es exterior a la materia (*Stoffe*). Por eso es peculiar de la matemática, y se le debe dejar a la matemática que, como se ha observado, tiene como principio propio la relación privada del concepto, la relación de tamaño (*begrifflose Verhältnis der Größe*) y tiene por materia (*Stoffe*) al espacio muerto y al Uno igualmente muerto. Este método puede también en un estilo más libre, es decir, mezclado con más arbitrariedad y contingencia, subsistir en la vida corriente, en una charla (*Konversa-*

tion) o en una información histórica que satisfacen más la curiosidad (*Neugierde*) que el conocimiento (*Erkenntnis*), como es igualmente poco más o menos el caso del prefacio (*Vorrede*) [...] Pero si la necesidad del concepto prohíbe la suelta marcha de la conversación racionante (*den losen Gang der rasonierenden Konversation*), tanto como el proceder de la pedantería científica, no por eso deben suplantar al concepto el antimétodo (*Unmethode*) del presentimiento (*des Ahnens*) y del entusiasmo (*Begeisterung*), y lo arbitrario de esos discursos proféticos que desprecian no sólo esta científicidad sino toda científicidad en general.»

La dialéctica especulativa debe superar la oposición de la forma y del contenido como debe superar todo dualismo, y aún toda duplicidad sin renunciar a lo científico. Debe concebir científicamente la oposición de la ciencia a su contrario.

No basta, sin embargo, con alcanzar la triplicidad en general para ganar el elemento especulativo del concepto. El formalismo puede también acomodarse a la triplicidad, corromperla, fijarla en un *esquema* o en el *cuadro*, arrancarla a la vida del concepto. El blanco inmediato, es aquí la filosofía de la naturaleza de Schelling:

«Cuando la *Triplicidad (Triplizität)* que, en Kant, aún estaba muerta, privada del concepto (*unbegriffene*) y reencontrada por instinto, hubo sido elevada a su significación absoluta, estando allí expuesta en su contenido auténtico la forma (*Form*) auténtica (*wahrhafte*), surgió el concepto de la ciencia; pero no se puede atribuir aún un valor científico a la utilización actual de semejante forma, utilización según la cual la vemos reducida a un esquema sin vida (*leblosen Schema*), a, hablando con propie-

dad, una sombra (*zu einem, eigentlichen Schemen*), igual que vemos a la organización científica reducida a un cuadro (*Tabelle*). Este formalismo del que se ha hablado antes en general, y cuya manera queremos señalar aquí con más precisión, cree haber concebido y expresado la naturaleza y la vida de una formación (*Gestalt*) cuando le ha afirmado como predicado una determinación del esquema —sea la subjetividad o la objetividad, sea el magnetismo o la electricidad, etc., o la contracción o la expansión, oriente u occidente, etc., semejante juego puede ser multiplicado hasta el infinito ya que, en esta manera de proceder, cada determinación o formación puede ser reutilizada a su vez por las otras como forma o momento del esquema, y cada una por gratitud puede prestar el mismo servicio a la otra—, un círculo de reciprocidades por medio del cual no se experimenta lo que es la cosa misma, ni lo que es la una ni la otra. Se reciben de la intuición vulgar determinaciones sensibles que, indudablemente, deben *significar* algo distinto de lo que dicen; por otra parte, lo que es en sí significativo (*Bedeutende*), las puras determinaciones del pensamiento (sujeto, objeto substancia, causa, universal, etc.), son aplicadas con tanta irreflexión y ausencia de crítica como en la vida cotidiana y utilizadas de la misma manera que se emplean los términos de fuerza y de debilidad, de expansión y de contracción; en consecuencia, esta metafísica es igualmente tan poco científica como esas representaciones sensibles.

En lugar de la vida interior y del auto-movimiento (*Selbst-bewegung*) de estar-allí, semejante determinabilidad simple de la intuición, es decir aquí del saber sensible, se expresa según una analogía superficial, y esta aplicación exterior y vacía de la fórmula (*Formel*) es denominada *construcción* (*Konstruktion*). Este formalismo sufre la misma suerte que todo formalismo».

La inscripción taxonómica, la clasificación estática de las oposiciones duales y del tercer término, el pensamiento anatómico —el del prefacio, ahora se sabe— se contentan con etiquetar productos acabados e inertes. La triplicidad dialéctica no es más que aparente en la filosofía de la naturaleza de Schelling. Aplica desde el exterior, en una «construcción» prefabricada, oposiciones simples, fórmulas prescritas de una vez por todas: un poco como en una farmacia ⁽¹⁴⁾ o en una tienda de comestibles

¹⁴ Una farmacia «china», quizá a la que se refiere Mao-Tse-Tung, en una fase muy hegeliana de su argumentación contra el formalismo, en especial contra «el quinto crimen del estilo estereotipado del Partido»: «Tener la manía de ordenar los puntos tratados según el orden de los signos cíclicos como en una farmacia china. Echad un vistado a cualquier farmacia china y veréis armarios con innumerables cajones, cada uno provisto de una etiqueta: aligustre, rehmania, ruibardo, dondiego y todo lo que queráis. Este método ha sido adoptado también por nuestros camaradas. En sus artículos y discursos, en sus libros e informes, utilizan primero las cifras chinas en caracteres mayúsculos, luego las cifras chinas en caracteres minúsculos, luego los signos cíclicos y los doce signos del zodiaco chino, luego también las letras mayúsculas A, B, C, D, las letras minúsculas a, b, c, d, las cifras árabes ¡y qué sé yo qué más! ¡Nuestros antepasados y los extranjeros crearon, por suerte, tantos símbolos para nuestro uso que podemos abrir sin ningún esfuerzo una farmacia china! Un artículo que, atiborrado con tales símbolos, no plantea, no analiza, no resuelve ningún problema y no se pronuncia ni a favor ni en contra de algo se convierte, a fin de cuentas, en una farmacia china y no tiene un contenido determinado. No digo que los signos cíclicos y otros símbolos no deban ser utilizados, pero sí que esta manera de tratar los problemas es equivocada. Muchos de nuestros camaradas se han encaprichado con el método de la farmacia china, que es en realidad el más vulgar y el más infantil de los métodos. Es el método formalista, que clasifica las cosas según sus signos externos y no según sus ligazones internas. Si, basándose únicamente en los signos externos de las cosas, se construye un artículo, un discurso o un informe con un revoltijo de conceptos que no tienen ninguna ligazón interna entre sí, lo único que se hace es juegos de manos con los conceptos, lo que puede llevar a otras personas a hacer otro tanto, a contentarse con enumerar fenómenos en el

bien surtidas, o como en un museo de historia natural donde están recogidos, clasificados y expuestos los miembros muertos, la osamenta fría de los organismos, las pieles secadas como pergaminos, las láminas de anatomía y otros cuadros que muestran lo vivo por lo muerto:

«Es justamente un cuadro que se asemeja a un esqueleto con pedazos de cartón pegados, o a una serie de cajas cerradas, con sus etiquetas, en una tienda de comestibles (*in einer Gewürzkrämerbude*); semejante cuadro ha apartado u ocultado profundamente la esencia viva de la cosa, y no resulta más claro que el esqueleto en que los huesos están sin la carne ni la sangre, ni que las cajas (*Büchsen*) en que hay encerradas cosas sin vida».

«Para presentar el imperio del pensamiento de manera filosófica, es decir, en su propia actividad inmanente o, lo que viene a ser lo mismo, en su desarrollo necesario, era precisa una nueva empresa y empezar por el principio; en cuanto al material adquirido, las formas de pensamiento conocidas, en ellas se debe de ver una proposición (*Vorlage*) de la mayor importancia, una condición necesaria y una presuposición que merecen nuestro conocimiento, incluso si no nos proporciona más que, entremezclado, un hilo descarnado o los huesos muertos de un esqueleto que se nos presentase sin orden» (*Ciencia de la lógica, Prefacio a la 2.ª edición*).

A esta triplicidad de muerte, la dialéctica especulativa prefiere la triplicidad viva del concepto, la

orden de los signos cíclicos, en lugar de hacer funcionar su cerebro para examinar los problemas, de reflexionar sobre la esencia misma de las cosas. ¿Qué es un problema? Es la contradicción inherente a una cosa. Donde quiera que no ha sido resuelta la contradicción hay un problema.

que quedaría fuera del alcance de toda aritmética o de toda numerología. «El número tres es concebido con más profundidad en la religión como trinidad y en la filosofía como concepto. En general, la forma numérica, tomada como expresión, es muy pobre e insuficiente para presentar la verdadera unidad concreta. El Espíritu es ciertamente una trinidad, pero no podría ser sumado o contado. Contar es un mal procedimiento» (*Lecciones sobre la historia de la filosofía*).

Otra práctica de los números, la diseminación repone en escena una farmacia en la que ya no se puede contar ni por uno, ni por dos, ni por tres, aun empezando por la diada. La oposición dual (remedio/veneno, bien/mal, inteligible/sensible, alto/bajo, espíritu/materia, vida/muerte, dentro/fuera, habla/escritura, etc.), organiza un campo conflictual y jerarquizado que no se deja ni reducir a la unidad, ni derivar de una simplicidad primaria, ni establecer o interiorizar dialécticamente en un tercer término. El «tres» no dará ya la idealidad de la solución especulativa sino el efecto de una re-señalización estratégica que refiera, por fase y simulacro, el nombre de uno de los dos términos al exterior absoluto de la oposición, a esa alteridad absoluta que fue señalada —una vez más— en la exposición de la *diferenzia*. Dos/cuatro, y la «cerca de la metafísica» no tiene ya, no ha tenido nunca la forma de una línea singular alrededor de un campo, una cultura acabada de oposiciones binarias, sino la figura de una partición muy distinta. La diseminación desplaza al tres de la onto-teología según el ángulo de determinado re-pliegue. Crisis del *versus*: esas señales no se dejan ya resumir o «decidir» en el dos de la especulación binaria ni establecer en el

tres de la dialéctica especulativa (por ejemplo, «diferencia», «grama», «huella», «cala», «de-limitación», «fármakon», «suplemento», «himen», «marca-marcha-margen», y algunas otras, ya que el movimiento de esas señales se transmite a toda la escritura y no puede pues encerrarse en una taxonomía acabada, y aún menos en un léxico en tanto que tal), *destruyen* el horizonte trinitario. Lo destruyen textualmente: son las señales de la diseminación (y no de la polisemia) porque no se dejan en ningún *punto* sujetar por el concepto o el tenor de un significado. «Añaden» lo más o lo menos de un cuarto término. **«Aunque no sea más que un triángulo abierto en su cuarta cara, el cuadrado abierto afloja la obsidionalidad del triángulo y del círculo que desde su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han gobernado a la metafísica. La afloja, es decir, que los delimita, los reinscribe, los relata».** La escritura de tal relato no pertenece ni al interior ni al exterior del triángulo, y las consecuencias de esto aún no han acabado de ser medidas.

La apertura del cuadrado, el suplemento del cuatro (ni la cruz ni el cuadrado cerrado), el más o el menos que separa la diseminación de la polisemia, helos aquí regular y explícitamente referidos a la castración («castración —a puesta de siempre—»; pero con ese exterior de la castración (caída sin regreso y sin economía restringida) que ya no podía ser comprendido y retomado en el campo logocéntrico y sublimante de la verdad hablante, de la significación, de lo simbólico, de la ley, del habla plena, de la dialéctica intersubjetiva, incluso de la triada intersubjetiva. Si la diseminación no es *simplemente* la castración que *entraña* (que entrañamos al leer esta palabra), no es sólo en razón de su carác-

ter «afirmativo», sino también porque, hasta aquí al menos, por una necesidad que no es nada accidental, el concepto de castración ha sido interpretado metafísicamente, fijado. El vacío, la falta, el corte, etc., han recibido un valor de significado o, lo que viene a ser lo mismo, de significante trascendental: presentación por sí de la verdad (velo/no velo) como *Logos*.

Aquí se juega la cuestión del psicoanálisis: se mide *prácticamente* con un texto que, no pudiendo «comenzar» más que en cuatro, ya no se deja, en ninguna parte, a no ser por simulacro, cerrar, dominar, rodear.

La diseminación abre, sin fin, esta *ruptura* de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni *ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella. La diseminación trata el *punto* en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia. Salta la seguridad de este punto detenido en nombre de la ley. Es —al menos— a riesgo de ese hacer saltar como se entablaba la diseminación. Y el rodeo de una escritura de donde no se vuelve.

Ya no se disociará más, a esta cuestión, de una vuelta a poner en escena del *arritmos* y del «contar» como «mal procedimiento». Ni de una relectura de *arritmos* democritiano, sea de determinada escritura con la que la filosofía no habrá podido contar, dejándose más bien contar desde su vigilia y su exterioridad sin descanso: un prefacio escrito de algún modo y que el discurso como tal ya no puede envolver en su circulación, en ese círculo en que se reúnen la imposibilidad y la necesidad especulativa del prolegómeno.

El prefacio escrito (el bloque del protocolo), el fuera-de-libro, se convierte entonces en un texto cuarto. Simulando el post-facio (¹⁵) la recapitulación y la anticipación recurrente, el auto-movimiento del concepto, es un texto muy distinto, pero al mismo

¹⁵ Según la lógica del relevo, el post-facio es la verdad del prefacio (siempre enunciado «a posteriori») y del discurso (producido desde el saber absoluto). El *simulacro* del post-facio consistiría en fingir revelar a su término el sentido o el funcionamiento de un lenguaje.

Esta operación puede arrastrarse en el trabajo y la impaciencia cuando el que *ha escrito, dejando de escribir*, se esfuerza por alcanzar adecuadamente al hecho del texto pasado para desvelar su procedimiento efectivo o su verdad plena. Es el tedio de Jammes redactando todos sus prefacios al final de su vida para presentar sus obras completas. Es la protesta de Gautier: «Desde hace mucho tiempo andamos protestando de la inutilidad de los prefacios y, sin embargo, se siguen haciendo prefacios.» Es la irritación de Flaubert, que no veía en sus «tres prefacios» más que el hueco improductivo de la crítica. Y es cierto que en su concepto clásico, el prefacio representa la instancia crítica del texto, por doquier que opera («¡Cómo espero con impaciencia a haber terminado la *Bovary*, *Anubis* y mis tres *prefacios*, para entrar en un período nuevo, para entregarme a lo "Bello puro"!» A Louis Bouilhet, 23 agosto 1853. «¡Ah! ¡Qué impaciente estoy por desembarazarme de la *Bovary*, de *Anubis* y de mis tres prefacios (es decir, de las tres únicas veces, que no serán más que una, en que habré escrito críticas)! Qué prisa tengo por acabar con todo eso y lanzarme a todo riesgo a un tema *vasto y propio*.» A Louise Colet, 26 agosto 1853. (*Préface à la vie d'écrivain*, selección de cartas presentadas por Geneviève Bollème.)

Pero el simulacro puede también ser *representado*: simulando mirar hacia atrás y regresar se *vuelve a empezar*, se añade entonces un texto, se complica la escena, se practica en el laberinto la abertura de una disgresión suplementaria, de un falso espejo que hunda su infinitud en una especulación mimada, es decir, sin fin. Restancia textual de una operación que no es ni extraña ni reductible al cuerpo denominado «principal» de un libro, al pretendido referente del postfacio ni incluso a su propio tenor semántico. La diseminación propondría cierta teoría —a seguir también como una marcha de forma muy antigua— de la *disgresión*, escrita, por ejemplo, en los márgenes de *A Tale of a Tub* o, yendo más lejos, en la «trampa» del Segundo Prefacio a *La Nueva Eloísa*.

tiempo, como «discurso de asistencia», «el doble» de lo que excede.

La filosofía especulativa proscribiera pues el prefacio en tanto que forma vacía y precipitación significativa; lo prescribe en la medida en que el sentido se *anuncia* en él, que está siempre ya empeñado en

(Fuera-de-libro estaría —por ejemplo— el esbozo histerocolar de un *apéndice*, muy diferenciado en su estructura (la diseminación describe, ilustra, para ser más precisos, la suspensión de un extremo a otro) a todos los tratados (tratamientos, más bien, y tan extrañamente contemporáneos de su propia práctica) del *post-escrito*: a «Cómo he escrito algunos de mis libros», a *Ecce Homo* (Por qué escribo tan buenos libros), que viene a cruzarse con el «prefacio tardío» de *Aurora* o con el prólogo a la *Gaya Ciencia* («Este libro no exige quizá únicamente un solo prefacio (nicht nur eine Vorrede); y finalmente siempre quedará la duda de que cualquiera pueda, sin haber vivido (*erlebt*) algo parecido (*etwas Ähnliches*), ser aproximado (*näher gebracht*) por prefacios a la experiencia vivida (*Erlebnisse*) de este libro») al *Post-scriptum final no científico a las Migajas filosóficas*, *Composición mimico-patético-dialéctica; aportación existencia*, por Johannes Climacus, a su *Prólogo*, luego a su *Introducción* («Quizá te acuerdas, querido lector, de que al final de las *Migajas filosóficas* hay una pequeña frase, algo que podría tener la apariencia de promesa de una continuación. Considerada como promesa esa frase («Si alguna vez añadido un nuevo capítulo a esta obra»), era ciertamente tan imprecisa como resultaba posible, tan alejada como era posible de ser un deseo» [...]. «Por eso es por lo que resulta dentro del orden que sea mantenida en una obra subsiguiente, y el autor no puede de ningún modo ser acusado, si es que hay algo de importante en todo el asunto, de haber dicho, a la manera de las mujeres, lo más importante en una postdata» [...]. «Pues resulta verdaderamente risible considerar todo como acabado y luego decir al final: falta el final. Si el final falta al final, entonces falta también al principio. Se debería, pues, decirlo al principio. Pero si el final falta al principio, eso significa entonces que no hay sistema.» [...] Tal es la intrepidez dialéctica. Pero el dialéctico no la ha adquirido aún.» [...] «La introducción trabajada distrae por su erudición...» [...] «La exposición retórica distrae intimidando al dialéctico.» Y finalmente a su *Anexo* (donde se explica que «El libro es, pues, superfluo», que «no contiene sólo un fin, sino, además, una retractación. No se puede, sin embargo, ni por adelantado ni después, pedir más» y «que escribir un libro y retractarse de él significa otra cosa

el Libro (16). Este «contradicción» deja necesariamente huellas protocolarias, bloques de escritura en el texto hegeliano, por ejemplo, todo el instrumental de escritura que abre el capítulo sobre la certeza

que dejarlo escrito») y a su «Primera y última explicación» (que pone en relación el problema de la *pseudonimia* o *polinimia* con el del «autor del prefacio del libro»), al «Apéndice» del *Jubilé* de Jean-Paul [¿tiene aún sentido identificarle como maestro del doble?] (*Prodromus Galeatus*: «Un prefacio no debe ser más que un título más largo. Es preciso que éste, en mi opinión, se limite a aclarar la palabra *Apéndice*.» «... El primero y más antiguo Apéndice que menciona la historia de las literaturas se encuentra al final de mis «Divertimientos biográficos»; fue escrito, como todos saben, por el propio creador de ese género literario, es decir, por mí mismo. El segundo Apéndice de nuestra literatura se entrega al impresor bajo la especie de la presente obra y aparecerá a continuación de este prefacio. Ahora, como he dado el ejemplo de un Apéndice, y soy en esta materia como la academia y el modelo vivo sobre la mesa, los estetas tienen fácil la tarea; pueden sacar los Apéndices existentes y establecer la teoría, el método saludable y los principios prácticos del género, modelar sobre mi poder creador el suyo legislativo.» [...] «La digresión, en la novela, no es nunca esencial; en el Apéndice no se la puede tratar como accidental; allá es basuras estancadas, aquí se trata de una incrustación en el suelo un Asaroton poético; así, los Antiguos ponían en sus mosaicos paja, huesos y otras cosas en *trompe-l'oeil*; o sea que tenían la habitación donde poner sus basuras.» Y después de esta «rápida poética del Apéndice», que es también un análisis del excremento, después de todas las «digresiones prometidas», en el *Apéndice del apéndice* o *Mi noche de Navidad* («No creo que un autor escriba nada más a gusto que su prefacio y su postprefacio: pues ahí, por fin, puede hablar de sí páginas enteras, lo que le complace, y de su obra, lo que le deleita por encima de todo: —de la prisión, de la galera que es su libro, ha saltado a esos dos campos de placer, esos dos lugares de juego...» [...]) «¿No es para eso para lo que los encuadernadores dejan siempre dos hojas en blanco, una delante del prefacio y la otra después del epílogo, como, en una puerta, señales de vacancia, que indican que la hoja vecina está igualmente deshabitada y abierta a los primeros garabatos que lleguen? Sin embargo, esos espacios vacíos que rodean al jardín del libro son también los desiertos que deben separar a un libro de otro, como hay grandes espacios libres que separan los reinos de los germanos, o los de los americanos del norte, o los sistemas solares. Así, nadie se enc

sensible y cuyo extraño funcionamiento analizaremos en otro lugar. Pero se encoleriza cuando, al final del prefacio, que es también el final de la historia y el principio de la filosofía, el campo de la

jará si guardo mis preliminares y mis conclusiones —y ya desde el título me preparo, me aguzo— para ciertos días, días utópicos.» [...] Podría dar sólidos argumentos para fortalecerme y defenderme por haber conservado, como un fruto exquisito, el presente Apéndice del Apéndice para el primer día de fiesta. En concreto, podrían decirme que he esperado al día de Navidad para tener en él mi alegría navideña, como si fuese yo mi propio hijo...)

¹⁶ Cf. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*; J-M. Rey, «Kojève ou la fin de l'histoire», *Critique* número 264, y E. Clemens, «L'histoire comme inachèvement», *R. M. M.* núm. 2, 1971. Precisemos que Feuerbach había interrogado ya en términos de *escritura* a la cuestión de la *presuposición* hegeliana y del residuo textual. Habría que releer aquí sistemáticamente y de forma muy diferenciada toda su *Contribución a la crítica de la filosofía de Hegel* (1839) («Hegel es el artista filósofico más perfecto, sus exposiciones son, en parte al menos, *modelos insuperados del sentido artístico científico...*» [...] «la exposición debía *no presuponer nada*, es decir, no dejar en nosotros ningún residuo, vaciarnos y agotarnos totalmente...»). Como eso no puede producirse, Feuerbach vuelve contra Hegel y, digámoslo, como revancha, la acusación de «empirismo especulativo» y de formalismo, y aun de «artificio» y de «juego». Más que en ninguno de sus términos, es en la necesidad de este intercambio y esta oposición en lo que aquí nos interesamos. «Pero es justamente por esa razón por lo que también en Hegel (dejando aparte su rigor científico en el desarrollo) la prueba de lo absoluto no tiene por esencia y por principio más que una significación *formal*. La filosofía hegeliana nos presenta, desde su comienzo y su punto de partida, una contradicción, contradicción entre la verdad y la cientificidad, entre la esencialidad y la formalidad, entre el *pensamiento* y la *escritura*. *Formalmente*, la idea absoluta no es, sin duda, presupuesta, pero en el fondo lo es.» [...] «La alienación (*Entäußerung*) de la idea no es, por así decirlo, más que un *artificio*; hace como si, pero no se toma en serio; *juega*. La prueba decisiva es el principio de la Lógica, cuyo comienzo debe ser el comienzo de la filosofía en general. Comenzar, como lo hace, por el ser no es más que un puro formalismo, pues el ser no es el verdadero absoluto, pues antes de que *escriba* la Lógica, es decir, antes de que dé a sus ideas lógicas una forma de comunicación científica, la idea absoluta era para Hegel

aprioridad conceptual no conoce ya límite. Es al final de un célebre prefacio donde Hegel describe el extraño *después* del concepto y de la aprioridad filosófica, el retraso que desaparece *planteándose*:

«Para decir aún algo más sobre la *pretensión de enseñar (das Belehren)* cómo debe ser el mundo, observamos que en todo. La filosofía llega siempre demasiado tarde. En tanto que *pensamiento (Gedanke)* del mundo, aparece primero en el tiempo, después que la efectividad ha llevado a cabo el proceso de su formación y se ha terminado. Eso, que el concepto enseña, la historia lo muestra también necesariamente, a saber, que es primero en la madurez de la efectividad donde el ideal aparece frente a lo real y después de haber recogido al mismo mundo en su substancia, se edifica en forma de un imperio intelectual. Cuando la filosofía pinta gris sobre gris, una forma de vida ha envejecido, y con el gris sobre gris no se deja rejuvenecer, sino sólo reconocer. El buho de Minerva no emprende su vuelo más que a la caída del día.

Pero ya es hora de cerrar este prefacio (*Vor-*

una certidumbre, una verdad inmediata.» [...] «La idea absoluta era una certidumbre absoluta para el *pensador Hegel*, pero para el *escritor Hegel* era una incertidumbre formal.» (*Manifiestos filosóficos*, subrayados de Feuerbach.)

¿Qué es lo que impediría —esa es la cuestión— leer el *texto* hegeliano como un inmenso juego de escritura, un poderoso y, por lo tanto, imperturbable simulacro que no da las señales indecibles de su artificio a quien podría leerlas más que en el sub-texto, la fábula flotante de sus prefacios y de sus notas? Hegel en persona habría podido, a fin de cuentas, y sin que eso cambiase nada del texto, dejarse atrapar ahí. Inversión y quiasmo, Feuerbach se le cruza y le llama intempestivamente a la seriedad de la filosofía y de la historia: «Es preciso que el filósofo introduzca en el *texto* de la filosofía el papel del hombre que *no* filosofa, más aún, que está *en contra* de la filosofía, que *combate* al pensamiento abstracto, o sea todo lo que Hegel rebaja al estado de *nota*.» (*Tesis provisionales para la reforma de la filosofía*. Subrayados de Feuerbach.)

wort); en tanto que prefacio (*als Vorwort*) no tendía más que a hablar, de forma exterior y subjetiva, del punto de vista del escrito que anticipa. Si se debe de hablar de un contenido de manera filosófica, no hay lugar más que para un tratamiento científico, objetivo, aunque a los ojos del autor, la objeción (*Widerrede*) que presentaría otra forma distinta de la de un tratamiento científico de la cosa misma debe no tener más que el valor de un postfacio (*Nachwort*) subjetivo y de una afirmación cualquiera, y serle indiferente» (*Prefacio a los Principios de la filosofía del derecho*).

El fin del prefacio, si es posible, es el momento a partir del cual el orden de la exposición (*Darstellung*) y la cadena del concepto, en su automovimiento, se recobran según una suerte de síntesis a priori: basta de separación entre la producción y la exposición, sólo una *presentación* del concepto por él mismo, en su propia habla, en su logos. Basta de anterioridad o de retraso de la forma, basta de exterioridad del contenido, la tautología y la heterología se unen en la proposición especulativa. El procedimiento analítico y el procedimiento sintético se envuelven mutuamente. El concepto se enriquece *a priori* con sus determinaciones sin salir de sí mismo o regresando siempre junto a sí mismo, al elemento de la presencia en sí. Determinación efectiva de lo «real» y reflexión «ideal» se unen en la ley inmanente del mismo desarrollo.

Si Marx tuvo que defenderse de este apriorismo y del idealismo hegeliano de que no dejaron de acusarle desde bien temprano, es precisamente en razón de su *método de exposición*. Esta defensa tiene una relación esencial con su concepto y su práctica del prefacio.

Recordemos que él se explica a este respecto en el *Postfacio (Nachwort)* a la segunda edición alemana del *Capital* (enero 1873). No resulta irrelevante que sea justamente antes de sus párrafos más célebres sobre el derrocamiento de la dialéctica hegeliana donde Marx propone la distinción a sus ojos decisiva entre el *procedimiento de exposición* y el *procedimiento de investigación*. Sólo esta distinción interrumpiría la *semejanza* entre la forma de su discurso y la de la presentación hegeliana. Esta semejanza había extraviado a los «fabricantes de explicaciones» que denunciaban entonces «la sofística hegeliana».

Pero no se puede deshacer este parecido más que transformando, con las oposiciones forma/materia o contenido (*Form/Stoff*), idealidad/materialidad (*Ideelle/Materielle*), los conceptos de reflexión y de anticipación, es decir, la relación del comienzo con el desarrollo y de la introducción con el proceso. Esta relación no es la misma en lo real y en el discurso; no es la misma en el discurso de *investigación* y en el discurso que *presenta* a posteriori el *resultado*. Es este valor de resultado (el «fundamento» es el «resultado» para Hegel ⁽¹⁷⁾) lo que sostiene todo el debate.

«El *Mensajero europeo*, revista rusa, publicada en San Petersburgo, en un artículo enteramente consagrado al método del *Capital*, declara que mi procedimiento de investigación (*Forschungsmethode*) es rigurosamente realista, pero que mi método de exposición (*Darstellungsme-*

¹⁷ Cf. el principio de la «Teoría del ser» en la gran lógica. Sobre este problema y el «resalte» de este resultado, cf. también Heidegger, *Identidad y Diferencia*.

thode) se halla por desgracia dentro de la manera dialéctica alemana (*deutsch-dialektisch*).

«A primera vista, dice, se juzga por la forma externa de la exposición (*Form der Darstellung*), Marx es un idealista a machamartillo (*der grösste Idealphilosoph*), y eso en el sentido de la palabra. En realidad, es infinitamente más realista que ninguno de los que le han precedido en el campo de la economía crítica... No se puede de ningún modo llamarle idealista.»

[...] Definiendo así lo que denomina mi método efectivo (*wirkliche Methode*) con tanta exactitud, y, en lo que concierne a la aplicación que he hecho de él, con tanta benevolencia, ¿qué es lo que ha definido el autor sino el método dialéctico? Ciertamente que el procedimiento de exposición (*Darstellungweise*) debe distinguirse formalmente (*formell*) del procedimiento de investigación (*Forschungsweise*). A la investigación corresponde hacer suya a la materia (*Stoff*) en todos sus detalles, analizar sus diversas formas de desarrollo, y descubrir su vinculación íntima. Una vez llevada a cabo esta tarea, pero sólo entonces, el movimiento efectivo (*wirkliche Bewegung*) puede ser expuesto convenientemente. Si se llega a ello, de suerte que la vida de la materia (*Stoff*) se refleje en su reproducción ideal (*spiegelt sich ideell wider*), ese espejismo puede hacer creer en una construcción (*Konstruktion*) a priori.

Mi método dialéctico no sólo difiere en su base (*der Grundlage nach*) del método hegeliano, sino que es incluso su contrario directo (*direktes Gegenteil*). Para Hegel, el proceso de pensamiento (*Denkprozess*) que él transforma bajo el nombre de Idea en un sujeto independiente (*in ein selbst-ständiges Subjekt*), es el demiurgo de la efectividad, la cual no es más que el fenómeno exterior. Para mí, por el contrario, lo ideal (*ideelle*) no es otra cosa, que lo material (*Mate-*

rielle) transpuesto y traducido (*umgesetzte und übersetzte*) en la mente del hombre (¹⁸).

Si en lugar de comprometernos aquí hacia *el* debate *fundamental* en su forma clásica (¿qué pasa aquí con los conceptos de método, de reflexión, de presuposición, de fundamento, de resultado, de efectividad, etc.?, desde el punto de vista hegeliano, ¿es la argumentación del *Postfacio* la *Widerrede* de un realismo empírico, que, planteando la exterioridad absoluta de lo real al concepto, de la determinación efectiva al proceso de exposición, desembocaría necesariamente en un formalismo, incluso en un criticismo idealista indefinidamente retenido en su prefacio?, etc.), nos limitamos en apariencia a indicios «textuales», es porque nos encontramos ahora en el punto en que se juega la relación del «texto» —en el sentido clásico y estrecho de esa palabra— y de lo «real», y porque se trata de los conceptos de texto y de fuera-de-texto, de la transformación. El nuevo texto que nos retiene y parece limitarnos, es también el desborde infinito de su representación clásica. Ese desborde, esa delimitación, da a reeler la forma de nuestra relación con la lógica hegeliana y con todo lo que en ella se resume. La efracción hacia al alteridad radical (la mirada del concepto filosófico —del concepto) adopta siempre, *en la filosofía*, la *forma* del a posteriori y del empirismo (¹⁹). Pero se trata de un efecto de la

¹⁸ Se conoce mejor la continuación (*El capital*, L. I). Cf. también la Advertencia de Althusser a la edición Garnier-Flammarion del *Capital* (1969), sobre todo las páginas 18-23, y Sollers: «Lénine et le matérialisme philosophique», en *Tel Quel* núm. 43.

¹⁹ Sobre el empirismo como forma o máscara *filosóficas* del desbroce heterológico, cf., por ejemplo, *l'écriture et la différence*, pp. 224 ss.; *De la grammatologie*, «L'exor-

reflexión especular de la filosofía que no puede inscribir (comprender) su exterior más que asimilándose la imagen negativa, y la diseminación se escribe sobre el reverso —el azogue— de ese espejo. No sobre su fantasma derrocado. Ni en el orden triádico y simbólico de su sublimación. Se trata de saber lo que, escribiéndose bajo la máscara del empirismo, derrocando a la especulación, *hace también otra cosa* y hace impracticable una detección hegeliana del prefacio. Esta cuestión debe imponer lecturas prudentes, diferenciadas, lentas, estratificadas. Deberá referirse, por ejemplo, al motivo del «comienzo» en el texto de Marx. Aunque reconozca, como lo hace Hegel en la gran *Lógica*, que «en todas las ciencias el comienzo es arduo» (*Prefacio* de la primera edición del *Capital*, 1867), Marx tiene una relación muy distinta con la escritura de sus introducciones. Lo que ante todo pretende evitar es la *anticipación* formal. Hegel también, desde luego. Pero aquí, el «resultado» que se espera, el que debe preceder y condicionar a la introducción, no es una determinación pura del concepto, y menos aún un «fundamento».

¿Se debe únicamente a que se trata de lo que Hegel habría llamado una *ciencia particular*? ¿Y la economía política es una ciencia regional? ⁽²⁰⁾

En cualquier caso, sigue ocurriendo que la forma prefacial no se deja ya con facilidad *interiorizar* en la aprioridad lógica del libro y en su *Darstellung*.

bitant», «question de méthode», pp. 232 ss. (hay ed. en español, ed. Siglo XXI), y «*La différence*», en *Théorie d'ensemble*, col. *Tel Quel*, p. 45.

²⁰ Pero es todo el esquema de la subordinación de las ciencias, y luego de las ontologías regionales a una ontológica general o fundamental, lo que se encuentra quizá aquí barajado. Cf. *De la grammatologie*, p. 35.

«Los dos primeros capítulos constituyen el contenido del presente volumen. Tengo ante mis ojos el conjunto de la documentación en forma de monografías puestas sobre el papel con largos intervalos para aclararme yo mismo, y no para imprimirlas, y cuya elaboración sistemática, de acuerdo con el plan indicado, dependerá de las circunstancias.

Suprimo una introducción general (*allgemeine Einleitung*) que había esbozado porque, después de reflexionar, me parece que anticipar resultados que primero hay que demostrar sólo puede resultar enojoso, y el lector que quiera seguirme deberá decidirse a pasar de lo singular a lo general. Por el contrario, creo que algunas indicaciones sobre el curso de mis propios estudios de economía política tienen aquí su lugar [...] Esos estudios me condujeron particularmente por sí mismos a disciplinas que parecían alejarme de mi propósito y en las que me fue preciso detenerme durante más o menos tiempo. Pero lo que sobre todo abrevió el tiempo de que disponía fue la imperiosa necesidad de hacer un trabajo remunerador. Mi colaboración que ya dura ocho años con el New York Tribune...» (*Prefacio a la Crítica de la economía política*, 1859).

El desarrollo se halla tan poco regulado de acuerdo a una ley de inmanencia conceptual, resulta tan poco anticipable, que debe llevar las señales visibles de sus revisiones, cambios, extensiones, reducciones, anticipaciones parciales, conjunto de notas, etc. El *Prefacio* de la primera edición del *Capital* (1867), exhibe, precisamente, el trabajo de transformación a que ha sido sometido el «primer plan de exposición», la heterogeneidad cuantitativa y

cuantitativa de los desarrollos, y todo el escenario histórico en que se inscribe ⁽²¹⁾.

Así se dibuja el espacio disimétrico de un post-scriptum a la gran Lógica. Espacio general e infinitamente diferenciado. Sin duda tan dependiente en apariencia y derivado como puede serlo un post-scriptum, pero fuerza de un no-regreso histórico, resistente a toda recomposición circular en la domesticidad anamnésica (*Erinnerung*) del Logos, recobrando y proclamando la verdad en su habla plena.

Estamos en un quiasmo desigual. La razón por la que Hegel descalifica al prefacio (su exterioridad formal, su precipitación significativa, su textualidad liberada de la autoridad del sentido o del concepto, etcétera), ¿cómo no reconocer en ella la denuncia misma de la escritura, tal como la leemos aquí? El prefacio resulta entonces necesario y estructuralmente interminable, ya no se le puede describir en términos de la dialéctica especulativa: ya no es únicamente una forma vacía, un significado vacante, la empiricidad pura del no-concepto sino una estruc-

²¹ «La obra cuyo primer volumen entrego al público es la continuación de un escrito publicado en 1859 con el título de *Critica de la economía política*. Este largo intervalo entre las dos publicaciones me ha sido impuesto por una enfermedad de varios años.

A fin de dar a este libro un complemento necesario he hecho entrar, resumiéndolo, en el primer capítulo el escrito que le había precedido. Es cierto que he juzgado preciso modificar en este resumen mi primer plan de exposición (*Die Darstellung ist verbessert*). Gran número de puntos, antes simplemente indicados, ahora se desarrollan ampliamente, mientras que otros, completamente desarrollados antes, aquí sólo se indican. La *historia de la teoría del valor y de la moneda*, por ejemplo, ha sido descartada, pero, en cambio, el lector encontrará en las notas del primer capítulo nuevas fuentes para la historia de esa teoría.

En todas las ciencias el comienzo es arduo (*Aller Anfang ist schwer, gilt in jeder Wissenschaft*).»

tura distinta, más poderosa, y que da cuenta de los efectos de sentido, de concepto, de experiencia, de realidad, reinscribiéndolos sin que esa operación sea la inclusión de un «*begreifen*» ideal. A la inversa, lo que siempre se le impone a Hegel, de hecho, como forma de prefacio (ese movimiento por el que el concepto se anuncia ya, siempre, se precede a sí mismo de su *telos*, instala desde siempre al texto en el elemento de su sentido), ¿no es lo que a nuestros ojos lo convierte hoy en arcaico, académico, contrario a la necesidad del texto, retórica anticuada, sospechosa de reducir la cadena de la escritura a sus efectos de tema o a la formalidad de sus ordenaciones? Si la diseminación no tiene prefacio, no es para abrir alguna producción inaugural, alguna presentación de sí; muy al contrario, es porque marca los límites esenciales y comunes de la retórica, del formalismo y del tematismo, así como del sistema de su intercambio.

Por un lado, se excluye el prefacio, pero hay que escribirlo: para integrarlo, para borrar de él el texto en la lógica del concepto que no puede presuponerse. Por el otro lado (casi el mismo) se excluye el prefacio pero se le escribe aún haciéndole funcionar ya como momento del texto relanzado, como pertenencia a una economía textual que ningún concepto podría anticipar o establecer. «Momento» y «pertenencia» no puede pues designar ya aquí a la simple inclusión en alguna interioridad ideal de la escritura. Adelantar que no hay fuera-de-texto absoluto, no es postular una inmanencia ideal, la reconstitución incesante de una relación propia de la escritura. Ya no se trata de la operación idealista y teológica que, a la manera hegeliana, suspende y establece el exterior del discurso, del logos, del concep-

to, de la idea. El texto *afirma* el exterior, marca el límite de esa operación especulativa, desconstruye y reduce a «efectos» todos los predicados mediante los cuales se apodera la especulación del exterior. Si no hay nada fuera del texto, eso implica, con la transformación del concepto de texto en general, que éste ya no sea el interior cerrado de una interioridad o de una identidad propia (aunque el motivo del «exterior a cualquier coste» pueda a veces presentar un papel tranquilizador: un cierto interior puede resultar terrible) sino otra disposición de los efectos de apertura y de cierre.

En los dos casos, el prefacio es una ficción («He aquí a Alcidas cínico, componiendo este prefacio para reír»). Pero en el primero, la ficción está al servicio del sentido, la verdad es (la verdad) de la ficción, lo ficticio se ordena en una jerarquía, se arrastra y se niega a sí mismo como accesorio del concepto. En el otro caso, fuera de todo mimetologismo, se afirma como simulacro, desorganiza, desde el trabajo de ese artificio textual, todas las oposiciones a las que la teleología del libro debía subordinarle violentamente.

Tal sería, por ejemplo, el juego del «prefacio híbrido» o del «prefacio del renegado» en *los Cantos de Maldoror*. Mediante un suplemento de simulacro, el Canto sexto *se presenta* como cuerpo del texto efectivo, la operación *real* de la que los cinco primeros Cantos no habrían sido más que el prefacio didáctico, la exposición «sintética», el «frontispicio», la fachada que se ve desde delante, antes de toda penetración, el grabado representado en la cubierta del libro, el frontón representativo que entrega por adelantado «la explicación previa de mi poética futura» y el «enunciado de la tesis».

¿Dónde situar, en el tópico del texto, esa extraña *declaración*, ese resultado que *ya no está* en el prefacio y *aún no está* en la parte «analítica» que parece comenzar entonces?

«Los cinco primeros relatos no han sido inútiles; eran el frontispicio de mi obra, el fundamento de la construcción, la explicación previa de mi poética futura: y me debía a mí mismo, antes de cerrar la maleta y ponerme en camino para las comarcas de la imaginación, el advertir a los amantes sinceros de la literatura, mediante el esbozo rápido de una generalización clara y precisa, de la finalidad que había resuelto proseguir. En consecuencia, mi opinión es que, ahora, la parte sintética de mi obra está completa y suficientemente parafraseada. Por ella habéis tenido conocimiento de que me he propuesto atacar al hombre y a Aquel que lo creó. ¡Por el momento, y también después no tenéis necesidad de saber más! Nuevas consideraciones me parecen superfluas, pues no harían más que repetir, bajo otra forma más amplia, es verdad, pero idéntica, el enunciado de la tesis cuyo primer desarrollo verá el fin de este día. Resulta, por las observaciones anteriores, que mi intención consiste en emprender, desde ahora, la parte analítica; eso es tan cierto que hace sólo unos minutos yo expresaba el ardiente deseo de que os encontraseis aprisionado en las glándulas sudoríferas de mi piel para verificar la veracidad de lo que afirmo, con conocimiento de causa. Es preciso, lo sé bien, apuntalar con gran número de pruebas la argumentación comprendida en mi teorema; ¡pues bien, esas pruebas existen, y sabéis que yo no ataco a nadie sin tener motivos serios! Me río a mandíbula batiente...»

Todo eso tiene aún lugar al final de un prefacio, en el crepúsculo, entre la vida y la muerte, y el

último Canto se elevará aún, al «fin de ese día». Y será el «primer desarrollo» de una «tesis» enunciada. Recurriendo, para burlarse de ella, a la oposición de los dos modos de demostración matemática, el análisis y la síntesis, Lautréamont invierte paródicamente sus lugares y reencuentra, debatiéndose en él como Descartes (²²), las limitaciones y el *topos* del «círculo vicioso». El prefacio, modo sintético de la exposición, discurso de los temas, de las tesis y de las conclusiones, precede aquí, como siempre, al texto analítico de la invención que le habrá *efectivamente adelantado*, pero que no puede, so pena de resultar ilegible, presentarse o enseñarse a sí mismo. Sin embargo, el prefacio que debe hacer inteligible al texto no podrá a su vez darse a leer más que después de la travesía efectiva e infinita del camino pantanoso («camino abrupto y agreste, a través de los pantanos desolados de estas páginas sombrías y llenas de veneno»). No se convertirá en discurso del método, exposición de la poética, conjunto de reglas formales, más que después del recorrido irruptivo de un método *practicado* esta vez como una camino que se abre y se construye a sí mismo, sin itinerario previo. De donde el artificio de un prefacio que «no parecerá quizá bastante na-

²² Se pondrá este texto de Descartes en relación con el Canto sexto, pero también con la distinción, recordada por el postfacio del *Capital*, entre *procedimiento de investigación* y *procedimiento de exposición*: «La manera de demostrar es doble: una se hace mediante el análisis o resolución, y otra mediante la síntesis o composición. El análisis muestra la verdadera vía por la que una cosa ha sido metódicamente inventada, y hace ver cómo los efectos dependen de las causas; de suerte que si el lector le quiere seguir y echar la vista cuidadosamente sobre todo lo que contiene, no entenderá menos perfectamente la cosa así demostrada y no la hará menos suya que si él mismo la hubiese inventado. Pero esta clase de demostración no es

tural» y que en todo caso no será nunca simplemente tachado (23). (Se) vuelve a lanzar por el contrario (a) otro prefacio a una nueva novela:

«No me retractaré de mis palabras; pero contando lo que habré visto, no me será difícil, sin otra ambición que la verdad, el justificarlas. Hoy, voy a fabricar una pequeña novela de treinta

apta para convencer a los lectores testarudos o poco atentos: pues si se deja escapar, sin prestar atención, la más mínima cosa de las que propone, la necesidad de sus conclusiones no aparecerá en absoluto. [...] La síntesis, por el contrario, por una vía muy distinta, y como examinando las causas por sus efectos (aunque la prueba que contiene sea a menudo también efectos por sus causas), demuestra en verdad claramente lo que está contenido en sus conclusiones y se sirve de una larga serie de definiciones, de preguntas, de axiomas, de teoremas y de problemas, a fin de que, si se le niegan algunas conclusiones, haga ver cómo son conocidas en sus antecedentes y arranque el consentimiento al lector, por obstinado y testarudo que pueda ser; pero no da, como la otra, entera satisfacción a las mentes de quienes desean aprender, porque no enseña el método por el que la cosa ha sido inventada.» (*Segundas Respuestas.*)

La vía sintética, procedimiento didáctico y prefacio segundo, no se impone, pues, más que para vencer los «prejuicios» «a que estamos acostumbrados desde nuestra infancia» (*ibid.*), «lo cual ha sido la causa de que yo haya escrito más bien unas *Meditaciones* que unas disputas o cuestiones, como hacen los filósofos, o bien teoremas o problemas, como los geómetras, a fin de testimoniar con ello que no he escrito más que para quienes deseen hacer el esfuerzo de meditar conmigo seriamente y considerar las cosas con atención. [...] Pero, no obstante [...] trataré de imitar aquí la síntesis» (*ibid.*).

Al contrario que las *Meditaciones*, los *Principios* siguen, como es sabido, el orden sintético. Su *Prefacio* (*Carta del autor a quien ha traducido el libro, la cual puede servir de prefacio*) recomienda que se lea el libro «primero todo seguido como una novela», pero en total tres veces.

²³ «Alejandro Dumas hijo no hará nunca, nunca jamás, un discurso de reparto de premios en un liceo. No conoce lo que es la moral. Esta no transige. Si lo hiciese, debería previamente tachar de un plumazo todo lo que hasta ahora ha escrito, empezando por sus *Prefacios absurdos*» (*Poesías*)

páginas; esta medida resultará a continuación poco más o menos idéntica. Esperando ver prontamente, uno u otro día, la consagración de mis teorías aceptada por una u otra teoría literaria, creo haber encontrado por fin, tras algunos tanteos, mi fórmula definitiva. Es la mejor: ¡puesto que se trata de la novela! Este prefacio híbrido ha sido expuesto de una manera que quizá no parezca bastante natural, en el sentido de que sorprende, por así decirlo, al lector, que no ve con claridad al principio a dónde quiere llevarle; pero ese sentimiento de notable estupefacción, al que deben generalmente buscar escaparse quienes pasan su tiempo leyendo libros o folletos, he hecho todo lo posible por producirlo. En efecto, me era imposible no hacerlo, a pesar de mi buena voluntad: sólo más tarde, cuando hayan aparecido algunas novelas, comprenderéis mejor el prefacio del renegado, de rostro renegrido.

Antes de entrar en materia, encuentro estúpido que sea necesario (pienso que no todos serán de mi opinión, si me equivoco) que ponga junto a mí un tintero abierto y algunas hojas de papel. De ese modo, me será posible empezar, con amor, por ese sexto canto, la serie de poemas instructivos que estoy impaciente por producir. ¡Dramáticos episodios de una implacable utilidad! Nuestro héroe advirtió que andando por las cavernas y tomando por refugio a los lugares inaccesibles, transgredía las leyes de la lógica, y caía en un círculo vicioso».

Seguirá la demostración: Maldoror escapa al círculo saliendo de cierta caverna, del «fondo de mi querida caverna» (Canto primero), no ya hacia la luz de la verdad, sino según una topología muy distinta donde se entremezclan los límites del prefacio y del texto «principal». Propagando los venenos, re-

construyendo los cuadrados, analizando las piedras atravesando las columnas, y las rejas (²⁴), horcas y alambradas de los *Cantos de Maldoror*, la diseminación desplaza también toda una onto-espeleología, otro nombre de la mimetología: no la mimesis, enigma de un poder temible, sino una interpretación de la mimesis que desconoce la lógica del doble y de todo lo que fue denominado en otro lugar

²⁴ *Las rejas*: «En la muralla que servía de valladar al patio, y situada del lado del oeste, habían sido practicadas parsimoniosamente diversas aberturas, cerradas por una ventanilla enrejada.» [...] «A veces, la reja de una ventanilla se alzaba rechinando, como gracias al impulso ascendente de una mano que violentase la naturaleza del hierro...» [...] «... mientras que él tenía aún la pierna enganchada en las torsiones de la reja...» «... al cabo de unos instantes, llegué ante una ventanilla, cuya reja tenía sólidos barrotes que se entrecruzaban estrechamente. Quise mirar al interior a través de ese espeso tamiz. Al principio no pude ver nada...» «... A veces lo intentaba, y mostraba uno de sus extremos ante el enrejado de la ventanilla...» «¡... Y mi vista se pegaba a la reja con más energía!» (siete veces). «Ha dicho que había que atarme a una alambrada...». Etc.

Las columnas: «Mi palacio magnífico está construido con murallas de plata, columnas de oro...» «Revolotean en torno a las columnas, como las ondas espesas de una cabellera negra.» «... No habléis de mi columna vertebral, pues es una espada.» «Compadeceré al hombre de la columna.» Etc.

Los cuadrados: «La baba de mi boca cuadrada.» «... Pero el orden que os rodea, representado sobre todo por la regularidad perfecta del cuadrado, el amigo de Pitágoras, es aún mayor.» «... Dos torres enormes se distinguían en el valle; lo he dicho al principio. Multiplicándolas por dos el producto era cuatro..., pero no comprendía muy bien la necesidad de esa operación aritmética.» «... ¡Por eso no vuelvo a pasar nunca por el valle en que se alzan las dos unidades del multiplicando!» «... Me arranqué todo un músculo del brazo izquierdo, porque ya no sabía lo que me hacía, tan conmovido me hallaba ante ese cuádruple infortunio. Y yo, que creía que eran materias de excremento.» «... Ese lecho, atrayendo contra su seno a las facultades agonizantes, no es más que una tumba compuesta de tablas de pino escuadrado... En fin, cuatro enormes estacas clavan sobre el colchón a la totalidad de los miem-

suplemento de origen, ensayo indeducible, duplicidad sin víspera, etc. («Imaginad que los espejos (sombras, reflejos, fantasmas, etc.) ya no estén comprendidos en la estructura de la ontología y del mito de la caverna —que sitúa igualmente a la pantalla y al espejo— sino que lo rodeen en totalidad,

bros.» «... Los cuadrados se forman y caen a continuación para no volver a levantarse.» «... No es menos cierto que las colgaduras en forma de luna creciente ya no reciben la expresión de su simetría definitiva en el número cuaternario: id a mirar vosotros mismos si no queréis creerme.» Etcétera.

Las piedras: «La piedra quisiera sustraerse a las leyes de la gravedad.» «... Tú, coge una piedra y mácala.» «... Cogi una gruesa piedra... La piedra subió hasta la altura de seis iglesias.» «... Cuando ruedo, aislado como una piedra en medio del camino.» «... Cuando el pastor David dio en la frente al gigante Goliat con una piedra lanzada por la honda...» «... la piedra, no pudiendo ya dispersar sus principios vivos, se arroja hasta lo alto de los aires, como por efecto de la pólvora, y cae, clavándose sólidamente en el suelo. A veces el campesino soñador ve fundirse verticalmente en el aire a un aerolito, dirigiéndose, allí abajo, hacia un campo de maíz. No sabe de dónde viene la piedra. Ahora tenéis, clara y sucinta, la explicación del fenómeno.» «... No se resigna y va a buscar, en el suelo de la miserable pagoda, un guijarro plano, de corte afilado. Lo lanza al aire con fuerza... La cadena resulta cortada por el medio, como la hierba por la hoz, y el instrumento del culto cae a tierra, derramando su aceite por las losas...» «... empujando con el pie el granito que no retrocedió, desafié a la muerte... y me precipité como un adoquín en la boca del espacio.» «... llegada la noche, con su oscuridad propicia, se arrojaban cráteres, con la cresta de pórfiro, corrientes submarinas y dejaban, muy atrás de ellos, el orinal rocoso en que forcejea el ano estreñido de las cacatúas humanas, hasta que ya no pudieron distinguir la silueta colgada del planeta inmundo.» «... Desnudo como una piedra, se arrojó sobre el cuerpo de la joven y le quitó el vestido...» «Los niños la persiguieron a pedradas como si fuese un mirlo.» «... Lo que me queda por hacer es romper este cristal en mil pedazos con la ayuda de una piedra...» «... Me había dormido en el acantilado...» «... a esa mujer... para arrastrarla, con sus tarsos, por los valles y los caminos, sobre las zarzas y las piedras...» «¿... Sabéis que cuando pienso en el anillo de hierro escondido bajo la piedra por la mano de un maníaco un invencible estremecimiento atraviesa mis cabellos?» «... he ido a recobrar el anillo que había

produciendo aquí o allá un efecto particular, muy determinado. Toda la jerarquía que describe la República, en su caverna y en su línea, se hallaría otra vez puesta en juego en el teatro de los Números. Sin ocuparla por entero, el momento platónico habita la cuarta superficie.»)

enterrado bajo la piedra...» «... Si la muerte detiene la delgadez fantástica de los dos brazos que penden de mis hombros, empeñados en el aplastamiento lúgubre de mi yeso literario, quiero al menos que el lector apenas pueda decirse: "Hay que hacerle justicia. Me ha cretinizado mucho".» «¡... la aparición matutina del rítmico amasar de un saco icosaedro, contra su parapeto calcáreo!» Etc.

Los venenos: «Los pantanos desolados de esas páginas sombrías y llenas de veneno...» «... mi aliento exhala un soplo envenenado...» «¡... Con el arma envenenada que me prestasteis hice bajarse del pedestal, construido por la cobardía del hombre, al propio Creador!» «... a falta de una savia que cumpla las condiciones simultáneas de nutrición y de ausencia de materias venenosas.» «... El agradecimiento había entrado, como un veneno, en el corazón del loco coronado.» Etc.

Y si se quisiera más tarde conocer esa red en la forma de «esto es tal», se pierde prácticamente todo por esperar: ni prefacio ni predicado. Piedra de espera, piedra angular, piedra de tropiezo habrán, desde el pórtico de *la Diseminación*, pero también antes, proporcionando el tropiezo, dificultando el examen del lector asombrado. ¡Tantas piedras! ¿Pero qué es la piedra, lo pétreo de la piedra? Piedra es el falo. ¿Es una respuesta? ¿Es decir algo si el falo es la ocultación de la cosa? ¿Y si no ocupando ningún centro, no teniendo ningún lugar natural, no siguiendo ningún trayecto propio, no tiene significación, se sustrae a toda detección sublimante (*Aufhebung*), arranca incluso al movimiento de la sublimación, la relación significante/significado, a toda *Aufhebung*, en un sentido o en otro, siendo finalmente ambos el mismo? Y si la «asunción» o la denegación de la castración se convierten igual de extrañamente en lo mismo, ¿cómo se puede afirmararlo? Entonces lo apotropaico reserva aún más de una sorpresa. Resolución para releer en bloque, la de Freud y la escena de la escritura, la marcha que lo abre y cierra, la significación del falo, el análisis breve de *Das Medusenhaupt* («Decapitar: castrar»). El terror ante la Medusa es, pues, el terror a la castración en tanto que está vinculada a la vista.» Freud explica entonces que lo que en suma se convierte en piedra se convierte por y ante la cabeza cortada de la medusa, por y ante la madre en tanto que ésta deja ver sus órganos genitales. «Si el arte

Pregunta de la diseminación: ¿qué «pasa», se ocurre con el «acontecimiento» cuando «yo escribo» «yo pongo junto a mí un tintero abierto y algunas hojas de papel», o «voy a escribir», «he escrito»: sobre la escritura, contra la escritura, en la escritura; o, también, yo prefacio, escribo a favor o en contra del prefacio, esto es un prefacio, esto no es un prefacio? ¿Qué ocurre con esta autografía de pura pérdida y sin firma? ¿Y por qué esta realización desplaza tanta fuerza para abstenerse de la verdad?

da tan a menudo a la cabellera de la Medusa la forma de serpientes, éstas derivan también del complejo de castración y es notable que, por mucho terror que ocasionen por sí mismas, sirvan también para apaciguar el horror, puesto que reemplazan al pene, cuya falta es la causa del horror (*dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist*). Una regla técnica: la multiplicación de los símbolos del pene significa la castración (*Vervielfältigung der Penisymbole bedeutet Kastration*) se halla confirmada aquí. La vista de la cabeza de Medusa fija en el terror transforma al espectador en piedra. ¡Mismo origen en el complejo de castración y misma transformación de afecto! Pues el quedarse fijo (*das Starrwerden*) significa la erección y, por lo tanto, la compensación del espectador en la situación original. Tiene aún un pene, se asegura de su posibilidad de «pararse.» [...] Si la cabeza de Medusa reemplaza a la presentación (*Darstellung*) de los órganos genitales femeninos, o más bien si aísla su efecto horrorificador de su efecto de goce, podemos recordar que la muestra de los órganos genitales es, por otra parte, bien conocida como operación apotropaica. Lo mismo que suscita el horror producirá un efecto semejante sobre el enemigo del que uno se quiere proteger. En Rabelais también el diablo huye cuando la mujer le muestra su vulva. El miembro erecto del macho funciona también como apotropaeon, pero según otro mecanismo. La exhibición del pene —y de todos sus sucedáneos— querrá decir: «No tengo miedo de ti, te desafío, tengo un pene. Es, pues, otra vía para intimidar al mal espíritu» y el resto. Lapidariamente, para depositar aquí la cadena infinitamente abierta y vuelta de estas equivalencias: piedra-tumba-erecto-tiesura-muerte, etc. La diseminación amenazará siempre la significación.

La estructura del artificio describe aquí, como siempre, una vuelta más.

El Canto sexto rechazaría pues a los Cantos precedentes hacia el pasado de un prefacio discursivo (arte poético, metodología, presentación didáctica). Estos no formarían pues parte del texto generador, del texto a la vez práctico y «analítico». Pero cambiando totalmente también, según el mismo juego, este esquema desplaza a la oposición del pre-texto al texto. Complica el límite que pasaría entre el texto y lo que parece desbordable, bajo la especie de lo *real*. La diseminación inscribe, con una extensión regulada del concepto de texto, otra ley de los efectos de sentido o de referencia (anterioridad de la «cosa», realidad, objetividad, esencialidad, existencia, presencia sensible o inteligible en general, etcétera), otra relación entre la escritura en el sentido metafísico y su «exterior» (histórico, político, económico, sexual, etc.). El Canto sexto no es presentado únicamente como el texto por fin entablado del descubrimiento *real* y analítico, como la escritura de la investigación real. Se da también como la *salida* fuera de cierto texto *a lo real*. Al final del Canto quinto, esta efracción, salida arriesgada de la cabeza fuera de su agujero, de su rincón, es prescrita por la secuencia de la araña: «Ya no estamos en la narración... ¡Ay!, hemos llegado ahora a lo real...». Instancia a la vez de la muerte y del despertar. Lugar delimitado del prefacio. La salida fuera de la narración se halla no obstante inscrita en el relato y anuncia la próxima novela. El texto de la irrupción fuera de lo escrito («Id a verlo vosotros mismos...») repite uno tras otro, al fin del Canto sexto, el instante de muerte y el instante de despertar. Volvamos a la araña sin tela (que hilar):

«Cada noche, a la hora en que el sueño ha llegado a su mayor grado de intensidad, una vieja araña de gran tamaño saca lentamente su cabeza de un agujero que está en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación [...] Espera que esta misma noche (¡esperad con él!) verá la última representación de la inmensa succión; porque su único deseo sería que el verdugo acabe con su existencia: la muerte, y estará contento. Mirad esta araña de gran tamaño, que saca lentamente su cabeza de un agujero colocado en el suelo en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación. No estamos en la narración. Escucha lentamente por si algún ruido remueve todavía sus mandíbulas en la atmósfera. ¡Ay!, hemos llegado ahora a la realidad, en lo que respecta a la tarántula, y, ¡aunque se podría poner una exclamación en cada frase, no es quizá una razón para dejar de hacerlo!»

Araña saliendo «de las profundidades de su nido», punto testarudo que no transcribe ninguna exclamación dictada sino que lleva a cabo intransitivamente su propia escritura (leeréis en ella mucho más tarde la figura invertida de la castración), el texto sale de su agujero y deja al descubierto su amenaza: pasa, *de golpe*, al texto «real» y a lo real «fuera-de-texto». En el tejido general de los Cantos (aquí leéis un escrito y todo eso (se) produce (en) un texto), dos exterioridades heterogéneas una a otra parecen sucederse, reemplazarse, pero acaban por cubrir todo el campo con señales.

La puesta en escena de un título, de un incipit, de un exergo, de un pretexto, de un «prefacio», de un solo germen, no será nunca un comienzo. *Estaba* indefinidamente dispersa.

Así se *fractura* el triángulo de los textos.

Fuera-de-texto, la totalidad de los cinco primeros Cantos, seguida del texto real. Fuera-de-texto el sexto Canto, y aun las Poesías, salida a lo real. No hay más que texto, no hay más que fuera-de-texto, en total un «prefacio incesante»²⁵ que desbarrata la representación filosófica del texto, la oposición recibida del texto a su exceso. El espacio de la diseminación no sólo pone al *plural* en efervescencia; se agita con la contradicción sin fin, señalada en la sintaxis indecible del *más*. Prácticamente explorada, ésta nos da quizá a releer el «nada era, en efecto, *más* real». («Al despertar, mi navaja, abriéndose paso a través del cuello, probará que nada era, en efecto, *más* real»).

Protocolo indispensable a toda reelaboración del problema de la «ideología», de la inscripción específica de cada texto (en el sentido, esta vez, estrechamente regional) en los campos normalmente referenciados como campos de la causalidad «real» (histórica, económica, política, sexual, etc.). La elaboración *teórica*, al menos, si pudiésemos atenernos a esa circunscripción, debería suspender o al menos complicar, muy prudentemente, la apertura ingenua que referiría su texto a la cosa, al referente, a la realidad y aún a una instancia conceptual y semántica última. Cada vez que, para poner en conexión precipitadamente a la escritura con un exterior tran-

²⁵ «En efecto, la función escritural se va a dar ahora como susceptible de controlar a la vez el cuerpo y el exterior en que ese cuerpo aparece; va, al parecer, anunciando directamente el efecto retroactivo y englobante de las *Poesías*; a escribirse directamente en las tres dimensiones de un volumen ligado al futuro (y convertirse ya en lo que es: el «prefacio a un futuro libro»), libro proyectado al porvenir como prefacio incesante, no-libro que precede a todo libro infinitamente diferido, salida definitiva del libro, esa prisión de la época hablante.» Sollers, «*La science de Lau-tréamont*», en Logiques, págs. 279-280.

quilizador o para romper muy deprisa con todo idealismo, se llegase a ignorar tales adquisiciones teóricas recientes (crítica del significado transcendental en todas sus formas; desconstrucción, desplazamiento y subordinación de los efectos de sentido y de referencia, como de todo lo que exigiría un concepto y una práctica logocéntricos, expresivistas y mimetológicos de la escritura; reconstrucción del campo textual a partir de las operaciones de intertextualidad o de la remisión sin fin de las huellas a las huellas; reinscripción en el campo diferencial del espaciamiento de los efectos de tema, de substancia, de contenido, de presencia sensible o inteligible, por doquiera pueden intervenir, etc.), se regresaría aún con más seguridad al idealismo con todo lo que, acabamos de recordarlo, no puede más que acoplarse en él, singularmente en la figura del empirismo y del formalismo.

A la reedición del Libro.

Doble derivado de una imagen primera, imagen, imitación, expresión, representación, el libro tiene su origen, que es también su modelo, fuera de sí: la «cosa misma» o esa determinación de lo que es que se llama «realidad», tal como es o tal como es percibida, vivida o pensada por quien describe o quien escribe. Realidad presente, pues, o realidad representada, esta alternativa deriva a su vez de un modelo anterior. El Modelo del Libro, el Libro Modelo, ¿no es la adecuación absoluta de la presencia y de la representación, la *verdad* (*homoiosis* o *adaequatio*) de la cosa y del pensamiento de la cosa, tal como se produce primero en la creación divina antes de ser reflejada por el conocimiento finito? Libro de Dios, la Naturaleza habrá sido en la Edad Media una grafía conforme al pensamiento y al ha-

bla divinos, al *entendimiento* de Dios como Logos, verdad que habla y se oye hablar, lugar de los arquetipos, parada del *topos noetos* o del *topos uranios*. Escritura representativa y verdadera, adecuada a su modelo y a sí misma, la Naturaleza era también una totalidad ordenada, el volumen de un libro cargado de sentido, dándose a leer, lo que debe querer decir a escuchar, como un habla, de entendimiento a entendimiento. «El ojo escucha» (Clau-del), cuando el libro tiene vocación de proferir el logos divino.

Este llamamiento —esta cita— debe sólo reintroducirnos a la cuestión del prefacio, de la doble inscripción o de la doble articulación de semejante texto: su envolvimiento semántico en el Libro, representante de un Logos o de una Lógica (onto-teología y saber absoluto) y la restancia de su exterioridad textual que no se confundirá con su espesor sensible.

Este llamamiento debe también introducirnos a la cuestión del prefacio como *simiente*. Según el χ (el quiasmo) (que podrá ser siempre considerado, apresuradamente, como dibujo temático de la diseminación), el prefacio, en tanto que *semen*, puede lo mismo *permanecer*, producir y perderse como diferencia seminal que dejarse reapropiar en la sublimidad del padre. En tanto que prefacio del libro, es el habla del padre quien asiste y admira ⁽²⁶⁾ a su

²⁶ Por eso es de buen tono, en la retórica clásica, desaconsejar el prefacio, su suficiencia, su complacencia, la admiración narcisista del padre hacia su hijo. «Los prefacios son otro escollo; el yo es algo insufrible», decía Pascal. [...] A vuestro libro le toca hablar por sí mismo, si llega a ser leído entre la multitud» (Voltaire). Tratando *Del género didáctico*, Condillac describe, en *Del arte de escribir*, el *Abuso de los prefacios*: «Los prefacios son otra fuente de abusos. En ellos se despliega la ostentación de un autor

escrito, respondiendo por su hijo, sofocándose por sostener, retener, idealizar, reinteriorizar, dominar a su simiente. La escena tendría lugar únicamente, si fuese posible, entre el padre y el hijo: auto-inseminación, homo-inseminación, reinseminación. El narcisismo es la ley, va a la par con ella. Es la figura paterna de la *boecea* platónica que aún ocupará la escena: el prolegómeno *se presentará* como instancia *moral* y no se escribirá más que para reanimar a un habla (27). Que en él se proclama y manifiesta presentemente. Los prefacios han sido a menudo manifiestos de escuela.

que exagera en ocasiones ridículamente el valor de los temas que trata. Es muy razonable hacer ver el lugar en que quienes han escrito antes que nosotros han dejado a una ciencia sobre la que creemos que nosotros podemos arrojar nuevas luces. Pero hablar de sus trabajos, de sus vigiliadas, de los obstáculos que ha habido que superar, mostrar al público todas las ideas que se han tenido; no contentos con un primer prefacio, añadir otro a cada libro, a cada capítulo; dar la historia de todas las tentativas que se han hecho sin éxito; indicar sobre cada cuestión varias maneras de resolverla, cuando no hay más que una que se quiera y de la que se pueda hacer uso; es el arte de engordar un libro para aburrir al lector. Si se quitase de esas obras todo lo que resulta inútil, no quedaría casi nada. Se diría que tales autores no han querido hacer más que el prefacio de los temas que se proponían tratar: acaban, y han olvidado resolver las cuestiones que habían suscitado.» Condillac propone entonces «mondar» los prefacios y todas «las palabras que sobran». Mondar, pelar. Si la diseminación *corta* también en el texto, es, por el contrario, para producir formas que *se asemejarían* a menudo a las que Condillac —toda la retórica y la filosofía que él representa aquí— quiere con tanta severidad suprimir. ¿Pues qué ocurre con el injerto de las citas en este jardín a la francesa? ¿Está prohibido? ¿Debe proliferar? ¿Hay que mondar el *topos*? ¿El clasicismo no es, sin saberlo, una rama del barroco? Condillac repite a La Bruyère, quien a su vez... «Si de muchas obras de moral se quitasen la Advertencia al lector, la Epístola de dedicación, el Prefacio, el Sumario, las Aprobaciones, apenas quedarían bastantes páginas para merecer el nombre de libro». (La Bruyère, *Los caracteres*, «De las obras de la mente».) Etc.

²⁷ Pero vale aún más —y ambos deseos no se contradi-

La desaparición o la sublimación de la diferencia seminal, es el movimiento mediante el cual la restancia del fuera-de-libro se deja interiorizar y domesticar en lo onto-teológico del gran Libro. El punto de resistencia general, aquí señalado, por ejemplo, con el nombre de «Mallarmé», puede siempre a posteriori, ser arrebatado con el pretexto de la homonimia. Se trata aún del asunto del antiguo nombre, del onimismo en general y de la falsa identidad de la señal cuya diseminación debe perturbar el problema en su raíz.

Lo que Mallarmé proyectaba aún bajo el antiguo nombre de Libro, hubiese sido, «de existir», algo distinto. Fuera-de-Libro. Claudel, empero, vino después. El juego de *la diseminación*, habría que sospecharlo, le cita a comparecencia a menudo. Y he aquí reunido todo cuyo signo habrá cambiado, palabra a palabra, la diseminación:

«Hemos salido de ese fatal aturdimiento, de esa actitud aplastada del espíritu ante la materia, de esa fascinación por la cantidad. Sabemos que estamos hechos para dominar al mundo y no el mundo para dominarnos. El sol ha vuelto al cielo, hemos arrancado las cortinas y hemos lanzado por la ventana los muebles acolchados, las porcelanas de bazar y el «pálido busto de Pallas». Sabemos que el mundo es en efecto un tex-

cen— que el habla se reanime por sí misma, que el discurso, como se dice en el *Fedro*, responda por sí mismo, de sí mismo. Se convierte entonces en su propio padre y el prefacio resulta inútil: «Es perfectamente inútil que el autor, defienda, en su prefacio, al libro que no responde por sí mismo ante el público» (Locke). Se ve en qué tiene el didactismo esencial del prefacio clásico al discurso de la moral. «Mi único error, dirá Baudelaire, ha sido contar con la inteligencia universal y no hacer un prefacio en el que habría planteado mis principios literarios y separado la cuestión tan importante de la moral.»

to y que nos habla, humilde y gozosamente, de su propia ausencia, pero también de la presencia eterna de alguien distinto, a saber de su Creador. No sólo la escritura, sino el escritor, no sólo la letra muerta, sino el espíritu viviente, y no un jeroglífico mágico, sino el Verbo en quien todas las cosas han sido proferidas ¡Dios! Sabemos por la *Escritura* —la *Escritura* por excelencia, esa, la *Sagrada Escritura*— que *somos cierto comienzo de la criatura, que vemos todas las cosas en enigma, y como en un espejo* (el espejo de Igitur justamente), *que el mundo es un libro escrito por dentro y por fuera* (ese libro del que Igitur pretendía establecer un facsímil) y *que las cosas visibles están hechas para llevarnos al conocimiento de las cosas invisibles*. ¡Con qué atención no debemos, pues, no sólo mirarlas sino estudiarlas e interrogarlas, y cómo hay que agradecer a la filosofía y a la ciencia el que para ello hayan puesto a nuestra disposición tantos instrumentos admirables! Nada nos impide ya continuar, con medios multiplicados hasta el infinito, una mano en el Libro de los Libros y la otra en el Universo, la gran investigación simbólica que durante doce siglos fue ocupación de los Padres de la Fe y del Arte» (28).

A partir de entonces los libros acabados se convertirían en opúsculos sobre el modelo del gran opus divino, captando una gran imagen tantas especulaciones dispuestas, tantos pequeños espejos. Su forma ideal será un gran libro de ciencia total, libro de saber absolutamente resumidor, recitador, ordenador sustancialmente de todos los libros y recorredor del ciclo del conocimiento. Pero puesto que la verdad ya está constituida en la reflexión y relación de Dios consigo mismo, puesto que se sabe ya ha-

²⁸ *Positions et Propositions*, I, págs. 205-207. Subrayados de Claudel.

blante, el libro *cíclico* será también *pedagógico*. Y su prefacio, propedeúutico. La autoridad del modelo enciclopédico, unidad analógica del hombre y de Dios, puede actuar por medios muy desviados, según mediaciones complejas. Se trata por otra parte de un *modelo* y de un concepto normativo: eso no excluye que en la práctica de la escritura denominada «literaria», haya fuerzas que le resulten extranjeras o contrarias y le devuelvan violentamente a la palestra. Y eso desde siempre, aunque según procedimientos diferentes e irreductibles unos a otros. En cuanto al procedimiento enciclopédico, tal como fue explícitamente formulado en la Edad Media pero preparado desde hacía mucho (Vitruvio, Séneca, Posidonio, etc.), es pues de esencia y de procedencia teológicas, incluso si espíritus supuestamente ateos participaron en una gran Enciclopedia que resultó especialmente desconocedora e inconsciente de sus raíces.

Hegel declara la conclusión de la filosofía. Escribe una *Ciencia de la lógica* (gran Lógica), producción del saber absoluto, precedida de dos Prefacios y una Introducción en la que explica la inutilidad, e incluso el peligro de los prólogos. Pero escribe también una *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* coordinando todas las regiones del saber. De ella forma *parte*, pero como *primera parte*, una *Ciencia de la lógica* (pequeña lógica), sustancialmente idéntica a la gran lógica que inscribe pues en la escritura ordenada del volumen enciclopédico. Este es sin duda, en la historia, el último que aún merezca tal nombre; la enciclopedia filosófica, unidad orgánica y racional del saber, no es un agregado empírico de contenidos, como lo que hoy día se

vende con ese título. Enriquecida con tres prefacios (el segundo fue particularmente importante), la *Enciclopedia* de Hegel empieza con una Introducción que nos explica —una vez más— que la filosofía, «privada de la ventaja de que se benefician las otras ciencias, la de poder *presuponer* tanto sus *objetos*, en tanto que son inmediatamente dados por la representación, como el *método* de conocimiento a utilizar al principio y después», debe pues producir, desde su propia interioridad, tanto su objeto como su método. «... Semejante discernimiento es un acto filosófico de conocimiento que no se sitúa, por consiguiente, más que *en el interior* de la filosofía. Por eso es por lo que una explicación *previa* no podría ser más que una explicación no filosófica y se reduciría a un tejido de presupuestos, de seguridades y de razonamientos (*Räsonnements*), —es decir, de aserciones contingentes a las que se opondrían con igual derecho las aserciones opuestas... querer conocer *antes* de conocer es tan descabellado como el sagaz precepto de aquel maestro que aseguraba que hay que aprender *a nadar antes de echarse al agua*» (29).

Si la explicación previa es absolutamente anterior al círculo de la enciclopedia, le resulta exterior y no explica nada. No es filosófica y en el límite resulta imposible. Si por el contrario está comprometida en el círculo filosófico, ya no es una operación *pre*-liminar, pertenece al movimiento efectivo del método y a la estructura de la objetividad. En-

²⁹ *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, ed. francesa Gallimard, págs. 73, 82-83. El mismo motivo es vuelto a tomar al principio de la pequeña lógica: los «conceptos previos» (*Vorbegriffe*) valen como «determinaciones sacadas de la visión de conjunto del todo y posteriores a ella» (página 93).

gendrándose y gozando *de sí mismo*, el concepto establece su prefacio y se hunde en sí mismo. La Enciclopedia *se* pare. La concepción del concepto es una auto-inseminación (³⁰).

Esa vuelta a sí de la simiente teológica interioriza su propia negatividad y su propia diferencia consigo. La Vida del Concepto es una necesidad que, al *incluir* la dispersión de la simiente, al hacerla trabajar en provecho de la Idea, *excluye* al mismo tiempo toda pérdida o toda productividad casual. La exclusión es una inclusión (³¹). Por oposición a la dife-

³⁰ La *vida*, determinación filosófica esencial del concepto y del espíritu, es necesariamente descrita según los rasgos generales de la vida vegetal o biológica, objeto particular de la filosofía de la naturaleza. Esta analogía o esta metaforicidad, que plantea tremendos problemas, no es posible más que siguiendo la organicidad de la lógica enciclopédica. Se leerán desde este punto de vista todos los análisis sobre el «regreso a sí» del «germen» (§ 347 y § 348), sobre el «azar interno» («El animal posee un *movimiento espontáneo* contingente, pues, igual que la luz es la idealidad arrancada a la gravedad, la subjetividad del animal es un tiempo libre que, en tanto que sustraído a la exterioridad real, se determina *espontáneamente en su lugar* según un azar interno. A eso está vinculado el hecho de que el animal tenga una *voz*, dado que su subjetividad, como idealidad efectiva (alma) es el dominio sobre la idealidad abstracta del tiempo y del espacio, y representa su movimiento espontáneo como un acto consistente en temblar libremente *en sí mismo*», § 351), sobre la «carencia» y la «copulación» (§ 369) y de un modo general sobre el *silogismo* de la vida, la vida del espíritu como verdad y muerte (término) de la vida natural que lleva en sí, en su finitud, su «*enfermedad oriental* y su *germen innato de muerte*». «La subjetividad es, en la idea de la vida, el concepto, es así *junto a sí misma el ser en sí* absoluto de la *efectividad* y la universalidad concreta; el último *ser-un-fuera-del-otro* de la naturaleza es suprimido (*aufgehoben*), y el concepto, que no está en ella más que *junto a sí mismo*, se convierte así en *para sí mismo*» (§ 375 y § 376).

¿Es el prefacio la *naturaleza* del logos, la vida natural del concepto?

³¹ La partición original del juicio-de-la idea (*Das Sich-Urteilen der Idee*) se produce (tercer silogismo) como *ser-junto-a-sí* y *para-sí* de la Idea como espíritu absoluto. Está

rencia seminal así reprimida, la verdad que se habla en el círculo logocéntrico, está el discurso de lo que *vuelve al padre* (32).

Por eso Hegel no interroga nunca a la circulación viva del discurso en términos de escritura. No interroga nunca a la *exterioridad*, y ni siquiera a la autonomía repetitiva, de ese resto textual (33) que

«se pone en acción, se engendra y goza de sí misma» (*sich... betätigt, erzeugt und genießt*). Como el Dios de Aristóteles cuyo texto concluye la *Enciclopedia* con su epígrafe (§ 577, *ed. cit.*, pág. 500).

³² La lógica (es) de lo que vuelve al padre (muerto — más que nunca) como a la ley y al logos: el propio relevo. Es verdadera y constituye la verdad del logocentrismo. De la cultura logocéntrica y del concepto logocéntrico de cultura. He mostrado (*Le puits et la pyramide, Introduction à la sémiologie de Hegel*, 1968. En: *Hegel et la pensée moderne*, P. U. F., 1971) cómo el relevo organiza, cumpliéndose, la relación del significante y el significado en la dialéctica hegeliana. El significante es detectado (*aufgehoben*) en el proceso del sentido (significado). La inversión de este *Aufhebung* en la oposición significante/significado dejaría o volvería a situar la verdad de la dialéctica falocéntrica: la razón misma a la que no se trata aquí sobre todo de agraviar. Ni tampoco a Freud cuando dice tan profundamente que la libido es una (¿por qué no?) y que es *pues* masculina (¿en consecuencia por qué? ¿cuestión de sentido común compartido? Sobre el tema, ver los *Ecrits* de Jacques Lacan *passim* y en especial págs. 554, 692-695, 732).

En cuanto a «la sexualidad femenina» (y no sólo a la cuestión así denominada, a su vinculación evidente con la problemática del falocentrismo, menos evidente con la del metalenguaje que vuelve a ser posible y a ocupar la posición fingidamente abandonada desde que un significante se ve *privilegiar*), la diseminación se lee, si nos inclinamos sobre ella, como una especie de matriz (teórica, por otra parte, para probar). Algo más allá de esta anatomía del prefacio, se entrepercibirá quizá que la puesta entre paréntesis del prefacio por la gran lógica se halla trabajada por la *misma denegación* que la puesta entre paréntesis de la anatomía en el falocentrismo psicoanalítico. Un interés muy preciso sigue poniendo o encontrando allí aquello de lo que se pretende poder prescindir.

³³ ¿Cómo dar cuenta de que los prefacios hegelianos —el más y el menos filosófico— pueden repetirse, *permanecen legibles* hasta cierto punto en sí mismos, sin la lógica, cuyo estatuto se supone que han recibido? ¿Qué ocurriría

constituye, por ejemplo, un prefacio, cuando incluso es detectado semánticamente en la lógica enciclopédica. Problematiza el prefacio según lo que la palabra quiere decir: querer-decir, pre-decir, ante-decir (*pre-fari*) del prólogo o del prolegómeno *concebido* (como un ser vivo) y proclamado desde el acto final de su epílogo. En el discurso, el logos permanece junto a sí. Lo que, sin embargo, debería prohibir el considerar a la escritura (aquí el programa, la pre-cripción, el pre-texto) como simple escoria empírica del concepto, es que esa escoria (pues no se trata aquí de liberarle aquí de esa condición sino de cuestionarle de otro modo) es *coextensiva* a toda la vida del discurso. Sobre todo, esa coextensión no se vuelve a la equivalencia o al doblete. Al menos, la estructura del doblete no va más allá de sí. Cierta exterioridad se repite, insiste, juega fuera del si-logismo especulativo, de todas sus señales apoyadas.

Con unas miras y un resultado *casi* idénticos, Novalis plantea explícitamente, en su Enciclopedia (³⁴) (¿resulta entonces irrelevante que haya quedado dispersa en sus primicias? ¿Desgarrada en torno a sus simientes puntiagudas?), la cuestión de la *forma* del libro total como libro *escrito*: escritura exhaustiva y taxonómica, holograma ordenador y

si se releyesen todos los prefacios de Hegel en un volumen aparte, como los de James en *The art of the novel*? ¿O si Hegel no hubiese escrito más que prefacios? ¿O si en lugar de colocarlos fuera de la obra los hubiese insertado aquí y allá, por ejemplo, en *el medio* (como el de Tristram Shandy) de la gran Lógica, entre la *lógica objetiva* y la *lógica subjetiva*? ¿O en cualquier parte? Que toda legibilidad no resulte con ello destruida, todo efecto de sentido anulado, eso «quiere decir», entre otras cosas, que atañe a la estructura *restante* de la letra, que no tiene trayecto propio, poder fallar siempre su destino.

³⁴ Fragmentos publicados con el título *l'Encyclopédie*, ed. en francés, de Minuit, 1966 (colección «Arguments»). (Hay edición española, en Editorial Fundamentos, Madrid 1975).

clasificador del saber, haciendo sitio a la escritura literaria. «Todo debe ser enciclopedializado» (página 39). La «enciclopedística» será «una especie de gramática científica» escrita según una pluralidad de modos, «fragmentos, cartas, poemas, estudios científicos rigurosos» (pág. 39), cada fragmento del libro deberá estar dedicado a unos amigos. Lo literal, lo literario, así como lo epistolar, hallarán su alojamiento y su orden de producción en el cuerpo biológico de esta enciclopedia romántica («manera goetiana de tratar las ciencias — mi proyecto», página 39). Pues para el autor de los «*Granos de polen*», el orden del Libro debía ser a la vez organicista y tabular, germinal y analítico.

No se puede eludir ya la cuestión del programa genético o del prefacio textual. Lo que no quiere decir que a *fin de cuentas* Novalis no renuncie a la simiente en el *logos espermaticos* ⁽³⁵⁾ de la filosofía.

³⁵ «La poesía es una parte de la técnica filosófica. El predicado filosófico —expresa *por doquier la ipso-finalización*— y la ipso-finalización indirecta» (pág. 312). «La filosofía es propiamente nostalgia, aspiración a estar *por doquier en el propio hogar*» (pág. 65). Por eso la *filosofía de la simiente* concebida como enriquecimiento en el regreso a sí es siempre sustancialista, tributaria igualmente de un metaforismo romántico y de un mito de la profundidad semántica, de esa ideología que Bachelard analiza (cuando no se rinde él mismo a ella), por ejemplo, en la *Formation de l'esprit scientifique*, a propósito de la esperma y del oro. (*Diferencia seminal*: no sólo la simiente, el huevo.) El tratamiento a que son sometidos en la diseminación debería romper con todo panespermismo y toda metalurgia alquímica. Se trata, por el contrario, de atraer a una articulación con el movimiento de la ciencia genética y con el movimiento genético de la ciencia, por doquier donde ésta deba contar, más que metafóricamente, con los problemas de la escritura y de la diferencia, con la diferencia seminal (cf. *De la grammatologie*, pág. 19). Por elipsis se citará esta frase de Freud cuyo rumbo no hay que perder nunca: «Todas nuestras concepciones provisionales, en psicología, deberán basarse algún día en soportes orgánicos» («Presentación del narcisismo», en la *Vida sexual*).

El post-facio y el prefacio se habrán vuelto a convertir entonces en momentos bíblicos. A priori comprendidos en el volumen. Helos aquí:

«Índice de materias —índice de nombres— el plan es también un índice de materias. ¿Se empieza por el índice de materias» (pág. 42).

«Relaciones entre el título, el plan y el índice de materias. Necesidad de un *postfacio*.»

«*Enciclopedística*. ¿Cómo estarán constituidos los *índices de cobre filosóficos*? Forman ya parte de ellos el índice de categorías —el sistema teórico de Fichte— la dianología —los índices de la lógica de *Maas*— el índice baconiano de las ciencias, etc. Cuadros, etc.

$$\begin{array}{r}
 a = a \\
 + a \quad | \quad | \quad - a \\
 \quad \quad + + \\
 + a \quad \quad - a \\
 \quad \quad \neq +
 \end{array}$$

Índices de cobre geográficos — geognósticos — *mineralógica* — cronológicos — matemáticos — tecnológicos — *químicos*, económicos — políticos — galvánicos — físicos — artísticos — fisiológicos — musicales — heráldicos — numismáticos — estadísticos — filológicos — gramaticales — psicológicos — literarios — *filosóficos*. Los *planes* que preceden a los libros son ya de algún modo índices — (los alfabetos) — los índices son los glosarios y enciclopedias *especiales*. (Por ejemplo, la geometría puesta en un gran cuadro — la aritmética, el álgebra, etc.). Toda historia posible, de la *literatura*, del arte y del *mundo*, debe poder ser puesta en series de índices. (Cuanto menos pueda ponerse en un cuadro, un libro, peor será.)

Filología. ¿Qué deben ser un prefacio, un tí-

tulo, un epígrafe, un plan — una introducción — una nota, un texto, un apéndice (índices, etc.), un índice de materias — y cómo se ordenan y clasifican? El plan es la fórmula combinatoria del índice de materias — el texto la puesta en práctica. El prefacio es una apertura poética — o una advertencia al lector tanto como al encuadernador. El epígrafe es el tema musical. El prefacio proporciona el modo de empleo del libro — la filosofía de la lectura. El título es el nombre. Un doble título y un sub-título explicativo (historia de los títulos) son una definición y una clasificación del nombre.

Enciclopedística. Es preciso que mi libro contenga la metafísica crítica del resumen, del arte literario, de la experiencia y de la observación, de la lectura, de la escritura, etc.» (pág. 40)

La historia misma es *prescrita*. Su desarrollo, sus irrupciones, sus discontinuidades mismas no deben *desconcertar* a ese volumen musical, a esa enciclopedia que es también una «base general o teoría de la composición». Y en la organización general de esa escritura, lo «literario» se ve asignar también una provincia y una génesis propias. Biblia, pues, como espacio tabular, pero también como razón seminal *explicándose a sí misma*, ambicionando dar sin cesar cuenta de su producción genética, de su orden y de su modo de empleo. (La diseminación se explica también «El dispositivo se explica»), pero de forma muy diferente. Heterogeneidad, exterioridad absoluta de la simiente, la diferencia seminal se constituye en programa, pero en programa no formalizable. Por razones formalizables. La infinidad de su código, su ruptura, pues, no tiene la forma saturada de la presencia en sí en el círculo enciclopédico. Se basa, si se puede decir, en la caída

incesante de un *suplemento de código*. El formalismo no fracasa ya ante una riqueza empírica, sino ante una *cola*. Y el mordérsela no resulta ni especular ni simbólico.)

¿Pero qué significa el inacabamiento de la Enciclopedia de Novalis, de la propia conclusión? ¿Accidente empírico?

«Mi libro debe convertirse en una biblia científica —un modelo real e ideal— y el germen de todos los libros.

Filología. Elaborar primero el índice de materias y el plan —a continuación el texto— luego la introducción y el prefacio —luego el título—. Todas las ciencias constituyen *un solo libro*. Algunas pertenecen al índice de materias —otras al plan, etc.

[...] La descripción de la biblia es propiamente mi empresa—, o por decirlo mejor, la *teoría de la biblia* —arte de la biblia y teoría de la naturaleza. (Manera de elevar a un libro al nivel de una biblia).

Llevada a su plena conclusión, la biblia es una *biblioteca perfecta* — *bien ordenada*. El esquema de la biblia es al mismo tiempo el esquema de la biblioteca. El *esquema* auténtico — la fórmula auténtica — indica al mismo tiempo su propia génesis — su propia utilización, etc.

(*Ficha* completa sobre la *utilización* de cada objeto —adjunta al *modo de empleo*— y a la descripción) (pág. 41).

Libros perfectamente acabados que hagan inútiles los cursos. El libro es la naturaleza inscrita en una pauta (como con la música) y *completada*» (pág. 43).

La última palabra es *subrayada* por Novalis. El libro es la naturaleza inscrita en una pauta: cobran-

za de la naturaleza y del volumen, identidad musical del todo, del ser y del texto enciclopédico. Esta proposición parece al principio sumarse al viejo fondo de la metáfora tradicional «leer el gran libro del mundo», etc. Pero esta identidad no está *dada*: la naturaleza sin el libro está *incompleta* de alguna manera. Si el todo de lo que es se confundiese con el todo de la inscripción, no se entendería que fuesen dos: la naturaleza y la biblia, el ser y el libro. No se comprendería sobre todo la posibilidad de su suma y el lugar de su conjunción. ¿No hay que escoger aquí entre el *es* como cópula (el libro *es* la naturaleza) y el *y* de la conjunción? Y para que el acoplamiento predicativo sea posible, una conjunción muda debe permitir pensar conjuntamente, como un conjunto (*cum*) del libro y a la naturaleza. Que el sentido de ese acoplamiento mediante el *es* sea el del cumplimiento, la productividad cumpliente que viene no a repetir, sino a completar a la naturaleza con la escritura, eso significaría que la naturaleza es en algún lugar incompleta, que le falta algo para ser lo que es, que tiene necesidad de un suplemento. Lo cual sólo puede proporcionárselo ella misma, puesto que ella es el todo. El libro viene a añadirse a ella (suplemento de suma que traduce la conjunción *y*), pero con esa suma debe también completarla, cumplir su esencia (suplemento complementario y vicariante anunciado por la cópula *es*). La clausura de la biblioteca se articula y gira sobre ese gozne: la lógica o más bien la gráfica del suplemento.

Con la aparición de un libro que, aun si dobla a la naturaleza, se añade a ella en esa duplicación de simulacro, se entabla un texto de ciencia o de literatura que excede al siempre-ya-constituido del sen-

tido y de la verdad en el espacio teo-lógico-enciclopédico, de la autofecundación sin limen. La diseminación, solicitando a la *fisis como mimesis*, vuelve a sacar a la filosofía a escena y a poner a su libro en juego (36).

El exceso aventurado de una escritura que ya no es dirigida por un saber ni se abandona a la impro-

³⁶ Y por una permutación literal, a la que hay que entregarse aquí, al fuego. Esta consumación, como la del himen, no comienza ni acaba nunca. En lo que su identidad se *des-gasta*. «Pueden quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y fuera de los papiros existen fuerzas: nos quitarán durante algún tiempo la facultad de recobrar esas fuerzas; no suprimirán su energía» (Artaud, *Oeuvres complètes*, t. IV, pág. 14).

Fiesta y fuegos artificiales, gasto, consumación o simulacro, sería bien ingenuo el atribuirles, con una pasión que ya hablaría por sí misma, la inocencia, la esterilidad y la impotencia de una *forma*. Al final de *la Música y las Letras*, que devuelve siempre a la literatura a la fiesta, ¿se trata de hacer surgir el simulacro del suelo o de transformar el suelo mismo en simulacro? Ya no habría fiesta, literatura o simulacro si se pudiese saber con toda certeza: «Minad esas substrucciones, cuando la oscuridad ofenda su perspectiva, no — alinead farolas, para ver: se trata de que vuestros pensamientos exijan del suelo un simulacro.»

Y para pagar esto:

«Para qué sirve eso —

Para jugar.

En vista de que una atracción superior como de un vacío, tenemos derecho, el tirar de nosotros por el fastidio respecto a cosas si se estableciesen como sólidas y preponderante — desatinadamente las separa hasta llenarse de ellas y así dotarlas de resplandores, a través del espacio vacante, en fiestas a voluntad y solitarias» (pág. 647)

Estas notas, como postdata a una conferencia, e incluso sobre el género de la conferencia:

«... En vista de que una atracción superior...

Pirotécnico no menos que metafísico, ese punto de vista; pero un fuego artificial, a la altura y a ejemplo del pensamiento, esparce el goce ideal» (pág. 655).

Una lectura suplementaria lo haría aparecer: se trata de trabajar en poner o desmontar un andamio, un andamiaje. Será necesario para cambiar, en el espacio de un lapso, el sol de Platón por la araña de Mallarmé.

El más-allá de la literatura — o nada.

visación. El azar o la tirada de dados que «abren» determinado texto no contradicen la necesidad rigurosa de su disposición formal. El juego es aquí la unidad del azar y de la regla, del programa y de su resto o de su exceso. Ese *juego* no se llamará aún *literatura* o *libro* más que exhibiendo la cara negativa y atea (fase insuficiente, pero indispensable del vuelco), la cláusula final del mismo proyecto que se apoya ahora en la encuadernación del libro cerrado, cumplimiento soñado y conflagración cumplida. Tales son las notas programáticas a que tiende el Libro de Mallarmé. El lector debe saber desde ese manifiesto ahora que serán objeto del presente tratado.

Reconocer la plenitud y la identidad consigo de la naturaleza: «Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, ciertamente, no es más que lo que es [...]. La Naturaleza tiene lugar, no se puede añadir nada a ello.» Si nos limitásemos a esa cautividad, cautividad de fórmula y de saber absoluto, no se podría pensar nada para añadir al todo, ni aunque fuese para cumplirlo o pensarlo *como tal*, y ni siquiera su imagen o su doble mimético, que también formaría parte del todo en el gran libro natural.

Pero si la fórmula de ese saber absoluto se deja pensar, poner en cuestión, el todo es cuestión entonces de una «parte» más grande que él, extraña susstracción de una *observación* cuya teoría lleva la diseminación y que le constituye en necesidad como *efecto de totalidad*.

Con esta condición la «literatura» *sale* del libro. El Libro de Mallarmé ha salido del Libro. Se discernen en él, sin duda, las huellas de filiación más visible que le hace descender de la biblia. Dibujo, al menos, de la de Novalis. Pero por simulacro afirmado y puesta en escena teatral, por efracción de

la observación, ha *surgido*: le escapa sin regreso, no le devuelve (ya) su imagen, ya no es un objeto acabado y *planteado*, que descansa en el espacio de la *biblioteca*.

Todo desciframiento debe desdoblarse. Por ejemplo, para esas medallas que ya han circulado mucho:

«En el fondo, ve usted, el mundo está hecho para desembocar en un hermoso libro» (pág. 872). «... Siempre he soñado e intentado otra cosa, con una paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar a ello toda vanidad y toda satisfacción, igual que antes uno quemaba el mobiliario y las vigas de su techo para alimentar el horno de la Gran Obra. ¿Qué? Es difícil de decir: un libro, simplemente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectónico y premeditado, y no una colección de inspiraciones de azar, por maravillosas que fuesen... Iré más lejos, diré: el Libro, persuadido de que en el fondo no hay más que uno, intentado aún sin saberlo por todos los que han escrito, incluso por los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia; pues el ritmo mismo del libro, entonces, impersonal y vivo, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, u Oda [...] me posee y quizá lo consiga; no hacer esa obra en su conjunto (¡habría que ser no sé quién para ello!) sino a mostrar un fragmento realizado, a hacer brillar en un lugar la autenticidad gloriosa, indicando todo el resto para el que no basta una vida. Probar por los trozos hechos que ese libro existe, y que he conocido lo que no habré podido cumplir» (A Verlaine, 16 de noviembre de 1885. La misma carta llama al «trabajo... anónimo», «Hablando en él el Texto de sí mismo y sin voz de autor»).

O también esto que habrá preludiado, al pasar, según la lógica de la *esquina* y del *velo*, el lugar improbable de la diseminación:

«Creo que la Literatura, vuelta a su fuente que es el Arte y la Ciencia, nos dará un Teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un Libro, explicación del hombre, que satisfaga nuestros sueños más hermosos. Creo que todo eso está escrito en la naturaleza de forma que no deja cerrar los ojos más que a los interesados en no ver nada. Esa obra existe, todo el mundo lo ha intentado sin saberlo; no hay un genio ni un payaso que no haya encontrado una huella suya sin saberlo. Mostrar eso y levantar una esquina del velo de lo que puede ser semejante poema, es en un aislamiento mi placer y mi tortura» (págs. 875-876).

Mi tortura, mi placer.

En el libro para «no ver nada», «sin saberlo», «sin saberlo» (dos veces). Una interpretación unilateral sacaría la conclusión de la unidad de la Naturaleza (el mundo en totalidad) y del Libro (encuadernación voluminosa de toda escritura). Si no fuese dada, esa unidad sólo habría que reconstruirla. Su programa teológico, interiorizado y reasimilado por el círculo de su despliegue, no dejaría a la separación prefacial más que el lugar de la ilusión y el tiempo de una provisión. Como si —aquí mismo— el prefacio pudiese instalarse tranquilamente en la amplia presencia de su futuro anterior y en el modo de ese *discurso de asistencia* del que más tarde daremos la definición.

Ahora, bajo su forma de bloque protocolario, el prefacio está por doquier, es más grande que el libro. La «literatura» indica también —prácticamen-

te— el-más-allá del todo: la «operación», la inscripción que transforma al todo en parte tiene que ser completada o suplida. Tal suplementariedad abre el «juego literario» en que desaparece, con la «literatura», la figura del autor. «Sí, que exista la Literatura y, si se quiere, sola, con excepción de todo. Cumplimiento, al menos, a quien no va nombre mejor dado» (pág. 646).

Este cumplimiento desplaza al complemento enciclopédico de Novalis. Sin duda, la literatura apunta también, en apariencia, a llenar una falta (un hueco) en un todo que por esencia no debería faltarse (a) sí mismo. Pero es también la *excepción de todo*: a la vez la excepción en el todo, la falta en sí en el todo, y la excepción de todo, lo que existe solo, sin nada distinto, a excepción de todo. Pieza que, en y fuera del todo, señala al otro, al otro inconmensurable al todo.

Lo que interrumpe la literatura: ésta no existe, puesto que no hay nada fuera del todo. Existe, puesto que hay una «excepción de todo», un fuera del todo, a saber una especie de sustracción sin falta. Y puesto que existe sola, el todo no es nada, la nada es todo («nada era en efecto más real»). Esa nada de más, ese más de menos abre el orden del sentido (de lo que *es*), aunque sea polisémico, a la ley desconcertante de la diseminación. Da *lugar*, desde el protocolo de la práctica «literaria», a una nueva problemática del ser y del sentido (³⁷).

³⁷ «... Es, sí, por lo que se refiere a esa palabra misma, *es...*» (Carta a Viélé-Griffin, 8 agosto 1891). Una vez más, para amortiguar el siguiente golpe, la cuestión del prefacio es la cuestión del ser vuelta a poner sobre el andamio o «el tablado de los prefacistas» (pág. 364). Cuestión del Libro-Naturaleza como Logos, círculo del epílogo y del prolegómeno. *Prefacio a «Vathek»*: «... causa de que no se quiera oír nada más del Prefacio, atento a saber por sí mismo.

El más-allá del todo, otro nombre del texto en tanto que resiste a toda ontología, de cualquier manera que determine a lo que es en su ser y en su presencia, no es un *primum movens*. Imprime, sin embargo, al todo desde el «interior» del sistema en que señala sus efectos de columna vacía e inscrita, un movimiento de ficción.

Ritma el placer y el ensayo según un *corte* múltiple.

¿Qué leer a través de ese sintagma: la señal «corte» o la copa de «Mallarmé»?

La diseminación (se) produce (en) eso: *corte de placer*.

A recibir en la interrupción entre las dos partes de cada uno de los tres textos.

Y aquí mismo, quitado el pretexto:

«Pero hay, aquí, intervengo con seguridad, algo, poco, *una nada*, digámoslo a propósito, *que existe*, por ejemplo *igual al texto...*» (pág. 638, subrayado de Mallarmé).

«Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, ciertamente, no es más que lo que es. De inmediato apartar sin embargo, con un pretexto, a la añagaza, acusaría a nuestra inconsecuencia,

[...] Todo hermoso y niego ese derecho. [...] A una pausa por vuestros deseos precipitada, que será quizá la naturalización del libro, notoriamente faltarían los prolegómenos propios para conferir la pompa, si no esperáis» (pág. 555). *Prefacio a Una tirada de dados*: «Me gustaría que no se leyese esta Nota o que recorrida se llegase a olvidarla; enseña, al lector hábil, poca cosa que haya más allá de su penetración: pero puede turbar al ingenuo que debe aplicar su mirada a las primeras palabras del Poema para que siguiéndole, tal como están dispuestas, le lleven a las últimas, todo ello sin otra novedad que el espaciamiento de la lectura.»

Así, igual que *Igitur*, tampoco *Una tirada de dados* habrá sido, pues, un libro.

negando el placer que queremos tomar: pues ese *más-allá* es su agente, y su motor, diría si no me molestase llevar a cabo, en público, el desmontaje impío de la ficción y, por consiguiente, del mecanismo literario, para mostrar la pieza principal o nada. ¡Pero, yo venero cómo, por una superchería, se proyecta, a una elevación prohibida y con rayos! la conciencia falta en nosotros de lo que allá arriba estalla.

Para qué sirve.

Para jugar» (pág. 647).

Sin la nada, sobre todo que se iguala al texto, placer negado o retirado de la copa que queremos tomar. Pero en la nada, la copa una vez más no deja qué beber. ¿Dónde tiene *lugar* el placer si es de esencia casi literaria? Si la «prima de seducción», el «placer preliminar» (*Vorlust*), el momento formal de la literatura no se colma más que al final del placer, el gozo no sería nunca más que la instancia de seducción, prima suplementaria de nada más. El placer sería siempre formal y de limen. Nulo y sin fin, represión a la vez mantenida y quitada. Gráfica del himen que cuestiona a su vuelta a todas las parejas, a todas las oposiciones de conceptos, singularmente los que Freud acaba de tendernos.

La «carencia consciente» (balanza indefinida, *capaz de su sistema*, aunque inclinándose siempre un poco más de un lado: el nombre puede convertirse en adjetivo y el verbo en nombre) viene además. Entre el mismo, defecto de exceso, el resarcimiento, suplemento y/o complemento: «*Únicamente*, separamos *no existiría el verso*: él, filosóficamente remunera el defecto de las lenguas, complemento superior» (pág. 364).

Necesidad del «corte meditado». «Con el verso libre (hacia él no me repetiré) en prosa con corte meditado.»

Interrumpir aquí, quizá, para el «sello exterior» y el «golpe final», el envío.

Corte regulado: «Extracción que se repite regularmente». *Corte oscuro o de sementera*: «Operación que consiste en extraer, de un macizo, una parte de los árboles que lo componen, para permitir a los que se deja en el lugar que siembren el suelo con las semillas que producen y que diseminan naturalmente» (Littré).

También se practicará el corte claro, el corte definitivo, el corte a la saca y al área.

Interrumpir, aquí, por decisión y cabezazo. El prefacio inscribe entonces la necesidad de su corte y de su rostro, de su forma y del poder de representación metafórica que sería muy imprudente prestarle (38).

Puesta en juego sin preludio, de lo que queda por preparar de una sola vez.

Y luego, si fuésemos a ver por nosotros mismos, encontraríamos al acaso, engranado en una esquina a lo que hay del corte o/libro.

³⁸ Por ejemplo: «El amor antes del himen se parece a un prefacio demasiado corto delante de un libro sin fin» (Petit Senn).

LA FARMACIA DE PLATON

Primera versión publicada en *Tel Quel* (núms. 32 y 33), 1968.

Kolafos: golpe en la mejilla, bofetada... (*kolaptô*). *Kolaptô*: 1. cortar, *particul. referido a aves*, picotear, de donde abrir desmenuzando a picotazos... por analogía referido al caballo que da en el suelo con el casco. 2. hollar, grabar: *gramma eis aigeiron*, [álamo] Anr. 9, 341, o *cata floiu* [corteza], Call. fr. 101, una inscripción en un álamo o en una corteza (R. *Claf*; cf.: R. *Gluf*, cavar, rascar).

Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el *presente*, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción.

A riesgo siempre y por esencia de perderse así definitivamente. ¿Quién sabrá nunca tal desaparición?

El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una críti-

ca que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el «objeto», sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el *es* que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas.

Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir. Y no habría entendido nada del juego quien se sintiese por ello autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa. No añadiría nada, la costura no se mantendría. Recíprocamente tampoco leería aquel a quien la «prudencia metodológica», las «normas de la objetividad» y las «barandillas del saber» le contuvieran de poner algo de lo suyo. Misma bobería, igual esterilidad de lo «no serio» y de lo «serio». El suplemento de lectura o de escritura debe ser rigurosamente prescrito, pero por la necesidad de un *juego*, signo al que hay que otorgar el sistema de todos sus poderes.

I

Muy aproximadamente, hemos dicho ya todo lo que *queríamos decir*. Nuestro léxico en todo caso no se halla muy lejos de estar agotado. Con algún suplemento, nuestras preguntas no tendrán ya que nombrar más que la textura del texto, la lectura y la escritura, el dominio y el juego, las paradojas de la suplementariedad, así como las relaciones gráficas de lo vivo y lo muerto: en lo textual, lo textil y lo histológico. Nos mantendremos dentro de los límites de ese *tejido*: entre la metáfora del *istos* ⁽¹⁾ y la pregunta sobre el *istos* de la metáfora.

Puesto que ya hemos dicho todo, habrá que tolerar que continuemos un poco más. Si nos extendemos por la fuerza del juego. Si pues *escribimos* un poco: de Platón, que ya decía en el *Fedro* que la escritura no puede más que repetir (se), que «significa (*semainei*) siempre lo mismo» y que es un «juego» (*paidia*).

(1) «*Istos*, ou, prop. objeto alzado, de donde: I, *mástil de barco*. II. *Rodillo vertical* entre los antiguos, no horizontal como entre nosotros (salvo en los Gobelinos y en las manufacturas de la India) de donde parten los hilos de la cadena sobre un telar, de donde: 1. *telar*; 2. *la cadena fijada sobre el telar*, de donde *la trama*; 3. *tejido, tela, pieza de tela*; 4. p. anal. *tela de araña*; o *celdilla de abeja*. III *varita, verga*. IV p. anal. *hueso de la pierna*.»

I. FARMACEA

Volvamos a empezar. Así, pues, el ocultamiento de la textura puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. El ejemplo que propondremos no será, tratándose de Platón, el del *Político*, en el que se habrá pensado primero, sin duda, a causa del paradigma del tejedor y sobre todo de ese paradigma del paradigma —la escritura— que le precede inmediatamente ⁽²⁾. No volveremos a ello más que después de dar un largo rodeo.

Partimos aquí del *Fedro*. Hablamos del Fedro que ha tenido que esperar cerca de veinticinco siglos para que se renuncie a considerarlo como un diálogo mal compuesto. Primero se había creído que

(2) «EL EXTRANJERO: Es difícil, buen amigo, si no se utiliza un paradigma, tratar un tema de alguna importancia de manera satisfactoria. Pues casi se podría decir que cada cual de nosotros sabe todo como en un sueño y se encuentra con que no sabe nada a la claridad del despertar. SÓCRATES JOVEN: ¿Qué quieres decir? EL EXTRANJERO: Es, al parecer, un encuentro bien extraño el que me hace referirme con eso al fenómeno que constituye en nosotros la ciencia. SÓCRATES JOVEN: ¿Y qué es? EL EXTRANJERO: Un paradigma, oh bienaventurado joven, necesito uno ahora para explicar mi propio paradigma. SÓCRATES JOVEN: ¡Pues venga, habla, que conmigo no te hacen falta tantas vacilaciones! EL EXTRANJERO: Hablaré, puesto que te veo dispuesto a seguirme. Pues sabemos, imagino, que los niños, cuando hace poco que han entablado conocimiento con la escritura... (*otan arti grammatôn empeiroi gignôntai...*)» (227 d e, tra. Diès). Y la descripción del entrelazamiento (*simplexe*) en la escritura hace aparecer la necesidad de recurrir al paradigma en la experiencia gramatical y luego de llevar progresivamente a la utilización de ese procedimiento en su forma «regia» y al paradigma del telar.

Platón era demasiado joven para hacer bien la cosa, para construir un bello objeto. Diógenes Laercio refiere ese «se dice» (*logos* [sc. *esti*], *leguetai*) según el cual el *Fedro* era el primer ensayo de Platón y tenía algo de juvenil (*meirakiôdes ti* ⁽³⁾). Schleiermacher cree poder corroborar esa leyenda con un argumento irrisorio: un anciano escritor no habría condenado a la escritura como lo hace Platón en el *Fedro*. Argumento que no sólo resulta sospechoso en sí mismo: acredita la leyenda laerciana a partir de otra leyenda. Sólo una lectura miope o tosca pudo en efecto propagar el rumor de que Platón condenaba *simplemente* la actividad del escritor. Nada resulta aquí de una sola pieza y el *Fedro* juega también, en su escritura, a salvar —lo que es también perder— a la escritura como el mejor, el más noble, juego. Del hermoso juego que se da así Platón, más tarde seguiremos las circunstancias y el desenlace.

En 1905 se acabó con la tradición de Diógenes Laercio, no para llegar a reconocer la buena composición del *Fedro*, sino para atribuir esta vez sus defectos a la senil impotencia del autor: «El *Fedro* está mal compuesto. Este defecto es tanto más sorprendente porque Sócrates define en él a la obra de arte como un ser vivo, pero precisamente la imposibilidad de advertir lo que está bien concebido es una prueba de vejez ⁽⁴⁾».

Nosotros ya no estamos en ese punto. La hipóte-

⁽³⁾ Sobre la historia de las interpretaciones del *Fedro* y sobre el problema de su composición, se encontrará un rico balance en la *Théorie platonicienne de l'amour*, de L. Robin (P. U. F., 2.^a ed., 1964) y en la *Introducción* del mismo autor a la edición Budé del *Fedro*.

⁽⁴⁾ H. RAEDER, *Platons philosophische Entwicklung*, Leipzig, 1905. E. Bourget lo critica en su artículo «Sur la composition du Phèdre», en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1919, pág. 335.

sis es naturalmente más fecunda de una forma rigurosa, segura y sutil. Descubre nuevos acordes, los sorprende en un minucioso contrapunto, en una organización más secreta de los temas, de los nombres, de las palabras. Desanuda toda una *simploqué* — que entrelaza pacientemente los argumentos. Lo magistral de la demostración se afirma y se borra en ello a la vez, con flexibilidad, ironía y discreción.

En particular —y ese será nuestro hilo suplementario— toda la última parte (274 *b* ss.), consagrada, como se sabe, al origen, a la historia y al valor de la escritura, toda esa instrucción del *proceso de la escritura* deberá algún día dejar de aparecer como una fantasía mitológica sobreañadida, un apéndice del que el organismo del diálogo habría muy bien podido prescindir sin menoscabo. En verdad, se apela rigurosamente a ella de uno a otro extremo del *Fedro*.

Siempre con ironía. ¿Pero qué ocurre aquí con la ironía y cuál es su mayor señal? El diálogo tiene los únicos «mitos platónicos rigurosamente originales: la fábula de las cigarras en el *Fedro* y la de Zeus en el mismo diálogo ⁽⁵⁾». Ahora bien, las primeras palabras de Sócrates, a la apertura de la conversación, habían sido para «mandar a paseo» a los mitologemas (229 *c*-230 *a*). No para recusarlos absolutamente, sino a la vez, enviándoles a paseo, haciéndoles sitio, para liberarles de la ingenuidad pesada y seria de los «racionalistas» físicos, y para despojarse de ellos en su relación consigo y con el saber de sí.

Mandar a paseo a los mitos, despedirles, darles

(5) P. FRUTIGER, *Les Mythes de Platon*, pág. 233.

vacaciones, esa bella resolución del *jairein*, que quiere decir todo eso a la vez, será interrumpida en dos ocasiones para acoger a esos «dos mitos platónicos», o sea «rigurosamente originales». Y ambos aparecen en la apertura de una pregunta sobre la cosa escrita. Es sin duda menos aparente —¿y se ha observado alguna vez?— respecto a la historia de las cigarras. Pero no es menos seguro. Los dos mitos siguen a la misma pregunta y no están separados más que por un corto período, justo el tiempo de un rodeo. El primero no responde ciertamente a la pregunta, la suspende por el contrario, señala la pausa y tenemos que esperar a la vuelta que conducirá al segundo.

Leamos. En el centro muy exactamente calculado del diálogo —se pueden contar las líneas— se pregunta en efecto qué hay de la *logografía* (257 c). Fedro recuerda que los ciudadanos más poderosos y los más honrados, los hombres más libres experimentan vergüenza por «escribir discursos» y dejar tras de sí *singrammata*. Temen el juicio de la posteridad y quedar como «sofistas» (257 d). El logógrafo, en el sentido estricto del término, redactaba, para los litigantes, discursos que no pronunciaba él mismo, que no asistía, si se puede decir, en persona, y que producían sus efectos en ausencia suya. Escribiendo lo que no dice, no diría y sin duda no pensaría nunca de verdad, el autor del discurso ha acampado ya en la postura del sofista: el hombre de la no-presencia y la no-verdad. La escritura es, pues, ya escenificación. La incompatibilidad de lo *escrito* y de lo *verdadero* se anuncia claramente en el momento en que Sócrates se pone a narrar cómo los hombres son puestos fuera de sí por el placer,

se ausentan de sí mismos, se olvidan y mueren en la voluptuosidad del canto (259 c).

Pero la resolución es retrasada. La actitud de Sócrates es aún neutral: escribir no es en sí una actividad vergonzosa, indecente, infamante (*aisjron*). Uno se deshonra únicamente escribiendo de manera deshonrosa. ¿Pero qué es escribir de manera deshonrosa? Y pregunta también Fedro: ¿Qué es escribir de manera deshonrosa (*calôs*)? Esta pregunta dibuja la nervadura central, el gran pliegue que divide el diálogo. Entre esta pregunta y la respuesta que retoma sus términos, en la última parte («... saber si justamente es decoroso o indecoroso el escribir, en qué condiciones es bueno que se haga y en cuáles no sería apropiado esa es una cuestión que aún nos queda, ¿no?, 274 b), el hilo sigue sólido, si no visible, a través de la fábula de las cigarras, los temas de la psicagogía, de la retórica y de la dialéctica.

Así, pues, Sócrates empieza por mandar a paseo a los mitos; y en dos ocasiones frente a la escritura, inventa dos de ellos, no, como veremos, por entero, pero sí con más libertad y espontaneidad que nunca en su obra. Ahora bien, el *jairein*, al principio del *Fedro*, tiene lugar *en nombre de la verdad*. Se reflexionará en el hecho de que los mitos vuelven de su holganza en el momento y en nombre de la escritura.

El *jairein* tiene lugar *en nombre de la verdad*: de su conocimiento y más exactamente de la verdad en el conocimiento de sí. Es lo que explica Sócrates (230 a). Pero este imperativo del saber de sí no es primero sentido o dictado en la inmediatez transparente de la presencia en sí. No es percibido. Sólo interpretado, leído, descifrado. Una hermenéutica

asigna la intuición. Una inscripción, el *delficon gramma*, que es nada menos que un oráculo, prescribe a través de su cifra silenciosa, significa —como se significa una orden— la autoscopia y la autognosis. Las mismas que Sócrates cree poder oponer a la aventura hermenéutica de los mitos, abandonada también a los sofistas (229 d).

Y el *jairein* tiene lugar en nombre de la verdad. Los *topoi* del diálogo no son indiferentes. Los temas, los lugares en el sentido de la retórica, están estrechamente inscritos, comprendidos en parajes cada vez más significativos, son puestos en escena; y en esa geografía teatral, la unidad de lugar obedece a un cálculo o a una necesidad infalibles. Por ejemplo, la fábula de las cigarras no habría tenido lugar, no habría sido narrada, Sócrates no hubiera recibido su incitación, si el calor, que pesa sobre toda la charla, no hubiese llevado a los dos amigos fuera de la ciudad, al campo, junto al río Iliso. Mucho antes de narrar la genealogía de la raza cigarra, Sócrates había evocado «la clara melodía de verano, que hace eco al coro de las cigarras» (230 c). Pero no es el único de los efectos de contrapunto requeridos por el espacio del diálogo. El mito que sirve de pretexto al *jairein* y al repliegue hacia la autoscopia no puede surgir, desde los primeros pasos de ese paseo, más que ante el espectáculo del Iliso. ¿No es en estos lugares, pregunta Fedro, donde Boreo, de creer a la tradición, raptó a Oritia? Esa orilla, la pureza diáfana de esas aguas debían acoger a las jóvenes vírgenes, atraerlas incluso, como un ensalmo, e incitarlas al juego. Sócrates propone entonces por burla una docta explicación del mito en el estilo racionalista y fiscalista de los *sofoi*: es en el momento en que jugaba con Farmacea (*sin Farma-*

queia paizusan) cuando el viento boreal (*pneuma Boreu*) empujó a Oritia y la precipitó al abismo, «al pie de los peñascos próximos», «y que de las circunstancias mismas de su muerte nació la leyenda de su raptó por Boreo. En cuanto a mí, estimo por mi parte que explicaciones de este tipo, Fedro, tienen su encanto, pero es preciso demasiado genio, demasiada aplicación laboriosa, y no se encuentra del todo en ellas la felicidad...»

Esta breve evocación de Farmacea, al principio del *Fedro*, ¿es una casualidad? ¿Un fuera-de-la obra? Una fuente, «quizá de aguas medicinales», observa Robin, estaba consagrada a Farmacea cerca del Ili-so. Retengamos en todo caso esto, que una pequeña mancha, es decir, una malla (*mácula*), señalaba en el fondo de la tela, durante todo el diálogo, la escena de esta *virgen* precipitada al abismo, sorprendida por la muerte *jugando con Farmacea*. Farmacea (*Farmaqueia*) es también un nombre común que significa la administración del *farmacon*, de la droga: del remedio y/o del veneno. «Envenenamiento» no era el sentido menos corriente de «farmacea». Antifón nos ha dejado el logograma de una «acusación de envenenamiento contra una suegra» (*Farmaqueias catá tes metriás*). Con su juego, Farmacea ha arrastrado a la muerte a una pureza virginal y a un interior inincidido.

Un poco más allá, Sócrates, compara con una droga (*fármacon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármacon*, esa «medicina», ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser —por turno o simultáneamente— benéficos y maléficos. El *fármacon*

sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la anti-sustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo.

Operando por seducción, el *fármakon* hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales. Aquí, hace salir a Sócrates de su lugar propio y de sus caminos rutinarios. Estos le retenían siempre en el interior de la ciudad. Las hojas de escritura obran como un *fármakon* que empuja o atrae fuera de la ciudad al que no quiso nunca salir de ella, ni siquiera en el último momento, para escapar a la cicuta. Le hacen salir de sí y le arrastran a un camino que es propiamente de *éxodo*:

FEDRO: ... pareces un extranjero al que se le guía, y no un indígena. ¡Lo cierto es que no dejas la ciudad, ni para viajar más allá de su frontera, ni, en resumidas cuentas, si no me equivoco, para salir fuera de las Murallas!

SÓCRATES: Sé indulgente conmigo, buen amigo: me gusta aprender, ¿sabes? Y siendo así, los árboles y el campo no consienten en enseñarme nada, pero sí los hombres de la ciudad. Tú, sin embargo, pareces haber descubierto la droga que me obliga a salir (*doqueis moi tes emes exodu to farmacon eurekenai*). ¿No es agitando delante de ellos, cuando tienen hambre, una rama o una fruta, como se lleva a los animales? Así haces tu conmigo: con discursos que ante mí tendrás así en hojas (*en bibliois*), me harás circular por toda

el Atica, y por otros lugares, por donde te plazca. En fin, sea lo que sea, y ya que por el momento he llegado hasta aquí, me parece bien, por mi parte, tumbarme todo lo largo que soy. Tú ponte en la postura que te parezca más cómoda para leer, y cuando la hayas encontrado, lee (230 *d e*).

Es en ese momento, cuando Sócrates se ha tumbado a todo lo largo y cuando Fedro ha adoptado la postura más cómoda para manejar el texto o, si se quiere, el *fármakon*, cuando se entabla la charla. Un discurso pronunciado —por Lisias o por Fedro en persona—, un discurso *presentemente* proferido *en presencia* de Sócrates no habría tenido el mismo efecto. Sólo *logoi en bibliois*, palabras diferidas, reservadas, envueltas, enrolladas, haciéndose esperar en la especie y al abrigo de un objeto sólido, dejándose desear el tiempo de una camino, sólo letras así ocultadas pueden hacer comportarse de ese modo a Sócrates. Si pudiese estar puramente presente, desvelado, desnudo, extranjero, si en el límite un *logos* no diferido fuese posible, no seduciría. No arrastraría a Sócrates, como bajo los efectos de un *fármakon*, fuera de su camino. Anticipemos. Ya la escritura, el *fármakon*, el desvío.

Se habrá observado que utilizamos una traducción consagrada de Platón, la de las ediciones Guillaume Budé, que es una autoridad. Aquí para el *Fedro*, la de Léon Robin. Seguiremos haciéndolo, insertando no obstante, cuando nos parezca oportuno y, en cuanto a nuestro propósito, pertinente, el texto griego entre paréntesis. Así, por ejemplo, la palabra *fármakon*. Entonces aparecerá mejor, esperamos, esa polisemia regulada que ha permitido, por alabeamiento, indeterminación o sobredetermina-

ción, pero sin contrasentido, traducir la misma palabra por «remedio», «veneno», «droga», «filtro», etcétera. Se verá también hasta qué punto la unidad plástica de ese concepto, su regla más bien y la extraña lógica que le vincula a su significante, han sido dispersadas, enmascaradas, tachadas, ocultadas con una relativa ilegibilidad por la imprudencia o el empirismo de los traductores, sí, pero en primer lugar por la temible e irreductible dificultad de la traducción. Dificultad de principio que se basa menos en el paso de una lengua a otra, de una lengua filosófica a otra, que en la tradición ya, lo veremos, del griego respecto al griego, y violenta, de un no-filosofema a un filosofema. Con este problema de traducción nos toparemos nada menos que con el problema del paso a la filosofía.

Los *biblia* que hacen salir a Sócrates de su reserva, y del espacio en que le gusta aprender, enseñar, hablar, dialogar —el recinto resguardado de la ciudad—, esos *biblia* encierran el texto escrito por «el más hábil de los escritores actuales» (*deinotatos ôn tôn nin grafein*). Se trata de Lisias. Fedro tiene el texto o, si se quiere, el *fármacon*, escondido bajo su manto. Lo necesita porque no se ha aprendido el texto de memoria. Este punto resulta importante para lo que sigue, el problema de la escritura debe vincularse al problema del «saber de memoria». Antes de que Sócrates se tumbase e invitara a Fedro a adoptar la postura más cómoda, este último había propuesto restituir, sin ayuda del texto, el razonamiento, el argumento, el plan del discurso de Lisias, su *dianoia*. Sócrates entonces le para: «Bueno, pero primero, querido, enséñame lo que tienes ahí en tu mano izquierda, bajo el manto... Apuesto a que es el discurso (*ton logon auton*)» (228 d). En-

tre esta invitación y el comienzo de la lectura, mientras que el *fármacon* circulaba bajo el manto de Fedro, está la evocación de Farmacea y el descanso otorgado a los mitos.

¿Es, en fin, casualidad o armónico el que, antes incluso de que intervenga en el centro del mito de Zeuz la presentación declarada de la escritura, resulten asociados los *biblia* y los *fármaca* con una intención más bien malévola o recelosa? A la verdadera medicina, basada en la ciencia, son en efecto opuestos, de un plumazo, la práctica empírica, la operación según recetas aprendidas de memoria, el conocimiento libresco y el uso ciego de las drogas. Todo eso, se nos dice, es *manía*: «Dirían, creo, que este hombre está loco: por haber oído hablar de ello en algún párrafo de un libro (*ek bibliu*) o por haber conseguido por casualidad algunos remedios (*farmakiois*), se figura que ya es médico, ¡y no entiende ni gota del asunto!» (268 c).

Esta asociación de la escritura y del *fármacon* parece aún exterior; podría considerársela como artificial y puramente fortuita. Pero la intención y la entonación son ciertamente las mismas: una sola, y la misma sospecha envuelve, en el mismo gesto, al libro y a la droga, a la escritura y a la eficacia oculta, ambigua, entregada al empirismo y a la casualidad, operando según las vías de lo mágico y no según las leyes de la necesidad. El libro, el saber muerto y rígido encerrado en los *biblia*, las historias acumuladas, las nomenclaturas, las recetas y las fórmulas aprendidas de memoria, todo eso resulta tan ajeno al saber vivo y a la dialéctica como el *fármacon* resulta ajeno a la ciencia médica. Y como el mito al saber. Tratándose de Platón, que supo en su momento tratar tan bien del mito, en

su virtud arqueo-lógica o paleo-lógica, se vislumbra la inmensidad y la dificultad de esta última oposición. Esta dificultad se señala —es, entre otros cien ejemplos, el que nos retiene aquí— en que la verdad —de origen— de la escritura como *fármakon* será primero dejada a cargo de un mito. El de Zeuz, al que ahora llegamos.

Hasta este momento del diálogo, en efecto, el *fármakon* y el grafema se han hecho señales, si se puede decir, desde lejos, remitiendo indirectamente el uno al otro, y como por azar, apareciendo y desapareciendo juntos en la misma línea, por una razón aún incierta, una eficacia bastante discreta y puede que después de todo no intencional. Pero para terminar con esa duda, y suponiendo que las categorías de lo voluntario y de lo involuntario tengan aún alguna pertinencia absoluta en una lectura —lo que nosotros no creemos ni por un instante, al menos al nivel textual en que nos movemos—, vayamos a la última fase del diálogo, a la entrada en escena de Zeuz.

Esta vez, sin rodeo, sin mediación oculta, sin argumentación secreta, la escritura es propuesta, presentada, declarada, como un *fármakon* (274 e).

De alguna manera, se concibe que ese fragmento haya podido ser aislado como un apéndice, un suplemento añadido. Y a pesar de todo lo que le invoca en las etapas precedentes, es cierto que Platón lo ofrece un poco como un divertimento, un fuera-de-la obra o más bien un postre. Todos los temas del diálogo, temas e interlocutores, parecen agotados en el momento en que el suplemento, la escritura o, si se quiere, el *fármakon*, son presentados: «Así, pues, por lo que se refiere, en los discursos, al arte y a la ausencia de arte (*to men tejnēs*

te kai atejnias logôn) ⁽⁶⁾, ya basta y sobra...» (274 b). Y sin embargo es en el momento de ese agotamiento general cuando se instala y se organiza la cuestión de la escritura ⁽⁷⁾. Y como lo anunciaba anteriormente la palabra *aisjron* (o el adverbio *aisjrôs*), la cuestión de la escritura aparece como una cuestión moral. Lo que arriesga es la moralidad, tanto en el sentido de la oposición entre el bien y el mal, lo bueno y lo malo, como en el sentido de las costumbres, de la moralidad pública y del decoro social. Se trata de saber lo que se hace y lo que no se hace. Esa inquietud moral no se distingue en nada de la cuestión de la verdad, de la memoria y de la dialéctica. Esta última cuestión, que en seguida aparecerá como *la* cuestión de la escritura, se asocia al tema moral, lo desarrolla incluso por afinidad de esencia y no por superposición. Pero en un debate convertido en muy presente por el desarrollo político de la ciudad, la propagación de la escritura y la actividad de los sofistas o de los logógrafos, el primer acento se encuentra naturalmente puesto en las conveniencias políticas y sociales. El arbitraje propuesto por Sócrates juega en la oposición entre los valores de conveniencia y de inconveniencia (*euprepeia/aprepeia*): «... mientras que el saber si es

⁽⁶⁾ Robin traduce aquí, cuando se trata del *logos*, *tejne* por *arte*. Más adelante, en el curso de la requisitoria, la misma palabra, referida esta vez a la escritura, será traducida por «conocimiento técnico» (275 c).

⁽⁷⁾ Si, en el *Curso* de Saussure, la cuestión de la escritura es excluida o regulada en una especie de excursus preliminar y fuera de la obra, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el capítulo que Rousseau le dedica está también dado, a pesar de su importancia efectiva, como una especie de suplemento algo contingente, un criterio de complemento, «otro medio de comparar las lenguas y de juzgar sobre su antigüedad». Idéntica operación en la *Enciclopedia* de Hegel; cf.: «*Le puits et la pyramide*» (i-1968), en *Hegel et la pensée moderne*, P. U. F., 1970, col. «Epiméthée».

decoroso o indecoroso escribir, en qué condiciones es bueno que se haga y en cuáles no sería conveniente, esa es una cuestión que aún no hemos dilucidado, ¿no?» (274 b).

Escribir, ¿es algo conveniente? ¿El escritor hace un buen papel? ¿Sienta bien escribir? ¿Es algo que se puede hacer?

No, claro está. Pero la respuesta no es tan sencilla y Sócrates no la hace suya inmediatamente en un discurso racional, en un *logos*. La hace oír, la delega a una *akoé*, a algo murmurado al oído: «Ahora bien, lo verdadero es ella [la *akoe* de los antiguos] quien lo conoce; si pudiésemos, por nosotros mismos, descubrirlo, ¿nos preocuparíamos de verdad de lo que ha creído la humanidad?» (274 c).

La verdad de la escritura, es decir, vamos a verlo, la no-verdad, no podemos descubrirla en nosotros mismos por nosotros mismos. Y no es objeto de una ciencia, únicamente de una historia recitada, de una fábula repetida. La vinculación de la escritura con el mito se precisa, como su oposición al saber y en especial al saber que uno saca de sí mismo, por sí misma. Y al mismo tiempo, por la escritura o por el mito, se significan la ruptura genealógica y el alejamiento del origen. Se observará sobre todo que aquello de lo que la escritura será acusada más tarde —de repetir sin saber— define aquí el recorrido que lleva al enunciado y a la determinación de su estatuto. Se comienza por repetir sin saber —por un mito— la definición de la escritura: repetir sin saber. Este parentesco de la escritura y del mito, distinguidos una y otro del *logos* y de la dialéctica, se precisará a partir de ahora. Después de haber repetido sin saber que la escri-

tura consistía en repetir sin saber, Sócrates no hará más que basar la demostración de su requisitoria, de su *logos*, en las premisas del *akoé*, en las estructuras legibles a través de una fabulosa genealogía de la escritura. Cuando el mito haya recibido los primeros golpes, el *logos* de Sócrates abrumará al acusado.

2. EL PADRE DEL LOGOS

La historia comienza así:

SÓCRATES: ¡Pues bien!, he oído contar que vivió junto a Naucratis, en Egipto, una de las antiguas divinidades de allá, aquélla cuyo emblema sagrado es el ave que allí llaman, como sabes, el ibis, y que el nombre del dios era Zeuz. Fue él, pues, el primero que descubrió la ciencia del número con el cálculo, la geometría y la astronomía, y también el trictrac y los dados y, entérate, los caracteres de la escritura (*grammata*). Y por otra parte, en aquella época, reinaba en todo Egipto Zamus, cuya residencia era esa ciudad del país alto que los griegos llaman Tebas de Egipto, y cuyo dios es llamado por ellos Ammón. Zeuz, habiendo ido a verle, le mostró sus artes: «¡Es preciso, le dijo, comunicarlas a los demás egipcios!» Pero el otro le preguntó cuál podía ser la utilidad de cada una de ellas, y, según sus explicaciones, según que las consideraba buenas o malas, pronunciaba ora una reprobación, ora un elogio. Numerosas fueron pues las reflexiones que acerca de cada arte, se dice que Zamus

hizo a Zeuz en uno y otro sentido: ¡No acabáramos nunca de detallarlas! Pero, llegado el momento de tratar de los caracteres de la escritura: «He aquí, oh rey, dijo Zeuz, un conocimiento (*to macema*) que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse (*sofôterus kai mnemonikôterus*): la memoria así como la instrucción han hallado su remedio (*fármacon*). Y el rey replicó...» etc.

Cortemos aquí al rey. Está frente al *fármacon*. Y se sabe que va a juzgar.

Inmovilicemos la escena y los personajes. Miremos. La escritura (o, si se quiere, el *fármacon*) es, pues, presentada al rey. Presentada: como una especie de presente ofrecido en homenaje por un vasallo a su soberano (Zeuz es un semi-dios que habla al rey de los dioses), pero, ante todo, como una obra sometida a su apreciación. Y esta obra es un arte, un poder obrero, una virtud operadora. Este artefacto es un arte. Pero ese regalo aún es de valor incierto. El valor de la escritura —o del *fármacon*— es ciertamente dado al rey, pero es el rey quien le dará su valor. Quien fijará el precio de lo que al recibir él constituye o instituye. El rey o el dios (Zamus representa ⁽⁸⁾ a Ammón, el rey de los dioses, el rey de los reyes y el dios de los dioses. *O basileu*, le dice Zeuz) es así el otro nombre del origen del valor. El valor de la escritura no será

(8) Zamus es sin duda, en Platón otro nombre del dios Ammón, cuya figura más tarde, por sí misma, vamos a dibujar (rey solar y padre de los dioses). Sobre esta cuestión, y el debate a que habrá dado lugar, cf.: FRUTIGER, *op. cit.*, pág. 233, n. 2, y sobre todo: EISLER, *Platon und das ägyptische Alphabet*, en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 1922; PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (art. *Ammon*); ROSCHER, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* (art. *Thamus*).

ella misma, la escritura no tendrá valor más que si y en la medida en que el rey le preste atención. Este último no experimenta menos el *fármakon* como un producto, un *ergon*, que no es el suyo, que le viene de fuera, pero también de abajo, y que espera su juicio condescendiente para ser consagrado en su ser y en su valor. Dios rey no sabe escribir pero esta ignorancia o esta incapacidad dan testimonio de su soberana independencia. No tiene necesidad de escribir, habla, dice, dicta, y su palabra basta. Que un escriba de su secretariado añada o no el suplemento de una transcripción es una consignación por esencia secundaria.

A partir de esta posición, sin rechazar el homenaje, el rey-dios lo despreciará, mostrará no sólo su inutilidad, sino también su amenaza y efectos nocivos. Otra manera de no recibir la ofrenda de la escritura. Al hacerlo, dios-el-rey-que-habla actúa como un padre. El *fármakon* es aquí presentado al padre y por él rechazado, rebajado, abandonado, desconsiderado. El padre desconfía y vigila siempre la escritura.

Incluso si no quisiéramos ahora dejarnos llevar por el fácil pasadizo que comunica entre sí a las figuras del rey, del dios y del padre, bastaría con prestar una atención sistemática —lo que, que nosotros sepamos, nunca se ha hecho— a la permanencia de un esquema platónico que asigna el origen y el poder de la palabra, precisamente del *logos*, a la posición paternal. No es que eso se produzca sólo y por excelencia en Platón. Se sabe o se imagina con facilidad. Pero sí que el «platonismo», que instala a toda la metafísica occidental en su conceptualidad, no escapa a la generalidad de esa obligación estructural, la ilustra incluso con una

sutileza y un brillo incomparables, hecho que no puede ser más significativo.

No más que el *logos* sea el padre. Pero el origen del *logos* es *su padre*. Se diría por anacronía que el «sujeto hablante» es *el padre* de su habla. Habrá que apresurarse a advertir que no hay en ello ninguna metáfora, si al menos se entiende así el efecto corriente y convencional de una retórica. El *logos* es un hijo, pues, y que se destruiría sin la *presencia*, sin la *asistencia* presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura. Es al menos lo que dice el que dice, es la tesis del padre. La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre. Semejante ausencia puede modalizarse de distintas maneras, distinta o confusamente, sucesiva o simultáneamente: haber perdido a su padre, de muerte natural o violenta, por cualquier tipo de violencia o por parricidio; luego solicitar la asistencia, posible o imposible, de la presencia paterna, solicitarla directamente o haciendo como que se puede prescindir de ella, etc. Se sabe cómo insiste Sócrates en la miseria, lastimosa o arrogante, del *logos* entregado a la escritura: «... tiene siempre necesidad de la asistencia de su padre (*tu patrós aei deitai boezu*): por sí solo, en efecto, no es capaz ni de defenderse ni de asistirse a sí mismo».

Esta miseria es ambigua: apuro del huérfano, ciertamente, que tiene necesidad no sólo de que se le asista con una presencia, sino de que se le asista y se vaya en su ayuda; pero compadeciendo al huérfano, se le acusa también, y a la escritura, de pretender alejar al padre, de emanciparse con complacencia y suficiencia. Desde la posición de quien tie-

ne el cetro, el deseo de la escritura es indicado, designado, denunciado como el deseo del huérfano y la subversión parricida. ¿No es ese *fármakon* criminal, no es un regalo envenenado?

El estatuto de ese huérfano que ninguna asistencia puede tomar a su cargo recubre el de un *grafein* que, no siendo hijo de nadie en el momento mismo en que llega a la inscripción, apenas sigue siendo hijo y ya no *reconoce* sus orígenes: en el sentido del derecho y del deber. A diferencia de la escritura, el *logos* vivo es vivo por tener un padre vivo (en tanto que el huérfano se encuentra medio muerto), un padre que está *presente, en pie* junto a él, tras él, en él, sosteniéndole con su rectitud, asistiéndole personalmente y en su propio nombre. El *logos* vivo reconoce su deuda, vive de ese reconocimiento y se prohíbe, cree poder prohibirse, el parricidio. Pero la prohibición y el parricidio, como las relaciones entre la escritura y el habla, son estructuras lo bastante sorprendentes como para que más adelante tengamos que articular el texto de Platón entre un parricidio prohibido y un parricidio declarado. Aseinato diferido del padre y rector.

El *Fedro* bastaría ya para probar que la responsabilidad del *logos*, de su sentido y de sus efectos, atañe a la asistencia, a la presencia como presencia del padre. Hay que interrogar incansablemente a las «metáforas». Así, Sócrates, dirigiéndose a Erós: «Si, en el pasado, hemos dicho algo demasiado duro respecto a ti, tanto Fedro como yo, es a Lisias, el padre del tema (*ton tu logu patera*), a quien debes recriminar» (257 b). *Logos* tiene aquí el sentido de discurso, de argumento propuesto, de propósito principal que anima la charla hablada (el *logos*). Traducirlo, como hace Robin, por «tema» no sólo

resulta anacrónico. Destruye la intención y la unidad orgánica de una significación. Pues sólo el discurso «vivo», sólo un habla (y no un tema, un objeto o un asunto de discurso) puede tener un padre; y según una necesidad que no va a dejar ahora de aclarársenos, los *logoi* son hijos. Lo bastante vivos como para protestar si llega la ocasión y para dejarse preguntar, capaces, a diferencia de las cosas escritas, de responder, también, cuando su padre está allí. Son la presencia responsable de su padre.

Algunos, por ejemplo, descienden de Fedro, y éste es llamado en su defensa. Citemos una vez más a Robin, quien esta vez traduce *logos* no por «tema», sino por «argumento», e interrumpe con diez líneas de intervalo el juego sobre la *tejné tôn logôn*. (Se trata de esa *tejné* de que disponían o pretendían disponer los sofistas y los retores, a la vez arte e instrumento, receta, «tratado» oculto, pero transmisible, etc.). Sócrates considera aquí ese problema entonces clásico a partir de la oposición entre la persuasión (*peizô*) y la verdad (*aleceia*) (260 a).

SÓCRATES: Estoy de acuerdo, al menos en el caso de que los argumentos (*logoi*) que se presenten en el estrado atestiguen en favor suyo, en que es un arte (*tejné*). Pero tengo algo así como una idea que oigo a otros, que se presentan a continuación; y se trata de esos argumentos que protestan de que miente y de que no es un arte, sino una rutina desprovista de arte: «Del habla (*Tu de leguein*), dice el laconio, un arte auténtico, si no está unida a la Verdad, ni existe ni podrá existir nunca en el futuro.»

FEDRO: ¡Esos argumentos, Sócrates, precisamos! (*Tutôn dei tôn logon, o Sócrates*) ¡Vamos!, dílos

ahora; pregúntales: ¿qué dicen y en qué términos (*ti kai pôs légusin*)?

SÓCRATES: Apareced pues, nobles criaturas (*guennaia*), y persuadid a Fedro, padre de hermosos hijos (*calipaida te Fraidon*), de que, si no ha filosofado dignamente, no será digno de hablar de nada. Que Fedro responda ahora... (260 e-261 a).

Es otra vez Fedro, pero esta vez en el *Banquete*, quien debe hablar en primer lugar porque «ocupa el primer puesto y es al mismo tiempo el padre del tema» (*pater tu logu*) (177 d).

Lo que seguimos, provisionalmente y por comodidad; llamando una metáfora pertenece en todo caso a un sistema. Si el *logos* tiene un padre, si no existe un *logos* más que asistido por su padre, es que es siempre un ser (*on*) e incluso una clase del ser (*Sofista* 260 a), y con más precisión un ser vivo. El *logos* es un *zôon*. Ese animal nace, crece, pertenece a la *fisis*. La lingüística, la lógica, la dialéctica y la zoología se mezclan aquí.

Describiendo al *logos* como un *zôon*, Platón sigue a ciertos retores y sofistas que a la rigidez cadavérica de la escritura opusieron antes que él el habla viva, que se regula infaliblemente sobre las necesidades de la situación actual, las esperanzas y la petición de los interlocutores presentes, husmeando los lugares en que debe aparecer, fingiendo plejarse en el instante en que se hace a la vez persuasiva y apremiante (°).

El *logos*, ser vivo y animado, es, pues, también

(°) La asociación *logos-zôon* aparece en los discursos de Isócrates *Contra los sofistas* y de Alcidas *Sobre los sofistas*. Cf. también W. Süß, quien compara línea por línea esos dos discursos, y el Fedro en *Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik* (Leipzig, 1910, págs. 34 ss.), y A. DIES, «*Philosophie et rhétorique*», en *Autour de Platon*, I, pág. 103.

un organismo engendrado. Un *organismo*: un cuerpo *propio* diferenciado, con un centro y extremidades, articulaciones, una cabeza y pies. Para ser «conveniente», un discurso escrito *debería* someterse como el propio discurso vivo a las leyes de la vida. La necesidad logográfica (*ananké logografiké*) debería de ser análoga a la necesidad biológica o más bien zoológica. Sin lo cual, ¿no?, ya no tiene ni pies ni cabeza. Se trata de *estructura* y de *constitución* en el riesgo, corrido por el *logos*, de perder por escritura tanto sus pies como su cabeza:

SÓCRATES: ¿Pero qué decir por otra parte? ¿No tiene aspecto de haber arrojado en un montón confuso los elementos del tema (*ta tu logu*)? ¿O es que existe alguna evidente necesidad que obligue a lo que viene en segundo lugar en su discurso a ser puesto en el segundo lugar, en vez de cualquier otra cosa de las que ha dicho? En cuanto a mí, como no entiendo nada, he tenido la impresión de que, honradamente, las iba diciendo según le llegaban al escritor. ¿Sabes tú de alguna necesidad *logográfica* que le haya obligado a alinear así los elementos uno tras otro?

FEDRO: ¡Eres muy amable juzgándome capaz de discernir con tal precisión sus intenciones!

SÓCRATES: Por lo menos, sí que creo que tú afirmarías esto: que todo discurso (*logon*) debe de estar constituido (*sinestanai*) como un ser animado (*óspēr zōon*): tener un cuerpo que sea suyo, para no resultar sin pies ni cabeza, sino tener un medio y dos extremos, y que hayan sido escritos de forma que se acuerden entre sí y con el todo (264 b c).

Ese organismo engendrado debe de ser bien nacido, de buena raza: «¡guennaia », así es como interpelaba Sócrates, recordemos, a los *logoi*, esas

«nobles criaturas». Eso implica que ese organismo, puesto que es engendrado, tenga un principio y un fin. La exigencia de Sócrates se vuelve aquí precisa e insistente: un discurso debe tener un principio y un fin, empezar por el principio y terminar por el final: «Está muy lejos, me parece, de hacer lo que pretendemos, el hombre que no coge el tema por el principio, sino más bien por el final, intentando recorrerlo nadando de espaldas y hacia atrás, y que empieza por lo que el enamorado diría a su amada cuando ya hubiese terminado» (264 a). Las implicaciones y las consecuencias de semejante norma son enormes, pero lo bastante evidentes como para que no insistamos en ellas. Resulta que el discurso hablado se comporta como una persona asistida en su origen y presente en lo suyo propio. *Logos*: «*Sermo tanquam persona ipse loquens*», dice un *Léxico platónico* ⁽¹⁰⁾. Como toda persona, el *logos-zôon* tiene un padre.

Pero ¿qué es un padre

¿Debe suponérsele conocido y con este término —conocido— aclarar el otro término, con lo que nos precipitaríamos a aclarar como una metáfora? Se diría entonces que el origen o la causa del *logos* es comparado a lo que sabemos que es la causa de un hijo vivo, su padre. Se comprendería o imaginaría el nacimiento y el proceso del *logos* a partir de un terreno extraño a él, la transmisión de la vida o las relaciones de generación. Pero el padre no es el engendrador, el procreador «real» antes y fuera de toda relación de lenguaje. ¿En qué se distingue, en efecto, la relación padre/hijo de la relación cau-

⁽¹⁰⁾ FR. AST., *Lexique platonicien*. Cf. también Z. PARAIN, *Essai sur le logos platonicien*, 1942, pág. 211, y P. LOUIS, *Les Métaphores de Platon*, 1945, págs. 43-44.

sa/efecto o engendrador/engendrado, sino por la instancia del *logos*? Sólo un poder de discurso tiene un padre. El padre es siempre el padre de un ser vivo/que habla. Dicho de otro modo, es a partir del *logos* como se anuncia y se da a pensar algo como la paternidad. Si hubiese una simple metáfora en la locución «padre del *logos*», la primera palabra, que parecería la más *familiar*, recibiría, sin embargo, de la segunda más significación de la que ella le transmitiría. La primera familiaridad tiene siempre alguna relación de cohabitación con el *logos*. Los seres-vivos, padre e hijo, se nos anuncian, se relacionan mutuamente en la domesticidad del *logos*. De donde no se sale, a pesar de las apariencias, para pasar, por «metáfora», a un dominio extranjero en que se encontrarían padres, hijos, seres vivos, toda suerte de seres perfectamente cómodos para explicar a quien no lo supiera, y por comparación, lo que pasa con el *logos*, esa cosa extraña. Aunque ese *hogar* sea el hogar de toda metafóricidad, «padre del *logos*» no es una simple metáfora. Habría una para enunciar cómo un ser vivo incapaz de lenguaje, si nos obstinamos aún en creer en algo de esa clase, tiene un padre. Hay, pues, que proceder a la inversión general de todas las direcciones metafóricas, no preguntar si un *logos* puede tener un padre, sino comprender que aquello de lo que el padre pretende ser el padre no puede ir sin la posibilidad esencial del *logos*.

El *logos deudor* de un padre, ¿qué quiere decir? ¿Cómo al menos leerlo en la capa del texto platónico que aquí nos interesa?

La figura del padre, es sabido, es igualmente la del bien (*ágazon*). El *logos representa* a aquello de lo que es deudor, el *padre*, que es también un *jefe*,

un *capital* y un *bien*. O más bien *el jefe, el capital, el bien*. *Pater* quiere decir en griego todo eso a la vez. Ni los traductores ni los comentaristas de Platón parecen haberse dado cuenta del juego de esos esquemas. Es muy difícil, reconozcámoslo, respetarlo en una traducción, y así se explica, por lo menos, el hecho de que no se le haya interrogado nunca. Así, en el momento en que, en la *República* (V, 506 e), Sócrates renuncia a hablar del *bien mismo*, propone inmediatamente reemplazarlo por su *ékgonos*, por su hijo, su retoño:

«... dejemos ahí por ahora la investigación del bien tal como es en sí mismo; me parece demasiado elevado para que el impulso que tenemos nos lleve ahora hasta la concepción que yo me formo de él. Pero sí quiero deciros, si os parece, lo que creo que es el retoño (*ékgonos*) del bien y su imagen más parecida; si no, dejemos la cuestión.

Pues bien, dijo, habla; ya te harás perdonar otra vez explicándonos lo que es el padre.

Quieran los dioses, respondí, yo pagar, y vosotros recibir esa explicación que os debo, en lugar de limitarnos, como lo hacemos, a sus intereses (*tokos*). Tomad pues ese fruto, ese retoño del bien en sí (*tókon te kaí ékgonon autú tu agazú*).»

Tokos, que está aquí asociado a *ekgonos*, significa la producción y el producto, el nacimiento y el hijo, etc. Esta palabra funciona con ese sentido de los dominios de la agricultura, de las relaciones de parentesco y de las operaciones fiduciarias. Ninguno de esos dominios escapa, ya lo veremos, a la inversión y a la posibilidad de un *lógos*.

En tanto que producto, el *tókos* es tanto el hijo,

la camada humana o animal, como el fruto de la simiente confiada al campo, como el interés de un capital; es un *rédito*. Se puede seguir en el texto platónico la distribución de todas esas significaciones. El significado de *pater* es incluso en ocasiones inclinado en el sentido exclusivo de capital financiero. En la *República* incluso, y no lejos del pasaje que acabamos de citar. Uno de los defectos de la democracia consiste en el papel que algunos hacen representar en ella al capital: «Y sin embargo esos usureros que van con la cabeza gacha, sin ver aparentemente a esos desdichados, hieren con su aguijón, es decir, con su dinero, a todos los restantes ciudadanos que se exponen a ellos, y, centuplicando los intereses de su capital (*tu patros ekgonus tokus pollaplasius*), multiplican en el Estado los zánganos y los bribones» (555 e).

Ahora, de ese padre, de ese capital, de ese bien, de ese origen del valor y de los seres que aparecen, no se puede hablar simple o directamente. Primero porque no se les puede mirar más al rostro que al sol. Relean aquí, respecto a ese cegamiento ante el rostro del sol, el célebre pasaje de la *República* (VII, 515 c ss.).

Así, pues, Sócrates evocará únicamente al sol sensible, hijo parecido y *análogon* del sol inteligible: «Pues bien, ahora, entérate, dije, es al sol a quien me refería como a hijo del bien (*ton tu agazu ekgonon*), que el bien ha engendrado a semejanza suya (*on tagazon eguenne sen analogon*), y que es, en el mundo visible, con relación a la vista y a los objetos visibles, lo que el bien es en el mundo inteligible, en relación a la inteligencia y a los objetos inteligibles» (508 c).

¿Cómo intercede el *logos* en esta analogía entre el padre y el hijo, el *numene* y el *oromene*?

El bien, en la figura visible-invisible del padre, del sol, del capital, es el origen de los *onta*, de su aparición y de su llegada al *logos*, quien a la vez los reúne y los distingue: «Hay gran número de cosas bellas, gran número de cosas buenas, gran número de todo tipo de otras cosas, cuya existencia afirmamos y que distinguimos en el lenguaje» (*einai famen te kai diozizomen tô logô*) (507 b).

El bien (el padre, el sol, el capital) es, pues, la fuente oculta, iluminadora y cegadora, del *logos*. Y como no se puede hablar de lo que permite hablar (prohibiendo que se hable de él o que se le hable cara a cara), se hablará únicamente de lo que habla y de las cosas de que, a excepción de una sola, se habla constantemente. Como no se puede dar cuenta o razón de aquello respecto a lo cual el *logos* (cuenta o razón: *ratio*) es responsable o deudor, como no se puede contar el capital y mirar al jefe a la cara, habrá que, por operación discriminativa y diacrítica, contar el plural de los intereses, de los réditos, de los productos, de los retoños: «Pues bien, dijo, habla (*legue*); otra vez te harás perdonar explicándonos lo que es el padre. Quieran los dioses, respondí, que podamos, yo pagar y vosotros recibir esa explicación que os debo, en lugar de limitarnos, como lo hacemos, a sus intereses. Tomad, pues, este fruto, este retoño del bien en sí; pero tened cuidado no os vaya yo a engañar sin querer, dándoos una cuenta (*ton logon*) equivocada de los intereses (*tu toku*)» (507 a).

De este pasaje retendremos también que con la cuenta (*logos*) de los suplementos (al padre-capital-bien-origen, etc.), con lo que viene después del uno

en el movimiento mismo en que se ausenta y se vuelve invisible, pidiendo así ser suplido, con la diferencia y la diacriticidad, Sócrates presenta o descubre la posibilidad siempre abierta del *kibdelon*, lo que resulta falsificado, alterado, mentiroso, engañoso, equívoco. Tened cuidado, dice, de que no os vaya yo a engañar dándoos una cuenta falsificada de los intereses (*kibdelon apodidus ton logon tu toku*). *Kibdeleuma*, es la mercancía falsificada. El verbo correspondiente (*kibdeleuô*) significa «alterar una moneda o una mercancía, y, por extensión, ser de mala fe».

Este recurso al *logos*, ante el miedo a resultar cegado por la intuición directa del rostro del padre, del bien, del capital, del origen del ser en sí, de la forma de las formas, etc., ese recurso al *logos* como a lo que nos mantiene a resguardo del sol, a resguardo bajo él y de él, Sócrates lo propone en otro lugar, en el orden *análogo* de lo sensible o de lo visible; citaremos largamente ese texto. Aparte de su interés propio, tiene, en efecto, en la traducción consagrada, siempre la de Robin, deslizamientos, si se puede decir, muy significativos ⁽¹¹⁾. Se trata, en el *Fedón*, de la crítica a los «físicos»:

«¡Pues bien!, repuso Sócrates, éstas fueron después mis reflexiones, y luego que me hube desanimado del estudio del ser (*ta onta*): debía tener mucho cuidado con ese accidente de que son víctimas los espectadores de un eclipse de sol en su observación; puede ocurrir en efecto que algunos de ellos pierdan la vista, por no observar en el agua o con algún procedimiento

⁽¹¹⁾ Debo a la amistad y a la atención de Francine Markovits el haberlo observado. Desde luego, hay que cotejar este texto con los de los libros VI y VII de la *República*.

análogo la imagen (*eikona*) del astro. Sí, es en algo de ese tipo en lo que yo pensaba por mi parte; temí volverme completamente ciego del alma, fijando así mis ojos en las cosas y esforzándome, con cada uno de mis sentidos, por entrar en contacto con ellas. Me pareció desde entonces indispensable refugiarme *donde las ideas (en logos)* e intentar ver en ellas la verdad de las cosas... Así, después de haber tomado en cada caso como base la idea (*logon*) que resulta a mi juicio más sólida, etc.» (99 d-100 a).

El *logos* es, pues, el *recurso*, hay que *volverse* a él, y no sólo cuando la fuente solar está *presente* y puede quemarnos los ojos si los fijamos en ella; hay que volverse también al *logos* cuando el sol parece ausentarse en su eclipse. Muerto, extinguido u oculto, ese astro resulta más peligroso que nunca.

Dejemos correr esos hilos. No los hemos ido siguiendo más que para dejarnos llevar del *logos* al padre, y unir la palabra al *kirios*, al amo, al señor, otro nombre dado en la *República* al bien-sol-capital-padre (508 a). Más tarde, en el mismo tejido, en los mismos textos, sacaremos otros hilos, y de nuevo los mismos para ver urdirse o desanudarse otros diseños.

3. LA INSCRIPCIÓN DE LOS HIJOS: ZEUZ, HERMES, ZOT, NABU, NEBO

«La historia universal siguió su curso; los dioses demasiado humanos que Jenófanes había atacado fueron destituidos al rango de ficciones poéticas o de demonios, pero se pretendió que uno de ellos,

Hermes Trismegisto, había dictado unos libros, en número variable (42, según Clemente de Alejandría; 20.000, según Yámblico; 36.525, según los sacerdotes de Zot, que también es Hermes): todas las cosas del mundo estaban escritas en ellos. Fragmentos de esa biblioteca imaginaria, compilados o fraguados a partir del III siglo, componen lo que se llama el *Corpus hermeticum...*» (Jorge Luis Borges).

«A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawlike man whose name he bore soaring out of his captivity on osier woven wing, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*).

«Otra escuela declara que ya ha pasado *todo el tiempo* y que nuestra vida apenas es el recuerdo o el reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más mínimo detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que todos los símbolos no tienen igual valor...» (Jorge Luis Borges).

Quisiéramos únicamente inducir a pensar que a espontaneidad, la libertad, la fantasía atribuidas a Platón en la leyenda de Zeuz fueron vigiladas y imitadas por rigurosas necesidades. La organización del mito se somete a poderosas exigencias. Estas coordinan en sistema reglas que aparecen ora en el interior de lo que recortamos empíricamente como «obra de Platón» (acabamos de indicar algunas de ellas), como «cultura» o «lengua griega», ora, en el exterior, en la «mitología extranjera». A la cual Platón no sólo ha tomado prestado, y tomado

un elemento simple: la identidad de un personaje, Zot, el dios de la escritura. No se puede, en efecto, hablar, a falta además de saber lo que esa palabra podría querer decir aquí, de un préstamo, es decir, de una suma exterior y contingente. Platón ha debido conformar su relato a leyes de estructura. Las más generales, las que dirigen y articulan las oposiciones habla/escritura, vida/muerte, padre/hijo, amo/servidor, primero/segundo, hijo legítimo/huérfano-bastardo, alma/cuerpo, dentro/fuera, bien/mal, serio/juego, día/noche, sol/luna, etc., dominan igualmente y según las mismas configuraciones las mitologías egipcia, babilónica, asiria. Otras también, sin duda, que no tenemos ni intención ni medios de situar aquí. Interesándonos en el hecho de que Platón no ha *tomado prestado* solamente un elemento *simple*, ponemos, pues, entre paréntesis el problema de la genealogía factual y de la comunicación empírica, efectiva, de las culturas y de las mitologías ⁽¹²⁾. Sólo queremos anunciar la necesidad interna y estructural que pudo hacer posibles tales comunicaciones y todo contagio eventual de los mitemas.

Platón no describe ciertamente el personaje de Zeuz. Ningún carácter concreto le es atribuido, ni en el *Fedro* ni en la brevísima alusión del *Filebo*. Tal es al menos la apariencia. Pero mirándolo con atención, debemos reconocer que su situación, el contenido de su discurso y de sus operaciones, la

(12) Aquí no podemos más que remitir a todos los trabajos sobre las comunicaciones de Grecia con Oriente y el Oriente Medio. Se sabe que son abundantes. Sobre Platón, sus relaciones con Egipto, la hipótesis de su viaje a Heliópolis, los testimonios de Estrabón y de Diógenes Laercio, se hallarán las referencias y documentos fundamentales en la *Révélation d'Hermès Trismégiste*, de Festugière (t. I); *Platon à Héliopolis d'Égypte*, de R. Godel; *Les Prêtres de l'ancienne Égypte*, de S. Sauneron.

relación de los temas, de los conceptos y de los significantes en que aparecen sus intervenciones, todo ello organiza los rasgos de una figura muy señalada. La analogía estructural que los relaciona con otros dioses de la escritura, y en primer lugar con el Zot egipcio, no puede ser efecto de un préstamo dividido o total, ni de la casualidad o de la imaginación de Platón. Y su inserción simultánea, tan rigurosa y tan estrecha, en la sistemática de los filosofemas de Platón, ese ayuntamiento de lo mitológico y de lo filosófico remite a una necesidad más profunda.

Sin duda, el dios Zot tiene varios rostros, varias épocas, varios hábitats ⁽¹³⁾. El encabalgamiento de los relatos mitológicos en que aparece no debe ser despreciado. No obstante, se distinguen por doquier invariantes que se dibujan con caracteres subrayados, con rasgos realzados. Estaríamos tentados a decir que constituyen la identidad permanente de ese dios en el panteón, si su función, como vamos a ver, no fuese el trabajar justamente por la dislocación subversiva de la identidad en general, empezando por la del principado teológico.

¿Cuáles son los rasgos pertinentes para intentar reconstruir la semejanza estructural entre la figura platónica y otras figuras mitológicas del origen de la escritura? La puesta en evidencia de esos rasgos no debe únicamente servir para determinar cada una de las significaciones en el juego de las oposiciones temáticas, tales como acabamos de ponerlas en serie, o en el discurso platónico, o en una configuración de las mitologías. Debe abrirse sobre la problemática general de las relaciones entre mite-

(13) Cf.: JACQUES VANDIER, *La Religion égyptienne*, P.U.F., 1949, en especial pág. 64-65.

mas y filosofemas en el origen del *logos* occidental. Es decir, de una historia —o más bien de la historia— que se ha producido por completo en la diferencia *filosófica* entre *mizos* y *logos*, hundiéndose ciegamente en ella como en la evidencia natural de su propio elemento.

En el *Fedro*, el dios de la escritura es, pues, un personaje subordinado, un segundo, un tecnócrata sin poder de decisión, un ingeniero, un servidor astuto e ingenioso admitido a audiencia ante el rey de los dioses. Este ha tenido a bien recibirle. Zeuz presenta una *tejnë* y un *fármacon* al rey, padre y dios que habla u ordena con voz soleada. Cuando éste haya hecho oír su sentencia, cuando la haya dejado caer desde lo alto, cuando haya *al mismo tiempo* prescrito no prestar atención al *fármacon*, entonces Zeuz no responderá. Las fuerzas en presencia quieren que permanezca en su lugar.

¿No ocupa el mismo lugar en la mitología egipcia? Allí, también, Zeuz es un dios engendrado. A menudo se llama el hijo del dios-rey, del dios-sol, de Amon-Rê: «Soy Zot, hijo mayor de Rê» (14). Re (sol) es el dios creador y engendra por mediación del verbo (15). Su otro nombre, por el que se le designa precisamente en el *Fedro*, es Amón. Sentido transmitido de ese nombre propio: el oculto (16). Tene-

(14) Cf.: S. MORENZ, *La Religion égyptienne*, Payot, 1962, página 58. Esta fórmula es notable, según Morenz, por la presencia de la primera persona. «Esta rareza nos parece notable porque tales fórmulas son frecuentes en los himnos compuestos en griego y que hacen intervenir a la diosa egipcia Isis («Yo soy Isis», etc.); debemos, pues, preguntarnos si no traiciona un origen extraegipcio de estos himnos.»

(15) Cf.: S. SAUNERON, *op. cit.*, pág. 123: «El dios inicial, para crear, no tuvo más que *hablar*, y los seres y las cosas evocados nacieron a su voz», etc.

(16) Cf.: MORENZ, *op. cit.*, pág. 46, y SAUNERON, quien precisa a este respecto: «Lo que significa exactamente su

mos, pues, aquí a un sol oculto, padre de todas las cosas, que se deja representar por el habla.

La unidad configurativa de esas significaciones —el poder del habla, la creación del ser y de la vida, el sol (es decir, también, ya lo veremos, el ojo), el ocultarse— se conjuga en lo que podríamos llamar la historia del huevo o el huevo de la historia. El mundo nació de un huevo. Con más precisión, el creador vivo de la vida del mundo nació de un huevo: el sol, pues, fue primero llevado dentro de la cáscara de un huevo. Lo cual explica varios rasgos de Amon-Rê: es también un ave, un halcón («Soy el gran halcón surgido de su huevo»). Pero en tanto que origen del todo, Amon-Rê es también el origen del huevo. Se le designa ora como pájaro-sol nacido del huevo, ora como pájaro originario, portador del primer huevo. En ese caso, y como el poder del habla forma un todo con el poder creador, algunos textos nombran al «huevo del gran cacareador». No tendría aquí ningún sentido el plantear la cuestión, a la vez trivial y filosófica, de «el huevo y la gallina», de la anterioridad lógica, cronológica u ontológica de la causa sobre el efecto. A esta pre-

nombre, lo ignoramos. Se pronunciaba, sin embargo, de la misma forma que otra palabra que significaba «esconder», «escondese», y los escribas jugaron con esa asonancia para definir a Ammón como el gran dios que esconde su aspecto real a sus hijos... Pero algunos no dudaron en ir más lejos aún: Hecateo de Abdera recogió una tradición sacerdotal según la cual ese nombre (Ammón) sería el término empleado en Egipto para llamar a alguien... Es exacto que la palabra *amoini* significa «ven», «ven aquí»; es un hecho, por otra parte, que ciertos himnos empiezan por las palabras *Amoini Amun*... «Ven a mí, Ammón». La simple asonancia de esas dos palabras incitó a los sacerdotes a creer en alguna relación íntima entre ellas —en encontrar en ella la explicación del nombre divino: «Así, dirigiéndose al dios primordial... como a un ser invisible y escondido, le invitan y le exhortan, llamándole Amón, a mostrarse a ellos y a descubrirse» (*op. cit.*, pág. 127).

gunta algunos sarcófagos han respondido magníficamente: «Oh, Rê, que te encuentras en tu huevo.» Si añadimos que el huevo es un «huevo escondido» (17) habremos constituido, pero también abierto, el sistema de esas significaciones.

La subordinación de Zot, de ese ibis, hijo mayor del pájaro originario, se señala de varias formas: en la doctrina memfita, por ejemplo, Zot es el ejecutante, por la lengua, del proyecto creador de Horus (18). Lleva los signos del gran dios-sol. Le interpreta como portavoz suyo. E igual que su homólogo griego Hermes, del que, por otra parte, no habla nunca Platón, representa el papel del dios mensajero, del intermediario astuto, ingenioso y sutil que hurta y se oculta siempre. El dios (del) significante. Lo que debe enunciar o informar en palabras, Horus ya lo ha pensado. La lengua de que se le hace depositario y secretario no hace, pues, más que representar, para transmitir su mensaje, un pensamiento divino ya formado, un designio decretado (19). El mensaje no es, representa únicamente al momento absolutamente creador. Es un habla segunda y se

(17) Cf.: MORENZ, *op. cit.*, págs. 232-233. El párrafo que aquí se cierra habrá notado que esta farmacia de Platón arrastra también al texto de Bataille, inscribiendo en la historia del huevo el sol de la parte maldita. El conjunto de este ensayo no es, por su parte, como se habrá comprendido en seguida, otra cosa que una lectura de *Finnegans Wake*.

(18) Cf.: VANDIER, *op. cit.*, pág. 36: «Esos dioses, Horus y Zot, habrían estado asociados en el acto creador, representando Horus al pensamiento que concibe y Zot al habla que ejecuta (pág. 64). Cf. también: A. ERMAN, *La religion des Egyptiens*, Payot, pág. 118.

(19) Cf.: MORENZ, *op. cit.*, págs. 46-47, y FESTUGIÉRE, *op. cit.*, págs. 70-73. Mensajero, Zot es también, por consiguiente, intérprete, *hermeneus*. Es uno de los rasgos, entre otros, muy numerosos, de esa semejanza con Hermes. Festugière la analiza en el capítulo IV de su libro.

cundaria. Y cuando Zot recurre a la lengua hablada en vez de a la escritura, lo que es más bien raro, no resulta ser el autor o el iniciador absoluto del lenguaje. Introduce, por el contrario, la diferencia en la lengua, y es a él a quien se atribuye el origen de la pluralidad de lenguas ⁽²⁰⁾. (Nos preguntaremos más adelante, volviendo a Platón y al *Filebo*, si la diferenciación es un momento segundo y si esa «secundariedad» no es el surgimiento del *logos* mismo. En el *Filebo*, Zeuz es, en efecto, evocado como autor de la diferencia: de la diferenciación en la lengua y no de la pluralidad de lenguas. Pero nosotros pensamos que ambos problemas son inseparables en sus raíces.)

Dios del lenguaje segundo y de la diferencia lingüística, Zot no puede convertirse en dios de la palabra creadora más que por sustitución metonímica, por desplazamiento histórico y en ocasiones por subversión violenta.

La sustitución pone así a Zot en lugar de Rê como a la luna en lugar del sol. El dios de la escritura se convierte así en suplente de Rê, añadiéndose a él y reemplazándole en su ausencia y esencial desaparición. Tal es el origen de la luna como suple-

(20) J. CERNY cita un himno a Zot que comienza en estos términos: «Salve a ti, Zot-Luna, que hiciste distintas las lenguas de cada país.» Cerny había considerado único a ese documento, pero no tardó en advertir que Boylan (*Thot, the Hermes of Egypt*, Londres, 1922) citaba (página 184) otro papiro análogo («tú que distinguiste o separaste la lengua, de un país a otro»), y otro más (página 179) («tú que distinguiste la lengua de cada país extranjero»). Cf.: CERNY, *Thot as Creator of languages*, en *The Journal of Egyptian Archeology*, Londres, 1948, páginas 121 ss.; S. SAUNERON, *Différenciation des langues d'après la tradition égyptienne*, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, El Cairo, 1960.

mento del sol, de la luz nocturna como suplemento de la luz del día. La escritura, como suplemento del habla. «Mientras que Rê estaba en el cielo, dijo un día: *Que venga Zot, y se lo llevaron. La majestad del dios dijo a Zot: Quédate en el cielo en lugar mío, mientras luzco para los bienaventurados en las regiones inferiores... Estás en lugar mío, me reemplazas, y te llamarán así: Zot, el sustituto de Rê.* Luego surgieron toda clase de cosas, gracias a juegos de palabras de Rê. Dijo a Zot: *Haré que abrasces (ionh) a los dos cielos con tu belleza y tus rayos — y entonces nació la luna (ioh).* Más adelante, aludiendo al hecho de que Zot ocupe, en tanto que sustituto de Rê, un rango algo subalterno: *Haré que envíes (hób) mayores que tú. — entonces nació el Ibis (hib), el pájaro de Zot»* (21).

Esta sustitución, que tiene lugar como un puro juego de huellas y de suplementos o, si se prefiere, en el orden del puro significante, que ninguna realidad, ninguna referencia absolutamente exterior, ningún significado trascendente vienen a orlar, limitar, controlar, esta sustitución, que se podrá considerar «loca» porque tiene lugar en el infinito en el elemento de la permutación lingüística de sustitutos, y de sustitutos de sustitutos, este encadenamiento desencadenado, no resulta menos violento. No se habría comprendido nada de esa «inmanencia» «lingüística» si se viese en ella el elemento apacible de una guerra ficticia, de un juego de palabras inofensivo, por oposición a alguna *polemos* desencadenada en la «realidad». No es en una realidad ajena a los «juegos de palabras» donde Zot participa tan frecuentemente en conspiraciones, operaciones pérfi-

(21) A. ERMAN, *op. cit.*, págs. 90-91.

das, maniobras de usurpación dirigidas contra el rey. Ayuda a los hijos a desembarazarse del padre, a los hermanos a desembarazarse del hermano cuando éste se ha convertido en rey. Nut, maldita por Rê, no disponía ya de ninguna fecha, de ningún día del calendario para dar a luz a un hijo. Rê le había cortado el tiempo y todo día de parto, todo período de parimiento. Zot, que tiene también poder de cálculo sobre la institución y la marcha del calendario, añade los cinco días epagómenos. Ese tiempo suplementario permite a Nut producir cinco hijos: Haroeris, Sez, Isis, Neftis y Osiris, que más tarde sería rey en lugar de su padre Yeb. Durante el reinado de Osiris (rey-sol), Zot, que era también su hermano, ⁽²²⁾ «inició a los hombres en la literatura y en las artes», «creó la escritura jeroglífica para permitirles fijar sus pensamientos» ⁽²³⁾. Pero más tarde participa en una conspiración de Sez, hermano envidioso de Osiris. Es conocida la célebre leyenda de la muerte de Osiris: encerrado con engaños en un cofre a su medida, hallado después de muchas peripecias por su mujer, Isis, cuando su cadáver ha sido despedazado y disperso en catorce pedazos, Isis los encuentra todos, excepto el falo, que se había tragado un pez oxirinco ⁽²⁴⁾. Eso no impide a Zot el actuar con el oportunismo más flexible y más olvidadizo. Transformada en buitre, Isis se había tumbado, en efecto, sobre el cadáver de Osiris. Engendra así a Horus, «el niño con-el-dedo-en-la-boca», quien más tarde atacaría al asesino de su padre. Este, Sez, le arrancó el ojo, y él arrancó a Sez los testículos. Cuando Horus puede recobrar

⁽²²⁾ A. ERMAN, *op. cit.*, pág. 96.

⁽²³⁾ J. VANDIER, *op. cit.*, pág. 51.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, pág. 52.

su ojo, lo ofrece a su padre —y ese ojo fue también la luna: Zot, si se quiere—, que con ello volvió a la vida y recobró su potencia. En el curso del combate, Zot había separado a los combatientes y, como dios-médico-farmacéutico-mago, les había curado su mutilación y cosido las heridas. Más tarde, cuando el ojo y los testículos volvieron a estar en su sitio, tuvo lugar un proceso, en el curso del cual Zot se vuelve contra Sez, de quien, sin embargo, había sido cómplice, y hace valer como cierta la palabra de Osiris ⁽²⁵⁾.

Suplente capaz de doblar al rey, al padre, al sol, al habla, no distinguiéndose más que como su representante, su máscara, su repetición, Zot podía con la misma facilidad suplantarle totalmente y apropiarse todos sus atributos. Se añade como el atributo esencial de aquello a lo que se añade y de lo que apenas se distingue nada. No es más distinto del habla o de la luz divina que lo revelante de lo revelado. Apenas ⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ A. ERMAN, *op. cit.*, pág. 101.

⁽²⁶⁾ Así es como el dios de la escritura puede convertirse en el dios del habla creadora. Es una posibilidad estructural que se basa en su estatuto suplementario y en la lógica del suplemento. Es posible también constatarlo como una evolución en la historia de la mitología. Es lo que hace, en concreto, Festugière: «Sin embargo, Zot no se contenta con ese puesto secundario. En la época en que los sacerdotes de Egipto forjaron cosmogonías en las que cada clerecía local quiso otorgar el primer puesto al dios que honraba, los teólogos de Hermópolis, émulos de los del Delta y de Heliópolis, elaboraron una cosmogonía cuyo papel principal era atribuido a Zot. Como Zot era mago, como conocía el poder de los sonidos que, si son emitidos en el tono justo, producen inevitablemente su efecto, es mediante la voz, el habla o, mejor, el ensalmo como Zot debía crear el mundo. La voz de Zot es así creadora: forma y crea, y, condensándose, fijándose en materia, se convierte en un ser. Zot se identifica con su aliento, de cuya emisión nacen sin más todas las cosas. No es imposible que esas especulaciones hermopolitanas hayan ofrecido

Pero antes, si se puede decir, de la actuación entre reemplazamiento y usurpación, Zot es esencialmente el dios de la escritura, el secretario de Rê y de los nueve dioses, jeroγράφата e hipomnetógrafo (27). Ahora bien, es al mostrar, como veremos, que el fármakon de la escritura era bueno para la *hipomnesis* (re-memoración, recolección, consignación) y no para la *mneme* (memoria viva y conocimiento) como Zamus, en el *Fedro*, denuncia su poco valor.

Luego, en el ciclo osirio, Zot fue también el escriba y el contable de Osiris, a quien se considera entonces, no lo olvidemos, su hermano. Zot es representado como modelo y patrón de los escribas, tan importantes en las cancillerías faraónicas: «Si el dios solar es el amo universal, Zot es su primer funcionario, su visir, que está junto a él en su barca para hacerle los informes» (28). «Amo de los libros», se convierte, al consignarlos, registrarlos, llevar su cuenta y su depósito, en el «amo de las palabras divinas» (29). Su compañera también escribe: su nombre, Seshat, significa, sin duda, *la que escribe*. «Ama de las bibliotecas», registra los hechos de los reyes. Primera diosa capaz de grabar, señala los nombres de los reyes en un árbol en el templo de Heliópolis, en tanto que Zot lleva la cuenta de los años en un bastón con cortaduras. También se conoce la

alguna semejanza con el *Logos* de los griegos —conjuntamente Habla, Razón y Demiurgo— y la *Sofía* de los judíos alejandrinos; quizá incluso, desde antes de la era cristiana, los sacerdotes de Zot experimentaron en ese punto la influencia del pensamiento griego, pero no podríamos afirmarlo con seguridad» (*op. cit.*, pág. 68).

(27) *Ibid.*, cf. también: VANDIER y ERMAN, *op. cit.*, *passim*.

(28) ERMAN, *op. cit.*, pág. 81.

(29) *Ibid.*

escena de la titulación regia, reproducida en los bajorrelieves de numerosos templos: el rey está sentado bajo una persea, mientras Zot y Seshat inscriben su nombre en las hojas de un árbol sagrado ⁽³⁰⁾. Y la del juicio de los muertos: en los infiernos, frente a Osiris, Zot consigna el peso del corazón-alma del muerto ⁽³¹⁾.

Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte. No olvidemos que, en el *Fedro*, también se le reprochará al invento del *fármacon* el sustituir el habla viva por el signo sin aliento, el pretender prescindir del padre (vivo y fuente de vida) del *logos*, el no poder responder de sí más que una escultura o que una pintura inanimada, etc. En todos los ciclos de la mitología egipcia, Zot preside la organización de la muerte. El amo de la escritura, de los números y del cálculo no inscribe únicamente el peso de las almas muertas, primero habrá contado los días de la vida, habrá *enumerado* la historia. Su aritmética cubre igualmente los acontecimientos de la vida de los dioses (y) de los hombres» ⁽³²⁾. Se comporta como un jefe de protocolo funerario y se le encarga en especial el aseo del difunto.

A veces el muerto ocupa el lugar del escriba. Y en el espacio de esta escena, el lugar del muerto recae sobre Zot. Se puede leer en las pirámides la historia celeste de un muerto: «¿Adónde va, pues?, pregunta un gran toro que le amenaza con su cornamenta» (otro nombre de Zot, nocturno representante de Rê, es, digámoslo de paso, el «toro entre

⁽³⁰⁾ VANDIER, *op. cit.*, pág. 182.

⁽³¹⁾ VANDIER, *op. cit.*, págs. 136-137; MORENZ, *op. cit.*, página 173; FESTUGIÉRE, *op. cit.*, pág. 68.

⁽³²⁾ MORENZ, *op. cit.*, págs. 47-48.

las estrellas»). «*Va al cielo pleno de energía vital para ver a su padre, para contemplar a Rê, y la horrible criatura le deja pasar.*» (Los libros de los muertos, puestos en el sarcófago junto al cadáver, contenían en especial fórmulas que debían permitirle «salir a la luz» y ver el sol. El muerto debe ver el sol, la muerte es la condición e incluso la experiencia de ese cara-a-cara. Se pensará en el *Fedón*.) Dios padre le acoge en su barca, y «sucede incluso que deponga a su propio escriba celeste y que ponga al difunto *en su lugar*, de manera que *juzgue, sea árbitro y dé órdenes a uno que es más grande que él*» (33). El muerto puede también identificarse simplemente con Zot, «se llama sencillamente un dios; es Zot, *el más fuerte de los dioses*» (34).

La oposición jerárquica entre el hijo y el padre, el súbdito y el rey, la muerte y la vida, la escritura y el habla, etc., completa naturalmente su sistema con la de la noche y el día, Occidente y Oriente, la luna y el sol. Zot, el «nocturno representante de Rê, el toro entre las estrellas», (35) está vuelto hacia el oeste. Es el dios de la luna, ora se identifique con ella, ora la proteja (36).

El sistema de estos caracteres pone en acción una lógica original: la figura de Zot se opone a su otro (padre, sol, vida, habla, origen u oriente, etc.), pero supliéndolo. Se añade y se opone repitiéndolo o teniendo su lugar. En el mismo momento toma forma, saca su forma de aquello a lo que resiste a la vez que sustituye. Se opone, por lo tanto, a sí

(33) A. ERMAN, *op. cit.*, pág. 249.

(34) *Ibid.*, pág. 250.

(35) *Ibid.*, pág. 41.

(36) BOYLAN, *op. cit.*, págs. 62-75; VANDIER, *op. cit.*, página 65; MORENZ, *op. cit.*, pág. 54; FESTUGIÈRE, *op. cit.*, página 67.

misma, pasa a su contrario y ese dios-mensajero es ciertamente un dios del paso absoluto entre los opuestos. Si tuviese una identidad —pero justamente es el dios de la no-identidad—, sería esa *coincidentia oppositorum* a la que en seguida recurriremos. Distinguiéndose de su otro, Zot le imita también, se hace su señal y su representante, le obedece, se *conforma* a él, le reemplaza, si es preciso por la violencia. El es, pues, el otro del padre, el padre y el movimiento subversivo del reemplazo. El dios de la escritura es, pues, a la vez su padre, su hijo y él. No se deja asignar un puesto fijo en el juego de las diferencias. Astuto, inaprehensible, enmascarado, conspirador, bromista, como Hermes, no es un rey ni un esclavo; una especie de *comodín* más bien, un significante disponible, una carta neutra, que da juego al juego.

Ese dios de la resurrección se interesa menos por la vida o por la muerte que por la muerte como repetición de la vida y por la vida como repetición de la muerte, por el despertar de la vida y por la vuelta a empezar de la muerte. Es lo que significa el *número* cuyo inventor y patrón también es. Zot repite todo en la suma del suplemento: supliendo al sol, es otro que el sol y el mismo que él; otro que el bien y el mismo que él, etc. Ocupando siempre el lugar que no es el suyo, y que por lo tanto podemos llamar el lugar del muerto, no tiene ni puesto ni nombres propios. Su propiedad es la impropiedad, la indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego. El *juego*, del que también es el inventor, como recuerda el mismo Platón. Se le debe el juego de dados (*quibéia*) y el trictrac (*petteia*) (274 d). Sería el movimiento mediador de la dialéctica si no le imitase también, impidiéndole con ese

doblaje irónico, indefinidamente, el que se termine en cualquier cumplimiento final o en cualquier re-apropiación escatológica. Zot no está nunca presente. En ninguna parte aparece en persona. Ningún estar-allí le pertenece *como propio*.

Todos sus actos estarán marcados por esa ambivalencia inestable. Ese dios del cálculo, de la aritmética y de la ciencia racional ⁽³⁷⁾ gobierna también las ciencias ocultas, la astrología, la alquimia. Es el dios de las fórmulas mágicas que calman el mar de las narraciones secretas, de los textos ocultos: el arquetipo de Hermes, dios del criptograma no menos que de la grafía.

Ciencia y magia, paso entre vida y muerte, suplemento del mal y de la carencia: la medicina debía constituir el dominio por excelencia de Zot. Todos sus poderes se resumían en él y encontraban dónde utilizarse. El dios de la escritura, que sabe poner fin a la vida, cura también a los enfermos. E incluso a los muertos ⁽³⁸⁾. Las estelas de Horus sobre los Cocodrilos narran cómo envía el rey de los dioses a Zot a curar a Harsiesis, a quien ha picado una serpiente en ausencia de su madre ⁽³⁹⁾.

⁽³⁷⁾ MORENZ, *op. cit.*, pág. 95. Otra compañera de Zot, Maât, diosa de la verdad. Es también «la hija de Rê, la dueña del cielo, la que gobierna el doble país, el ojo de Rê que no tiene igual». A. Erman, en la página que le consagra, escribe en particular lo siguiente: «... se le atribuye como insignia, Dios sabe por qué motivo, una pluma de buitre» (pág. 82).

⁽³⁸⁾ VANDIER, *op. cit.*, págs. 71 ss. Cf. en especial: FESTUGIÈRE, *op. cit.*, págs. 287 ss. Numerosos textos sobre Zot inventor de la magia se hallan reunidos en ellas. Uno comienza de la siguiente forma, lo cual nos interesa aquí muy especialmente: «Fórmula para recitar *delante del sol*: "Yo soy Zot, el inventor y el creador de los filtros y de las letras"», etc. (pág. 292).

⁽³⁹⁾ VANDIER, *op. cit.*, pág. 230. La criptografía, la medicina mágica y la figura de la serpiente se hallan además

El dios de la escritura es, pues, un dios de la medicina. De la «medicina»: a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármakon*. Y es la escritura como *fármakon* lo que representa al rey en el *Fedro*, con una humildad inquietante como el desafío.

4. EL FÁRMACON

«A tales vicios, es preciso que el legislador halle en cada caso un *fármakon*. El viejo proverbio que dice que es difícil combatir a la vez a los dos contrarios, es cierto; lo prueban las enfermedades y muchos otros males» (*Leyes* 919 b).

Volvamos al texto de Platón, suponiendo que lo hayamos dejado. La palabra *fármakon* está cogida en él en una cadena de significaciones. El juego de esta cadena parece sistemático. Pero el sistema no es aquí, simplemente, el de las intenciones del autor conocido con el nombre de Platón. Ese sistema no es, en primer lugar, el de un querer-decir. Se establecen comunicaciones reguladas, gracias al juego de la lengua, entre diversas funciones de la palabra y, en ella, entre diversos sedimentos o diversas re-

entrelazadas en un asombroso cuento popular, transcrito por G. MASPÉRO en *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*. Es la aventura de Satni-Jamois con las momias. Satni-Jamois, hijo de un rey, «pasaba el tiempo recorriendo la metrópolis de Menfis para leer los libros de escritura sagrada y los libros de la *Doble casa de vida*. Un día se burló de él un noble. «¿Por qué te ríes de mí?» Dijo el noble: «No me río de ti, pero ¿puedo acaso dejar de reír-

giones de la cultura. Esas comunicaciones, esos pasillos de significado, Platón puede en ocasiones declararlos, iluminarlos jugando en ellos «voluntariamente», palabra que ponemos entre comillas porque no designa, siguiendo en el interior de esas opo-

me al verte descifrar escritos que no tienen ningún poder? Si deseas verdaderamente leer un escrito eficaz ven conmigo; te llevaré al sitio donde está el libro que escribió Zot con su propia mano y que te pondrá inmediatamente por debajo de los dioses. De las dos fórmulas que hay escritas en él, si recitas la primera encantarás al cielo, a la tierra, al mundo de la noche, a las montañas, a las aguas; comprenderás lo que los pájaros del cielo y los reptiles dicen, todos ellos; verás a los peces, pues una fuerza divina les hará subir a la superficie del agua. Si lees la segunda fórmula, aunque estés en la tumba, recobrarás la forma que tenías en la tierra; incluso verás al sol elevándose en el cielo, y su ciclo, y a la luna en la forma que tiene cuando aparece.» Satni dijo: «¡Por la vida! ¡Que me digan lo que deseas y te lo haré dar, pero llévame al sitio donde está ese libro!» El noble dijo a Satni: «El libro en cuestión no es mío. Está en medio de la necrópolis, en la tumba de Nenerkeptah, hijo del rey Minebutah... Cuidate mucho de quitarle el libro, porque te obligaría a devolvérselo con una horca y un bastón en las manos y un brasero encendido en la cabeza...» En el fondo de la tumba, salía una luz del libro. Los dobles del rey y de su familia estaban con él, «por la virtud del libro de Zot...». Todo eso se repetía. Nenerkeptah había vivido ya él mismo la historia de Satni. El sacerdote le había dicho: «El libro en cuestión está en medio del mar de Coptos, en un cofre de hierro. El cofre de hierro está en un cofre de bronce; el cobre de bronce, en un cofre de madera de canela; el cofre de madera de canela, en un cofre de marfil y ébano. El cofre de marfil y ébano, en un cofre de plata. El cofre de plata, en un cofre de oro, y el libro está en éste.» [¿Error del escriba? Mi primera versión lo había consignado o reproducido, y una edición ulterior de Maspero lo ha observado en una nota: «El escriba se ha equivocado aquí en la enumeración. Habría debido decir: el cofre de hierro *encierra...*, etc.», pieza dejada a cuenta de una lógica de la inclusión.] «Y hay un xoena [en la época ptolomaica, aproximadamente unos 12.000 codos reales de 0,52 metros] de serpientes, de escorpiones de todo tipo, de reptiles en torno al cofre en que está el libro, y hay una serpiente inmortal enroscada alrededor del cofre en cuestión.» Después de tres intentos, el imprudente mata a la Serpiente, bebe el libro disuelto en cerveza y adquiere así

siciones, más que un modo de «sumisión» a las necesidades de una «lengua» dada. Ninguno de esos conceptos puede traducir la relación a que aquí apuntamos. Igualmente puede Platón, en otros casos, no ver las ligazones, dejarlas en la sombra o interrumpirlas. Y, sin embargo, esas ligazones operan por sí mismas. ¿A pesar de él? ¿Gracias a él? ¿En su texto? ¿Fuera de su texto? Pero entonces, ¿dónde? ¿Entre su texto y la lengua? ¿Para qué lector? ¿En qué momento? Una respuesta de principio y general a todas esas preguntas nos parecerá poco a poco imposible; y ello nos dará que sospechar alguna malformación de la pregunta misma, de cada uno de sus conceptos, de cada una de las oposiciones así acreditadas. Siempre se podrá pensar que si Platón no ha practicado determinados pasajes, los ha incluso interrumpido, es por haberlos percibido, pero dejado en lo impracticable. Formulación que no resulta posible más que evitando recurrir a la diferencia entre consciente e inconscien-

la ciencia ilimitada. Zot se queja de ello ante Rê y provoca los peores castigos.

Notemos, en fin, antes de dejar aquí al personaje egipcio de Zot, que tiene, además del Hermes griego, otro homólogo notable en el personaje de Nabû, hijo de Marduk. En la mitología asiria y babilónica, «Nabû es esencialmente el dios-hijo e, igual que Marduk eclipsa a su padre, Ea, veremos a Nabû usurpar el puesto de Marduk». (*Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, por E. DHORME, P. U. F., 1945, págs. 150 ss.) Marduk, el padre de Nabû, es el dios-sol. Nabû, «señor del cálamo», «creador de la escritura», «portador de las tablillas de los destinos de los dioses», pasa a veces antes que su padre, a quien toma su instrumento simbólico, el *marru*. «Un objeto votivo de cobre, encontrado en Susa y que representa a "una serpiente que tenía en la boca una especie de pala", estaba marcado, observa Dhorme, con la inscripción "marru del dios Nabû"» (página 155). Cf. también *Les Dieux et le Destin en Babylonie*, por M. DAVID, P. U. F., 1949, págs. 86 ss.

Se podrían ir viendo uno a uno todos los rasgos de la semejanza entre Zot y Nabû (bíblico Nebo).

te, voluntario e involuntario, instrumento muy tosco cuando se trata de cuestionar la relación con la lengua. Lo mismo ocurriría con la oposición del habla —o de la escritura— respecto a la lengua, si debiese, como a menudo ocurre, remitir a esas categorías.

Por sí sola, esta razón debía impedirnos reconstruir toda la cadena de significaciones del *fármacon*. Ningún privilegio absoluto nos permite dominar absolutamente su sistema textual. Este límite puede y debe, no obstante, desplazarse en cierta medida. Las posibilidades del desplazamiento, los poderes de desplazamiento son de naturaleza distinta, y más bien que enumerar aquí sus títulos intentaremos producir *sobre la marcha* algunos de sus efectos, a través de la problemática platónica de la escritura (40).

Acabamos de seguir la correspondencia entre la figura de Zot en la mitología egipcia y determinada organización de conceptos, filosofemas, metáforas y mitemas detectados a partir de lo que se llama el texto platónico. La palabra *fármacon* nos ha parecido muy apta para anudar en este texto todos los hilos de esa correspondencia. Releamos ahora, también en la traducción de Robin, esta frase del *Fedro*: «He aquí, oh rey, dijo Zeuz, un conocimiento (*macema*) que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos (*sofôterus*) y más capaces de acordarse (*mnemonikôterus*): la memoria (*mneme*), así como la instrucción (*sofia*), han hallado su remedio (*fármacon*).»

(40) Me permito remitir aquí, a título indicativo y preliminar, a la «Cuestión de método» propuesta en *De la gramatología*. Con algunas precauciones, podremos decir que *fármacon* representa un papel *análogo* en esta lectura de Platón al de *suplemento* en la lectura de Rousseau.

La traducción corriente de *fármacon* por *remedio* —droga de efectos benéficos— no es ciertamente inexacta. No sólo *fármacon* podía querer decir *remedio* y borrar, en determinada superficie de su funcionamiento, la ambigüedad de su sentido. Sino que es incluso evidente que, siendo la intención declarada de Zeuz el hacer valer su producto, hace *girar* a la palabra en torno a su extraño e invisible gozne, y le presenta por uno, el más tranquilizador, de sus *polos*. Esta medicina es benéfica, produce y repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido. No obstante, la traducción por «remedio» borra, por su salida de la lengua griega, el otro polo guardado en la palabra *fármacon*. Anula la fuente de ambigüedad y hace más difícil, si no imposible, la comprensión del contexto. A diferencia de «droga» e incluso de «medicina», *remedio* explicita la racionalidad transparente de la lengua, de la técnica y de la causalidad terapéutica, excluyendo así del texto la apelación a la virtud mágica de una fuerza cuyos efectos se dominan mal, de una dinámica siempre sorprendente para quien quisiera manejarla como amo y súbdito.

Ahora bien, *por una parte*, Platón tiende a presentar la escritura como un poder oculto y, por consiguiente, sospechoso. Como la pintura, a la que más adelante la comparará, y como el *trompe-l'oeil*, y como las técnicas de la *mimesis* en general. Es conocida también su desconfianza frente a la mán-tica, los magos, los hechiceros, los maestros en encantamientos (41). En las *Leyes*, en especial, les re-

(41) Cf. en especial *República*, II, 364 a ss. *Carta 7*, 333 e. El problema es evocado con muy abundantes y preciosas referencias en *La musique dans l'oeuvre de Platon* (páginas 13 ss.), de E. MOUTSOPOULOS, P. U. F., 1959.

serva castigos terribles. Según una operación de la que más tarde nos deberemos acordar, recomienda excluirlos del espacio social, expulsarles o cerceñarles de él: incluso las dos cosas a la vez mediante la prisión, en la que ya no recibirán la visita de los hombres libres, sino únicamente del esclavo que les llevará la comida; y luego mediante la privación de sepultura: «Una vez muerto, se le arrojará fuera de los límites del territorio, sin sepultura, y el hombre libre que ayude a su enterramiento podrá ser perseguido por impiedad por quien quiera entablarle proceso» (X, 909 b c).

Por otra parte, la réplica del rey supone que la eficacia del *fármakon* puede invertirse: agravar el mal en lugar de remediarlo. O más bien la respuesta regia significa que Zeuz, por astucia y/o ingenuidad, ha mostrado el reverso del verdadero efecto de la escritura. Para valorizar su invento, Zeuz habría así des-naturalizado el *fármakon*, dicho lo contrario (*tunantion*) de lo que la escritura es capaz. Ha hecho pasar a un veneno por un remedio. De manera que traduciendo *fármakon* por *remedio* se respeta, sin duda, más que el querer-decir de Zeuz e incluso de Platón, lo que el rey dice que ha dicho Zeuz, engañándole o engañándose al hacerlo. Así, pues, dando al texto de Platón la respuesta del rey como la verdad de la producción de Zeuz, y su habla como la verdad de la escritura, la traducción por *remedio* acusa la ingenuidad o la superchería de Zeuz, *desde el punto de vista del sol*. Desde ese punto de vista, Zeuz ha jugado, sin duda, con la palabra, interrumpiendo, en favor de su causa, la comunicación entre los dos valores opuestos. Pero el rey la restituye y la traducción no da cuenta de ello. No obstante, los dos interlocutores siguen estando,

hagan lo que hagan y lo quieran o no, en la unidad del mismo significante. Su discurso tiene un papel en ello, lo que ya no ocurre en la versión francesa. *Remedio*, más de lo que, sin duda, lo harían «medicina» o «droga», anula la referencia virtual, dinámica, a los otros usos de la misma palabra en la lengua griega. Semejante traducción destruye, sobre todo, lo que más tarde denominaremos la escritura anagramática de Platón, interrumpiendo las relaciones que en ella se tejen entre diferentes funciones de la misma palabra en diferentes lugares, relaciones virtual pero necesariamente «citativas». Cuando una palabra se incribe como la cita de otro sentido de esa misma palabra, cuando el proscenio textual de la palabra *fármaco*, aun significando *remedio*, cita, re-cita y da a leer lo que *en la misma palabra* significa, en otro lugar y a otra altura de la escena, *veneno* (por ejemplo, pues *fármakon* quiere decir aún más cosas), la elección de una sola de esas palabras francesas por el traductor tiene como primer efecto neutralizar el juego citativo, el «anagrama», y en último término sencillamente la textualidad del texto traducido. Sin duda se podría mostrar, y nosotros intentaremos hacerlo en su momento, que esta interrupción del paso entre valores contrarios es ya un efecto propio del «platonismo», la consecuencia de un trabajo que ya empezó en el texto traducido, en la relación de «Platón» con su «lengua». No existe ninguna contradicción entre esta proposición y la anterior. Estando constituida la textualidad de diferencias y de diferencias de diferencias, es por naturaleza absolutamente heterogénea y transige sin cesar con las fuerzas que tienden a anularla.

Habrá, pues, que aceptar, seguir y analizar la

composición de esas dos fuerzas o de esos dos gestos. Esta composición es incluso en cierto sentido el único tema de este ensayo. Por una parte, Platón propone la decisión de una lógica intolerante a ese paso entre los dos sentidos contrarios de una misma palabra, tanto más que semejante paso aparecerá como algo muy distinto de una simple confusión, alternancia o dialéctica de los contrarios. Y sin embargo, por otra parte, el *fármakon*, si se confirma nuestra lectura, constituye el medio originario de esta decisión, el elemento que la precede, la comprende, la desborda, no se deja jamás reducir a ella y no se separa de una palabra (o de un aparato signifiante) única, que opera en el texto griego y platónico. Todas las traducciones a las lenguas herederas y depositarias de la metafísica occidental tienen, pues, sobre el *fármakon* un *efecto de análisis* que lo destruye violentamente, lo reduce a uno de sus elementos simples interpretándolo, paradójicamente, a partir del ulterior que lo ha hecho posible. Semejante traducción interpretativa es, pues, tan violenta como impotente: destruye al *fármakon*, pero al mismo tiempo se prohíbe a sí misma el alcanzarlo y le deja intocado en su reserva.

La traducción por «remedio» no podría, pues, ser ni aceptada ni simplemente rechazada. Incluso si se creyera salvar así al polo «racional» y a la intención laudatoria, la idea de un *buen* uso de la *ciencia* o del *arte* del médico, aún se tendrían todas las posibilidades de dejarse engañar por la lengua. La escritura no vale más, según Platón, como remedio que como veneno. Antes incluso de que Zamus deje caer su sentencia peyorativa, el remedio es inquietante en sí. Hay que saber, en efecto, que Platón desconfía del *fármakon* en general, incluso.

cuando se trata de drogas utilizadas para fines exclusivamente terapéuticos, incluso si se las maneja con buenas intenciones e incluso si son como tales eficaces. No existe remedio inofensivo. El *fármakon* no puede nunca ser simplemente benéfico.

Por dos razones y a dos profundidades distintas. En primer lugar, porque la esencia o la virtud benéficas de un *fármakon* no le impiden ser doloroso. El *Protágoras* clasifica a los *fármaca* entre las cosas que pueden ser al mismo tiempo buenas (*ágaza*) y lamentables (*aniara*) (354 a). El *fármakon* se encuentra siempre cogido en la mezcla (*simmeikton*) de que habla también el *Filebo* (46 a), por ejemplo esa *hibris*, ese exceso violento y desmesurado en el placer que hace gritar a los intemperantes como a locos (45 e), y «el alivio que proporcionan a los sarnosos la fricción y todos los tratamientos similares sin que haya necesidad de otros remedios (*uk ales deomena farmakeôs*)». Ese doloroso goce, ligado a la enfermedad tanto como a su apaciguamiento, es un *fármakon* en sí. Participa a la vez del bien y del mal, de lo agradable y de lo desagradable. O más bien es en su masa donde se dibujan esas oposiciones.

Luego, más profundamente, más allá del dolor, el remedio farmacéutico es esencialmente perjudicial porque es artificial. En eso Platón sigue la tradición griega y con más precisión a los médicos de Cos. El *fármakon* contraría a la vida natural: no sólo a la vida cuando ningún mal le afecta, sino incluso a la vida enferma o más bien a la vida de la enfermedad. Pues Platón cree en la vida natural y en el desarrollo normal, si se puede decir así, de la enfermedad. En el *Timeo*, la enfermedad natural es comparada, como el *logos* en el *Fedro*, nos acor-

daremos, a un organismo vivo al que hay que dejar desarrollarse de acuerdo con sus normas y formas propias, sus ritmos y articulaciones específicas. Desviando el despliegue normal y natural de la enfermedad, el *fármakon* es, pues, enemigo de lo vivo en general, sea sano o enfermo. Debemos recordarlo, y Platón nos invita a ello, cuando la escritura es propuesta como *fármakon*. Contraria a la vida, la escritura —o, si se quiere, el *fármakon*— no hace más que *desplazar* e incluso *irritar* el mal. Tal será, en su esquema lógico, la objeción del rey a la escritura: con pretexto de suplir a la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos; lejos de acrecentar el saber, lo reduce. No responde a la necesidad de la memoria, apunta a un lado, no consolida la *mneme*, sino únicamente la *hipomnesis*. Actúa, pues, como todo *fármakon*. Y si la estructura formal de la argumentación resulta la misma, en los dos textos que ahora vamos a mirar; si en los dos casos, lo que se supone que debe producir lo positivo y anular lo negativo no hace más que *desplazar* y a la vez *multiplicar* los efectos de lo negativo, llevando a la proliferación la carencia que fue su causa, esa necesidad está inscrita en el *signo fármakon*, que Robin (por ejemplo) desmembra, ora en remedio, ora en droga. Decimos el *signo fármakon*, queriendo señalar con ello que se trata *indisociablemente* de un significante y de un concepto significado.

A) En el *Timeo*, que se separa, desde sus primeras páginas, en la distancia entre Egipto y Grecia, como entre la escritura y el habla («Vosotros, griegos, sois siempre niños: un griego no es nunca viejo», mientras que en Egipto, «desde la antigüedad, todo está escrito»: *panta guegrámmena*), Platón demuestra que entre los movimientos del cuerpo, el

mejor es el movimiento natural, el que, espontáneamente, desde el interior, «nace en él por su propia acción»:

«Ahora, entre los movimientos del cuerpo, el mejor es el que nace en él por su propia acción, pues es el más conforme a los movimientos de la Inteligencia y al del Todo. El que es provocado por otra causa es peor; pero el peor de todos es el que mueve parcialmente, por la acción de una causa *ajena*, a un cuerpo que yace y descansa. En consecuencia, de todos los medios de purificar y disponer al cuerpo; el mejor es el que se obtiene mediante los ejercicios gimnásticos. El segundo después de éste consiste en el balanceo rítmico que nos imprime un barco, o cuando nos hacemos llevar de cualquier forma, sin fatigarnos. La tercera forma, que en ocasiones puede resultar muy útil cuando uno se ve obligado a utilizarla, pero que ningún hombre de buen sentido debe utilizar sin necesidad, es la medicación mediante drogas depurativas (*tes farmakeu-aikes kazarseôs*). Pues no hay que irritar a las enfermedades con remedios (*uk eresteon farmakeias*), si no ofrecen grandes peligros. En efecto, la composición (*sístasis*) de las enfermedades se parece, en cierto sentido, a la naturaleza de lo vivo (*te tôn zoôn físei*). Y la composición del ser vivo comporta, para cada especie, ciertos plazos de vida definidos. Cada ser vivo nace, con determinada duración de existencia en sí asignada por el destino, dejando aparte los accidentes debidos a la necesidad... Lo mismo ocurre con la composición de las enfermedades. Si mediante la acción de drogas (*farmakeiais*) se pone fin a la enfermedad antes del término fijado, de enfermedades leves nacen entonces, de ordinario, enfermedades más graves, y, de enfermedades en pequeño número, enfermedades más numerosas. Por eso es por lo que todas las cosas de ese tipo

deben de ser gobernadas por un régimen, en la medida en que se disponga de tiempo para ello, pero no hay que, drogándose (*farmakéuonta*), irritar a un mal caprichoso» (89 a d).

Se habrá observado que:

1. La nocividad del fármaco es acusada en el momento preciso en que todo el contexto parece autorizar su traducción por «remedio» más que por veneno.

2. La enfermedad natural del ser vivo es definida en su esencia como *alergia*, reacción a la agresión de un elemento extraño. Y es necesario que el concepto más general de la enfermedad sea la *alergia* desde el momento en que la vida natural del cuerpo no debe obedecer más que a sus movimientos propios y endógenos.

3. Igual que la salud es autó-noma y autó-mata, la enfermedad «normal» manifiesta su autarquía oponiendo a las agresiones farmacéuticas reacciones metastáticas que desplazan el lugar del mal, eventualmente para reforzar y multiplicar los puntos de resistencia. La enfermedad «normal» se defiende. Escapando así a las exigencias suplementarias, a la patogenia añadida del *fármaco*, la enfermedad sigue su curso.

4. Este esquema implica que el ser vivo sea acabado (y también su enfermedad): que pueda, pues, relacionarse con su otro en el mal de *alergia* y que tenga una duración limitada, que la muerte esté ya inscrita, prescrita en su estructura, en sus «triángulos constitutivos». («En efecto, desde el principio, los triángulos constitutivos de cada especie han sido formados con la propiedad de poder bastar hasta un término de tiempo dado, más allá del

cual término la vida no podría prolongarse.» *Ibid.*) La inmortalidad y la perfección de un ser vivo consisten en no tener relación con ningún exterior. Es el caso de Dios (cf.: *República*, II, 381, *b c*). Dios no tiene alergia. La salud y la virtud (*uigueia kai areté*), que se hallan a menudo asociadas cuando se trata del cuerpo y, analógicamente, del alma (cf.: *Gorgias*, 479 *b*), proceden siempre del exterior, actuando como el exterior mismo, no tendrá nunca virtud propia y definible. Pero ¿cómo excluir a ese parásito suplementario manteniendo el límite, digamos el triángulo?

B) El sistema de esos cuatro rasgos se reconstituye cuando, en el *Fedro*, el rey rebaja y desprecia al *fármacon* de la escritura, palabra que no habrá, pues, que apresurarse, tampoco ahí, a considerar como una metáfora, salvo si se deja a la posibilidad metafórica todo su poder de enigma.

Quizá podamos leer ahora la respuesta de Zamus:

«Y el rey replicó: «Incomparable maestro de artes, oh Zeuz (*O tejnikôtate Zeuz*), uno es el hombre capaz de dar a luz a la institución de un arte; otro el que es capaz de apreciar lo que ese arte comporta de perjuicio o de utilidad para los hombres que deberán utilizarlo. Ahora, tú, en tu calidad de padre de los caracteres de la escritura (*pater ôn grammatôn*), les has, por complacencia hacia ellos, atribuido todo lo contrario (*tunantion*) de sus verdaderos efectos. Pues este conocimiento tendrá como resultado, en los que lo hayan adquirido, el volver olvidadizas a sus almas, pues dejarán de ejercitar su memoria (*lecen men en psijais parexei mnemes ameletesiâ*): confiando en efecto en lo escrito, será desde fuera, gracias a huellas exteriores (*dia piston*

grafes exocen ip'alotrión tipôn), y no desde el interior y gracias a ellos mismos, como se acordarán de las cosas (*uk endocen autus if'autôn anamimneskomenus*). No es pues para la memoria, sino para la rememoración para lo que tú has descubierto un remedio (*ukun mnemes, ala ipomneseôs, farmakon eures*). En cuanto a la instrucción (*Sofias de*), es la apariencia (*doxan*) lo que tú procuras a tus discípulos, y no en absoluto la realidad (*aleceian*): cuando en efecto con tu ayuda rebosen de conocimientos sin haber recibido enseñanza, parecerán buenos para juzgar de mil cosas, y la mayor parte del tiempo resultarán carentes de todo juicio; y serán además insoportables porque serán apariencias de hombres instruidos (*doxofoi*) en vez de ser hombres instruidos (*anti sófoi*)» (274 e-275 b).

El rey, el padre del habla, ha afirmado así su autoridad sobre el padre de la escritura. Y lo ha hecho con severidad, sin manifestar respecto a quien ocupa la posición de hijo suyo, esa indulgencia complaciente que unía a Zeuz con sus hijos, con sus «caracteres». Zamus se apresura, multiplica las reservas y no quiere visiblemente dejar a Zeuz ninguna esperanza.

Para que la escritura produzca, como dice él, el efecto «inverso» del que se podía esperar de ella, para que ese farmacón resulte, al usarlo, nocivo, es preciso que su eficacia, su poder, su *dinamis* sea ambigua. Como se dice del *fármacon* en el *Protágoras*, el *Filebo*, el *Timeo*. Ahora bien, esta ambigüedad, Platón, por boca del rey, quiere dominarla, dominar su definición en la oposición simple y tajante: del bien y del mal, de lo interior y de lo exterior, de lo verdadero y de lo falso, de la esencia y de la apariencia. Si se releen las conclusiones del

juicio real se encuentra esa serie de oposiciones. Y colocada de tal suerte que el *fármakon*, o, si se quiere, la escritura no tenga otra salida que desaparecer: es en apariencia como la escritura resulta benéfica para la memoria, ayudándola desde el interior, por su movimiento propio, a conocer lo verdadero. Pero, en realidad, la escritura es esencialmente mala, exterior a la memoria, productora no de ciencia, sino de opinión; no de verdad, sino de apariencia. El *fármakon* produce el juego de la apariencia a favor del cual se hace pasar por la verdad, etc.

Pero mientras que en el *Filebo* y el *Protágoras* el *fármakon*, porque es doloroso, parece malo y en cambio es benéfico, aquí, en el *Fedro*, así como en el *Timeo*, se hace pasar por un remedio bienhechor y, en cambio, resulta en verdad perjudicial. Una mala ambigüedad es, pues, opuesta a una buena ambigüedad, una intención de mentira a una simple apariencia. El caso de la escritura es grave.

No basta con decir que la escritura está pensada a partir de tales o tales otras oposiciones puestas en serie. Platón la piensa, e intenta comprenderla, dominarla a partir de la *oposición* misma. Para que esos valores contrarios (bien/mal, verdadero/falso, esencia/apariencia, dentro/fuera, etc.) puedan oponerse es preciso que cada uno de los términos resulte simplemente *exterior* al otro, es decir, que una de las oposiciones (dentro/fuera) esté ya acreditada como matriz de toda oposición posible. Es preciso que uno de los elementos del sistema (o de la serie) valga también como posibilidad general de la sistematicidad o de la serialidad. Y si se llegase a pensar que algo como el *fármakon* —o la escritura—, lejos de ser dominado por esas oposiciones, inaugura su posibilidad sin dejarse comprender en

ellas; si se llegase a pensar que es sólo a partir de algo semejante a la escritura —o al *fármakon*— como puede anunciarse la extraña diferencia entre el interior y el exterior; si, por consiguiente, se llegase a pensar que la escritura como *fármakon* no se deja asignar simplemente un lugar en lo que ella sitúa, no se deja subsumir bajo los conceptos que a partir de ella se deciden, no abandona más que su fantasma a la lógica, que no puede querer dominarla más que para proceder aún de ella misma, habría entonces que *plegar* a extraños movimientos lo que ni siquiera podría llamarse ya la lógica o el discurso. Tanto más cuanto que lo que imprudentemente acabamos de llamar fantasma no puede ser ya, con la misma certeza, distinguido de la verdad, de la realidad, de la carne viva, etc. Hay que aceptar que, en cierto modo, el dejar a su fantasma sea por una vez no salvar nada.

Este pequeño ejercicio habrá servido, sin duda, para advertir al lector: la explicación con Platón, tal como se esboza en este texto, ya ha sido sustraída a los modelos reconocidos del comentario, de la reconstitución genealógica o estructural de un sistema que pretende corroborar o refutar, confirmar o «derrocar», llevar a cabo una vuelta —a— Platón o «mandarle a paseo» a la manera aún platónica del *jairein*. Se trata de otra cosa muy distinta. Releáse, si no se cree, el párrafo anterior. Todos los modelos de lectura clásica son en él excedidos en un punto, justamente en el punto de su pertenencia al interior de la serie. Entendiendo que el exceso no es una *simple salida fuera* de la serie, puesto que sabemos que ese gesto entra en una categoría de la serie. El exceso —¿pero se le puede seguir denominando así?— no es más que *cierto* desplazamiento

de la serie. Y cierto *repliegue* —lo denominaremos más tarde *observación*— a la serie de la oposición e incluso a su dialéctica. No podemos aún calificarlo, denominarlo, comprenderlo bajo un simple concepto sin errarlo de inmediato. Ese desplazamiento funcional que afecta menos a entidades conceptuales significadas que a diferencias (y ya lo veremos, a «simulacros») hay que hacerlo. Se escribe. Es preciso, pues, en primer lugar leerlo.

Si la escritura produce, según el rey y bajo el sol, el efecto inverso al que se le atribuye, si el *fármakon* es nefasto, es que, como el del *Timeo*, no es de aquí. Viene de allá abajo, es exterior o extranjero: al ser vivo, que es el aquí mismo del interior, al *logos* como *zôon* al que pretende socorrer o suplir. Las huellas (*típoi*) de la escritura no se inscriben esta vez, como en la hipótesis del *Teeteto* (191 ss.), en hueco sobre la cera del alma, respondiendo así a los movimientos espontáneos, autóctonos, de la vida psíquica. Sabiendo que puede abandonar o confiar sus pensamientos al exterior, a la consigna, a las señales físicas, espaciales y superficiales que se dejan sobre una tablilla, quien disponga de la *tejnë* de la escritura descansará en ella. Sabrá que puede ausentarse sin que los *típoi* dejen de estar allí, que puede olvidarlos sin que abandonen su servicio. Le representarán incluso si él los olvida, llevarán su palabra incluso si él no está ya allí para animarlos. Incluso si está muerto, y sólo un *fármakon* puede detentar semejante poder, sobre la muerte sin duda, pero también en conclusión con ella. El *fármakon* y la escritura se trata, pues, efectivamente siempre de una cuestión de vida o muerte.

¿Se puede decir sin un anacronismo conceptual

—y por lo tanto sin cometer una falta grave de lectura— que los *típoi* son los representantes, los suplenes *físicos* de lo *psíquico* ausente? Más bien habría que pensar que las huellas escritas no atañen ni siquiera al orden de la *físis* porque no están vivas. No crecen; no más de lo que se habrá inseminado, como dirá Sócrates dentro de un instante, con una caña (*cálamos*). Violentan la organización natural y autónoma de la *mneme*, en la que no se oponen *físis* y *psiqué*. Si la escritura pertenece a la *físis*, ¿no es a ese momento de la *físis*, a ese movimiento necesario mediante el cual su verdad, la producción de su aparecer, gusta, dice Heráclito, de refugiarse en su cripta? «Criptograma» condensa en una sola palabra la proposición de un pleonismo.

Si creemos, pues, al rey fiándonos de su palabra, es a esa vida de la memoria a lo que el fármakon de la escritura vendría a hipnotizar: fascinándola, haciéndola salirse entonces de sí y adormeciéndola en el monumento. Confiando en la permanencia e independencia de sus *tipos* (*típoi*), la memoria se dormirá, no se mantendrá más, no se afanará ya por mantenerse tensa, presente, lo más próxima posible de la verdad de los seres. Fascinada por sus guardianes, por sus propios signos, por los tipos encargados de la guardia y vigilancia del saber, se dejará tragar por *Lecé*, invadir por el olvido y el no-saber ⁽⁴²⁾. No hay que separar aquí memoria y verdad. El movimiento de la *aleceia* es de un ex-

(42) Remitimos aquí en especial al texto tan rico de JEAN-PIERRE VERNANT (que aborda estos problemas con intenciones muy distintas), «*Aspects mythiques de la mémoire et du temps*», en *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965. Sobre la palabra *Tipos*, sus relaciones con *perigrafe* y *paradeigma*, cf.: A. VON BLUMENTHAL, *Tupos und Paradeigma*, citado por P. M. SCHUHL en *Platon et l'art de son temps*, P. U. F., 1952, pág. 18, núm. 4.

tremo a otro despliegue de *mneme*. De la memoria viva, de la memoria como la vida psíquica en tanto que se presenta a sí misma. Los poderes de la Lecé aumentan simultáneamente los dominios de la muerte, de la no-verdad, del no-saber. Por eso la escritura, al menos en tanto que vuelve «olvidadizas a las almas», nos lleva del lado de lo inanimado y del no-saber. Pero no se puede decir que su esencia la confunda simple y *presentemente* con la muerte y la no-verdad. Pues la escritura no tiene esencia o valor propio. Mima en su tipo a la memoria, el saber, la verdad, etc. Por eso los hombres de escritura aparecen, bajo la mirada de dios, no como sabios (*sófoi*), sino en realidad como pretendidos o supuestos sabios (*doxosófoi*).

Es la definición del sofista según Platón. Pues esa requisitoria contra la escritura acusa en primer lugar a la sofística; se puede inscribirla en el interminable proceso entablado por Platón, con el nombre de filosofía, contra los sofistas. El hombre que se apoya en la escritura, que se pavonea de los poderes y de los saberes que ésta le asegura, ese simulador desenmascarado por Zamus tiene todos los rasgos del sofista: «imitador del que sabe», dice el *Sofista* (*mimetés tu sófu*, 268 c). El que podríamos llamar grafócrata se parece como un hermano al sofista Hippias tal como aparece en el *Hippias menor*: vanagloriándose de saber y de hacer todo. Y ante todo —lo que Sócrates, por dos veces, en dos diálogos, finge irónicamente haber olvidado en su enumeración— de saber más que nadie de mnemónica o de mnemotecnia. Es incluso el poder que más aprecia:

SÓCRATES: Por consiguiente, también en astrono-

mía es el mismo hombre quien dice la verdad y quien engaña.

HIPPIAS: Parece que sí.

SÓCRATES: Pues bien, Hippias, examina del mismo modo todas las ciencias y ya verás si no ocurre lo mismo con todas. Precisamente, tú eres el más hábil (*sofôtatos*) de los hombres en todas por igual. ¿Acaso no te he oído yo jactarte, cuando enumerabas la variedad verdaderamente envidiable de tus aptitudes en la plaza, junto a los puestos de los banqueros? [...] Además, decías que llevabas poemas, epopeyas, tragedias, diti-rambos, ¿qué sé yo qué más?, muchos discursos en prosa de todo tipo. Y añadías, a propósito de las ciencias de que hablaba yo hace un instante, que tú sabías más de ellas que nadie, igual que de ritmos, modos musicales, gramática, y montones de otras cosas, si recuerdo bien. ¡Ah! Y me parece que me olvidaba de la mnemotecnica, de la que te glorias: ¡y muchas otras cosas. seguro, que ahora no recuerdo! Y esto es lo que quiero decir: en todas las ciencias que tu dominas —¡y son muchas!— y en las demás, dime, según lo que acabamos de constatar juntos, ¿sabes de una sola en la que quien dice la verdad sea distinto de quien engaña o no se trate de un único e idéntico hombre? Mira, considera todas las formas de habilidades, todas las astucias, todo lo que quieras; no la hallarás, amigo mío, porque no existe. Si hay una, di cuál es.

HIPPIAS: No veo ninguna, Sócrates, ahora mismo.

SÓCRATES: Y no la encontrarás nunca, en mi opinión. Si por lo tanto, estoy yo en lo cierto, ¿recuerdas, Hippias, lo que se deduce de nuestro examen?

HIPPIAS: No me doy cuenta del todo de lo que quieres decir, Sócrates.

SÓCRATES: Debe de ser que no utilizas tu mnemotecnica... (368 a d).

El sofista vende, pues, los signos y las enseñanzas

de la ciencia: no la memoria (*mneme*), únicamente los monumentos (*hipomnémata*), los inventarios, los archivos, las citas, las copias, los relatos, las listas, las notas, los dobles, las crónicas, las genealogías, las referencias. No la memoria, sino las memorias. Responde así a la petición de los jóvenes ricos y es entre ellos donde es más aplaudido. Después de haber confesado que los jóvenes admiradores no aguantan el oírle hablar de la parte más hermosa de su ciencia (*Hippias mayor*, 285 d), el sofista debe decir todo a Sócrates:

SÓCRATES: Entonces dime pues tú mismo cuáles son esos temas acerca de los cuáles te escuchan con placer y aplauso, pues no consigo adivinarlos.

HIPPIAS: Las genealogías, Sócrates; las de los héroes y las de los hombres; los relatos que se refieren a la antigua fundación de las ciudades; y, de manera general, todo lo que tiene que ver con la antigüedad; de tal manera que me he visto obligado, por su causa, a estudiar y trabajar todas esas cuestiones.

SÓCRATES: Tienes suerte, Hippias, de que no deesen conocer la lista de los arcontes desde Solón: pues habrías tenido que esforzarte bien para metértela en la cabeza.

HIPPIAS: ¿Por qué, Sócrates? A mí me basta con oír una lista de cincuenta nombres para retenerlos.

SÓCRATES: Es cierto; me olvidaba de que la mnemónica la dominas... (285 d e).

En realidad, el sofista aparenta saber todo, su «polimatía» (*Sofista*, 232 a) no es nunca más que una apariencia. En tanto que *ayuda* a la hipomnesis y no a la memoria viva, la escritura resulta, pues, tan ajena a la verdadera ciencia, a la anam-

nesis en su movimiento propiamente psíquico, a la verdad en el proceso de su (de la) presentación, a la dialéctica. La escritura puede únicamente *imitarlas*. (Podríamos mostrar, pero haremos aquí la economía de tal desarrollo, que la problemática que vincula actualmente, y aquí mismo, a la escritura con la (puesta en) cuestión de la verdad, así como del pensamiento y el habla a ella ordenados, debe necesariamente exhumar, pero sin limitarse a ellos, los monumentos conceptuales, los vestigios del campo de batalla, las referencias que señalan los lugares de enfrentamiento entre la sofística y la filosofía, y, de una manera más general, todos los contrafuertes alzados por el platonismo. En muchos respectos, y desde un punto de vista que no cubre todo el campo, estamos en la actualidad en vísperas del platonismo. Que podemos pensar igual de naturalmente como al día siguiente del hegelianismo. En ese punto, la *filosofía*, la *episteme* no son «derrocadas», «rechazadas», «frenadas», etc., en nombre de algo como la escritura; muy al contrario. Pero son, según una relación que la filosofía denominaría *simulacro*, según un exceso más sutil de la verdad, asumidas y al mismo tiempo desplazadas a un campo muy distinto, donde aún se podrá, pero únicamente, «imitar al saber absoluto» según la expresión de Bataille, cuyo nombre nos evitará aquí toda una red de referencias.)

La línea del frente que se inscribe violentamente entre el platonismo y su otro más próximo, en la especie de la sofística, está muy lejos de resultar unida, continua, como tendida entre dos espacios homogéneos. Su diseño es tal que, por una indecisión sistemática, las partes y los partidos intercambian frecuentemente sus respectivos lugares, imitan

las formas y adoptan los caminos del adversario. Esas permutaciones resultan, pues, posibles y si deben inscribirse en un terreno común, la disensión es interna y se apoya en una sombra absoluta muy distinta de la sofística y del platonismo, una resistencia sin medida común con toda esa conmutación.

Contrariamente a lo que más arriba habíamos dejado creer, tendremos también buenas razones para pensar que la requisitoria contra la escritura no apunta en primer lugar a la sofística. Al contrario, parece en ocasiones proceder de ella. Ejercitar la memoria, en lugar de confiar huellas al exterior, ¿no es la recomendación imperiosa y clásica de los sofistas? Platón se apropiaría, pues, una vez más, como hace a menudo, de una argumentación de los sofistas. Y aquí, una vez más, la volvería en contra de ellos. Y más adelante, después del juicio del rey, todo el discurso de Sócrates, ya lo analizaremos punto por punto, está tejido con esquemas y conceptos salidos de la sofística.

Habrà, pues, que reconocer minuciosamente el paso de la frontera. Y comprender bien que esta lectura de Platón no está animada en ningún momento por ningún slogan o consigna del tipo de «vuelta a los sofistas».

Así, en los dos casos, por ambos lados, se sospecha de la escritura y se prescribe la vigilia ejercitada de la memoria. A lo que Platón apunta, pues, en la sofística no es al recurso a la memoria, sino, en tal recurso, a la sustitución de la memoria viva por el resumen ayuda-memoria, del órgano por la prótesis, a la perversión consistente en reemplazar un miembro por una cosa, aquí en sustituir la reanimación activa del saber, su reproducción presente, por la «memoria» mecánica y pasiva. El límite (en-

tre el interior y el exterior, lo vivo y lo no-vivo) no separa simplemente al habla y la escritura, sino a la memoria como desvelamiento que (re-) produce la presencia y la re-memoración como repetición del monumento: la verdad y su signo, el ser y el tipo. El «exterior» no comienza en la juntura de lo que en la actualidad denominamos lo psíquico y lo físico, sino en el punto en que la *mneme*, en lugar de estar presente en sí en su vida, como movimiento de la verdad, se deja suplantar por el archivo, se deja expulsar por un signo de re-memoración y de con-memoración. El espacio de la escritura, el espacio como escritura se abre en el movimiento violento de esa suplencia, en la diferencia entre *mneme* e *hipomnesis*. El exterior está ya *en* el trabajo de la memoria. La enfermedad se insinúa en la relación consigo de la memoria, en la organización general de la actividad mnésica. La memoria es por esencia finita. Platón lo reconoce atribuyéndole la vida. Como a todo organismo vivo, ya lo hemos visto, le asigna límites. Una memoria sin límite no sería además una memoria, sino la infinitud de una presencia en sí. Siempre tiene, pues, la memoria, necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación. El movimiento de la dialéctica lo testimonia. La memoria se deja así contaminar por su primer exterior, por su primer suplente: la *hipomnesis*. Pero con lo que *sueña* Platón es con una memoria sin signo. Es decir, sin suplemento. *Mneme* sin *hipomnesis*, sin *fármakon*. Y eso en el momento mismo, y por la misma razón que llama sueño a la confusión entre lo hipotético y lo anhipotético en el orden de la inteligibilidad matemática (*República*, VII, 533 b).

¿Por qué es peligroso el suplemento? No lo es,

si se puede decir así, en sí, sino en lo que podría presentarse como una cosa, como un ser-presente. Sería entonces tranquilizador El suplemento aquí, no es, no es un ser (*on*). Pero no es tampoco un simple no-ser (*mê on*). Su deslizamiento le hurta a la alternativa simple de la presencia y la ausencia. Ese es el peligro. Y lo que permite al tipo hacerse pasar por el original. Desde el momento en que el exterior de un suplemento se ha abierto, su estructura implica que pueda hacerse «tipar», reemplazar por su doble, y que un suplemento de suplemento resulte posible y necesario. Necesario porque ese movimiento no es un accidente sensible y «empírico», está ligado a la idealidad del *eidós*, como posibilidad de la repetición del mismo. Y la escritura se le aparece a Platón (y después de él a toda la filosofía que se constituye como tal en ese gesto) como ese *arrastramiento* fatal del redoblamiento: suplemento de suplemento, significante de un significante, representante de un representante. (Serie, pues, de la que no resulta aún necesario —pero lo haremos más tarde— hacer *saltar* el primer término o más bien de la primera estructura y hacer aparecer su irreductibilidad.) Es evidente por sí mismo que la estructura y la historia de la escritura fonética han representado un papel decisivo en la determinación de la escritura como redoblamiento del signo, como signo de signo. Significante del significante fónico. Mientras que este último se mantendría en la posibilidad animada, en la presencia viva de *mneme* o de *psiqué*, el significante gráfico, que le reproduce o imita, se aleja de él un grado, cae fuera de la vida, arrastra a ésta fuera de sí misma y la pone a dormir en su doble «tipado». De donde los dos efectos negativos de ese *fármakon*: embota

la memoria y si resulta caritativo, no es para *mne-me*, sino para *hipomnesis*. En lugar de despertar a la vida en su originalidad «en persona», puede todo lo más restaurar los monumentos. Veneno debilitador para la memoria, remedio o reconstituyente para sus signos exteriores, esos *síntomas*, con todo lo que esa palabra puede connotar en griego: acontecimiento empírico, contingente, superficial, generalmente de caída o de hundimiento, que se distingue, como un índice, de aquello a lo que remite. Tu escritura no cura más que el síntoma, decía ya el rey, con lo que nos enteramos de la diferencia infranqueable entre la esencia del síntoma y la esencia del significado; y de que la escritura pertenece al orden y a la exterioridad del síntoma.

Así, aunque la escritura sea exterior a la memoria (interior), y aunque la hipomnesis no sea la memoria, le afecta y le hipnotiza en su interior. Tal es el efecto de ese *fármakon*. Exterior, la escritura no debería, sin embargo, afectar a la intimidad o a la integridad de la memoria psíquica. Y, sin embargo, como lo harán Rousseau y Saussure, cediendo a la misma necesidad, pero sin leer en ello otras relaciones entre lo íntimo y lo extranjero, Platón mantiene tanto la exterioridad de la escritura como su poder de penetración maléfica, capaz de afectar o de infectar a lo más profundo. El *fármakon* es ese suplemento peligroso que penetra por efracción en aquello mismo de lo que hubiese querido prescindir y que *a la vez* se deja asustar, violentar, colmar y reemplazar, completar por la huella misma cuyo presente se aumenta desapareciendo en él.

Si, en lugar de meditar, la estructura que hace posible semejante complementariedad, si en lugar sobre todo de meditar la reducción mediante la cual

«Platón-Rousseau-Saussure» intenta inútilmente dominarla en un extraño «razonamiento», nos contentásemos con hacer aparecer la «contradicción lógica», habría que reconocer en ella al famoso «razonamiento del caldero», ese mismo que Freud recuerda en la *Traumdeutung* para ilustrar con él la lógica del sueño. Quiriendo que todas las posibilidades estén de su parte, el litigante acumula los argumentos contradictorios: 1. el caldero que os devuelvo está nuevo; 2. los agujeros ya los tenía cuando me lo prestasteis; 3. además, no me habéis prestado ningún caldero. Igualmente: 1. La escritura es rigurosamente exterior e inferior a la memoria y al habla vivas, a quienes, por lo tanto, no les afecta. 2. Les es perjudicial porque las adormece y las infecta en su propia vida, que sin ella estaría intacta. No habría vicios de memoria ni de habla sin la escritura. 3. Además, si se apela a la hipomnesis y a la escritura, no es por su valor propio, es porque la memoria viva es finita, porque ya tenía huecos antes incluso de que la escritura dejase en ella sus huellas. La escritura no surte ningún efecto en la memoria.

La oposición entre *mneme* e *hipomnesis* regiría, pues, el sentido de la escritura. Veremos que esta oposición forma sistema con todas las grandes oposiciones estructurales del platonismo. Lo que en último término se juega entre estos dos conceptos es, por consiguiente, algo como la decisión principal de la filosofía, aquella por la que se instituye, se mantiene y contiene su fondo adverso.

Ahora, entre *mneme* e *hipomnesis*, entre la memoria y su suplemento, el límite resulta más que sutil, apenas perceptible. De una y otra parte de ese límite, se trata de *repetición*. La memoria viva repite la presencia del *eidós* y la verdad es también la po-

sibilidad de la repetición en el recuerdo. La verdad desvela al *eidos* o al *ontós on*, es decir, a lo que puede ser imitado, reproducido, repetido en su identidad. Pero en el movimiento anamnésico de la verdad, lo que es repetido debe presentarse como tal, como lo que es, en la repetición. Lo verdadero es repetido, es lo repetido de la repetición, lo representado presente en la representación. No es el repetidor de la repetición, el significante de la significación. Lo verdadero es la presencia del *eidos* significado.

Y al igual que la dialéctica, despliegue de la anámnesis, la sofística, despliegue de la hipomnesis, supone la posibilidad de la repetición. Pero esta vez se mantiene en el otro lado, en la otra cara, se podría decir, de la repetición. Y de la significación. Lo que se repite es el repetidor, el imitador, el significante, el representante, eventualmente en ausencia de *la cosa misma* que parecen reeditar, y sin la animación psíquica o mnésica, sin la tensión viva de la dialéctica. Ahora bien, la escritura sería la posibilidad para el significante de repetirse solo, maquinalmente, sin alma que viva para sostenerle y ayudarle en su repetición, es decir, sin que la verdad *se presente* en ninguna parte. La sofística, la hipomnesis, la escritura no estarían, pues, separadas de la filosofía, de la dialéctica, de la anámnesis y del habla viva más que por el espesor invisible, casi nulo, de una *hoja* entre el significante y el significado; la «hoja»: metáfora significante, advirtámoslo, o más bien tomada a la cara significante, puesto que implicando un haz y un envés la hoja se anuncia en primer lugar como superficie y soporte de escritura. Pero al mismo tiempo la unidad de esta hoja, del sistema de esta diferencia entre significado y signi-

ficante, ¿no es también la inseparabilidad entre la sofística y la filosofía. La diferencia entre significado y significante es, sin duda, el esquema rector a partir del cual el platonismo se instituye y determina su oposición a la sofística. Inaugurándose así, la filosofía y la dialéctica se determinan determinando a su otro .

Esta complicidad profunda en la ruptura tiene una primera consecuencia: la argumentación del *Fedro* contra la escritura puede tomar prestados todos sus recursos a Isócrates o a Alcidas desde el momento en que, «transponiéndolos» (48), vuelve sus armas contra la sofística. Platón imita a los imitadores para restaurar la verdad de lo que imitan: la misma verdad. Sólo en efecto la verdad como presencia (*usía*) del presente (*on*) resulta aquí discriminante. Y su poder de discriminación, que rige o, si se prefiere, es regido por la diferencia entre significado y significante, queda en todo caso sistemáticamente inseparable de ello. Ahora bien, esta discriminación se sustrae hasta no separar ya, en última instancia, más que al mismo de sí, de su doble perfecto y casi indiscernible. Movimiento que se produce por entero en la estructura de ambigüedad y de reversibilidad del *fármakon*.

¿Cómo simula en efecto el dialéctico al que denuncia como simulador, como hombre del simulacro? Por una parte, los sofistas aconsejaban, como Platón, ejercitar la memoria. Pero era, ya lo hemos visto, para poder hablar sin saber, para recitar sin juicio, sin cuidado por la verdad, para dar signos.

(1) Utilizamos aquí la palabra de Diès y remitimos a su estudio sobre *La Transposition platonicienne*, sobre todo a su capítulo I, «La Transposition de la rhétorique», en *Autour de Platon*, t. II, pág. 400.

O más bien para venderlos. Mediante esa economía de los signos, los sofistas resultan efectivamente hombres de escritura en el momento en que se lo prohíben. ¿Pero es que no lo es también Platón, por un efecto de cambio simétrico? No sólo porque es escritor (argumento fútil que especificaremos más adelante) y porque no puede, de hecho ni de derecho, explicar lo que es la dialéctica sin apelar a la escritura; no sólo porque juzga que la representación de lo mismo es necesario en la anámnesis, sino también porque la juzga indispensable como inscripción en el tipo. (Es notable que *tipos* se aplique con idéntica pertinencia a la marca gráfica y al *eidos como modelo*. Entre otros muchos ejemplos, cf. *República*, III, 402 d). Esta necesidad pertenece en primer lugar al orden de la ley y es planteada por las *Leyes*. En ese caso, la identidad inmutable y petrificada de la escritura no se añade a la ley significada o a la regla prescrita como un simulacro mudo y estúpido: asegura su permanencia e identidad con la vigilancia de un guardián. Otro guardián de las leyes, la escritura nos asegura el modo de volver cuando lo deseemos, tantas veces como sea preciso, a ese objeto ideal que es la ley. Podremos así escrutarla, interrogarla, consultarla, hacerla hablar sin alterar su identidad. Es justamente, con las mismas palabras (*boecea* en especial), el envés, la otra cara del discurso de Sócrates en el *Fedro*:

CLINIAS: No se podría además encontrar, para una legislación (*nomocesia*) inteligente, una ayuda (*boecea*) mayor, ya que las prescripciones (*prostagmata*) de la ley, una vez confiadas a la escritura (*en grammasi tecenta*), se hallan de ese modo, para todo el tiempo futuro, dispuestas a dar razón, ya que no se mueven en absoluto. Así,

aunque al principio fuesen difíciles de entender, no hay por qué asustarse, pues incluso el que sea torpe de mente puede volver y escrutarlas varias veces, y no es tampoco con su longitud, si son útiles, como se puede en absoluto justificar lo que a mí me parecería una impiedad en cualquier hombre: el hurtarse a prestar a esa demostración toda la asistencia (*to me u boecein tu-tois tois logois*) de que es capaz (X, 891 a. Cito siempre la traducción más autorizada, aquí la de Diès, añadiendo, cuando nos interesa, las palabras griegas que es preciso, y dejando al lector que aprecie los habituales efectos de traducción. Sobre las relaciones entre leyes no-escritas y leyes escritas, ver en especial VII, 793 b c).

Las palabras griegas subrayadas lo muestran con claridad: las prostagmas de la ley no pueden ser *planteadas* más que en la escritura (*en grammasi té-centa*). La nomotesis es engramática. El legislador es un escritor. Y el juez es un lector. Pasemos al libro XII: «En todas ellas debe de tener fija la vista el juez que quiera observar una justicia imparcial; debe procurarse la letra escrita (*grámmata*) para estudiarlas; de todas las ciencias en efecto, la que educá más al espíritu que a ellas se aplica es la ciencia de las leyes, a condición de que las leyes estén bien hechas» (957 c).

A la inversa, simétricamente, los retores no habían esperado a Platón para *traducir la escritura en juicio*. Para Isócrates (⁴¹), para Alcidas, el *logos*

(⁴¹) Si se piensa, como Robin, que el *Fedro* es, a pesar de ciertas apariencias en contra, «una requisitoria contra la retórica de Isócrates» (Introducción al *Fedro*, ed. Budé, pág. CLXXIII), y que este último está más preocupado, diga lo que diga, por la *doxa* que por la *episteme*, no habrá que asombrarse por el título de su discurso «Contra los sofistas». Ni por encontrar en él, por ejemplo, lo siguiente, cuya semejanza formal con la argumentación socrática

es también un ser vivo (*zōon*) cuya riqueza, vigor, ductilidad, agilidad están limitadas y apremiadas por la rigidez cadavérica del signo escrito, El tipo no se adapta con toda la sutileza requerida a los datos cambiantes de la situación presente, a lo que ésta puede tener cada vez de único y de irremplazable.

es cegadora: «No es sólo a ellos, sino a los que prometen enseñar la elocuencia pública (*tus politikus logus*) a quienes hay que criticar. Pues estos últimos, sin cuidarse lo más mínimo de la verdad, piensan que la ciencia consiste en atraer al mayor número posible de gentes mediante la poquedad de la paga... [Hay que saber que Isócrates practicaba tarifas muy elevadas y a qué precio salía la verdad cuando hablaba por su boca] ... Siendo ellos mismos faltos de inteligencia, creen que los demás también lo son, hasta el punto de que escribiendo sus discursos incluso peor que otros los improvisan, prometen, sin embargo, hacer a sus alumnos oradores lo bastante hábiles como para no dejar escapar en sus asuntos ninguno de los argumentos posibles. En ese poder no atribuyen ningún papel ni a la experiencia ni a las cualidades naturales del discípulo y pretenden transmitirle la ciencia del discurso (*ten tōn logōn epistēmēn*) de la misma forma que la de la escritura... Me asombro de que se juzgue dignas de tener discípulos a personas que, sin darse cuenta de ello, han dado como ejemplo procedimientos fijos para un arte creador. En efecto, a excepción de ellos, ¿quién ignora que las letras son fijas y mantienen el mismo valor, de manera que empleamos siempre las mismas letras para el mismo objeto, mientras que ocurre todo lo contrario con las palabras habladas? Lo que un hombre ha dicho no tiene la misma utilidad para quien habla en segundo lugar; y el más hábil en este arte es quien se expresa como lo pide el tema, pero pudiendo encontrar expresiones totalmente distintas de las de los demás. Y esto es lo que prueba mejor que nada la disimilitud de estas dos cosas: los discursos no pueden ser hermosos si no están de acuerdo con las circunstancias, son adecuados al tema y resultan llenos de novedad; pero las letras no han precisado nunca de nada de ello.» Conclusión: hay que pagar para escribir. Los hombres de escritura no deberían ser pagados nunca. El ideal: que lo sean siempre, incluso de su bolsillo. Que paguen, puesto que tienen necesidad de recibir los cuidados de los dueños del *logos*. «Así, las personas que utilizan tales ejemplos (*paradeigmasin*: las letras) deberían más bien pagar en vez de recibir dinero, pues teniendo ellos mismos necesidad de cuidados se ponen a educar a otros.» (*Kata tōn sofistōn*, XIII, 9, 10, 12, 13.)

Si la *presencia* es la forma general del ser, el *presente* es siempre otro. Ahora bien, lo escrito, en tanto que se repite y permanece idéntico a sí en el tipo, no se pliega en todos los sentidos, no se pliega a las diferencias entre los presentes, a las necesidades variables, fluidas, furtivas de la psicagogía. Quien habla, por el contrario, no se somete a ningún esquema preestablecido; conduce mejor sus signos; está allí para acentuarlos, doblarlos, retenerlos o soltarlos según las exigencias del momento, la naturaleza del efecto buscado, la ocasión que ofrezca el interlocutor. Asistiendo a sus signos en su operación, quien actúa con la voz penetra más fácilmente en el alma del discípulo para producir en ella efectos siempre singulares, llevándola, como si estuviese aposentado en ella, adonde pretende. No es, pues, su violencia maléfica, sino su impotencia sin aliento, lo que reprochan los sofistas a la escritura. A ese servidor ciego, a sus movimientos torpes y errantes, la escuela ática (Gorgias, Sócrates, Alcidas) opone la fuerza del *logos vivo*, el gran maestro, el gran poder: *logos dinastes megas estin*, dice Gorgias en la *Egloga de Elena*. La dinastía del habla puede ser más violenta que la de la escritura, su efracción es más profunda, más penetrante, más diversa, más segura. Sólo se refugia en la escritura quien no sabe hablar mejor que cualquier pelanas. Alcidas lo recuerda en su tratado «*sobre los que escriben discursos*» y «*sobre los sofistas*». La escritura como consolución, como compensación, como remedio para el habla débil.

A pesar de estas semejanzas, la condena de la escritura no tiene lugar en los retores como en el *Fedro*. Si lo escrito resulta menospreciado, no lo es en tanto que *fármakon* que viene a corromper la memo-

ria y la verdad. Es porque el *logos* es un *fármakon* más eficaz. Así lo denomina Gorgias. En tanto que *fármakon*, el *logos* es a la vez bueno y malo; no es regido en primer lugar por el bien y la verdad. Es sólo en el interior de esa ambivalencia y de esa indeterminación misteriosa del *logos*, y cuando haya sido reconocida, donde Gorgias *determina* la verdad como *mundo*, estructura u orden, añadidura (*cosmos*) del *logos*. Con eso anuncia sin duda el gesto platónico. Pero antes de semejante determinación estamos en el espacio ambivalente e indeterminado del *fármakon*, de lo que en el *logos* permanece como poder, en potencia, no es aún lenguaje transparente del saber. Si pudiésemos recobrarlo en categorías ulteriores y justamente dependientes de la historia así abierta, categorías *según la decisión*, habría que hablar aquí de la «irracionalidad» del *logos* vivo, de su poder de hechizamiento, de fascinación aterrizadora, de transformación alquímica que le emparenta con la brujería y la magia. Brujería (*goeteia*), psicagogía, tales son los «hechos y gestos» del habla, del más temible *fármakon*. En su *Elogio de Elena*, Gorgias se sirve de estas palabras para calificar el poder del discurso:

«Los encantamientos inspirados por los dioses a través de las palabras (*ai gar encoei dia logôn epoidai*) traen el placer, se llevan la tristeza. Formando de inmediato un todo con lo que el alma piensa, el poder del encantamiento la seduce (*écelxe*) y persuade y cambia mediante una fascinación (*goeteiai*). Dos artes de magia y de fascinación han sido descubiertos para extraviar al alma y engañar a la opinión [...] ¿Qué es lo que impide pues que un encanto (*innos*) haya podido sorprender a Elena, que no era joven, con

la misma violencia que un rapto?... El habla, la que persuade al alma, cuando le ha persuadido le obliga tanto a obedecer a las cosas dichas como a consentir a las cosas que suceden. Persuadirla en tanto que está obligada es un error, y respecto a la persuadida, en tanto que ha sido obligada de palabra, lo malo que se dice de ella no se basa en nada» (45).

La elocuencia persuasiva (*peizô*) es el poder de efracción, de rapto, de seducción interior, de rapto invisible. La propia fuerza furtiva. Pero mostrando que Elena cedió a la violencia de un habla (¿habría cedido ante unas letras?), declarando inocente a esa víctima, Gorgias acusa al *logos* de su poder de mentir. Quiere, «dando lógica (*loguismon*) al discurso (*toi logoi*), al mismo tiempo acabar con la acusación contra una mujer tan mal afamada, y, demostrando que sus acusadores están equivocados, es decir, mostrando la verdad, poner término a la ignorancia».

Pero antes de ser dominado, domado por el *cosmos* y el orden de la verdad, el *logos* es un ser vivo salvaje, una animalidad ambigua. Su fuerza mágica, «farmacéutica», se basa en esta ambivalencia, y eso explica que resulte desproporcionada a lo poco que es un habla:

«Si es el habla quien le persuadió y engañó a su alma, no es tampoco difícil a este respecto el defenderla y acabar con la acusación, de este modo: el habla ejerce un gran poder, el habla que, siendo muy poca cosa y no viéndosela en

(45) Cito la traducción publicada en la *Revue de poésie* («*La Parole dite*», núm. 90, octubre 1964). Sobre este pasaje del *Elogio*, sobre las relaciones entre *celgô* y *peizô*, del encanto y la persuasión, sobre su uso en Homero, Esquilo y Platón, cf.: DRÉS, *op. cit.*, págs. 116-117.

absoluto, realiza obras muy divinas. Pues puede apaciguar el terror y alejar la tristeza, hace nacer la alegría y aumenta la piedad...».

«La persuasión que entra en el alma mediante el discurso», tal es el *fármacon* y tal es el nombre que utiliza Gorgias:

«El poder del discurso (*tu logu dínamis*) tiene la misma relación (*ton autón de logon*) con la disposición del alma (*pros ten tes psijés taxin*) que la disposición de las drogas (*tôn farmacôn taxis*) con la naturaleza de los cuerpos (*ten tòn somatôn fisin*). Igual que ciertas drogas evacúan del cuerpo determinados humores, cada cual el suyo, y unas detienen la enfermedad, otras la vida; igual ciertos discursos afligen y otros regocijan; unos aterrorizan y otros enardecen a sus oyentes; otros mediante una mala persuasión drogan el alma y la embrujan (*ten psijen efarma-keusan kai exegoeteusan*).»

Se habrá reflexionado, al pasar, en que la relación (analogía) entre la relación *logos*/alma y la relación *fármacon*/cuerpo es designada como *logos*. El nombre de la relación es el mismo que el de uno de sus términos. El *fármacon* está *comprendido* en la estructura del *logos*. Esta comprensión es un *dominio* y una *decisión*.

5. EL FARMAKEUS

«En efecto, si ningún mal nos hiriese, ya no tendríamos necesidad de socorros y con eso se vería con toda evidencia que

era el mal quien nos convertía el bien (*tágazon*) en falso, precioso y querido, porque éste era el remedio (*fármacon*) de la enfermedad que era el mal: pero suprimida la enfermedad, el remedio ya no tiene objeto (*uden dei farmacu*). ¿Ocurre lo mismo con el bien?... —Parece, repuso, que así sea en verdad.»

Lisis, 220 c d.

Pero a este respecto, y si el *logos* es ya un suplemento que penetra, Sócrates, «el que no escribe», ¿no resulta también un dueño del *fármacon*? Y con eso, ¿no se parece hasta la confusión a un sofista?, ¿a un *farmakeus*?, ¿a un mago, a un brujo y aun a un envenenador? ¿E incluso a esos impostores denunciados por Gorgias? Los hilos de esas complicidades son casi inextrincables.

Sócrates tiene a menudo en los diálogos de Platón el rostro del *farmakeus*. Ese nombre se lo da Diotimo a Eros. Pero bajo el retrato de Eros no se pueden dejar de reconocer los rasgos de Sócrates, como si Diotimo, mirándole, propusiera a Sócrates el retrato de Sócrates (203 c d e). Eros, que no es ni rico, ni hermoso ni delicado, pasa su vida filosofando (*filosofôn dia pantos tu biu*); es un temible brujo (*deinos goes*), mago (*farmakeus*), sofista (*sofistes*). Individuo al que ninguna «lógica» puede retener en una definición no-contradictoria, individuo de la especie demoníaca, ni dios ni hombre, ni inmortal ni mortal, ni vivo ni muerto, tiene por virtud «fomentar tanto la adivinación completa (*mantiké pasa*) como el arte de los sacerdotes en lo que respecta a sacrificios e iniciaciones, así como a ensalmos, vaticinios en general y magia (*cisias-téletas-epôdas-manteian*)» (202 e).

Y en el mismo diálogo, Agazón acusaba a Sócrates

tes de querer embrujarle, de haberle echado un sortilegio (*Farmattein bulei me, ô Sókrates, 194 a*). El retrato de Eros por Diotimo está situado entre esta apóstrofe y el retrato de Sócrates por Alcibiades.

El cual recuerda que la magia socrática actúa mediante el logos sin instrumento, mediante una voz sin accesorios, sin la flauta del sátiro Marsias:

«¡Pero yo no soy flautista!, me dirás. Lo eres, e infinitamente más maravilloso que aquél de quien hablamos. El, tenía necesidad de instrumentos para hechizar a los hombres con la virtud que emanaba de su boca [...] sus melodías [...] son las únicas que ponen en estado de trance y con las que se revelan los hombres que tienen necesidad de dioses o de iniciaciones, porque esas melodías son divinas. Pero tú, tú no te diferencias de él, excepto en que, sin instrumentos (*aneu organôn*), con palabras sin acompañamiento (*psilois logos* ⁴⁶), produces ese mismo efecto... (215 c d).

Esta voz desnuda y sin órgano no podemos impedir que penetre más que tapándonos los oídos, como Ulises cuando escapó a las Sirenas (216 a).

El fármakon socrático actúa también como un veneno, como una ponzoña, como una mordedura de víbora (217-218). Y la mordedura socrática es peor que la de las víboras, pues su huella invade el alma. Lo que hay de común, en todo caso, entre el habla socrática y la poción venenosa es que penetran, para apoderarse de ella, en la interioridad más oculta del alma y del cuerpo. El habla demoníaca de ese taurmaturgo arrastra a la *mania* filosófica y a transpor-

(⁴⁶) «Voz desusada, desvalida, etc.»; *psilois logos* tiene también el sentido de argumento abstracto o de afirmación simple y sin pruebas (cf.: *Teeteto, 165 a*).

tes dionisiacos (218 b). Y cuando no actúa como el veneno de la víbora, el sortilegio farmacéutico de Sócrates provoca una especie de *narcosis*, embota y paraliza en la aporía, como la descarga del pez-torpedo (*narké*):

MENON: Sócrates, me había enterado de oídas, antes de conocerte, de que no hacías otra cosa que encontrar por doquier las dificultades y hacérselas descubrir a los demás. En este mismo momento veo perfectamente, por no sé qué magia ni qué drogas, por tus hechizos, que me has embrujado tan perfectamente que tengo la cabeza llena de dudas (*goeteueis me kai farmatteis kai atejnós katepadeis, ôste meston aporias guegonenai*). [Se habrá advertido que acabamos de citar la traducción Budé]. Me atrevería a decir, si me permites la broma, que me recuerdas, tanto por el aspecto (*eidós*) como por todo lo demás, a ese ancho pez que se llama torpedo (*narké*). Que entumece de inmediato a quienquiera que se le acerque y le toque; tú me has hecho experimentar un efecto semejante, [me has aturdido]. Sí, estoy verdaderamente aturdido en cuerpo y alma, y soy incapaz de replicarte [...] Tienes toda la razón, créeme, en no querer ni navegar fuera de aquí: en una ciudad extranjera, con semejante conducta, no tardarías en ser detenido como un brujo (*goes*) (80 a b).

Sócrates detenido como brujo (*goes* o *farmakeus*): tengamos paciencia.

¿Qué ocurre con esta *analogía* que incesantemente relaciona el *fármakon* socrático con el *fármakon* sofístico y, proporcionándoles mutuamente, nos hace pasar indefinidamente de uno a otro? ¿Cómo distinguirlos?

La ironía no consiste en deshacer un encanta-

miento sofisticado, en deshacer una sustancia o un poder ocultos por el análisis y la pregunta. No consiste en desmontar la seguridad charlatanesca de un *farmakeus* desde la instancia obstinada de una razón transparente y de un *logos* inocente. La ironía socrática precipita un *fármacon* en contacto con otro *fármacon*. Más bien, invierte su poder y vuelve la superficie de un *fármacon* (47). Tomando así nota, acta y fecha, clasificándolo, de que lo propio del *fármacon* consiste en cierta inconsistencia, en cierta impropiedad, y de que esa no-identidad consigo le permite siempre el ser vuelto contra sí mismo.

En esa vuelta hay ciencia y hay muerte. Que se consignan en un solo y mismo tipo en la estructura del *fármacon*: nombre único de esa poción que hay que esperar. Y que hay incluso que, como Sócrates, merecer.

(47) A la vez y/o una cosa tras otra, el *fármacon* socrático petrifica y despierta, anestesia y sensibiliza, tranquiliza y angustia. Sócrates es el torpedo narcótico, pero también el animal con aguijón: recordemos la abeja del *Fedón* (91 c); más adelante abriremos la *Apología* en el momento en que Sócrates se compara precisamente al tábano. Toda esta configuración de Sócrates compone, pues, un bestiario. ¿Es extraño que lo demoníaco se muestre en un bestiario? Es a partir de esa ambivalencia zoológico-farmacéutica y de esa otra *analogía* socrática como se determinan los límites del *ántropos*.

II

La utilización socrática del *fármacon* no iría dirigida a asegurar el poder del *farmakeus*. La técnica de efracción o de parálisis puede incluso, eventualmente, volverse contra él, aunque debamos siempre, a la manera sintomatológica de Nietzsche, diagnosticar la *economía*, la inversión y el beneficio diferido bajo el signo puro de la renuncia, bajo la *puesta* del sacrificio desinteresado.

La desnudez del fármacón, la voz desguarnecida (*psilos logos*), confiere cierto dominio en el diálogo, a condición de que Sócrates declare que renuncia a sus beneficios, al saber como poder, a la pasión, al goce. A condición de que en una palabra consienta en recibir la muerte. La del cuerpo en todo caso: la *aleceia* y la *episteme*, que son también poderes, se pagan a ese precio.

El temor a la muerte da lugar a todos los encantamientos, a todas las medicinas ocultas. El *farmakeus* apuesta sobre ese temor. A partir de ello, trabajando por liberarnos de ello, la farmacia socrática corresponde a la operación del exorcismo, tal como puede ser considerada y dirigida del lado, desde el punto de vista de dios. Después de haberse preguntado si había dado un dios a los hombres una droga para producir el temor (*fóbu farmacon*), el ateniense

se de las Leyes desecha la hipótesis: «Volvamos, pues, a nuestro legislador para decirle: ¡Pues bien!, legislador, sin duda que para producir el temor ningún dios dio a los hombres semejante droga (*fármakon*) y tampoco hemos inventado nosotros nada parecido, —pues los brujos (*goetas*) no forman parte de nuestros invitados; pero para producir la ausencia de temor (*afobias*) y una audacia exagerada e intempestiva, allí donde no resulta necesaria, ¿existe un brebaje o somos de otra opinión?» (649 a).

En nosotros es el niño quien tiene miedo. Ya no habrá más charlatanes cuando el niño que se «mantiene dentro de nosotros» deje de tener miedo a la muerte como a un *mormolikeion*, un espantajo para asustar a los niños, un Coco. Y habrá que multiplicar diariamente los ensalmos para librar al niño de ese fantasma: «CEBES: ¡Pues entonces procura que ese niño, disuadido por ti, ya no tenga miedo de la muerte como del Coco! —Pero entonces, lo que le hace falta, dijo Sócrates, es un ensalmo diario hasta que gracias a él se lo haya quitado de encima. —¿De dónde sacaremos, Sócrates, contra ese tipo de terrores, un encantador (*epôdon*) que sirva, ya que, dijo, tú nos vas a dejar?» (*Fedón*, 77 e). En el *Critón*, Sócrates se niega también a ceder a la multitud que intenta «asustarnos como a niños multiplicando sus espantajos, evocando las prisiones, los suplicios, las confiscaciones» (46 c).

El contra-hechizo, el exorcismo, el antídoto es la dialéctica. A la pregunta de Cebes, Sócrates responde que no hay que buscar sólo un mago, sino también —y es el ensalmo más seguro— aprender dialéctica: «... en la búsqueda de semejante encantador no ahorréis ni bienes ni esfuerzo, pensando que no hay nada en lo que pudierais, con más acier-

to, gastar vuestros bienes. Pero someteros a vosotros mismos, es preciso, a una búsqueda mutua; pues quizá os sea difícil encontrar personas que sean más aptas que vosotras para realizar ese oficio» (Fedón, 78 a b).

Someterse a la búsqueda mutua, buscar el conocerse a sí mismo mediante el rodeo y el lenguaje del otro, tal es la operación que Sócrates, recordando lo que el traductor llama «el precepto de Delfos» (*tu Delfiku grammatos*), presenta a Alcibiades como antídoto (*alexifármakon*), contra-veneno (*Alcibiades*, 132 b). En el texto de las *Leyes* cuya cita hemos interrumpido antes, cuando la necesidad de la letra haya sido firmemente planteada, la introyección, la interiorización de los *grámmata* en el alma del juez, como lugar de residencia más seguro para ellos, es entonces recetada como antídoto. Volvamos al texto:

«En todas ellas debe tener fija su mirada el juez que quiera observar una justicia imparcial; debe procurarse su letra escrita para estudiarlas; de todas las ciencias, en efecto, la que educa más al espíritu que a ellas se aplica es la ciencia de las leyes, a condición de que las leyes estén bien hechas; si no tuviese esa virtud, sería pues en vano como habríamos dado, a la divina y admirable ley, un nombre que se parece al del espíritu [*nomos/nus*]. Además, todo el resto, sean poemas que tienen por objeto el elogio o la censura, sea simplemente prosa, discursos escritos, libres conversaciones cotidianas en que se suceden las testarudeces de la controversia y las adhesiones dadas en ocasiones con gran ligereza, todo eso tendría su segura piedra de toque en los escritos del legislador (*ta tu nomocétu grámmata*). Es en su alma donde debe guardarlas (*a dei kektémenon en autô*) el buen juez, como antído-

tos (alexifármaca) contra los demás discursos; así asegura su propia rectitud y la de la ciudad, procurando a las personas honradas la salvaguarda y el acrecentamiento de sus derechos, a los malvados toda la ayuda posible para que renuncien a su locura, a su intemperancia, a su cobardía, en una palabra a toda su injusticia, en la medida en que sus errores tienen cura; en cuanto a aquéllos en quienes son verdaderamente la trama de su destino, si, a almas así formadas administran, como remedio (iama) la muerte, entonces es cuando, podemos repetirlo con toda justicia, tales jueces o directores de los jueces merecerán el ser alabados en toda la ciudad» (XII, 957 c-958 a. Los subrayados son míos).

La dialéctica anamnésica, como repetición del *eidos*, no puede distinguirse del saber y del dominio de sí. Son los mejores exorcismos que se pueden oponer al terror del niño ante la muerte y la charlatanería de los Cocos. La filosofía consiste en tranquilizar a los niños. Es decir, si se prefiere, en hacerles escapar de la infancia, olvidar al niño, o a la inversa, pero también, al mismo tiempo, en hablar primero por él, en enseñarle a hablar, a dialogar, desplazando su miedo o su deseo.

Se podría jugar, en la trama de la *Política* (280 a ss.) a clasificar esta especie de protección (*aminterion*) denominada dialéctica y aprehendida como contra-veneno. Entre los seres que se podrían llamar artificiales (fabricados o adquiridos), el *Extranjero* distingue los medios de acción (para el *poiein*) y las protecciones (*aminteria*) que evitan sufrir o padecer (*tu me pasjein*) Entre estas últimas se distinguirá entre: 1) Los *antídotos (alexifármaca)*, que pueden ser o humanos o divinos (y la dialéctica es desde ese punto de vista el ser-antídoto

del antídoto en general, antes de que resulte posible distribuirlo entre las regiones de lo divino o de lo humano. La dialéctica es el paso entre esas dos regiones); y 2) Los *problemas (problémata)*: lo que uno tiene ante sí —obstáculo, refugio, armadura, escudo, defensa—. Dejando la vía de los antídotos, el *Extranjero* busca la división de los *problémata* que pueden funcionar como armaduras o cierres. Los *cierres (frágmata)* son colgaduras o protecciones (*alexeteria*) contra el frío y el calor; las *protecciones* son techumbres o cubiertas; *cubiertas* que pueden ser extendidas (como alfombras) o envolventes, etc. La división se prosigue así a través de las distintas técnicas de fabricación de las coberturas envolventes y llega finalmente al vestido tejido y al arte del telar: especie *problemática* de la protección. Este arte excluye, pues, si seguimos la división al pie de la letra, el recurso a los antídotos; y por consiguiente a esa especie de antídoto o de *fármakon* invertido que constituye la dialéctica. El texto excluye la dialéctica. Y sin embargo, habrá que distinguir más adelante entre dos texturas, cuando se reflexione en que la dialéctica es igualmente un arte de tejer, una ciencia de la *simploké*.

La inversión dialéctica del *fármakon* o del peligroso suplemento hace, pues, a la muerte aceptable y nula. Aceptable por anulada. Acogiéndola bien, la inmortalidad del alma, actuando como un anticuerpo, disipa su fantasma espantoso. El *fármakon* invertido, que hace huir a todos los espantajos, no es otro que el origen de la *episteme*, la apertura a la verdad como posibilidad de la repetición y sumisión del «turor de vivir» (*epicimein zên, Critón, 53 e*) a la ley (al bien, al padre, al rey, al jefe, al capital, al sol invisibles). Son las propias leyes que-

nes, en el *Critón*, invitan a no «manifestar ese furor de vivir con menosprecio de las leyes más importantes».

¿Qué dice, efectivamente, Sócrates cuando Cebes y Simmias le piden que les proporcione un encantador? Les llama al diálogo filosófico y a su objeto más digno: la verdad del *eidos* como de lo que es idéntico a sí, siempre el mismo que sí y por lo tanto simple, no compuesto (*asínceton*), indescomponible, inalterable (78 c, e). El *eidos* es lo que puede siempre ser repetido como *lo mismo*. La idealidad y la invisibilidad del *eidos*, es su poder-ser-repetido. Y la ley es siempre la ley de una repetición, y la repetición es siempre el sometimiento a una ley. La muerte abre, pues, al *eidos* como a la ley-repetición. En la prosopopeya de las Leyes del *Critón*, Sócrates es llamado a aceptar *a la vez* la muerte y la ley. Debe reconocerse como retoño, hijo o representante (*ekgonos*) e incluso esclavo (*dulos*) de la ley que, uniéndolo a su padre y a su madre, hizo posible su nacimiento. La violencia es, pues, aún más impía cuando se ejerce contra la ley de la madre/patria que cuando hiere a padre y madre (51 c). Por eso, le recuerdan las Leyes, Sócrates debe morir de acuerdo con la ley y dentro del recinto de esta ciudad, él que (apenas) quiso salir nunca de ella:

¡Ah! Tu cordura te permite pues ignorar que hay que honrar más a la patria que a la madre, que al padre, que a todos los antepasados, que es más respetable, más sagrada, que goza de un rango más elevado en el juicio de los dioses y de los hombres sensatos [...] En cuanto a la violencia, ¿no resulta impía dirigida contra la madre, contra el padre, y mucho más aún contra la patria? [...] Sócrates, hay pruebas concluyentes que de-

muestran que te agradamos, nosotros y el Estado (*polis*). No te habrías mantenido encerrado más que ningún otro ateniense en esta ciudad (*polis*) si no te hubiese convenido más que a ningún otro, siempre unido a ella hasta llegar a no salir ni para asistir a una fiesta, salvo al Istmo, una sola vez, y sin haber ido a ningún país extranjero, excepto en expedición militar, sin haber viajado nunca a ningún sitio como hacen los demás, sin ni siquiera haber concedido nunca el deseo de conocer otra ciudad y otras leyes, plenamente satisfecho con nosotros y con este Estado (*polis*). Y en tanto nos preferías a todo, consentías formalmente en vivir bajo nuestra autoridad (51 a c-52 b c).

La palabra socrática es mantenida en reposo, en su morada, en guardia: en la autoctonía, en la ciudad, en la ley, bajo la vigilancia de su lengua. Lo cual resultará más tarde plenamente significativo cuando la escritura sea descrita como el vagar mismo, y la vulnerabilidad muda a todas las agresiones. La escritura no reside en nada.

El *eidos*, la verdad, la ley o la *episteme*, la dialéctica, la filosofía, tales son los otros nombres del *fármakon* que hay que oponer al temor hechizante a la muerte. *Farmakeus* contra *farmakeus*, *fármakon* sonoro, pues, fónico más bien, es decir, que penetra en el alma y arrebató el fuero interno. «Entérate, queridísimo Critón, de lo que yo creo oír, como los iniciados a los misterios de los Coribantes creen oír flautas; sí, el sonido de esas palabras (*e eke tutôn tôn logôn*) resuena en mí y me impide escuchar cualquier otra cosa» (54 d). Los Coribantes, la flauta, Alcibíades los evocaba en el *Banquete* para dar una idea de los efectos del habla socrática: «Pues en

efecto cuando lo oigo, el corazón me late mucho más que a los coribantes en sus trances» (215 e).

El orden filosófico y epistémico del *logos* como antídoto, como *fuerza inscrita en la economía general y a-lógica del fármakon*, no aducimos esta proposición como una interpretación arriesgada del platonismo. Leamos mejor la oración que abre el *Critias*: «Roguemos, pues, al dios que nos dé él mismo el filtro más perfecto (*fármakon teleôtaton*) y el mejor de todos los filtros (*ariston farmakôn*), el conocimiento (*epistemen*)». Y podríamos considerar también en el *Cármido* la asombrosa puesta en escena del primer acto. Habría que seguirla segundo a segundo. Deslumbrado por la belleza de Cármido, Sócrates desea en primer lugar desnudar el alma de ese joven que ama la filosofía. Van, pues, a buscar a Cármido para presentarle a un médico (Sócrates) que puede curarle de sus dolores de cabeza y de su astenia. Sócrates acepta en efecto hacerse pasar por un hombre que dispondría de un remedio contra el dolor de cabeza. Como en el *Fedro*, recordémoslo, escena del «manto» y de cierto fármakon:

Luego, Critias le dijo que yo era poseedor del remedio (*o to fármakon epistemenos*), cuando volvió la cabeza hacia mí con una mirada que no sabría decir e hizo un movimiento como para interrogarme, cuando todos los asistentes vinieron a ponerse en círculo en torno nuestro, entonces, oh noble amigo mío, vi en la abertura de su manto una belleza que me inflamó, perdí la cabeza [...] Sin embargo, cuando me preguntó si conocía el remedio contra el dolor de cabeza (*to tes kefales fármakon*)... le respondí que era cierta planta a la que se añadía un conjuro (*epode de tis epi tô fármakô*), y que el conjuro unido al remedio le hacía extraordinario, pero que sin

él no servía. «Voy a escribir, me dijo, el conjuro tal como me lo dictes» (155 d-156 a. Cf. también: 175-176 ⁴⁸).

Pero no se puede curar la cabeza por separado. Los buenos médicos curan «el todo» y es «curando el todo como se aplican a curar y a cuidar la parte enferma». Luego, pretendiendo inspirarse en un médico tracio, «uno de esos discípulos de Zalmoxis que, cuentan, saben hacer inmortales a las gentes», Sócrates muestra que el todo del cuerpo no puede ser curado más que en la fuente —el alma— de todos sus bienes y males. «Ahora, el remedio del alma son ciertos conjuros (*epodais tisin*). Estos consisten en los hermosos discursos que hacen nacer en el alma la cordura (*sofrosinen*). Cuando el alma posee una vez la cordura y la conserva, es fácil entonces dar la salud a la cabeza y al cuerpo entero» (157 a). Y se pasa entonces al diálogo sobre la esencia de la cordura, el mejor *fármakon*, el remedio capital.

La filosofía opone, pues, a su otro esa transmutación de la droga en remedio, del veneno en contra-

(⁴⁸) Se habrá observado que esta escena es una extraña réplica, invertida y simétrica, de la escena del *Fedro*. La inversión: la unidad que a hurtadillas hacía pasar a lo uno en lo otro, un texto y un *fármakon*, está *pre-escrita* en el *Fedro* (el *fármakon* es el texto ya escrito por el «más hábil de los actuales escritores») y *sólo* prescrita en el *Cármido* (la receta del *fármakon* prescrito por Sócrates debe de ser tomada a dictado suyo). La prescripción socrática es aquí oral y el discurso acompaña al *fármakon* como condición de su eficacia. En el espesor y la profundidad de esta escena hay que releer, en el centro del *Político*, la crítica de la receta médica escrita, de los «*hipomnemata grafein*», cuya rigidez no se adapta a la singularidad y a la evolución de la enfermedad: ilustración del problema político de las leyes escritas. Como el médico que vuelve a visitar a su enfermo, el legislador debe poder modificar sus primeras prescripciones (294 a-297 b; ver también: 298 d e).

veneno. Semejante operación no resultaría posible si el *fármaco-logos* no cobijase en sí mismo esa complicitad de valores contrarios, y si el fármakon en general no fuese, antes de toda discriminación, lo que, dándose como remedio, puede corromper (se) en veneno, o lo que dándose como veneno puede resultar ser remedio, puede aparecer después de administrado en su verdad de remedio. La «esencia» del fármakon es que, no teniendo esencia estable, ni carácter «propio», no es, en ningún sentido de esa palabra (metafísico, físico, químico, alquímico) una sustancia. El *fármakon* no tiene ninguna identidad ideal, es aneidético, y en primer lugar porque no es monoeidético (en el sentido en que el *Fedón* habla del *eidos* como de un simple: *monoeides*). Esta «medicina» no es un simple. Pero no es por ello un compuesto, un *sínceton* sensible o empírico que participe de varias esencias simples. Es más bien el medio anterior en que se produce la diferenciación en general, y la oposición entre el *eidos* y su otro; ese medio es *análogo* al que más tarde, después y según la decisión filosófica, será reservado a la imaginación transcendental, ese «arte escondido en las profundidades del alma», que no depende simplemente ni de lo sensible ni de lo inteligible, ni de la pasividad ni de la actividad. El medio-elemento será siempre análogo al medio-mixto. De cierta manera, Platón ha pensado e incluso formulado esa ambivalencia. Pero lo ha hecho de paso, incidentalmente, discretamente: a propósito de la unidad de los contrarios en la virtud y no de la unidad de la virtud y de su contrario:

EL EXTRANJERO: Es sólo en los caracteres en que la nobleza resulta innata y mantenida por la

educación donde las leyes podrán hacerla nacer; es para ellos para quienes ha creado el arte ese remedio (*fármacon*); es, como decíamos, el vínculo verdaderamente divino, que une entre sí a las partes de la virtud, por desemejantes que sean por naturaleza y por contrarias que puedan ser sus tendencias. (*Político* 310 a).

Esta no-sustancia farmacéutica no se deja manejar con toda seguridad, ni en su ser, puesto que no lo tiene, ni en sus efectos, que pueden incesantemente cambiar de sentido. Así, la escritura, anunciada por Zeuz como un remedio, como una droga benéfica, es a continuación devuelta y denunciada por el rey, y luego, en lugar del rey, por Sócrates, como sustancia maléfica y fruto de olvido. A la inversa, y aunque su legibilidad no resulte inmediata, la cicuta, esa poción que no ha tenido nunca en el *Fedón* otro nombre que el de *fármacon* ⁽⁴⁹⁾, es presentada a Sócrates como un veneno, pero se transforma, por efecto del *logos* socrático y la demostración filosófica del *Fedón*, en medio de liberación, posibilidad de salvación y virtud catártica. La cicuta tiene un efecto *ontológico*: iniciar a la contemplación del *eidos* y a la inmortalidad del alma ⁽⁵⁰⁾. *Sócrates la toma como tal*.

⁽⁴⁹⁾ Principio del diálogo: «ECHECRATES: ¿Estabas tú en persona, Fedón, junto a Sócrates el día que bebió el veneno (*fármacon*) en su prisión?» (57 a).

Final del diálogo: «SÓCRATES: ... más vale, en efecto, en mi opinión, que me lave yo mismo antes de beber el veneno (*fármacon*) y no que las mujeres tengan que lavar un cadáver» (115 a). Ver también: 117 a.

⁽⁵⁰⁾ Podríamos, pues, considerar a la cicuta como una especie de *fármacon* de inmortalidad. Nos veríamos invitados a ello ya por la forma ritual y ceremonial que cierra el *Fedón* (116 b c). En *Le festin d'immortalité (Esquisse d'une étude de mythologie comparée indo-européenne, 1924)*, G. Dumézil alude a «huellas, en Atenas, de un ciclo teseo en correlación con las Targuelias» (hablaremos más

¿Hay juego o artificio en esa aproximación cruzada? Es que hay, sobre todo, *el juego* en semejante movimiento y ese quiasmo es autorizado, y aun prescrito, por la ambivalencia del *fármakon*. No sólo por la polaridad bien/mal, sino por la doble participación en las regiones distintas del alma y del cuerpo, de lo invisible y de lo visible. Esta doble participación, una vez más, no mezcla dos elementos previamente separados, remite a lo mismo que no es lo idéntico, al elemento común, al medium de toda disociación posible. Así, la escritura es *dada* como suplente sensible, visible, espacial de la *mneme*: se revela a continuación perjudicial y embotadora para el interior invisible del alma, la memoria y la verdad. A la inversa, la cicuta es *dada* como veneno perjudicial y embotador para el cuerpo. Se revela luego como benéfica para el alma, que libra del cuerpo y despierta a la verdad del *eidós*. Si el *fármakon* es «ambivalente», es, por lo tanto, por constituir el medio en que se oponen los opuestos, el movimiento y el juego que los relacionan mutuamente, los vuelve y los hace pasar una o otro (alma/cuerpo, bien/mal, interior/exterior, memoria/olvido, habla/escritura, etc.). Es a partir de ese juego o de ese movimiento como los opuestos o los diferentes son *detenidos* por Platón. El *fármakon* es el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia. Es la diferencia de la diferencia. Tiene en reserva, en su sombra y vigilia indecisas, a los diferentes y

adelante de cierta relación entre las Targuelias, el nacimiento y la muerte de Sócrates) y observa: «Ni Ferecidas ni Apolodoro han consignado los ritos que debían corresponder, en determinado cantón de Grecia, a la historia del *fármakon* de inmortalidad codiciado por los *Gigantes* ni a la de la «Diosa artificial», Atenea, que hizo perder a los *Gigantes* su inmortalidad» (pág. 89).

a las desavenencias que la discriminación vendrá a recortar. Las contradicciones y las parejas de opuestos se levantan sobre el fondo de esa reserva diacrítica y diferemte. Ya diferemte, esa reserva, para «preceder» a la oposición de los efectos diferentes, para preceder a las diferencias como efectos, no tiene, pues, la simplicidad puntual de una *coincidentia oppositorum*. De ese fondo viene la dialéctica a extraer sus filosofemas. El *fármakon*, sin ser nada por sí mismo, los excede siempre como su fondo sin fondo. Se mantiene siempre en reserva aunque no tenga profundidad fundamental ni última localidad. Vamos a verle prometerse al infinito y escaparse siempre por puertas ocultas, brillantes como espejos y abiertas a un laberinto. Es también esa reserva de trastienda a lo que llamamos la *farmacia*.

6. EL FARMACOS

Forma parte de la regla de este juego el que *parezca detenerse*. Entonces el *fármakon*, más antiguo que los dos opuestos, es «cogido» por la filosofía, por el «platonismo» que se constituye en esa aprehensión, como mezcla de dos términos puros y heterogéneos. Y podríamos seguir a la palabra *fármakon* como a un hilo conductor por toda la problemática platónica de los mixtos. Aprehendiendo como mezcla e impureza, el *fármakon* actúa también como la efracción y la agresión, amenaza a una pureza y una seguridad interiores. Esta definición es absolu-

tamente general y se verifica incluso en el caso de que tal poder resulte valorizado: el buen remedio, la ironía socrática vienen a turbar a la organización intestinal de la complacencia en sí. La pureza del interior no puede desde entonces ser restaurada más que *acusando* a la exterioridad bajo la categoría de un suplemento inesencial y con todo perjudicial para la esencia, de un sobrante que habría debido no venir a añadirse a la plenitud intacta del interior. La restauración de la pureza interior debe, pues, reconstituir, *recitar* —y es el mito mismo, la mitología, por ejemplo, de un *logos* que narra su origen y se remonta a la víspera de una agresión farmacográfica— aquello a lo que el fármaco habría debido no sobreañadirse, viniendo así a resultarle *literalmente parásito*: letra que se instala en el interior de un organismo vivo para quitarle su *aliento* y *estorbar* la pura audibilidad de una voz. Tales son las relaciones entre el suplemento de escritura y el *logos-zôon*. Para curar a este último del fármaco y expulsar al parásito, resulta necesario, pues, volver al exterior a su lugar. Mantener al exterior fuera. Lo que es el gesto inaugural de la «lógica» misma, del buen «sentido» tal como se concilia con la identidad en sí de *lo que es*: el ser es lo que es, lo exterior está fuera y lo interior dentro. La escritura, pues, debe volver a convertirse en lo que *no habría nunca debido* dejar de ser: un accesorio, un accidente, un excedente.

La cura mediante el *logos*, el exorcismo, la catarsis anularán, pues, el excedente. Pero siendo esta anulación de naturaleza terapéutica, debe apelar a lo mismo que expulsa, y al sobrante que *pone fuera*. Es necesario que la operación farmacéutica se excluya *de sí misma*.

¿Qué quiere decir? ¿Qué escribir?

Platón no exhibe la cadena de significaciones que nosotros intentamos progresivamente exhumar. Si tuviese sentido plantear aquí semejante cuestión, lo que no creemos, resultaría imposible decir hasta qué punto la maneja él voluntaria o conscientemente y hasta qué punto está sometido a exigencias, tales como pesan sobre su discurso a partir de la «lengua». La palabra «lengua», por lo que le une a todo lo que aquí ponemos en cuestión, no nos sirve de ayuda pertinente alguna, y el seguir las exigencias de una lengua no excluiría que Platón jugase con ella, incluso si ese juego no es representativo y voluntario. Es en la trastienda, en la penumbra de la farmacia, antes de las oposiciones entre conciencia e inconsciente, libertad y obligación, voluntario e involuntario, discurso y lengua, donde se producen esas «operaciones» textuales.

Platón parece no acentuar la palabra *fármakon* en el momento en que el efecto de la escritura pasa de lo positivo a lo negativo, cuando aparece el veneno, bajo la mirada del rey, como la verdad del remedio. No dice que el *fármakon* es el lugar, el soporte y el operador de esta mutación. Más adelante ya llegaremos a ello, comparando expresamente la escritura a la pintura, Platón no pondrá explícitamente ese juicio en relación con el hecho de que llame en otro lugar *fármakon* a la pintura. Pues en griego, *fármakon* significa también pintura, no color natural, sino tinte artificial, tintura química que imita la cromática dada de las cosas.

A pesar de todas esas significaciones, y, con más precisión, todas esas palabras aparecen en el texto de «Platón». Sólo está oculta la cadena, y por una

parte inapreciable para el propio autor, si algo así existe. Se puede decir en todo caso que todas las palabras «farmacéuticas» que hemos señalado hacían efectivamente, si se puede decir, «acto de presencia» en el texto de los diálogos. Pero hay otra palabra que, que nosotros sepamos, no es utilizada nunca por Platón. Si la ponemos en comunicación con la serie *farmakeia* — *fármacon* — *farmakeus*, no podemos contentarnos ya con reconstituir una cadena que, por resultar secreta, y aún desapercibida a Platón, no dejaba de pasar por ciertos *puntos de presencia* detectables en el texto. La palabra a que vamos a hacer referencia ahora, presente en la lengua, que remite a una experiencia presente en la cultura griega y aun del tiempo de Platón, parece, sin embargo, ausente del «texto platónico».

¿Pero qué quiere decir aquí *ausente* o *presente*? Como todo texto, el de «Platón» no podía dejar de estar en relación, de manera al menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua griega. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras «efectivamente presentes» en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico, aparezcan o no como «palabras», es decir, como unidades verbales relativas en determinado discurso. Comunican con la totalidad del léxico mediante el juego sintáctico y al menos mediante las sub-unidades que componen lo que se denomina una palabra. Por ejemplo, «*fármacon*» comunica ya, pero no sólo, con todas las palabras de la misma familia, con todas las significaciones construidas a partir de la misma raíz. La cadena textual que debemos así volver a poner en su sitio no es, pues, ya simplemente «interior» al léxico platónico. Pero al des-

bordar ese léxico, queremos menos exceder, equivocados o no, cierto límites, que levantar la sospecha sobre el derecho a plantear tales límites. En una palabra, no creemos que exista rigurosamente un texto platónico, cerrado sobre sí mismo, con su interior y su exterior. No es que entonces haya que considerar que hace agua por todas partes y que se le puede ahogar confusamente en la generalidad indiferenciada de su elemento. Simplemente, y a condición de que las articulaciones sean rigurosa y prudentemente reconocidas, debe de resultar posible separar fuerzas de atracción ocultas uniendo una palabra presente y una palabra ausente en el texto de Platón. Tal fuerza, dado el *sistema* de la lengua, no ha podido dejar de pesar sobre la escritura y sobre la lectura de ese texto. Respecto a ese paso, la mencionada «presencia» de una unidad verbal muy relativa —la palabra—, sin ser un accidente contingente que no merece ninguna atención, no constituye, sin embargo, el último criterio y la última pertinencia.

El circuito que proponemos es además tanto más fácil y legítimo cuanto que conduce a una palabra que se puede considerar, en una de sus caras, como el sinónimo, casi el homónimo, de una palabra de la que Platón se ha «efectivamente» servido. Se trata de la palabra «*fármacos*» (brujo, mago, envenenador), sinónimo de *farmakeus* (utilizado por Platón), que tiene la originalidad de haber sido sobredeterminada, sobrecargada por la cultura griega con otra función. Con otro *papel*, y formidable.

Se ha comparado al personaje del *fármacos* con un chivo expiatorio. La *enfermedad* y el *exterior*, la expulsión de la enfermedad, su exclusión fuera del cuerpo (y fuera) de la ciudad, tales son las dos sig-

nificaciones principales del personaje y de la práctica ritual.

Harpocración las describe así, comentando la palabra *fármacos*: «En Atenas se expulsaba a dos hombres a fin de purificar la ciudad. Y en las Targuelias, lo que ocurría era que los hombres expulsaban a un hombre y las mujeres a otro (51)». En general, los

(51) Las principales fuentes que permiten describir el ritual del *fármacos* están reunidas en los *Mythologische Forschungen* (1884), de W. MANNHARDT, y recordadas en particular por J. G. FRAZER en *La rama dorada* (ed. española F. C. E.), por J. E. HARRISON, *Prolegomena to the study of greek religion* (1903, págs. 95 ss.), *Themis, a study of the social origins of greek religion* (1912, pág. 416); por NILSSON, *History of greek religion* (1925, pág. 27); por P. M. SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque* (1934, págs. 36-37). Se podrá consultar igualmente el capítulo que MARIE DELCOURT consagra a Edipo en sus *Légendes et culte des héros en Grèce* (1942, pág. 101); del mismo autor, *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques* (1965, pág. 29), y sobre todo, *Oedipe ou la légende du conquérant* (1944, páginas 29-65).

Ha llegado, sin duda, el momento de observar, a propósito de la aproximación tan necesaria entre el personaje de Edipo y el personaje del *fármakos*, que, a pesar de las apariencias, el discurso que mantenemos aquí no es, *stricto sensu*, psicoanalítico. Y ello al menos en la medida en que tocamos el fondo textual (cultura, lengua, tragedia, filosofía griegas, etc.) en que Freud debió empezar a extraer y no pudo dejar de referirse. Es a ese fondo a lo que nosotros nos proponemos interrogar. Eso no significa que la distancia así señalada con relación a un discurso psicoanalítico que evolucionaría ingenuamente en un texto griego insuficientemente descifrado, etc., sea del mismo tipo que en la que se mantienen, por ejemplo, M. DELCOURT (*Légendes*, págs. 109, 113, etc.) y J. P. VERNANT (*Oedipe sans complexe*, en *Raison présente*, 1967).

Después de la primera publicación de este texto ha aparecido el notable ensayo de J. P. VERNANT, *Ambigüité et renversement sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi*, en *Echanges et Communications, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss* (Mouton, 1970). Se puede leer en él, en especial, esto que parece confirmar nuestra hipótesis (cf. nota 47): «¿Cómo puede la Ciudad admitir en su seno a quien, como Edipo, "ha lanzado su flecha más lejos que nadie" y se ha convertido en *isoceos*? Cuando funda el

fármacoi eran muertos. Pero no era ese, al parecer ⁽⁵²⁾, la finalidad esencial de la operación. La muerte sobrevénia la mayoría de las veces como efecto secundario de una enérgica fustigación. Que

ostracismo, crea una institución cuyo papel resulta simétrico e inverso del ritual de las Targuelias. En la persona del ostraciado, la Ciudad expulsa a lo que en ella hay de demasiado elevado y encarna el mal que le puede sobrevenir de lo alto. En la del *fármakos* expulsa a lo que implica de más vil y que encarna el mal que comienza por abajo. Mediante ese doble y complementario rechazo se delimita a sí misma con relación a un más-allá y a un más-acá. Toma la medida propia de lo humano en oposición, por un lado, a lo divino y a lo heroico; por el otro, a lo bestial y a lo monstruoso» (pág. 1275). De VERNANT y DÉTIENNE, cf. también (en especial sobre el *poikilon*, del que hablamos en otro lugar, pág. 197) *La metis d'Antiloque*, en *Revue des Etudes Grecques* (enero-diciembre 1967), y *La metis du renard et du poulpe*, *ibid.* (julio-diciembre 1969). Otra confirmación: en 1969 aparecen las *Obras* de MAUSS. Se puede leer en ellas lo siguiente:

«Además, todas estas ideas tienen dos caras. En otras lenguas indo-europeas es la noción de veneno la que resulta incierta. Kluge y los etimologistas tienen derecho a comparar la serie *potio* «veneno» y *gift*, *gift*. Se puede además leer con interés la bonita discusión de Aulu-Gelle¹² sobre la ambigüedad del griego *fármakon* y del latín *venenum*. Pues la *Lex Cornelia de Sicariis et veneficis*, cuya «recitación» misma nos ha conservado felizmente Cicerón, especifica aún *venenum malum*¹³. El brebaje mágico, el encanto delicioso¹⁴, puede ser bueno o malo. *Filtron* griego no es tampoco un término necesariamente siniestro, y la bebida de amistad, de amor, no resulta peligrosa más que si lo quiere el ensalmista.»

¹² 12, 9, quien cita muy oportunamente a Homero.

¹³ *Pro Cluentio*, 148. En el *Digesto* se prescribe aún el especificar de qué «venenum», «bonum sive malum», se trata.

¹⁴ Si la etimología que aproxima *venenum* (v. WALDE, *Lat. etym. Wört.*, ad. verb.) a *Venus* y al sánscrito *van*, *vanati* es exacta, como resulta verosímil.

(*Gift-gift* (1924), extracto de las *Mélanges offerts à Charles par ses amis et élèves*, Istra, Estrasburgo, en *Obras*, 3, página 50, ed. de Minuit, 1969.)

Lo que vuelve a llevarnos al *Essai sur le don* que remitía ya a este artículo:

«*Gift, gift. Mélanges Ch. Andler*, Estrasburgo, 1924. Se nos ha preguntado por qué no hemos examinado la etimo-

apuntaba en primer lugar a los órganos genitales ⁽⁵³⁾. Una vez alejados del espacio de la ciudad, los *fármacos*, los golpes ⁽⁵⁴⁾ debían expulsar o atraer al mal

logía *gift*, traducción del latín *dosis*, a su vez transcripción del griego *dósis*, dosis, dosis de veneno. Esa etimología supone que los dialectos alto y bajo alemanes habrían reservado un nombre culto a una cosa de utilización vulgar, lo cual no es la ley semántica habitual. Y, además, habría que explicar aún la elección de la palagra *gift* para esa traducción y el tabú lingüístico inverso que ha pesado sobre el sentido «don» de esa palabra en ciertas lenguas germánicas. En fin, el empleo latino y, sobre todo, griego de la palabra *dosis* en el sentido de veneno prueba que también entre los antiguos hubo asociaciones de ideas y de reglas morales del tipo de las que describimos.

Hemos acercado la incertidumbre del sentido de *gift* a la del latín *venenum*, a la de *filtron* y *fármacon*; habría que añadir la aproximación (BRÉAL, *Mélanges de la société linguistique*, t. III, pág. 410) *venia*, *venus*, *venenum*, de *vanati* (sánscrito, agradecer), y *gewinnen*, *win* (ganar). Hay que corregir también un error de cita. Aulu-Gelle sí que disertó sobre estas palabras, pero no era él quien citaba a Homero (*Odisea*, IV, pág. 226); es Gaius, el propio jurista, en su libro sobre las *Doce Tablas* (*Digesto*, L. XVI, *De verb. signif.*, 236).» (*Sociologie et anthropologie*, P. U. F., página 255, núm. 1.)

⁽⁵²⁾ Cf. HARRISON, *op. cit.*, pág. 104.

⁽⁵³⁾ «Del mismo modo, la intención de quienes golpeaban al chivo expiatorio en los órganos genitales con escilas [planta herbácea bulbosa, en ocasiones cultivada por sus virtudes farmacéuticas, en especial diuréticas] era seguramente librar a sus poderes de reproducción de un encanto o de una exigencia impuesta por demonios u otras criaturas maléficas...» (FRAZER, *Le Bouc émissaire*, pág. 230).

⁽⁵⁴⁾ Recordemos la etimología supuesta de *fármacon/fármacos*. Citemos a E. BOISACQ, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. «*Fármacon*: Encanto, filtro, droga, remedio, veneno. *Fármacos*: Mago, brujo, envenenador; aquel a quien se inmola en expiación de las faltas de una ciudad (cf.: Hipponax: Aristófanes), de donde foragido (*), *Farmasso*: at. *ito*: trabajar o alterar con ayuda de una droga.

(*) HAVERS, *IF*, XXV, 375-392, partiendo de *paremfaraktos*: *parakekommenos*, deriva *fármacon* de *farma*: «golpe», y éste de *R. bher*: golpear. Cf. lit. *burii*, de suerte que *fármacon* habría significado: «Lo que se refiere a un golpe demoníaco o que es empleado como medio curativo contra semejante golpe», dada la creencia popular muy extendida de que las enfermedades son causadas por golpes

fuera de sus cuerpos. ¿Se les quemaba también a modo de purificación (*kazármos*)? En sus *Mil historias*, refiriéndose a ciertos fragmentos del poeta satírico Hipponax, Zezes describe así la ceremonia: «El (ritual del) *fármacos* era una de esas antiguas prácticas de purificación. Si se abatía una calamidad sobre la ciudad, que expresara el enojo de dios, hambre, peste o cualquier otra catástrofe, llevaban como a un sacrificio al hombre más feo de todos a modo de purificación y como remedio a los sufrimientos de la ciudad. Procedían al sacrificio en un lugar convenido y daban [al *fármacos*], con sus manos, queso, un pastel de cebada e higos, luego se le golpeaba siete veces con puerros, higueras silvestres y otras plantas silvestres. Finalmente le prendían fuego con ramas de árboles silvestres y esparcían

del demonio y curadas del mismo modo. KRETSCHMER, *Glotta*, III, 388 ss., objeta que *fármacon* en la epopeya designa siempre una sustancia, hierba, unguento, bebida u otra materia, pero no la acción de curar, de encantar, de envenenar; la etimología de Havers no añade más que una posibilidad frente a otras, por ejemplo, la derivación de *ferô*, *ferma*, «*quod terra fert*».

Cf. también HARRISON, pág. 108: «... *fármacos* significa simplemente "hombre-mágico". El término emparentado, en lituano, en *burin*, mágico; nuestro «formulario» conserva algún vestigio de su connotación primitiva. *Fármacon* quiere decir en griego droga curativa, veneno, tintura, pero siempre, para lo bueno o para lo malo, en un sentido mágico.»

En su *Anatomy of criticism*, Northrop Frye reconoce en la figura del *fármacos* una estructura arquetípica y permanente de la literatura occidental. La exclusión del *fármacos*, que no es, dice Frye, «ni inocente ni culpable» (página 41) se repite en Aristófanes o Shakespeare, opera lo mismo sobre Shylock que sobre Falstaff, sobre Tartufo no menos que sobre Charlot. «Encontramos una figura de *fármacos* en la Hester Prynne de Hawthorne, el Billy Budd de Melville, la Tess de Hardy, el Septimus de *Mrs. Dalloway*, en las historias de judíos y de negros perseguidos, en las historias de artistas cuyo genio les transforma en Ismaeles de la sociedad burguesa» (pág. 41; cf. también páginas 148-149).

sus cenizas en el mar y al viento, a modo de purificación, como he dicho, de los sufrimientos de la ciudad.»

El cuerpo *propio* de la ciudad reconstituye, pues, su unidad, se encierra en la seguridad de su fuero interno, se devuelve el habla que la vincula a sí misma dentro de los límites del ágora excluyendo violentamente de su territorio al representante de la amenaza o de la agresión exterior. El representante representa, sin duda, la alteridad del mal que viene a afectar e infectar al interior, irrumpiendo imprevisiblemente en él. Pero el representante del exterior no resulta en menor medida *constituido*, regularmente situado por la comunidad, escogido, si se puede decir, de su seno, mantenido, alimentado por ella, etc. Los parásitos eran, como es natural, domesticados por el organismo vivo que los alberga a sus propias expensas. «Los atenienses mantenían regularmente, a expensas del Estado, cierto número de individuos degradados e inútiles; y cuando una calamidad como la peste, la sequía o el hambre se abatía sobre la ciudad, sacrificaban a dos de esos rechazados, como chivos expiatorios» ⁽⁵⁵⁾.

La ceremonia del *fármacos* se representa, pues, en el límite entre el interior y el exterior que ella tiene como función marcar sin tregua. *Intra muros/extra muros*. Origen de la diferencia y de la partición, el *fármacos* representa al mal introyectado y proyectado. Benéfico en tanto que cura —y por eso venerado, rodeado de cuidados—, maléfico en tanto que encarna los poderes del mal, y por eso temido, rodeado de precauciones. Angustioso y apaciguador.

⁽⁵⁵⁾ FRAZER, *Le Bouc émissaire*, pág. 228. Cf. también HARRISON, pág. 102.

Sagrado y maldito. La conjunción, la *coincidentia oppositorum*, se deshace sin cesar mediante el paso, la decisión, la crisis. La expulsión del mal y de la locura restaura la *sofrosine*.

La exclusión tenía lugar en los momentos críticos (sequía, peste, hambruna). La *decisión* era entonces *repetida*. Pero el dominio de la instancia crítica requiere que se soslaye la sorpresa: mediante la regla, la ley, la regularidad de la repetición, la fecha fija. La práctica ritual, que tenía lugar en Abdera, en Tracia, en Marsella, etc., se reproducía *todos los años* en Atenas. Y aun en el siglo V, Aristófanes y Lisias aluden claramente a ello. Platón no podía desconocerlo.

La fecha de la ceremonia es notable: el sexto día de las Targuelias. Es el día en que nació aquel cuya condena a muerte —y no sólo porque su causa próxima fue un *fármakon*— se parece a la de un *fármacos* del interior: Sócrates.

Sócrates, apodado el *farmakeus* en los diálogos de Platón, Sócrates, que ante la acusación (*grafé*) lanzada en contra suya, se negó a defenderse, declinó la oferta logográfica de Lisias, «el más hábil de los actuales escritores», quien le había propuesto prepararle una defensa escrita, Sócrates nació el sexto día de las Targuelias. Diógenes Laercio lo testimonia: «Nació el sexto día de las Targuelias, el día en que los atenienses purifican su ciudad».

7. LOS INGREDIENTES: EL AFEITE, EL FANTASMA, LA FIESTA

El rito del *fármacos*: la enfermedad y la muerte, la repetición y la exclusión.

Sócrates une en un sistema todas esas acusaciones contra el fármaco de la escritura en el momento en que toma de nuevo en provecho suyo, para sostenerla, explicitarla, interpretarla, al habla divina, regia, paternal y solar, la sentencia capital de Zamus. Los peores efectos de la escritura, ese habla los precedía únicamente. Habla no demostrativa, no pronunciaba un saber, se pronunciaba. Anunciando, presagiando, decidiendo. Es una *manteia*, lo ha dicho Sócrates (275 c). Cuyo discurso va a dedicarse desde entonces a traducir esa *manteia* en filosofía, a amonedar ese capital, a hacerle valer, a dar cuenta, a dar cuentas y razones, a dar razón a ese denominado basileo-patrohelio-teológico. A transformar el *mitos* en *logos*.

¿Cuál puede ser el primer reproche dirigido por un dios desdeñoso a lo que parece sustraído a su eficacia? La ineficacia, desde luego, la improductividad, la productividad únicamente aparente que no hace más que repetir lo que en realidad está allí ya. Por eso es por lo que —primer argumento de Sócrates— la escritura no es una buena *tejné*, entendamos un arte capaz de engendar, de producir, de hacer aparecer: lo claro, lo seguro, lo estable (*safes kai bebaion*). Es decir, la *aleceia* del *eidos*, la verdad del ser en su figura, en su «idea» en su visibilidad no-sensible, en su invisibilidad inteligible. La verdad de lo que es: la escritura en la letra no tiene nada que ver. Debe más bien cegar (se) en ella. Y quien

creyera que con un grafema había producido la verdad daría muestras de la mayor estupidez (*eueceia*). Mientras que el sabio socrático sabe que no sabe nada, ese estúpido no sabe que sabe ya lo que cre aprender con la escritura, y que no hace más que reponerse en memoria con los tipos. No acordarse por anámnesis, del *eidós* contemplado antes de la caída del alma en el cuerpo, sino rememorarse, al modo hipomnésico, de lo que ya posee el saber mnésico. El logos escrito no es más que un medio para quien sabe ya (*tòn eidota*) rememorarse (*hipomnesai*) las cosas a propósito de las cuales hay escritura (*ta guegrámmena*) (275 d). La escritura no interviene, pues, más que en el momento en que el sujeto de un saber dispone ya de los significados que entonces la escritura se limita a consignar.

Sócrates retoma así la oposición principal y decisiva que surcaba la manteia de Zamus: *mneme/hipomnesis*. Oposición sutil entre un saber como memoria y un no-saber como rememoración, entre dos formas y dos momentos de la repetición. Una repetición de verdad (*aleceia*) que muestra y presenta al *eidós*; y una repetición de muerte y olvido (*lece*) que vela y desvía porque no presenta al *eidós*, sino que re-presenta la presentación, repite la repetición ⁽⁵⁶⁾.

La hipomnesis, a partir de la cual se anuncia y se hace pensar aquí la escritura, no sólo no coincide con la memoria, sino que no se construye más que

⁽⁵⁶⁾ Podríamos mostrar que toda la fenomenología husserliana está sistemáticamente organizada en torno a una oposición análoga entre presentación y re-presentación (*Gegenwärtigung/Vergegewärtigung*), y luego entre recuerdo primario (que forma parte de lo originario «en sentido amplio») y recuerdo secundario. Cf. *La Voix et le Phénomène*.

como una dependencia de la memoria. Y, por consiguiente, de la presentación de la verdad. En el momento en que es llamada a comparecer ante la instancia paterna, la escritura se halla determinada en el interior de una problemática del saber-memoria; se halla, pues, desprovista de todos sus atributos y de todos sus poderes de desbrozamiento. Su fuerza de penetración es cortada no por la repetición, sino por la enfermedad de la repetición, por lo que en la repetición se desdobra, se redobra, repite la repetición y haciéndolo, separado de la «buena» repetición (la que presenta y reúne al ser en la memoria viva), puede siempre, abandonado a sí, no repetirse más. La escritura sería una pura repetición y, por lo tanto, una repetición muerta, que puede siempre no repetir nada o no poder *espontáneamente* repetirse a sí misma: es decir, igualmente no repetirse más que a sí misma, la repetición hueca y abandonada.

Esta pura repetición, esta «mala» reedición sería, pues, tautológica. Los *logoi* escritos, «se creería que el pensamiento anima lo que dicen; pero si se les dirige la palabra con la intención de aclararse sobre uno de sus dichos, es algo único que se contentan con significar, lo mismo siempre (*en ti semainei monon tauton aei*)» (275 d). Repetición pura, repetición absoluta de sí, pero de sí ya como cita y repetición, repetición del significante, repetición nula o anuladora, repetición de muerte, es todo uno. La escritura no es la repetición viva del ser vivo.

Lo cual la emparenta con la pintura. Y lo mismo que la *República*, en el momento en que condena a las artes de imitación, junta pintura y poesía, lo mismo que la *Poética* de Aristóteles las asociará igualmente bajo el concepto de *mimesis*, Sócrates compara aquí lo escrito al retrato, el *grafema* al zo-

grafema. «Lo que hay de terrible (*deinon*), en efecto, creo, en la escritura, es también, Fedro, que tenga en verdad tanta semejanza con la pintura (*homoion zographiâ*). Y así, los hijos que engendra ésta parecen seres vivos (*ôs zônta*), pero que se les haga alguna pregunta, ¡que, llenos de dignidad (*semnôs*) no dicen ni palabra! Lo mismo ocurre con los escritos...» (275 d).

La impotencia para responder de sí mismo, la irresponsabilidad de la escritura, son acusadas por Sócrates en el *Protágoras*. Los malos oradores políticos, los que no saben responder a «una pregunta suplementaria», «son como los libros, que no pueden ni contestar ni preguntar» (329 a). Por eso es por lo que, dice además la *Carta VII*, «ningún hombre razonable se arriesgará a confiar sus pensamientos a ese vehículo en especial cuando resulta tan fijado como los caracteres escritos» (343 a; cf. también *Leyes*, XII, 968 d).

¿Cuáles son en profundidad, bajo los enunciados de Sócrates, los rasgos de semejanza que hacen de la escritura un homólogo de la pintura? ¿A partir de qué horizonte se anuncian su silencio común, ese mutismo testarudo, esa máscara de gravedad solemne y prohibida que disimula tan mal una incurable afasia, una sordera de piedra, una cerrazón irremediablemente débil a la petición del *logos*? Si escritura y pintura son convocadas juntas, llamadas a comparecer con las manos atadas ante el tribunal del *logos*, a responder allí, es simplemente porque ambas son interrogadas: como representantes supuestas de un habla, como capaces de un discurso, depositarias e incluso encubridoras de las palabras que se les quiere hacer decir entonces. Que no se muestren a la altura de ese proceso verbal, que se

muestrén impotentes para representar dignamente a un habla viva, para ser su intérprete o portavoz, para sostener una conversación, para responder a las preguntas orales, y entonces no valdrán nada. Son estatuillas, máscaras, simulacros.

No olvidemos que pintura se dice aquí *zôgrafia*, representación inscrita, dibujo *de lo vivo*, retrato de un modelo animado. El modelo de esta pintura es la pintura representativa, conforme a un modelo vivo. La palabra *zôgrafia* se abrevia incluso en ocasiones en *gramma* (*Cratilo*, 430 e y 431 c). Igual, la escritura debería pintar al habla viva. Se parece, pues, a la pintura en la medida en que es pensada —en toda esa problemática platónica se puede enunciar con una palabra esa determinación maciza y fundamental— a partir de ese modelo particular que es la escritura fonética tal como reinaba sobre la cultura griega. Los signos de la escritura funcionaban en ella en un sistema en que debían representar a los signos de la voz. Signos de signos.

Así, igual que el modelo de la pintura o de la escritura es la fidelidad al modelo, igualmente la semejanza entre pintura y escritura consiste en *la propia semejanza*: es que esas dos operaciones deben tender ante todo a asemejar. Son las dos, en efecto, aprehendidas como técnicas miméticas, siendo el arte determinado en primer lugar como *mímesis*.

A pesar de esa semejanza de semejanzas, el caso de la escritura es más grave. Como todo arte imitativo, la pintura y la poesía se hallan ciertamente alejadas de la verdad (*República*, X, 603 b). Pero ambas tienen circunstancias atenuantes. La poesía imita, pero a la voz, de viva voz. La pintura, como la escultura, es silenciosa, pero su modelo no habla.

Pintura y escultura son artes del silencio, lo sabe bien Sócrates, él, ese hijo de escultor que al principio quiso seguir el oficio de su padre. Lo sabe y lo dice en el *Gorgias* (405 c d). El silencio del espacio pictórico o escultórico es, si se puede decir, normal. No lo es ya en el orden de la escritura, puesto que la escritura se da como imagen del habla. Desnaturaliza, pues, más gravemente lo que pretende imitar. No sustituye siquiera una imagen por su modelo, inscribe en el espacio del silencio y en el silencio del espacio el tiempo vivo de la voz. Desplaza a su modelo, no da ninguna imagen de él, arranca violentamente a su elemento la interioridad animada del habla. Haciéndolo, la escritura se aleja inmensamente de la verdad de la cosa misma, de la verdad del habla y de la verdad que se abre al habla.

Y por lo tanto del rey.

Recordemos en efecto la famosa requisitoria contra la mimética pictórica en la *República* (X, 597⁵⁷). Se trata primero de expulsar a la poesía de la ciudad, y esta vez, a diferencia de lo que ocurre en los *Libros II y III*, por razones que se refieren exclusivamente a su naturaleza mimética. Los poetas trágicos, cuando practican la imitación, dañan al entendimiento de quienes les escuchan (*tes tôn akuontôn dianoias*), si estos últimos no disponen de un antídoto (*farmacon*, 595 a). Y ese contravenceno es «el conocimiento de lo que las cosas son realmente» (*to eidenai auta oia tinkenai onta*). Si se piensa en que más adelante los imitadores y los sueños de encantamientos serán presentados como charlatanes y taumaturgos (602 d); es decir, especies del género *farmakeus*, el saber ontológico resulta una

(57) Estudiaré este pasaje, desde otro punto de vista, en un texto aún por publicar, «*Entre deux coups de dés*».

vez más una fuerza farmacéutica opuesta a una fuerza farmacéutica. El orden del saber no es el orden transparente de las formas o de las ideas, tal como podría interpretársele por retrospectión, es el antidoto. Mucho antes de ser dividido en violencia oculta y en saber justo, el elemento del *fármakon* es el lugar de combate entre la filosofía y su otro. Elemento *en sí mismo*, si se puede decir aún, *indecidible*.

Pero para definir la poesía de imitación hay que saber lo que es la imitación en general. Y es el ejemplo entre todos *familiar* del origen del lecho. Tendremos todo el tiempo para preguntarnos en otro lugar sobre la necesidad que hace escoger este ejemplo y sobre el deslizamiento que en el texto hace pasar insensiblemente de la mesa al lecho. Al lecho ya hecho. En todo caso, Dios es el verdadero padre del lecho, del *eidós* clínico. El carpintero es su «demiurgo». El pintor, al que aquí se le llama aún zoógrafo, no es ni el generador (*fiturgos*: autor de la *fisis* —como verdad— del lecho), ni el demiurgo. Sólo el imitador. Se ha alejado tres pasos de la verdad original, de la *fisis* del lecho.

Y por lo tanto del rey.

«Es lo que será también, pues, el poeta trágico, ya que es imitador: estará naturalmente tres puestos detrás del rey y la verdad, y todos los demás imitadores también» (597 e).

En cuanto a inscribir por escrito a ese *eidôlon*, a esa imagen que es ya la imitación poética, equivaldría a alejarla del rey un cuarto paso, o más bien, por cambio de orden o de elemento, a distraerla desmesuradamente, si no dijese ya el propio Platón en otro lugar, hablando del poeta imitador en general, «que está siempre a una distancia infinita de

la verdad» (*tu de alezus porrô pani afestôta*) (605 c). Pues a diferencia de la pintura, la escritura no crea ni siquiera un fantasma. El pintor, es sabido, no produce el ser-verdadero, sino la apariencia, el *fantasma* (598 b), es decir, lo que ya simula la copia (*el Sofista*, 236 b). Se traduce en general *fantasma* (copia de copia) por simulacro ⁽⁶⁸⁾. El que escribe en el alfabeto ni siquiera imita ya. Sin duda también porque imita, en cierto sentido, perfectamente. Tiene más posibilidades de reproducir la voz, puesto que la escritura fonética la descompone mejor y la transforma en elementos abstractos y espaciales. Esta *des-composición* de la voz es aquí a la vez lo que la conserva y lo que la corrompe más. La imita perfectamente porque no la imita del todo. Pues la imitación afirma y agudiza su esencia al desaparecer. Su esencia es su no-esencia. Y ninguna dialéctica puede resumir esa inadecuación consigo. Una imitación perfecta no es ya una imitación. Suprimiendo

(68) Sobre el lugar y la evolución del concepto de *mimesis* en el pensamiento de Platón remitimos, ante todo, al *Essai sur le Cratyle* (1940), de V. GOLDSCHMIDT (en especial págs. 165 y ss.). En él se ve en particular que Platón no condenó siempre y en todas partes a la *mimesis*. De ello se puede deducir al menos lo siguiente: condene o no la imitación, Platón plantea la cuestión de la poesía determinándola como *mimesis*, abriendo así el campo en el que la *Poética* de Aristóteles, regida toda por esa categoría, producirá *el concepto* de la literatura que reinará hasta el siglo XIX, hasta Kant y Hegel excluidos (excluidos al menos si se traduce *mimesis* por *imitación*).

Por otra parte, Platón condena bajo el nombre de *fantasma* o de *simulacro* a lo que se presenta en la actualidad, en su más radical exigencia, como escritura. Al menos se puede denominar así *en el interior* de la filosofía y de la «mimetología» a lo que excede a las oposiciones de conceptos en que Platón define al fantasma. Más allá de esas oposiciones, más allá de los valores de verdad, no-verdad, ese excedente de escritura ya no puede, claro está, dejarse simplemente calificar por el simulacro o el fantasma. Ni, sobre todo, por el concepto clásico de escritura.

la pequeña diferencia que, separándole de lo imitado, remite con eso a ello, se hace a lo imitante absolutamente diferente: otro ser que ya no hace referencia a lo imitado (59). La imitación no responde a su esencia, no es lo que es —imitación— más que resultando culpada o más bien defectuosa en algún punto. Es mala por esencia. No es buena más que siendo mala. Estando inscrito en ella el fracaso, no tiene naturaleza, no tiene nada propio. Ambivalente, jugando consigo, escapando de sí misma, no realizándose más que ahucándose, bien y mal a la vez, indecidiblemente la *mimesis* se emparenta con el *fármacon*. Ninguna «lógica», ninguna «dialéctica» puede consumir su reserva en tanto ella debe sin tregua extraer de ella y asegurarse con ella.

Y de hecho, la técnica de la imitación, igual que la producción del simulacro, ha sido siempre, en opinión de Platón, manifestación mágica, taumatúrgica:

«Y los mismos objetos parecen torcidos o derechos según que se les mire en el agua o fuera del agua, cóncavos o convexos según otra ilusión visual producida por los colores, y es evidente que todo ello turba nuestra alma. Es a esa enfermedad de nuestra naturaleza a lo que la pintura sombreada (*skiagrafia*), el arte del charlatán (*goeteia*) y otras cien invenciones del mismo tipo

(59) «¿No existirían dos objetos (*pragmata*), tales como Cratilo y la imagen de Cratilo, si un dios, no contento con reproducir tu color y tu forma, como los pintores, figurase además, tal como es, todo el interior de tu persona, dando exactamente sus caracteres de blandura y de calor, y poniendo el movimiento, el alma y el pensamiento tales como son en ti; en una palabra, si todos los rasgos de tu persona los colocase junto a ti en una copia fiel? ¿Habría entonces Cratilo y una imagen de Cratilo o bien dos Cratilos?» «CRATILLO: Dos Cratilos, Sócrates, en mi opinión» (432 b c).

se dirigen y aplican todos los sortilegios de la magia (*zauematopoiá*)» (*República*, X, 602 c, d; cf. también 607 c⁶⁰).

El antídoto es una vez más la *episteme*. Y como la *hibris* no es en el fondo más que ese arrebatado desmesurado que lleva al ser al simulacro, la máscara y la fiesta, no habrá otro antídoto que el que permite *guardar la medida*. El *alexi-fármakon* será la ciencia de la medida, en todos los sentidos de esa palabra. Continuación del mismo texto:

«¿No se han descubierto contra esa ilusión muy hermosos remedios en la medida (*metrein*), el cálculo (*arithmein*) y el pesaje (*instanai*), de manera que lo que prevalezca en nosotros no sea la apariencia (*fainómenon*) variable de tamaño, de cantidad o de peso, sino la facultad que ha contado, pesado, medido?... Ahora bien, se pueden considerar a todas esas operaciones como obra de la razón (*tu loguistikú ergon*) que está en nuestra alma». (Lo que Chambry traduce aquí por «remedios», es la palabra que califica en el *Fedro* a la asistencia, el socorro (*boeceaia*) que el padre del habla viva deberá prestar siempre a la escritura, quien por sí sola se halla desguarnecida).

El ilusionista, el técnico del *trompe l'oeil*, el pintor, el escritor, el *farmakeus*. No ha faltado quien lo observe: «... la palabra *fármakon*, que significa color, ¿no es la misma que se aplica a las drogas de los brujos o de los médicos? Los echadores de conjuros, ¿no recurrían para sus maleficios a figuritas de cera?»⁽⁶¹⁾. El *encantamiento* es siempre efecto

⁽⁶⁰⁾ Sobre estos temas, cf. sobre todo: P. M. SCHUHL, *Platon et l'Art de son temps*.

⁽⁶¹⁾ P. M. SCHUHL, *op. cit.*, pág. 22. Cf. también el *Essai sur la formation de la pensée grecque*, págs. 39 ss.

de una *representación*, pictórica o escultórica, que captura, cautiva la forma del otro, en especial en su rostro, su cara, habla y mirada, boca y ojo, nariz y orejas: *vultus*.

La palabra *fármacon* designa, pues, también el color pictórico, la materia en que se inscribe el *zografema*. Veamos el *Cratilo*: en su conversación con Hermógenes, Sócrates examina la hipótesis según la cual los nombres imitan a la esencia de las cosas. Compara, para distinguirlas, la imitación musical o pictórica, por una parte, y la imitación nominal, por otra. Su gesto no nos interesa sólo porque apela al *fármacon*, sino también porque otra necesidad se le impone, que a partir de ahora intentaremos elucidar progresivamente: en el momento de abordar a los elementos diferenciales de la lengua de nombres debe, como más tarde lo hará Saussure, suspender la instancia de la voz como sonoridad imitante de sonidos (música imitativa). Si la voz nombra, es por la diferencia y la relación que se introducen entre los *stoijeia*, los elementos o las letras (*grámmata*). La misma palabra (*stoijeia*) designa a los elementos y a las letras. Y deberemos reflexionar en lo que aparece aquí como necesidad convencional o pedagógica: se designa a los fonemas en general, vocales —*foneenta* ⁽⁶²⁾— y consonantes, por las letras que los inscriben.

SÓCRATES: ¿Pero cómo distinguir lo que sirve de punto de partida a la imitación del imitador? Puesto que es con sílabas y letras como se hace la imitación de la esencia, ¿no resulta el procedimiento más justo el distinguir primero los elementos? Así hacen los que se dedican a los ritmos; comienzan por distinguir el valor de los

(62) Cf. también el *Filebo*, 18 a b.

elementos (*stoijeiôn*), luego el de las sílabas, y entonces, pero sólo entonces, abordan el estudio de los ritmos.

HERMÓGENES: Sí.

SÓCRATES: ¿No debemos pues, también nosotros, distinguir primero las vocales (*foneenta*); luego, en el resto, clasificar por especies a los elementos que no comportan ni sonido ni ruido (*afona kai aftonga*) —así es como los llaman los entendidos en estas materias—; luego pasar a los elementos que, sin ser vocales, no son, sin embargo, mudos y, en las vocales mismas, distinguir las diferentes especies? Cuando hayamos hecho esas diferenciaciones, entonces deberemos distinguir correctamente todos los seres que deben recibir los nombres, investigando si existen categorías a las que se refieren todos, como los elementos, y según los cuales se pueda a la vez verlos y reconocer si existen en ellos especies como en los elementos. Una vez bien examinados a fondo todos esos problemas, deberemos atribuir cada elemento de acuerdo con su semejanza, haya que atribuir uno de ellos a cada objeto, o bien mezclar varios para un solo objeto. Los pintores, para obtener el parecido, ponen una simple tinta de púrpura, y ora algún otro color (*allo tôn farmacôn*); a veces también mezclan varios, como cuando preparan un tono de carne u otro del mismo tipo, según, me imagino, que cada retrato parece pedir un color (*fármacu*) particular. Del mismo modo, nosotros aplicaremos, también, los elementos a las cosas, a una sola el elemento único que parecerá necesario, o varios a la vez formando lo que se llaman sílabas; reuniremos a su vez las sílabas, que sirven para componer los nombres y los verbos; y de nuevo, con los nombres y los verbos nos pondremos a constituir un gran conjunto, como el ser vivo (*zoôn*) reproducido por la pintura (*te grafike*) (424 b-425 a).

Más adelante:

SÓCRATES: Tienes razón. Así pues, para que el hombre sea semejante al objeto, ¿los elementos con que se constituirán los nombres primitivos deben, necesariamente, ser naturalmente semejantes a los objetos? Me explico: ¿se habría compuesto el cuadro de que hablábamos antes a semejanza de la realidad, si la naturaleza no proporcionase, para componer los cuadros, colores (*farmakeia*) semejantes a los objetos que imita la pintura? ¿No resultaría imposible? (434 a b).

La *República* llama también *fármaca* a los colores del pintor (420 c). La magia de la escritura y de la pintura es, pues, la de un afeite que disimula la muerte bajo la apariencia de lo vivo. El *fármacon* presenta y oculta a la muerte. Da buen aspecto al cadáver, lo enmascara y pinta. Lo perfuma con su esencia, como se dice en *Esquilo*. El *fármacon* designa también al perfume. Perfume sin esencia, como antes decíamos droga sin sustancia. Transforma el orden en atavío, el cosmos en cosmética. La muerte, la máscara, el afeite, es la fiesta que subvierte el orden de la ciudad, tal como debería ser regulado por el dialéctico y por la ciencia del ser. Platón, ya lo veremos, no tardará en identificar la escritura y la fiesta. Y el juego. Cierta fiesta y cierto juego.

8. LA HERENCIA DEL FÁRMACON: LA ESCENA DE FAMILIA

Henos introducidos a otra profundidad de la reserva platónica. Esta farmacia es también, lo hemos sentido, un teatro. El teatro no se deja resumir en ella en un habla: existen fuerzas, existe un espacio, existe la ley, existe el parentesco, lo humano y lo divino, el juego, la muerte, la fiesta. Así, la profundidad que se nos descubre será necesariamente otra escena, o más bien otro cuadro en la pieza de la escritura. Después de la presentación del *fármakon* al padre, después de la humillación de Zeuz, Sócrates, pues, retoma el habla por su cuenta. Parece querer sustituir el mito por el *logos*, el teatro por el discurso, la ilustración por la demostración. Y, sin embargo, a través de sus demostraciones, otra escena se adelanta lentamente hacia la luz, menos inmediatamente visible que la precedente, pero con una sorda latencia, tan tensa, tan violenta como la otra, componiendo con ella, en el recinto farmacéutico, una organización sabia y viva de figuras, de desplazamientos y de repeticiones.

Esta escena no ha sido leída nunca por lo que es en primer lugar, ocultándose y manifestándose a la vez en sus metáforas: de familia. Es cuestión de padre e hijo, de bastardo que no es ni siquiera socorrido por la asistencia pública, de hijo legítimo y glorioso, de herencia, de esperma y de esterilidad. La madre es relegada al silencio, pero no presentará

ninguna objeción. Y si se la busca bien, como en esas imágenes-adivinanzas, se verá quizá su imagen inestable, dibujada al revés, entre la maleza, al fondo de un jardín *eis Adónidos kepus*. En los jardines de Adonis (276 b).

Sócrates acaba de comparar los retoños (*ekgona*) de la pintura y los de la escritura. Ha ridiculizado su suficiente insuficiencia, la monótona y solemne tautología de las respuestas que nos significan cada vez que les interrogamos. Y prosigue:

Otra cosa: cuando de una vez por todas ha sido escrito, cada discurso se va a correr a derecha o izquierda, indistintamente, junto a quienes entienden de ello, y lo mismo junto a quienes no saben nada, y no sabe a quiénes debe o no dirigirse. Y si se elevan sobre él voces discordantes y es injustamente desdeñado, tiene siempre necesidad de la asistencia de su padre: por sí solo, en efecto, no es capaz ni de defenderse ni de asistirse (275 e).

La metáfora antropomórfica, e incluso animista, se explica sin duda por el hecho de que lo escrito es un *discurso* escrito (*lógos guegrámmenos*). En tanto que vivo, el *logos* ha surgido de un padre. No existe, pues, para Platón cosa escrita. Existe un *logos* más o menos vivo, más o menos cerca de sí. La escritura no es un orden de significación independiente, es un habla debilitada, no en absoluto una cosa muerta: un muerto-vivo, un muerto en receso, una vida diferida, una apariencia de aliento; el fantasma, el simulacro (*eidolon*, 276 a) del discurso vivo no es inanimado, no es insignificante, simplemente significa poco y siempre idénticamente. Ese significante de poco, ese discurso sin gran fiador, es como

todos los fantasmas: errante. Rueda (*kilindeitai*) aquí y allá como alguien que no sabe adónde va, habiendo perdido el camino correcto, la buena dirección, la regla de rectitud, la norma; pero también como alguien que ha perdido sus derechos, como un fuera-de-la-ley, un desviado, un mal muchacho, un granuja o un aventurero. Recorriendo las calles, no sabe ni siquiera quién es, cuál es su identidad, si es que tiene una, y un nombre, el de su padre. Repite la misma cosa cuando se le interroga en todas las esquinas de la calle, pero ya no sabe repetir su origen. No saber de dónde se viene ni adónde se va, para un discurso sin fiador, es no saber hablar, es el estado de infancia. Desarraigado, anónimo, sin vínculos con su país y su misión, ese significante casi insignificante está a disposición de todo el mundo ⁽⁶⁸⁾, lo mismo de los competentes que de los in-

(68) J. P. Vernant señala semejante «democratización» de y por la escritura en la Grecia clásica. «A esa importancia que toma entonces el habla, convertida desde entonces en el instrumento por excelencia de la vida política, corresponde también un cambio en la significación social de la escritura. En los reinos del Oriente Próximo la escritura constituía la especialidad y el privilegio de los escribas. Permitía a la administración regia controlar, contabilizándola, la vida económica y social del Estado. Tendía a constituir archivos mantenidos siempre más o menos secretos en el interior del palacio...» En la Grecia clásica, «en lugar de ser el privilegio de una casta, el secreto de una clase de escribas que trabajaba para el palacio del rey, la escritura se convierte en "cosa común" a todos los ciudadanos, un instrumento de publicidad... Las leyes deben estar escritas... Las consecuencias de esta transformación del estatuto social de la escritura resultarán fundamentales para la historia intelectual. *Op. cit.*, pág. 151-2 (cf. también página 52, pág. 78 y *les Origines de la pensée grecque*, pág. 43-4). Ahora bien, ¿no se puede decir que Platón siga pensando a la escritura desde el puesto del rey, presentándola en el interior de las estructuras ya periclitadas de la *basileia*? Sin duda, en los mitemas que informan aquí su pensamiento. Pero, por otra parte, Platón cree en la necesidad de escribir las leyes; y la desconfianza de las virtudes ocultas de la

competentes, de los que entienden y saben del asunto (*tois epaiusin*) que de aquellos a quienes no les interesa en absoluto y que, no sabiendo nada, pueden afligirle con todo tipo de impertinencias.

Disponible para todos y cada uno, ofrecida en las aceras, ¿no es la escritura esencialmente democrática? Se podría comparar el proceso de la escritura al proceso de la democracia, tal como es instruido en la *República*. En la sociedad democrática, ninguna preocupación por la competencia, las responsabilidades son confiadas a cualquiera. Las magistraturas son sacadas a suertes (557 a). Lo igual es igualmente dispensado a lo igual y a lo desigual (558 c). Desmesura, anarquía; el hombre democrático, sin ninguna preocupación por la jerarquía, «establece entre los placeres una especie de igualdad» y entrega el gobierno de su alma al primero que llega, «como si lo decidiese la suerte, hasta que está saciado, y luego se abandona a otro, y, sin rechazar a ninguno, los trata en pie de igualdad... En cuanto a la razón (*logon*) y a la verdad (*alecé*), continué, las rechaza y no les deja entrar en la guarnición. Que se le diga que tales placeres vienen de deseos nobles y buenos, y tales otros de deseos perversos, que hay que cultivar y honrar a los primeros, reprimir y domar a los segundos, a todo eso responde con una señal de desdén, sostiene que todos son de igual naturaleza y que hay que honrarles por igual» (561 b, c).

Ese demócrata errante como un deseo o como un significativo exento del *logos*, ese individuo que no es ni siquiera regularmente perverso, que está dis-

escritura apuntaría más bien a una política no «democrática» de la escritura. Hay que separar todos estos hilos y respetar todos estos niveles o todos estos desplazamientos. El desarrollo de la escritura fonética es en todo caso inseparable del movimiento de «democratización».

puesto a todo, que se presta a todos, que se entrega por igual a todos los placeres, a todas las actividades, eventualmente incluso a la política y a la filosofía («a veces se le creería sumergido en la filosofía; a menudo es hombre de Estado, y, saltando a la tribuna, dice y hace lo que se le ocurre»; 561 *d*), ese aventurero, como el del *Fedro*, simula todo al azar y no es verdaderamente nada. Entregado a todas las corrientes, está en la masa, no tiene esencia, ni verdad, ni patronímico, ni constitución propia. La democracia no es, por otra parte, una constitución en mayor medida que el hombre democrático tiene un carácter propio: «He mostrado también, creo, seguí, que reúne formas de todo tipo y caracteres de cien especies, y que es el hombre bueno y abigarrado (*poikilon*) que se parece al Estado democrático. Así, muchas personas de los dos sexos envidian ese tipo de existencia en que se encuentran casi todos los modelos de gobierno y de costumbres» (561 *e*). La democracia es la orgía, el libertinaje, el bazar, el mercado de objetos usados, la «feria» (*pan-topolion*) de las constituciones donde se puede ir a elegir el modelo que se quiere reproducir» (557 *d*).

Se considere como gráfica o política, o mejor —lo que hará todo el siglo XVIII francés y, sobre todo, Rousseau— como político-gráfica, semejante degradación puede explicarse siempre a partir de una mala relación del padre con su hijo (cf. 559 *a*-560 *b*). Los deseos, dice Platón, deben educarse como a hijos.

La escritura es el hijo *miserable*. El miserable. El tono de Sócrates es ora acusador y *categorico*, denunciando a un hijo desviado y rebelde, una desmesura y una perversión, ora compadecido y condescendiente, apiadándose de un ser desvalido, un

hijo abandonado por su padre. De cualquier forma, un hijo *perdido*. Cuya impotencia es la de un huérfano ⁽⁶⁴⁾, tanto como de un parricida perseguido, y a veces injustamente. En la conmiseración, Sócrates se deja arrastrar bastante lejos: si hay discursos vivos perseguidos y desprovistos de la ayuda de un logógrafo (ese fue el caso del habla socrática), hay también discursos medio muertos —escritos— perseguidos porque les falta el habla del padre muerto. Se puede entonces atacar a la escritura, dirigirle reproches injustos (*uk en dikê loidoreceis*) que sólo el padre podría levantar —asistiendo así a su hijo— si justamente no le hubiese matado su hijo.

Es que la muerte del padre abre el reino de la violencia. Escogiendo la violencia —y es de eso de lo que se trata desde el principio— y la violencia contra el padre, el hijo —o la escritura parricida— no puede dejar de exponerse. Todo eso se hace para

(64) El huérfano es siempre, en el texto de Platón —y en otros lugares—, el modelo del perseguido. Insistíamos para empezar en la afinidad de la escritura y del *mitos*, en su oposición común al *logos*. La orfandad es quizá otro rasgo de parentesco. El *logos* tiene un padre; el padre del mito resulta casi siempre inhallable: de donde la necesidad de la asistencia (*boecea*) de que habla el *Fedro* respecto de la escritura como huérfano. Aparece también en otros lugares:

SÓCRATES: ... Así resultaban aniquilados tanto el mito de Protágoras como el tuyo, al mismo tiempo que se identifican ciencia y sensación.

TEETETO: Aparentemente.

SÓCRATES: Pero no realmente, creo, querido, si por lo menos el padre del primer mito viviera, pues le habría parado muchos golpes: pero ahí no hay más que un huérfano, y le arrastramos por el barro. Con más motivo aún porque los tutores que Protágoras le dejó le niegan todo socorro (*boecein*), empezando por nuestro Teodoro. Nosotros, pues, nos aventuraremos, por espíritu de justicia, a ayudarle (*boecein*).

TEODORO: ... te lo agradeceremos mucho, si quieres ayudarle (*boeces*).

SÓCRATES: Bien hablado, Teodoro. Considera, pues, mi ayuda (*boecean*), tal como la aporto... (*Teeteto*, 164 d-165 a).

que el padre muerto, primera víctima y último recurso, no esté ya más allí. El estar-allí es siempre el de un habla paterna. Y el lugar de una patria.

La escritura, el fuera-de-la-ley, el hijo perdido. Debemos recordarlo aquí, Platón asocia siempre el habla y la ley, *logos* y *nomos*. Las leyes hablan. En la prosopopeya del *Critón* se dirigen a Sócrates. Y en el décimo libro de la *República*, hablan justamente al padre que ha perdido a su hijo, le consuelan, le piden que resista:

Decíamos pues, seguí, que un hombre de carácter moderado al que le ha sucedido alguna desgracia, como la pérdida de un hijo o de algún otro objeto muy querido, llevaría esta pena con más facilidad que cualquier otro [...] Y lo que le pide que resista, ¿no es la razón y la ley (*logos kai nomos*), y lo que le lleva a afligirse no es el sufrimiento mismo (*auto to pathos*)? [...] La ley dice (*Leguei pu o nomos*) que no hay nada más hermoso que conservar la mayor calma posible en la desgracia... (603 e-604 a b).

¿Qué es el padre?, preguntábamos más arriba. El padre es. El padre es (el hijo perdido). La escritura, el hijo perdido, no responde a esa pregunta, (se) escribe: (que) el padre *no está*, es decir, no está presente. Cuando ya no es un habla descolgada del padre, suspende la pregunta *qué es*, que es siempre tautológicamente la pregunta «¿qué es el padre?» y la respuesta «el padre es lo que es». Entonces se produce una avanzada que ya no se deja pensar en la oposición corriente del padre y del hijo, del habla y de la escritura.

Ha llegado el momento de recordar que Sócrates representa en los diálogos el papel del padre, *repre-*

sentá al padre. O al hermano mayor. Dentro de poco hablaremos de éste. Y Sócrates recuerda a los atenienses, como un padre a sus hijos, que matándole, es a ellos mismos a quienes primero perjudicarán. Escuchémosle en su prisión. Su astucia es infinita y, por lo tanto, ingenua o nula (Conservadme con vida —puesto que estoy muerto ya— para vosotros):

Y ahora, atenienses, no vayáis a interrumpirme [...] Os lo declaro; si me condenáis a muerte, siendo lo que soy, no es a mí a quien más perjudicaréis, sino a vosotros mismos [...] Pensadlo: si me hacéis morir, no encontraréis fácilmente otro hombre —lo digo a riesgo de prestarme a burlas—, un hombre ligado a vosotros por la voluntad de los dioses para estimularos como un tábano aguijonearía a un caballo grande y de buena raza, pero algo flojo en razón justamente de su tamaño, y que tendría necesidad de que le estimulen. Este oficio es para lo que el dios parece haberme ligado a vuestra ciudad, y por eso no dejo de estimularos, de exhortaros, de vituperaros a todos vosotros, con obsesión y por doquier, de la mañana a la noche. No, jueces, no encontraréis fácilmente a alguien como yo; y, por consiguiente, si me hacéis caso, me guardaréis con todo cuidado. Pero es muy posible que os impacientéis, como personas dormidas a las que se despierta, y que entonces, en un arrebatado de cólera, escuchéis a Anitos y me hagáis morir por atolondramiento. Después de lo cual pasaríais el resto de vuestras vidas durmiendo; a menos que el dios, preocupándose de vosotros, no os enviase a alguien para suplirme (*epipempseie*). En todo caso, podéis estar bien seguros de que yo soy un hombre dado a la ciudad por la divinidad: preguntaros si es humanamente posible el descuidar, como yo, todos los intereses personales, sufrir las consecuencias de ello desde hace ya tantos años, y eso para poder

ocuparme exclusivamente de vosotros, representando junto a cada cual el papel de un padre o de un hermano mayor (*osper patera e adelfon presbiteron*), incitándoos a procurar ser mejores (*Apología*, 30 c-31 b).

Y lo que impulsa a Sócrates a suplir al padre o al hermano mayor junto a los atenienses —papel en el que considera también la posibilidad de ser suplido—, es cierta voz. Que prohíbe, además, más que dicta, y a la cual obedece espontáneamente, como el buen caballo del *Fedro*, al que bastan las órdenes de la voz, del *logos*:

Eso se debe —como a menudo me lo habéis oído declarar y en muchos lugares— a cierta manifestación de un dios o de un espíritu divino, que se produce en mí, y del que Meletos ha hecho tema de su acusación, burlándose de ello (*[fone] o de kai en te grafe epikômôdôn Meletos egrapsato*). Es algo que ha comenzado desde mi infancia, cierta voz (*fone*), que, cuando se hace oír, me aparta siempre de lo que iba a hacer, sin empujarme nunca a obrar (31 c d).

Portador de ese signo del dios (*to tu ceu semeion*, 40 b; *to daimonion semeion*, *República*, VI, 496 c), Sócrates tiene, pues, la voz del padre, es el portavoz del padre. Y Platón *escribe a partir de su muerte*. Toda la escritura platónica —y no hablamos ahora de lo que quiere decir, de su contenido significado: la reparación del padre contra la *grafe* que decidió su muerte— es, pues, *leída a partir de la muerte de Sócrates*, en la situación de la escritura acusada en el *Fedro*. El encajamiento de las escenas resulta abismal. La farmacia no tiene fondo.

¿Y qué hay de esta acusada? Hasta ahora la es-

critura —el discurso escrito— no tenía otro estatuto, si aún se puede decir, que el de huérfano o de parricida moribundo. Si se pervierte en el transcurso de su historia rompiendo con su origen, nada decía aún que éste fuese ya en sí mismo malo. Aparece ahora que el discurso escrito, en el sentido «propio» —inscrito en el espacio sensible— está malformado desde su nacimiento. No ha nacido bien: no sólo, como hemos visto, no es completamente viable, sino que no es de buen nacimiento, de nacimiento legítimo. No es *gnesios*. No es por completo un pechero, es un bastardo. Por la voz de su padre no puede ser declarado, reconocido. Está fuera-de-la-ley. Después de la aprobación de Fedro prosigue, en efecto, Sócrates:

SÓCRATES: ¿Qué quieres decir? ¿Qué debemos considerar, respecto a otro discurso, hermano del precedente [el discurso escrito] y legítimo aquél (*adelfon gnesion*), en qué condiciones tiene lugar y cuánto supera al otro por la calidad y potencia de su savia?

FEDRO: ¿Cuál es ese discurso de que hablas y en qué condiciones tiene lugar según tú?

SÓCRATES: Es el que, acompañado de saber, se escribe en el alma del hombre que aprende (*Os met' epistemes grafetai en te tu manzanontos psije*), el que es capaz de defenderse a sí mismo (*dinatos men aminai eautô*) y que, por otra parte, sabe hablar así como callar ante quien debe.

FEDRO: ¿Quieres decir el discurso del que sabe (*tu eidotos logon*), discurso vivo y animado (*zônta kai empsijon*) del que se podría decir con toda justicia que el discurso escrito es un simulacro (*eidolon*)?

SÓCRATES: ¡Claro que sí!, justamente (276 a).

En su contenido, esta réplica no tiene nada de

original, Alcidas (65) decía aproximadamente lo mismo. Pero señala una especie de cambio decisivo en el funcionamiento de la argumentación. Presentando a la escritura como un falso-hermano, a la vez un traidor, un infiel y un simulacro, Sócrates es llevado por primera vez a considerar al hermano de ese hermano, al legítimo, como *otra especie de escritura*: no sólo como un discurso sabio, vivo y animado, sino como una *inscripción* de la verdad en el alma. Sin duda se tiene normalmente la impresión de estar aquí ante una «metáfora». Platón —¿por qué no y qué importancia tiene?— lo creía quizá también en el momento en que tenía lugar, comenzaba incluso, sin duda, la historia de una «metáfora» (inscripción, impresión, marca, etc., en la cera del cerebro o del alma) de la que la filosofía no podrá ya prescindir, por poco crítico que sea su tratamiento. Pero no es menos notable ahora que el habla supuestamente viva sea de pronto descrita por una «metáfora» tomada del orden mismo de lo que se quiere excluir, del orden de su simulacro. Préstamo hecho necesario por lo que liga estructuralmente a lo inteligible con su repetición en la copia, y el lenguaje que describe a la dialéctica no puede dejar de apelear a ello.

Según un esquema que dominará toda la filosofía occidental, toda una buena escritura (natural,

(65) Cf.: M. J. MILNE, *A study in Alcidas and his relation to contemporary sophistic*, 1924. P. M. SCHUHL, *Platon et l'Art de son temps*, pág. 49.

Otra alusión a los hijos legítimos en 278 a. Sobre la oposición entre los bastardos y los hijos bien nacidos (*nozoi/gnesioi*), cf. en especial: la *República* (496 a: los «sófismas» no tienen nada de «gnésion»), *Política* (293 e: las «imitaciones» de constituciones no son «bien nacidas»). Cf. también: *Gorgias*, 513 b; *Leyes*, 741 a, etc.

viva, sabia, inteligible, interior, hablante) se opone a una mala escritura (artificiosa, moribunda, ignorante, sensible, exterior, muda). Y la buena no puede ser designada más que en la metáfora de la mala. La metaforicidad es la lógica de la contaminación y la contaminación de la lógica. La mala escritura es, a la buena, como un modelo de designación lingüística y un simulacro de esencia. Y si la red de las oposiciones de predicados que relacionan una escritura con la otra tiene en su malla a todas las oposiciones conceptuales del «platonismo» —considerado aquí como la estructura dominante de la historia de la metafísica— se podrá decir que la filosofía se ha jugado en el juego de esas dos escrituras. Aun cuando no quería distinguir más que entre habla y escritura.

Se confirma a continuación que la conclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla presente que la preferencia de una escritura a otra, de una huella fecunda a una huella estéril, de una simiente generadora, porque depositada en el interior, a una simiente desperdigada en el exterior en pura pérdida: a riesgo de la *diseminación*. Esto al menos es supuesto por aquello. Antes de buscar su razón en una estructura general del platonismo, sigamos a ese movimiento.

La entrada en escena del *fármakon*, la evolución de los poderes mágicos, la comparación con la pintura, la violencia y la perversión político-familiar, la alusión a los afeites, a la máscara, a los simulacros, todo eso no podía dejar de introducir al juego y a la fiesta, que no tienen lugar nunca sin algún apremio o despliegue de esperma.

No nos decepcionaremos a condición de aceptar determinada escansión del texto, y de no considerar

como contingencias retóricas a los términos de la analogía propuesta por Sócrates.

La analogía: la relación de la escritura-simulacro con lo que representa —la escritura verdadera (la verdadera escritura porque es verdadera, auténtica, responde a su valor, conforme a su esencia, escritura de la verdad en el alma de quien tiene la *episteme*)—, esa relación es *análoga* a la relación de las simientes fuertes, fértiles, que engendran productos necesarios, duraderos y nutritivos (simientes frugíferas) con las simientes débiles, pronto agotadas, supérfluas, que dan nacimiento a productos efímeros (simientes floríferas). Por un lado, el agricultor paciente y sensato (*O nun ekôn gueorgos*); por el otro, el jardinero de lujo con prisas y jugador. Por un lado, lo serio (*spude*); por otro, el juego (*paidia*) y la fiesta (*eorte*). Por un lado, el cultivo, la cultura, el saber, la economía; por el otro, el placer y el gasto sin reservas.

SÓCRATES: ... Y ahora, dime; el cultivador inteligente ⁽⁶⁶⁾, si tiene simientes de las que se preocu-

⁽⁶⁶⁾ Una alusión análoga al agricultor se encuentra en el *Teeteto* (166 a ss.), en una problemática semejante, en medio de la extraordinaria apología de Protágoras al que Sócrates hace decir en particular sus cuatro (no) verdades que aquí nos interesan enormemente: donde se cruzan todos los corredores de esta farmacia. SÓCRATES: Todo lo que, en defensa suya, acabamos de decir ahora, será atacado por él con brío, con gran menosprecio de nosotros, y dirá: «Vaya con ese buen Sócrates! Ha cogido miedo un niño al que le preguntaba si el mismo hombre puede, al mismo tiempo, acordarse de una cosa y no saberla. El niño ha cogido miedo y ha dicho que no, porque no podía prever; y el ridiculizado soy yo: Sócrates ha argumentado para demostrar eso [...]. Pues yo, afirmo que la Verdad es tal como la he escrito (*ôs guegrafa*): medida es cada uno de nosotros de lo que es así como de lo que no es. Infinita empero es la diferencia de uno a otro (*mirion mentoi diaferrein eteron eteru autó tutó*) [...]. Esta definición (*logon*) misma, no va

pa (*ôn spermatôn kedoito*) y que desea que den fruto, es que con toda seriedad (*spude*) irá en pleno verano a sembrarlas en los jardines de Adonis⁽⁶⁷⁾ por la satisfacción de ver esos jardinillos tomar un aspecto soberbio al cabo de ocho

a seguirla palabra por palabra (*tô remati*) en su fórmula. Más bien te hará, con más claridad aún, comprender lo que quiero decir, lo siguiente: Acuérdate, por ejemplo, de lo que decíamos antes: que al enfermo un plato le parece y le resulta amargo, plato que, por el contrario, al hombre con buena salud le resulta y le parece todo lo contrario. Hacer a uno de los dos más cuerdo no se debe hacer ni es, en realidad, factible; ni tampoco acusar de ignorancia al enfermo porque sus opiniones son así y declarar al sano cuerdo porque las suyas son contrarias. Hay que hacer la inversión (*metableteon*) de los estados; pues una de esas disposiciones vale más que la otra. Lo mismo ocurre en la educación, es de una disposición a la disposición que vale más como hay que realizar la inversión: y el médico produce esta inversión gracias a los remedios (*fármacois*), el sofista mediante sus discursos (*logois*) [...]. En cuanto a los prudentes (*sófus*), amigo Sócrates, me hallo muy lejos de ir a buscarlos entre las ranas; los encuentro, para el cuerpo, entre los médicos; para las plantas, en los agricultores [...]. Así, hay personas más prudentes (*sófóteroi*) unas que otras, sin que nadie tenga opiniones falsas...»

(67) «En las fiestas de Adonis, observa Robin, se hacían crecer, fuera de época, en una concha, en un cesto, en un jarrón, plantas que morían enseguida: ofrendas que simbolizaban el fin prematuro del amado de Afrodita.» Adonis, nacido en un árbol —metamorfosis de Mirra—, fue amado y dejado por Venus, luego por Marte, celoso y transformado en jabalí: que le mató de una herida en el muslo. En los brazos de Venus, llegada demasiado tarde, se convierte en anémona, flor efímera de primavera. Anémona, es decir, aliento.

Acercaremos a la oposición agricultor / jardinero (frutos / flores; duradero / efímero; paciencia / prisa; serio / juego, etc.) el tema del doble don en las *Leyes*: «En cuanto a los frutos de otoño, debe darse una parte a cada uno de la siguiente forma: Es la propia diosa quien nos gratifica con un doble don; uno es el juguete de Dionisos (*paidian Dionisiada*) y no se guarda; el otro está destinado por naturaleza a ser guardado. Tengamos, pues, para los frutos de otoño, la siguiente ley: Quienquiera que cate los frutos llamados campestres, uvas o higos, antes de que haya llegado, con la salida de Arcturus, la época de las vendimias... deberá pagar a Dionisos cincuenta dracmas sagrados, etc.» (VIII, 844, d, e).

días? ¿O bien no sería para divertirse (*paidias*) ⁽⁶⁸⁾ así como por causa de la fiesta (*eortes*) como actuaría de ese modo, suponiendo que se le ocurriese hacerlo? Pero más bien, si hay algunas que le interesen realmente, pondrá en provecho el arte del cultivo para sembrarlas en el terreno apropiado, y se felicitará sin duda si, al cabo de ocho meses, todas las que sembró han llegado a su término [...] Y del hombre que posee la ciencia de lo justo, la de lo hermoso, la del bien, ¿vamos a afirmar que tiene menos inteligencia que el campesino, con relación a sus semillas? [...] Así, ya ves que no es seriamente (*spude*) como iría a escribir en el agua (*en idati grapsei*, proverbio equivalente a «escribir en la arena») esas cosas con tinta, sirviéndose de una caña para sembrar con discursos (*melani speirôn dia kalamu meta logôn*), que no sólo resultan incapaces de prestarse ayuda (*boecein*) mediante el habla, sino incapaces también de enseñar convenientemente la verdad (276 a c).

La esperma, el agua, la tinta, la pintura, el tinte perfumado: el *fármacon* penetra siempre como el

En el espacio problemático que reúne oponiéndolas a la escritura y la agricultura, podríamos mostrar fácilmente que las paradojas del suplemento como *fármacon* y como escritura, como grabado y como bastardía, etc., son las mismas que las del injerto de la operación de la operación que quiere decir «grabar»), del injertador (en todos los sentidos de esta palabra. En francés también funcionario público que redacta una minuta de proceso), del cuchillo para injertar. Podríamos mostrar así cómo todas las dimensiones (biológicas, psíquicas, éticas) más modernas del problema del injerto, incluso cuando conciernen a las partes que se consideran hegemónicas y perfectamente «propias» de lo que se cree que es el individuo (el intelecto o la cabeza, el afecto o el corazón, el deseo o los riñones) están tomadas y apremiadas en la gráfica del suplemento.

⁽⁶⁸⁾ Alcidas había definido también la escritura como un juego (*paidia*). Cf. PAUL FRIEDLANDER, *Platon: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*, 1.ª parte, cap. V, y A. DIES, *op. cit.*, pág. 427.

líquido, se bebe, se absorbe, se introduce en el interior, al que marca primero con la dureza del tipo, invadiéndole enseguida e inundándole con su remedio, con su brebaje, con su bebida, su poción, su veneno.

En el líquido, los opuestos pasan más fácilmente uno dentro de otro. El líquido es el elemento del *fármakon*. Y el agua, pureza del líquido, se deja más fácilmente, más peligrosamente, penetrar y luego corromper por el *fármakon*, con el que se mezcla y compone de inmediato. De donde, entre las leyes que deben regir la sociedad agraria, aquella que protege severamente el agua. Y en primer lugar contra el *fármakon*:

El agua es, de todos los alimentos de la huerta, seguramente el más nutritivo, pero es fácil de corromper: ni la tierra, en efecto, ni el sol, ni los vientos, que nutren a las plantas, son fáciles de perder por drogas (*farmakeusesin*), derivaciones o incluso robos, pero el agua está, por naturaleza, expuesta a todos esos inconvenientes: por lo tanto es necesaria una ley que la proteja. Y ésta es la ley: A quienquiera que destruya voluntariamente en otro el agua de fuente o de cisterna, sea drogándola (*farmakeiais*), deteniéndola en fosos o robándola, su víctima le citará ante los astinomos declarando por escrito el montante del daño. Quien resulte responsable de perjuicios causados por drogas (*farmakeiais*), deberá no sólo pagar la multa, sino además purificar las fuentes del agua o la cisterna, haciéndolo de acuerdo con las reglas formuladas imperativamente, para esta purificación, por los intérpretes, según las circunstancias y las personas (*Leyes*, VIII, 845 *d e*).

La escritura y el habla son, pues, ahora, dos cla-

ses de huella, dos valores de la huella; una, la escritura, es huella perdida, simiente no viable, todo lo que en la esperma se gasta sin reserva, fuerza extrañada fuera del campo de la vida, incapaz de engendrar, de relevarse y engendrarse a sí misma. Por el contrario, el habla viva hace fructificar el capital, no desvía el poder seminal hacia un goce sin paternidad. En su seminario se adapta a la ley. En ella se marca aún la unidad de *logos* y de *nomos*. ¿De qué ley? Lo enuncia así el ateniense:

... es justamente lo que quería decir al hablar del procedimiento que tengo para imponer esa ley que exige que se obedezca a la naturaleza en el acoplamiento destinado a la procreación; que no se toque al sexo masculino; que no se mate deliberadamente a la raza humana; que no se tire la simiente entre las rocas y los guijarros en donde jamás echará raíces para reproducir su propia naturaleza; que nos abstengamos, en fin, en el campo femenino, de todo laboreo que rechace voluntariamente la fecundación. Si esa ley consigue a la vez permanencia y fuerza, tanta fuerza como ahora tiene la que prohíbe todo comercio entre padres e hijos, y sí, en los otros comercios, obtiene, como debe, la misma victoria, será mil y mil veces benéfica. Su conformidad a la naturaleza es, en efecto, su primer mérito; además, de esa rabia erótica y esa locura, de todos esos adulterios, y de todos esos excesos en la comida y en la bebida, de todo ello aparta a los hombres y les lleva a amar a sus propias mujeres; en fin, muchos otros bienes se producirán, cuando se haya podido imponer esa ley. Pero quizá se alce ante nosotros algún hombre fuerte y joven, lleno de una simiente copiosa (*polu spérmatos mestos*), que habiendo oído promulgar esa ley, nos cubra de injurias a nosotros sus autores por nuestros estúpidos e imposibles de-

cretos, y llenará todo con su clamor... (*Leyes*, VIII, 838 e-839 b).

Se podría hacer comparecer aquí a la escritura y a la pederastia de un joven llamado Platón. Y su relación ambigua con el suplemento paterno: para reparar su muerte ha transgredido la ley. Ha repetido la muerte de su padre. Esos dos gestos se anulan o se contradicen. Se trate de esperma o de escritura, la transgresión de la ley está sometida por anticipado a una ley de la transgresión. Esta no es pensable en una lógica clásica, sino únicamente en la gráfica del suplemento o del *fármakon*. De ese *fármakon* que puede servir *igual* la simiente de vida que la simiente de muerte, el parto que el aborto. Sócrates lo sabía bien:

SÓCRATES: Las parteras saben además, ¿no?, con sus drogas (*farmakia*) y sus ensalmos, despertar los dolores o apaciguarlos a voluntad, llevar a término los partos difíciles y, si les parece oportuno hacer abortar al fruto aún no maduro, provocar el aborto, ¿no es cierto? (*Teeteto*, 149 c d).

La escena se complica: condenando a la escritura como hijo perdido o parricida, Platón actúa como un hijo *que escribe* esa condena, reparando y confirmando así la muerte de Sócrates. Pero en esa escena en la que hemos señalado la ausencia al menos aparente de la madre, Sócrates no es el padre, sólo el *suplente* del padre. Ese partero, hijo de comadrona, ese intercesor, ese tercero, no es ni un padre, aunque ocupe el lugar del padre, ni un hijo, aunque sea también el compañero o el hermano de los hijos y obedezca a la voz paterna del dios. Sócrates es la relación suplementaria del padre con el hijo. Y cuan-

do decimos que Platón escribe *a partir* de la muerte del padre, no pensamos únicamente en determinado acontecimiento titulado «la muerte de Sócrates», al que se dice que Platón no asistió (*Fedón* 59 b: «Platón, me parece, estaba enfermo»); sino en primer lugar en la esterilidad de la simiente socrática abandonada a sí misma. Sócrates sabe que no será nunca ni hijo ni padre ni madre. El arte de la celestina debería ser el mismo de la partera (es al «mismo arte al que compete cuidar y recoger los frutos de la tierra y saber en qué tierra qué planta y qué simiente hay que echar»), si la prostitución y la transgresión de la ley no los hubiesen separado. Si el arte de Sócrates resulta aún superior al de una celestina-partera, es, sin duda, porque él tiene que distinguir entre el fruto aparente o falso (*eidolon kai pseudos*) y el fruto verdadero y vivo (*gonimon te kai aleces*); pero Sócrates comparte en lo esencial la suerte de las comadronas: la esterilidad. «Tengo, en efecto, la misma esterilidad que las parteras... Hacer parir a los demás es obligación que el dios me impone, procrear es poder del que me ha apartado.» Y recordemos la ambigüedad del *fármakon* socrático, anxiógeno y tranquilizante: «y esos dolores mi arte tiene el poder de despertarlos o de apaciguarlos» (*Teeteto*, 150 a-151 e).

La simiente debe, pues, someterse al *logos*. Y violentarse al hacerlo, pues la tendencia natural de la esperma se opone a la ley del *logos*: «Es esa médula que hemos llamado en nuestros discursos anteriores la esperma. Tiene un alma y respira. La abertura por la que respira le da la concupiscencia vital de salir al exterior. Y así es como la médula ha producido el amor de la generación. De ahí procede el que, en los varones, lo que se refiere a la sustancia de las

partes pudendas es insolente y autoritario, como un ser vivo rebelde al razonamiento (*tu logu*), y que se esfuerza, bajo la acción de sus furiosos deseos, en dominar todo» (*Timeo*, 91 b).

Hay que tener cuidado: en el momento en que Platón parece alzar a la escritura haciendo del habla viva una especie de grafía psíquica, mantiene ese movimiento en el interior de una problemática de la *verdad*. La escritura *en te psijé* no es una escritura de desbroce, sino sólo de enseñanza, de transmisión, de demostración, todo lo más de descubrimiento, escritura de *aleceia*. Su orden es el de la didáctica o de la mayéutica, en cualquier caso de la elocución. De la dialéctica. Esa escritura debe de ser capaz de sostenerse a sí misma en el diálogo vivo y sobre todo de enseñar convenientemente lo verdadero, tal como está ya constituido.

Esa autoridad de la verdad, de la dialéctica, de lo serio, de la presencia, no se desmentirá al término de ese admirable movimiento, cuando Platón, después de haberse de algún modo reapropiado de la escritura, lleva la ironía —y lo serio— hasta la rehabilitación de cierto juego. Comparada a otros juegos, la escritura lúdica e hipomnésica, la escritura del segundo orden vale más, debe «pasar por delante». Antes que sus otros hermanos, pues hay cosas peores en la familia. Así, el dialéctico se entretendrá en ocasiones en escribir, en acumular los monumentos, los *hipomnémata*. Pero lo hará poniéndolos al servicio de la dialéctica y para dejar una huella (*ijnos*) a quien quiera seguir su pista por el camino de la verdad. El límite pasa ahora, más que entre la presencia y la huella, entre la huella dialéctica y la huella no dialéctica, entre el juego en el

«buen» sentido y el juego en el «mal» sentido de la palabra.

SÓCRATES: Esos jardincillos en caracteres de escritura, será, por el contrario, según las apariencias, para divertirse (*paidias karis*), como los sembrará y como escribirá; pero cuando escribe es un tesoro de rememoraciones (*hipomnémata*) lo que así se constituye, para él mismo en el caso de que llegue a la olvidadiza vejez, y para quienquiera que siga la misma pista (*tauton ijnos*). Se complacerá en ver crecer esos tiernos cultivos; otros tendrán otros entretenimientos, atiborrándose de bebidas y de todos esos placeres más que son hermanos de aquéllos, en tanto que él, es bien probable, preferirá aquéllos de los que hablo y que son las diversiones de su existencia.

FEDRO: ¡Qué magnificencia, Sócrates, con respecto a la bajeza de los otros, en la diversión de que hablas: la del hombre capaz de divertirse con la composición literaria (*en logois*), imaginando hermosos discursos sobre la Justicia, así como sobre los otros objetos que has nombrado!

SÓCRATES: Ciertamente que eso está bien, mi querido Fedro. Pero hay mucha más belleza, me parece, en cierta forma de aplicarse seriamente (*spudé*) a ese fin: es cuando mediante la utilización del arte dialéctica y una vez recogida el alma que es apropiada para ello, se plantan en ella y siembran discursos a los que acompaña el saber (*fiteue te kai speire met' epistemes logus*); discursos que pueden asistirse (*boechein*) a sí mismos así como a quien les ha plantado, y que, en lugar de resultar estériles, tienen una simiente de la que, en otros naturales (*en alois ecesi*) surgirán otros discursos; con capacidad para procurar siempre, imperecederamente, ese mismo efecto y de realizar en quien lo posee el grado más elevado de felicidad que sea posible a un hombre tener. (276 d-277 a).

9. EL JUEGO: DEL FÁRMACON A LA LETRA Y DEL CEGAMIENTO AL SUPLEMENTO

«Kai te tes spudes adelfe paidia» (*Carta VI 323 d*). «Logos de gue en e tes ses diaforotetos ermeneia» (*Teeteto 209 a*)

Se ha podido creer que Platón simplemente condenaba el juego. Y con ello el arte de la *mimesis*, que no es más que una especie de él ⁽⁶⁹⁾. Pero cuando se trata del juego y de su «contrario», la «lógica» es necesariamente desconcertante. Al juego y al arte, Platón los pierde al salvarlos, y su logos se halla entonces sometido a esa exigencia inaudita que ni siquiera se puede llamar ya «lógica». Platón habla bien del juego. Pronuncia su elogio. Pero el elogio del juego «en el mejor sentido de la palabra», si se puede decir, sin anular al juego bajo la tranquilizadora bobería de semejante precaución. El mejor sentido del juego es el juego vigilado y contenido dentro de las balaustradas de la ética y de la política. Es el juego comprendido bajo la categoría inocente e inofensiva de lo *divertido*. Del divertimento: por torpe que resulte, la frecuente traducción de *paidia* por *divertimiento* no hace, sin duda, más que consolidar la represión del juego.

(69) Cf. *República*, 602 b ss.; *Político*, 288 c, d; *Sofista*, 234 b, c; *Leyes*, II, 667 e-668 a; *Epinomis*, 975 a, etc.

La oposición *spude/paidia* no será nunca de simple simetría. O bien el juego *no es nada* (es su única *posibilidad*), no puede dar lugar a ninguna actividad, a ningún discurso digno de ese nombre, es decir, cargado de verdad o al menos de sentido. Es entonces *alogos* o *atopos*. O bien el juego comienza a *ser algo* y su misma presencia da lugar a una confiscación dialéctica. Toma sentido y trabaja al servicio de lo serio, de la verdad, de la ontología. Sólo los *logoi peri ontôn* pueden ser tomados en serio. Desde el momento en que llega al ser y al lenguaje, el juego *desaparece como tal*. Igual que la escritura debe *desaparecer como tal* ante la verdad, etcétera. Es que no existe el *como tal* de la escritura y del juego. No teniendo esencia, introduciendo la diferencia como condición de la presencia de la esencia, abriendo la posibilidad del doble, de la copia, de la imitación, del simulacro, el juego y la grafía van *desapareciendo* incesantemente. No pueden, por afirmación clásica, ser afirmados sin ser negados.

Platón juega así a tomarse en serio al juego. Es lo que más arriba llamábamos su hermoso juego. No sólo son definidos como juegos sus escritos ⁽⁷⁰⁾, sino que los asuntos de los hombres en general no deben, según él, ser tomados en serio. Es conocido ese famoso texto de las *Leyes*. Releámoslo, no obstante, para seguir en él la asunción teológica del juego en los juegos, la neutralización progresiva de la *singularidad* del juego:

⁽⁷⁰⁾ Cf. *Parménides*, 137 b; *Político*, 268 d; *Timeo* 59 c, d. Sobre el contexto y sobre el fondo histórico de esta problemática del juego, ver en especial P. M. SCHUHL, *Platon et l'Art de son temps*, págs. 61-63.

Seguramente los asuntos humanos no merecen la pena de que se les tome con gran seriedad (*megales men spudes uk axia*); sin embargo, nos vemos obligados a tomarlos en serio, y ahí reside nuestro infortunio. Pero, ya que estamos donde estamos, orientar hacia algún objeto de manera concebible ese celo inevitable será quizá tarea a nuestra medida (*emin simmetron*) [...] Quiero decir que hay que aplicarse con seriedad a lo que es serio, no a lo que no lo es; que por naturaleza, Dios merece todo nuestro bienaventurado celo (*makariu spudes*), pero que el hombre, ya lo hemos dicho ⁽⁷¹⁾, no ha sido hecho más que para ser un juguete (*paignon*) en las manos de Dios, y ahí reside en verdad lo mejor de su suerte. Ese es pues el papel a que debe, a todo lo largo de su vida, conformarse todo hombre y toda mujer, jugando a los juegos más hermosos que existan, pero con pensamientos muy distintos a los que ahora tienen [...] En la actualidad, se imagina, en suma, que las cosas serias deben de hacerse con vistas a los juegos: así, se piensa, las cosas de la guerra, que son cosas serias, hay que llevarlas bien con vistas a la paz. Ahora bien, la guerra, en verdad, no ha podido ofrecernos nunca ni la realidad ni la promesa de un juego

(71) Cf. *Leyes*, I, 644 d, e: «Representémonos a cada uno de los seres vivos que somos como una marioneta (*paignon*) fabricada por los dioses; fuese por diversión (*paignon*) por parte suya, fuese con un fin serio (*ôs spude*), eso no podemos saberlo; lo que sabemos es que esos afectos que están en nosotros como tendones o hilos nos tiran, y opuestos como son, nos arrastran en sentido inverso hacia acciones contrarias, en la línea de demarcación entre la virtud y el vicio. Es preciso, declara el razonamiento (*logos*), que cada cual obedezca constantemente a una sola de las tracciones y que no la abandone bajo ninguna circunstancia, resistiendo a la tracción de los otros nervios; esa es la regla de oro, la santa exigencia de la razón (*ten tu loguismu agóguen jrisen kai ieran*) que se llama ley común de la ciudad y que, en tanto que las demás son de hierro, rígidas y semejantes a modelos de toda clase, es flexible porque es de pro... et-cétera.» Sujetar a partir de ahora con una mano esta brida llamada *jrise* o *jrisología*.

auténtico o de una educación digna de ese nombre, que son justamente, en nuestra opinión, lo afirmamos, la cosa sería por excelencia. Así, es en la paz en donde hay que vivir, y lo más que se pueda, la mayor parte posible de la existencia. ¿Dónde está pues el camino correcto? Vivir jugando, y jugando juegos tales como los sacrificios, los cantos, los bailes, que nos harán capaces de ganar el favor de los dioses y de rechazar los ataques de nuestros enemigos y de vencerlos en el combate... (803 b).

El juego se pierde siempre salvándose en los juegos. Hemos seguido en otro lugar, en la «época de Rousseau» (72), esta desaparición del juego en los juegos. Esa (no-) lógica del juego y de la escritura permite comprender algo ante lo que habido tanto asombro (73): ¿por qué, subordinando o condenando la escritura y el juego, ha escrito tanto Platón, presentando, *a partir de la muerte* de Sócrates, sus escritos como juegos, y *acusando* a lo escrito en el escrito, presentando contra él esa acusación (*grafe*) que no ha dejado de resonar hasta nosotros?

¿Qué ley rige esta «contradicción», esta oposición consigo de lo dicho contra la escritura, dicho que se dice contra sí mismo desde el momento en que se escribe, que escribe su identidad y alza su propiedad *contra* ese fondo de escritura? Esa «contradicción», que no es otra que la relación consigo de la dicción que se opone a la inscripción, *expulsándose* a sí misma al perseguir a lo que es propiamente su *añagaza*, esa contradicción no es contingente. Bastaría, para convenir en ello, con observar que lo que parece inaugurarse en la literatura occi-

(72) *De la gramatología*, págs. 443 ss.

(73) Las principales referencias están reunidas en la *Théorie platonicienne de l'amour*, de Robin, págs. 54-59.

dental con Platón no dejará de reeditarse al menos en Rousseau y luego en Saussure. En esos tres casos, en esas tres «épocas» de la repetición del platonismo que nos da un nuevo hilo a seguir y a reconocer otros nudos en la historia de la *filosofía* o de la *episteme*, la exclusión y la humillación de la escritura deben componerse en alguna parte, en su misma declaración, con:

1. una escritura general, y en ella con
2. una «contradicción»: la proposición escrita del logocentrismo; la afirmación simultánea del estar-fuera del exterior y de su intrusión nefasta en el interior;
3. la construcción de una obra «literaria». Antes de los *Anagramas* de Saussure hubo los de Rousseau; y la obra de Platón puede ser leída, por encima y con independencia de su «contenido» logocéntrico, que no resulta entonces más que una «función» inscrita, en su textura anagramática.

Así es como la «lingüística» elaborada por Platón, Rousseau y Saussure debe a la vez poner fuera a la escritura y tomarle, sin embargo, por razones esenciales, todos sus recursos demostrativos y teóricos. Hemos intentado mostrarlo en otro lugar con respecto al ginebrino. El caso resulta al menos igual de claro en lo que respecta a Platón.

Es sabido que Platón *se explica* a menudo con las letras del alfabeto. Se explica con ellas, eso quiere decir que parece servirse de ellas para explicar la dialéctica, no para «explicarse-con» la escritura de la que se sirve. Su intención es entonces de apariencia didáctica y analógica. Pero obedece a una necesidad constante, que no es tematizada nunca como tal: es siempre para hacer aparecer la ley de la diferencia, la irreductibilidad de la estructura y

de la relación, de la proporcionalidad, de la analogía.

Habíamos observado antes qué *tipos* podía designar con la misma pertinencia al carácter gráfico y al modelo eidético. En la *República*, antes incluso de servirse de la palabra *tipos* en el sentido de forma-modelo (*eidos*), Platón había debido recurrir, siempre para fines aparentemente pedagógicos, al ejemplo de la letra como modelo que hay que conocer antes de reconocer sus copias, los iconos en el reflejo del agua o del espejo:

Cuando hemos aprendido a leer, no nos hemos creído lo bastante enterados más que cuando hemos sabido distinguir las letras, que además son pocas en todas las combinaciones en que entran, sin despreciar a ninguna como inútil, cualquiera que sea el espacio, grande o pequeño, que ocupe, y aplicándonos, en cambio, a distinguirlas en todas sus apariciones, porque era en nuestra opinión el único modo de convertirnos en buenos lectores [...] Y si las imágenes de las letras (*eikonas grammatôn*) son representadas en el agua o en un espejo, no las reconoceremos antes de conocer las propias letras; pues todo eso es objeto del mismo arte y del mismo estudio (420 a b).

Sin duda, ya nos previene el *Timeo*: en todas esas *comparaciones* con la escritura no hay que tomarse a las letras al pie de la letra. Los *stoijeia tu pantos*, los elementos (o letras) del todo no se unen como sílabas (48 c). «No conviene ni siquiera compararlos con alguna verosimilitud a sílabas, por limitadamente que se haga» (74). Y, sin embargo, en

(74) En cuanto a la utilización de las letras, sobre la comparación entre el *Timeo* y el *Jafr*, ciencia islámica de

el *Timeo*, no sólo todo el juego matemático de las proporcionalidades remite a un *logos* que puede prescindir de la voz, el cálculo de Dios (*loguismos ceu*) (34, a), que puede expresarse en el silencio de las cifras, sino que, además, la introducción del *otro* y de la *mezcla* (35 a), la problemática de la causa *errante* y del *lugar* —tercer género irreductible—, la dualidad de los paradigmas (49 a), todo eso «obliga» (49 a) a definir como *huella* al origen del mundo, es decir, a la inscripción de las formas, de los esquemas, en la *matriz*, en el *receptáculo*. En una matriz o en un receptáculo que no están en ninguna parte y no resultan jamás ofrecidos en forma de la presencia o en presencia de la forma, suponiendo una y otra ya inscripción en la madre. Aquí, en todo caso, los giros que se llaman con cierto embarazo las «metáforas de Platón» son exclusiva e irreductiblemente escriturales. Detectemos primero uno de esos signos de embarazo en un prefacio al *Timeo*: «Para concebir el lugar es preciso siempre, mediante una abstracción prácticamente casi irrealizable, separar, despegar los objetos del «lugar» que ocupan. Sin embargo, esa abstracción nos es impuesta por el propio hecho del cambio, puesto que dos objetos diferentes no pueden coexistir en el mismo lugar y puesto que, sin cambiar de lugar, un objeto puede convertirse en «otro». Por lo tanto, no podemos representarnos el «lugar» mismo más que mediante metáforas. Platón ha utilizado varias, bastante distintas, que han turbado fuertemente a los modernos. El «lugar», el «sitio», «aquello en lo que» las cosas aparecen, «sobre lo

las letras como ciencia de la «permutación», ver en especial H. CORBIN, *Histoire de la philosophie islamique*, NRF, páginas 204 ss.

que» se manifiestan, el «receptáculo», la «matriz», la «madre», la «nodriza», todas esas formas nos hacen pensar en el espacio, que contiene a las cosas. Pero más adelante se trata del «porta-huellas», del «excipiente», de la sustancia enteramente desodorizada, en la que los perfumistas fijan los olores, del oro al que el joyero puede imprimir montones de figuras distintas» (Rivaud, ed. Budé, pág. 66). Este es el pasaje más allá de todas las oposiciones del «platonismo», hacia la aporía de la inscripción original:

... Entonces habíamos distinguido dos clases de ser. Ahora tenemos que descubrir un tercer género. En efecto, las dos primeras clases bastaban para nuestra exposición anterior. Una, habíamos supuesto que era la especie de Modelo (*paradeigmatos*), especie inteligible e inmutable; la segunda, copia del Modelo, estaba sometida al nacimiento y era visible. No habíamos distinguido entonces otra tercera, porque habíamos pensado que esas dos bastaban. Pero, ahora, la continuación de nuestro razonamiento parece obligarnos a intentar hacer concebir, mediante nuestras palabras, esa tercera especie, la cual es difícil y oscura. ¿Qué propiedades hay que suponer que tiene naturalmente? Ante todo, alguna de esta clase: de todo nacimiento (*pases gueneseôs*), es el soporte y como la nodriza (*ipodojen auten oion ticenên*) [...] (A esa nodriza) conviene dar siempre el mismo nombre. Pues, nunca más podrá ella perder sus propiedades. En efecto, recibe siempre a todas las cosas, y jamás bajo ninguna circunstancia toma en nada a una figura semejante a las que entran en ellas. Pues es, por naturaleza, un porta-huellas (*ekmageion*) para todas las cosas. Es puesta en movimiento y recortada en figuras por los objetos que penetran en ella y, gracias a su acción, apa-

rece ora con un aspecto ora con otro. En cuanto a las figuras que entran en ella o que salen, son las imágenes de los seres eternos (*tôn ontôn aei mimemata*), que éstos imprimen en ella (*tipô-centa*), de una determinada manera difícil de expresar y maravillosa, cuya descripción aplazamos. Por el momento, baste con fijar bien en la mente esas tres clases de ser: lo que nace, aquello en lo que nace, y aquello a semejanza de lo cual se desarrolla lo que nace. Y conviene comparar el receptáculo a una madre, el modelo a un padre, y la naturaleza intermedia entre ambos a un niño. Además, hay que concebir también lo siguiente: debiendo ser la huella muy variada y presentar al ojo todas las variedades, aquello en lo que se forma esa huella no podría recibirla adecuadamente si no estuviese absolutamente libre de todas las figuras que debe recibir de alguna parte [...] Así, no diremos que la madre es el receptáculo de todo lo que nace, de todo lo que es visible y de una manera general, objeto de sensación, es tierra ni aire ni fuego ni ninguna de las cosas que nacen de ellas o de las cuales ellas nacen. Pero si dijésemos de ella que es una determinada especie invisible y sin forma, que recibe todo y participa de lo inteligible de una manera muy embarazosa y muy difícil de entender, no mentiríamos (48 e-51 e; La jóra está embarazada de todo lo que aquí se disemina. Penetramos en ello en otra parte).

De donde, un poco más adelante, el recurso al sueño, como en ese texto de la *República* (533 b), en que se trata de «ver» lo que no se deja pensar simplemente en la oposición de lo sensible y lo inteligible, lo hipotético y lo anhipotético, determinada *bastardía* cuya noción (*nozós*) no se excluye que resultase familiar a Demócrito (Rivaud, *Le pro-*

blème du devenir et la notion de la matière..., página 310, núm. 744):

... hay siempre un tercer género: el del lugar: no puede morir y proporciona un emplazamiento a todos los objetos que nacen. El mismo no es perceptible más que gracias a una suerte de razonamiento híbrido (*loguismô tini nozô*: razonamiento *bastardo*) que no acompaña en absoluto a la sensación: apenas se puede creer en él. Es él ciertamente lo que vemos como en un sueño, cuando nos afirmamos que todo ser está forzosamente en alguna parte, en cierto lugar, ocupa determinado sitio, y que lo que no está ni sobre la tierra ni en ninguna parte en el cielo no es nada. Pero todas esas observaciones y otras, hermanas suyas, que se refieren a la naturaleza misma de ese ser, tal como es en realidad y fuera del sueño, a menudo, en estado de vigilia, somos incapaces por el hecho de esa suerte de estado de sueño, de distinguirlas netamente y de decir lo que es cierto (52 *b c*).

La inscripción es, pues, la *producción del hijo*, al mismo tiempo que la constitución de una *estructuralidad*. El vínculo entre las relaciones estructurales de proporcionalidad y la literalidad no aparece únicamente en el discurso cosmogónico. También en el discurso político y en el discurso lingüístico.

En el orden de lo político, la estructura es una escritura. En el momento de la última dificultad, cuando ningún otro recurso pedagógico resulta disponible, cuando el discurso teórico ya no puede formular de distinto modo el orden, el mundo, el *cosmos* de lo político, se recurre a la «metáfora» gramática: la analogía de las «grandes letras» y de las «pequeñas letras» interviene en el famoso texto

de la *República* (368 c-e) en el punto en que «una vista penetrante» es necesaria y en que «esa penetración nos falta». La estructura es leída como una escritura en la instancia en que la intuición de la presencia, sensible o inteligible, viene a faltar.

Idéntico gesto en el campo lingüístico. Como en el *Curso de lingüística general*, la referencia escritural se hace absolutamente indispensable en el momento en que se trata de dar cuenta del principio de la diferencia y de la diacriticidad en general como condición de la significación. Así se explica la segunda aparición de Zeuz en la escena platónica. En el *Fedro*, el inventor del *fármacon* pronunciaba en persona un largo discurso y presentaba sus letras a la aprobación del rey. Más breve, más indirecta, más alusiva, su otra intervención nos parece filosóficamente igual de notable. No se hace en nombre de la invención de la grafía, sino de la gramática, de la ciencia gramatical como ciencia de las diferencias. Es al comienzo del *Filebo*: se ha entablado una discursión sobre las relaciones entre el goce (*jairein*) y la cordura o prudencia (*fronein*) (11 d). Se choca con la dificultad del *límite*. Y por consiguiente, como en el *Timeo*, de la composición del mismo y del otro, de lo uno y de lo múltiple, de la finitud y de la infinidad. «... los antiguos, que valían más que nosotros y vivían más cerca de los dioses, nos han transmitido esta tradición, que todo de lo que se puede decir que existe está hecho de uno y de múltiple y contiene en sí mismo, originariamente asociados (*en autois simfiton*), el límite y la infinidad (*peras de kai apeirian*)». La dialéctica es el arte de respetar a esos intermediarios (*ta mesa*) (16 c-17 a); Sócrates la opone a la erística apremiada por pasar a la infinidad. Esta vez las letras,

a diferencia de lo que ocurre en el *Fedro*, están encargadas de introducir la claridad (*safeneia*) en el discurso:

PROTARCO: Hay en lo que tú dices, Sócrates, cosas que creo entender, y otras para las que aún necesito alguna aclaración.

SÓCRATES: Esa aclaración, Protarco, te la darán las letras; pídesela a esas que ha deletreado tu infancia.

PROTARCO: ¿Cómo?

SÓCRATES: El sonido (*fone*) que emitimos por la boca es uno en todos y cada uno de nosotros, y, por otra parte, es de una diversidad infinita.

PROTARCO: Sí, desde luego.

SÓCRATES: Y ni una ni otra cosa basta aún para convertirnos en sabios, ora el conocerlo como infinito, ora el conocerlo como uno; pero conocer qué cantidad tiene y qué diferencias, eso es lo que hace de cada uno de nosotros un gramático (17 a b).

Después de dar un rodeo por el ejemplo de los intervalos (*diastémata*) musculares, volvemos a las letras para explicar los diastemas y la diferencia fónicos:

SÓCRATES: ... Pero recurramos una vez más a las letras para aclarar lo que decimos [...] Cuando fue percibida la infinidad de la voz, sea por un dios, sea por algún hombre divino, una tradición egipcia dice, en efecto, que Zeuz fue el primero en percibir que, en ese infinito, las vocales (*to foneenta*) son no una, sino múltiples, y que hay, además, otras emisiones que, sin tener un sonido, tienen empero un ruido, y que tienen también cierto número; puso aparte, como tercera especie, a lo que ahora llamamos mudas (*áfo-na*); después de lo cual dividió una a una esas

mudas que no tienen ni ruido ni sonido (*áftonga kai áfona*); luego, de la misma forma, a las vocales y las intermediarias, finalmente determinó su número y dio a cada una de ellas y a todas juntas, el nombre de elementos (*stoijeion*). Constantado pues que ninguno de nosotros era capaz de aprender una cualquiera de ellas desgajada de todo el conjunto, consideró a esa interdependencia (*desmon*) como un vínculo único que hace de todas ellas una unidad, y les asignó una ciencia única que denominó arte gramatical (18 b d).

La «metáfora» escritural interviene, pues, cada vez que la diferencia y la relación son irreductibles, cada vez que la alteridad introduce la determinación y pone en circulación un sistema. Al juego del otro en el ser se ve obligado Platón a designarlo como escritura en un discurso que se querría hablado en su esencia, en su verdad y que, sin embargo, se escribe. Y si se escribe *a partir de la muerte de Sócrates*, es, sin duda, por esa razón profunda. A partir de la muerte de Sócrates, o sea, también, aquí, del parricidio del *Sofista*. Sin la irrupción violenta, contra la venerable y paternal figura de Parménides, contra su tesis de la unidad del ser, sin la intrusión irruptiva del otro y del no-ser, del no-ser como otro en la unidad del ser, la escritura y su juego no habrían sido necesarios. La escritura es parricida. ¿Es por casualidad si, para el *Extranjero del Sofista*, la necesidad, la fatalidad del parricidio, «evidente, como se suele decir, incluso para un ciego (*tifló*)» (habría que decir *sobre todo* para un ciego), es la condición de posibilidad de un discurso sobre lo falso, el ídolo, el icono, el mimema, el fantasma, y «de las artes que de ellos se ocupan»? ¿Y por lo tanto de la escritura? Esta no es nombrada en este

lugar, pero la laguna no impide —al contrario— que su vinculación con todos estos últimos conceptos sea sistemática, y la hemos reconocido como tal:

EL EXTRANJERO: Eso es precisamente lo que necesitaremos para defendernos, cuestionar la tesis de nuestro padre Parménides (*Ton tu patros Parmenidu logon*) y, por fuerza, establecer que el no-ser (*me-ón*) es, en determinada relación, y que el ser (*on*), a su vez de alguna forma, no es.

TEETETO: Ahí es, evidentemente, a donde tenemos que llevar el centro del debate (*Fainetai to toiuton diamajeteon en tois logois*).

EL EXTRANJERO: ¿Cómo no iba a ser evidente y, como se suele decir, evidente incluso para un ciego? En tanto que no se haya hecho ni esta refutación ni esta demostración, no se podrá apenas hablar de discursos falsos ni de opiniones falsas, ni de imágenes, de copias, de imitaciones o de simulacros, así como tampoco de ninguna de las artes que se ocupan de todo ello, sin caer inevitablemente en contradicciones ridículas.

TEETETO: Es bien cierto.

EL EXTRANJERO: Por eso, precisamente, ha llegado el momento de atacar la tesis paterna (*tô patrikô logô*), o de cederle el campo sin más, en el caso en que, ante el primer partido, nos contuviese algún escrúpulo.

TEETETO: Pero, en cuanto a eso, que nada absolutamente nos retenga (241 d-242 a).

Ese parricidio, que inaugura el juego de la diferencia y de la escritura, es una decisión terrible. Incluso para un Extranjero anónimo. Hacen falta fuerzas sobrehumanas. Y hay que arriesgarse a la locura o a pasar por loco en la sociedad cuerda y sensata de los hijos agradecidos ⁽⁷⁵⁾. Así, el Extran-

⁽⁷⁵⁾ Habrá que tomarse el tiempo necesario para articular sobre este análisis determinado pasaje de las *Leyes*

jero tiene aún miedo de no tener fuerza, de jugar al loco, ciertamente, pero también de sostener un discurso que resultaría sin pies ni cabeza; o, si se quiere, de emprender un camino tal que no podría ir más que cabeza abajo. Ese parricidio en todo caso será tan decisivo, tajante y temible como una pena capital. Sin esperanza de regreso. Uno se juega en él, si se quiere darle ese nombre, la cabeza, al mismo tiempo que lo que uno es. Así, después de haber, sin hacerse ilusiones, pedido a Teeteto que no le considere como parricida (*patraloian*), el Extranjero eleva otra súplica:

EL EXTRANJERO: Por tercera vez, en ese caso, tendré que pedirte un pequeño favor.

TEETETO: No tienes más que decirlo.

EL EXTRANJERO: He confesado, me parece, hace un momento, de forma expresa, que semejante refutación ha sobrepasado siempre mis fuerzas y que seguramente las sobrepasa aún.

TEETETO: Efectivamente, lo has hecho.

EL EXTRANJERO: Por lo tanto, tengo miedo de que

(VIII, 836 *b, c*), en el transcurso del cual se trata de buscar un *fármacon* para encontrar «una salida (*diafiguen*) fuera de ese peligro», a saber de la pederastia. El ateniense se pregunta, sin esperar nada, lo que ocurriría «si, en efecto, nos conformásemos con la naturaleza, dictando la ley que regía antes de Laio (*te fisei ton pro tu Laiu nomon*) y proclamando que no está permitido usar como mujeres a hombres y muchachos...» Laio, a quien el oráculo predijo que sería matado por su hijo, era también el representante del amor contra-natura. Cf. *Oedipe*, en *Légendes et cultes de héros en Grèce*, de Marie Delcourt, pág. 103.

Es sabido también que, según las *Leyes*, no hay peor crimen o peor sacrilegio que la muerte de los padres: semejante asesino «merecería más que nadie el sufrir variadas muertes» (IX, 869 *b*). E incluso más que la muerte, que no es el último castigo. «Es necesario, pues, que los castigos infligidos a esas personas por tales crímenes, aquí mismo, durante su vida, no sean, en la medida de lo posible, inferiores en nada a los del Hades» (881 *b*).

lo que he dicho no te dé ocasión para mirarme como un desequilibrado (*manikos*) que pasa de un extremo a otro según le parece (*pará poda matabalôn emauton anô kai katô*) (242 a b).

Se entabla entonces el discurso. El *logos* pater-
no se encuentra en completo desorden. ¿Es, pues,
una casualidad que, desde el momento en que el
ser ha aparecido como un *triton ti*, un tercero irre-
ductible a los dualismos de la ontología clásica re-
sulte necesario, una vez más, tomar el ejemplo de
la ciencia gramatical y de las relaciones entre las le-
tras para explicar el entrelazamiento que teje el sis-
tema de las diferencias (solidaridad-exclusión) de
los géneros o de las formas, la *simpleke tôn eidôn*
mediante la cual «el discurso nos ha nacido» (*a lo-
gos guegonen emin*) (259 e)? ¿La *simpleke*, tam-
bién, del ser y del no-ser (240 c)? Por la regla del
acuerdo y del desacuerdo, de la unión y de la ex-
clusión entre los diferentes, de esta *simpleke* «el
caso sería el mismo aproximadamente que el de las
letras» (253 a; cf.: *Política*, donde el «paradigma» de
la *simpleke* es también literal, 278 a b) (76).

Sin duda, la ciencia gramatical no es la dialécti-
ca. Platón tiende a subordinar la primera a la se-
gunda (253 b c). Y esta distinción le resulta natural
a él; pero ¿qué la justifica en último recurso? Am-
bas son, en cierta manera, ciencias del lenguaje.
Pues la dialéctica es también la ciencia que nos
guía «*dia tôn logôn*» a través de los discursos o los
argumentos (253 b). En ese punto, lo que la distin-
gue de la gramática parece doble: por una parte, las

(76) Sobre el problema de las letras del alfabeto, tal
como es tratado sobre todo en el *Político*, cf. V. GOLD-
SCHMIDT, *le Paradigme dans la dialectique platonicienne*,
P. U. F., 1947, págs. 61-67.

unidades lingüísticas de que ella se ocupa parecen más grandes que la palabra (*Cratilo*, 385 a-393 d); por otra parte, va siempre guiada por una intención de *verdad*; sólo puede colmarla la presencia del *eidos*, que aquí es a la vez el significado y el referente: la cosa misma. La distinción entre gramática y dialéctica no puede, pues, establecerse con todo rigor más que en el punto en que la verdad está plenamente presente y llena al *logos* ⁽⁷⁷⁾. Pero lo que establece el parricidio del *Sofisma* es no solamente la imposibilidad de una presencia *plena* y *absoluta* del ser (del estar-presente el más «ser»: el bien o sol al que no se puede mirar al rostro), la imposibilidad de una intuición de (la) verdad, sino que la condición de un discurso, *sea verdadero o falso*, es el principio diacrítico de la *simpleke*. Si la verdad es la presencia del *eidos*, debe componerse siempre, salvo segamiento mortal por el fuego del sol, con la relación, la no-presencia y, por lo tanto, con la no-verdad. Se deduce de ello que la condición absoluta de una diferencia rigurosa entre gramática y dialéctica (u ontología) no puede al principio ser cumplida. O al menos, lo puede *al principio*, en el punto del archi-ser y de la archi-verdad,

(77) La estructura de esta problemática es totalmente *análoga* en las *Investigaciones lógicas*, de Husserl. Cf. *la Voix et le Phénomène*. Habrá que releer además aquí, ya que tratamos de *simpleke* y de *fármakon*, el fin del *Político*. En su trabajo de tejer (*simpleke*) el regio tejedor sabrá urdir su tela encadenando los contrarios que componen la virtud. Literalmente, la *simpleke*, la acción de tejer (se) intriga con el *fármakon*: «Sólo en los caracteres en los que la nobleza es innata y mantenida por la educación podrán las leyes hacerla nacer (*kata fisin monois dia nomôn emfies-tai*); es para ellos para quien el arte ha creado ese remedio (*fármakon*); es, como decíamos, el vínculo verdaderamente divino, que une entre sí a las partes de la virtud, por desemejantes y contrarias que puedan resultar sus tendencias» (310 a).

pero ese punto ha sido raspado por la necesidad del parricidio. Es decir, por la necesidad misma del *logos*. Y es la diferencia quien impide que *haya de hecho* una diferencia entre gramática y ontología.

¿Y qué es la imposibilidad de una verdad o de una presencia plena del ser, de lo plenamente ser? O a la inversa, puesto que semejante verdad es la muerte como absoluto del cegamiento, ¿qué es la muerte como verdad? No ¿*qué es?*, ya que la forma de esa pregunta está producida por aquello mismo a lo que cuestiona, sino ¿cómo se escribe, cómo se inscribe la imposible plenitud de una presencia absoluta del *ontôs on*? ¿Cómo se prescribe la necesidad de la multiplicación de géneros e ideas, de la relación y de la diferencia? ¿Cómo se traza la dialéctica?

La invisibilidad absoluta del origen de lo visible, del bien-sol-padre-capital, el hurtamiento a la forma de la presencia o de la sereidad, todos esos excesos que Platón designa como *epekeina tes usias* (más allá de la sereidad o de la presencia) da lugar, si se puede decir aún, a una estructura de suplencia tal que todas las presencias serán los suplementos sustituidos al origen ausente y que todas las diferencias serán, en el sistema de las presencias, el efecto irreductible de lo que queda *epekeina tes usias*.

Igual que, como hemos visto, Sócrates suple al padre, la dialéctica suple a la *noesis* imposible, a la intuición prohibida del rostro del padre (bien-sol-capital). El retiro del rostro abre y limita a la vez el ejercicio de la dialéctica. La suelda irremediabilmente a sus «inferiores», las artes miméticas, el juego, la gramática, la escritura, etc. La desaparición del rostro es el movimiento de la diferencia

que inaugura violentamente la escritura y que se abre a la escritura. Todos esos «movimientos», en todos esos «sentidos», pertenecen al mismo «sistema». Pertenecen al mismo sistema la proposición de la *República*, que describe en términos no-violentos la inaccesibilidad del padre *epekeina tes usias*, y la proposición parricida que, proveniente del Extranjero, amenaza al *logos* paterno. Y amenaza al mismo tiempo a la interioridad doméstica y jerarquizada de la farmacia, al buen orden y la buena circulación, la buena ordenación de sus productos controlados, clasificados, dosificados, etiquetados, rigurosamente diferenciados en remedios y venenos, simientes de vida y simientes de muerte, buenas y malas huellas. Unidad de la metafísica, de la técnica, del binarismo ordenador. A ese dominio filosófico dialéctico de los *fármaca* que debería transmitir del padre legítimo al hijo bien nacido, una escena de familia le cuestiona sin tregua, constituyendo y agrietando a la vez el paso que une la farmacia a la casa. El «platonismo» es a la vez el *ensayo (repetición)* general de esa escena de familia y el esfuerzo más grande para dominarla, para apagar su ruido, para disimularla bajando el telón en el alborear del Occidente. ¿Podemos salir nosotros a la búsqueda de otro guardia, desde el momento en que el sistema «farmacéutico» no fuerza sólo, con una única y a la misma toma, a la escena del *Fedro*, a la escena de la *República* y a la escena del *Sofista*, a la dialéctica, la lógica y la mitología platónicas, sino también, al parecer, a ciertas estructuras no-griegas de la mitología? Y si no está asegurado que exista algo como tales «mitologías» no griegas, no autorizándose nunca la oposición *mytos/*

logos más que *después de* Platón, ¿a qué necesidad general e innombrable se nos remite? En otros términos, ¿qué significa el platonismo como repetición?

Repitamos. La desaparición del bien-padre-capital-sol es, pues, la condición del discurso, comprendido esta vez como momento y no como principio de la escritura *general*. Esta escritura (es) *epekeina tes usias*. La desaparición de la verdad como presencia es la condición de toda (manifestación de) verdad. La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La diferencia, desaparición de la presencia originaria, es *a la vez* la condición de posibilidad y la condición de imposibilidad de la verdad. A la vez. «A la vez» quiere decir que el ser-presente (*on*) en su verdad, en la presencia de su identidad y la identidad de su presencia *se dobla* desde que aparece, desde que se presenta. *Aparece, en su esencia, como* la posibilidad de su propia duplicación. Es decir, en términos platónicos, de su no-verdad más propia, de su pseudo-verdad reflejada en el icono, el fantasma o el simulacro. No es lo que es, idéntico e idéntico a sí, único, más que añadiéndose la posibilidad de ser *repetido* como tal. Y su identidad se ahueca con ese añadido, se hurta en el suplemento que la presenta.

La desaparición de la cara o la estructura de repetición no se dejan, pues, dominar por el valor de verdad. La oposición de lo verdadero y de lo no-verdadero está, al contrario, comprendida por entero, *inscrita* en esa estructura o en esa escritura general. Lo verdadero y lo no-verdadero son especies de la repetición. Y no existe repetición posible más que en lo *gráfico de la suplementariedad*, añadiendo, a falta de una unidad plena, otra unidad que

viene a suplirla, siendo a la vez la misma y lo bastante otra para reemplazar añadiendo. Así, por una parte, la repetición es aquello sin lo cual no habría verdad: la verdad del ser bajo la forma inteligible de la idealidad descubre en el *eidós* lo que puede repetirse, siendo lo mismo, lo claro, lo estable, lo identificable en su igualdad consigo. Y sólo el *eidós* puede dar lugar a la repetición como anámenesis o mayéutica, dialéctica o didáctica. Aquí la repetición se da como repetición de vida. La tautología es la vida que no sale de sí más que para volver a entrar en sí. Manteniéndose junto a sí en la *mneme*, en el *logos* y en la *fone*. Pero, por otro lado, la repetición es el movimiento mismo de la no-verdad: la presencia del ser se pierde, se dispersa, se multiplica mediante mimemas, iconos, fantasmas, simulacros, etcétera. Mediante fenómenos, ya. Y esta repetición es la posibilidad del devenir sensible, la no-idealidad. Del lado de la no-filosofía, de la mala memoria, de la hipomnesis, de la escritura. Aquí la tautología es la salida sin regreso de la vida fuera de sí. Repetición de muerte. Gasto sin reserva. Exceso irreducible, por el juego del suplemento, de toda intimidad en sí de lo vivo, del bien, de lo verdadero.

Esas dos repeticiones se refieren la una a la otra según la gráfica de la suplementariedad. Es decir, que no se puede «separarlas» a una de otra, pensarlas por separado, «etiquetarlas», que no es posible en la *farmacia* el distinguir el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso, el interior del exterior, lo vital de lo mortal, el primero del segundo, etc. Pensado en esa reversibilidad original, el *fármakon* es el *mismo* precisamente porque no tiene identidad. Y el mismo (es) como suplemento. O como diferencia. Como escritura. Si hubiese que-

rido-decir alguna cosa, tal hubiese sido el discurso de Zeuz haciendo al rey, de la escritura como *fármakon*, un singular presente.

Pero Zeuz, sobre todo, no volvió a tomar la palabra.

La sentencia del gran dios fue dejada sin respuesta.

.....

Después de haber cerrado la farmacia, Platon se ha retirado a cubierto del sol. Ha dado algunos pasos en la sombra, hacia el fondo de la reserva, se ha inclinado sobre el *fármakon*, ha decidido analizarlo.

En el espesor líquido, que tiembla en el fondo de la droga, se reflejaba toda la farmacia, repitiendo el abismo de su fantasma.

El analista entonces pretende distinguir entre dos repeticiones.

Quisiera aislar la buena de la mala, la verdadera de la falsa.

Se inclina una vez más: se repiten la una a la otra.

Teniendo el *fármakon* en una mano, el cálamo en la otra, Platón transcribe el juego de las fórmulas murmurando. El espacio cerrado de la farmacia amplifica desmesuradamente la resonancia del monólogo. El habla entre las paredes choca con las rinconeras, se desprenden palabras, fragmentos de frases se separan, circulan miembros desarticulados entre los pasillos, se fijan la duración de un trayecto, se traducen, se rearticulan, se repercuten, se contradicen, forman historias, vuelven como respuestas, organizan sus intercambios, se protegen, instituyen un comercio interior, se toman por un

diálogo. Lleno de sentido. Toda una historia. Toda la filosofía.

«*e eke tuton tòn logôn...* el sonido de esas palabras resuena en mí y me impide oír otra cosa».

En el murmullo farfulleante, al paso de tal secuencia filosófica, se distingue poco más o menos esto, pero se entiende tan mal: el *logos* se ama a sí mismo..., *fármacon* quiere decir golpe... «de suerte que *fármacon* habría significado: lo que concierne a un golpe demoníaco o que es utilizado como medio de curación contra semejante golpe»... un golpe de fuerza... un golpe disparado... un golpe subido... pero un golpe para nada... un golpe en el agua... *en idati grapsei...* y un golpe de suerte... Zeuz, que inventó la escritura... el calendario... los dados *kíbeia*... el golpe del calendario... el golpe de teatro... el golpe de la escritura... el golpe de los dados... el golpe doble... *kolafos...* *glif...* *colpus...* *colpe...* *cinceladura...* *escalpelo...* *escalpa...* *jrise,* *jrisolizo,* *jrisologia...*

Platón se taponaba los oídos para oírse hablar mejor, para ver mejor, para analizar mejor.

Pretende distinguir entre dos repeticiones.

Busca el oro. *Pólakís de legómena kai aei akuóména...* «hacen falta muchas repeticiones, continuas lecciones, largos años, y a duras penas si, con grandes esfuerzos, se llega a purificarlos como se purifica el oro...». Y la piedra filosofal. La «petición de oro».

Habría que distinguir, entre dos repeticiones.

—Pero se repiten la una a la otra, aún, una sustituye a la otra...

—No, no se reemplazan, puesto que se añaden...

—Precisamente...

Hay que notar además eso. Y acabar esta Segun-

da Carta: «... Reflexiona, pues, en eso y ten cuidado de no tener que arrepentirte un día de lo que hoy vas a dejar divulgarse indignamente. La mejor salvaguardia será el no escribir, sino aprender de memoria... *to me grafein all' ekmanzanein...*, pues es imposible que los escritos no acaben yendo a parar al dominio público. Así, nunca jamás he escrito yo sobre estas cuestiones... *ud'estin singramma Platônos uden ud'estai*, no hay obra de Platón y no la habrá. Lo que en la actualidad se designa con ese nombre, *Sôkratus estin kalu kai neu guegónotos...*, es de Sócrates en la época de su hermosa juventud. Adiós y obedéceme. Cuando hayas leído y releído esta carta, quémala...»

—Espero que ésta no se pierda. Pronto, una copia... grafito... carbón... releído esta carta... quémala. Hay allí ceniza. Y ahora habría que distinguir entre dos repeticiones...

Pasa la noche. Al alba se oye llamar a la puerta. Parecen venir de fuera, esta vez, los golpes...

Dos golpes..., cuatro...

—Pero es quizá un resto, un sueño, un pedazo de sueño, un eco de la noche..., ese otro teatro, esos golpes de fuera...

TRANCE PARTITURA (1)

«Acerca de la naturaleza se está de acuerdo en que la filosofía debe conocerla tal como es, en que si la piedra filosofal (*der stein der Weisen*) está escondida en algún sitio, es en todo caso en la propia naturaleza, que contiene en sí su razón [...] El mundo ético (*Die sittliche Welt*) por el contrario, el Estado...».

«Inocente resulta pues sólo la ausencia de operación, el ser una piedra (*das Sein eines Steines*) y no ni siquiera el de un niño.»

Hegel.

«Los hermanos Moravos mataban haciendo cosquillas. Se ha intentado un suplicio aproximadamente igual con mujeres: se las mancillaba hasta la muerte. [...]

—¡Adorable filósofo!, exclamé saltando al cuello de Braschi, jamás se había explicado nadie como vos sobre esta importante materia...

—Marchémonos, es tarde: ¿no había dicho que no debía hallarnos la aurora en nuestras impurezas?...

Pasamos a la iglesia.»

Sade.

«... Embrutecimiento fustigado de blasfemia, esa misa negra mundana se propaga ciertamente, a la literatura, un objeto de estudio o crítica.

Una deferencia, mejor, hacia el laboratorio apagado de la gran obra, consistiría en volver a coger, sin hornillo, las manipulaciones, pociones, enfriadas no en pedrerías, para continuar con la simple inteligencia. Como no existen de abierto a la investigación mental más que dos vías, en todo, en que se bifurca nuestra necesidad, a saber la estética por una parte y también la economía política: es, con esa mira última, principalmente, como el alquimista fue glorioso, prematuro y turbio precursor. Todo

(sigue en pág. 427)

LA DOBLE SESION

Primera versión publicada en *Tel Quel* (41 y 42), 1970. La redacción de la revista la hacía preceder entonces de una nota que reproducimos aquí:

«El título es propuesto por la redacción de la revista. Por razones que aparecerán con la lectura, ese texto no se anunciaba bajo ningún título. Dio lugar a dos sesiones del 26 de febrero y del 5 de marzo de 1969 del Círculo de Estudios Teóricos. En esa fecha será necesario igualmente saberlo, sólo había sido publicada la primera parte de *la Diseminación* (*Critique*, feb. 1969, núm. 261).

«Cada participante podía disponer de una hoja que reproducía un resumen del *Filebo* de Patón (38 e-39 e, tr, Diès) y *Mimique* de Mallarmé (ed. de la Pléiade, pág. 310). Conservamos aquí su tipografía y su topografía. ¿Resulta inútil recordar que había una pizarra recubierta de citas encuadradas y numeradas y que además la sala recibía su luz de una araña espaciosa y pasada de moda? (N. D. L. R.).»

SOCRATES: Y si tiene a alguien con él, que desarrolle en palabras dirigidas a su compañero los pensamientos que no se decía más que a sí mismo, ¿pronunciará en voz alta las mismas aseveraciones, y lo que llamábamos hace un momento opinión se habrá convertido entonces en discurso? PROTARCO: Sin duda. SOCRATES: Sí, por el contrario, está solo, es a sí mismo a quien hace esas reflexiones, y a veces sigue su camino rumiándolas largo tiempo en sí mismo. PROTARCO: Ciertamente. SOCRATES: ¡Pues bien! ¿Te imaginas como yo lo que ocurre en esa circunstancia? PROTARCO: ¿El qué? SOCRATES: Yo me imagino que nuestra alma se parece entonces a un libro. PROTARCO: ¿Cómo? SOCRATES: La memoria, en su encuentro con las sensaciones, y las reflexiones que provoca ese encuentro, me parece entonces, si puedo decirlo así, que escribe en nuestras almas discursos, y cuando semejante reflexión inscribe cosas ciertas, el resultado es en nosotros una opinión verdadera y discursos verdaderos. Pero cuando ese escritor que está en nosotros escribe cosas falsas, el resultado es contrario a la verdad. PROTARCO: Estoy completamente de acuerdo, y admito tu comparación. SOCRATES: Admites, pues, también que otro artesano trabajó en ese momento en nuestras almas. PROTARCO: ¿Cuál? SOCRATES: Un pintor que viene después del escritor y dibuja en el alma las imágenes que corresponden a las palabras. PROTARCO: ¿Cómo, entonces, según nosotros, actúa éste y en qué ocasión? SOCRATES: Cuando, separando, de la visión inmediata o de cualquier otra sensación a las opiniones y discursos de que se acompaña, se perciben de alguna forma en sí mismo las imágenes de las cosas así pensadas o formuladas. ¿No nos ocurre acaso esto? PROTARCO: Sí, desde luego. SOCRATES: ¿Son, pues, verdaderas las imágenes de las opiniones y de los discursos verdaderos y falsas las imágenes de las opiniones y de los discursos falsos? PROTARCO: Totalmente. SOCRATES: Sí, por lo tanto, lo que hemos dicho es correcto, ahí tenemos otra cuestión para examinar. PROTARCO: ¿Cuál? SOCRATES: Si resulta que semejantes impresiones acompañan necesariamente en nosotros a la representación del presente y del pasado, pero no la del futuro. PROTARCO: La de todos los tiempos sin excepción. SOCRATES: ¿No dijimos antes que los placeres y los dolores provenientes sólo del alma pueden preceder a los placeres y dolores que provienen del cuerpo, de manera que nos sucede experimentar, por lo que se refiere al futuro, placeres y dolores anticipados? PROTARCO: Es muy cierto. SOCRATES: Entonces, esas letras y esas imágenes que, como decíamos hace un instante, se producen en nuestras almas, ¿existen respecto al pasado y al presente, pero no respecto al futuro? PROTARCO: A la larga, al contrario. SOCRATES: ¿Dices «a la larga» porque todo eso no son más que esperanzas para el futuro, y porque, a todo lo largo de nuestra vida, no dejamos de estar llenos de esperanzas? PROTARCO: Justamente. SOCRATES: Entonces, vamos, como suplemento a todo lo que acabamos de decir, contesta a la siguiente pregunta.

MÍMICA

El silencio, único lujo después de las rimas, no haciendo una orquesta con su oro, sus roces de pensamiento y de noche, más que detallar su significación igual que una oda callada y que corresponde al poeta, suscitado por un desafío, traducir. El silencio en las tardes de música: lo encuentro con alegría, también ante la reaparición, siempre inédita, de Pierrot o del conmovedor y elegante Paul Margueritte.

Así ese PIERROT ASESINO DE SU MUJER compuesto y redactado por él mismo, soliloquio mudo que, a todo lo largo en su alma sostiene con el rostro y los gestos el fantasma blanco como una página aún no escrita. Un torbellino de razones ingenuas o nuevas emana, que nos gustaría aprehender con seguridad: ¡la estética del género, situado más cerca de los principios que ninguno! Nada en esa región del capricho contraria al instinto simplificador directo... He lo aquí —«La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí avanzando, rememorando allí, en el futuro, en el pasado, bajo una apariencia falsa de presente. Tal opera el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna: instala, así, un medio, puro, de ficción.» Menos de un millar de páginas, el papel, quien lo lee, inmediatamente comprende las reglas como situado ante un tablado, su depositario, humilde. Sorpresa, que acompaña al artificio con una anotación de sentimientos por frases en absoluto proferidas —que en el único caso, quizá, con autenticidad, de que entre las hojas y la mirada reine aún un silencio, condición y delicia de la lectura.

« salida en
 medio de la sesión
 finjo llevarme _____
 el 160 —la pieza — Tal la doble sesión» 192(A)
 —la devuelva—
 y no la vuelvo a poner
 en los estantes
 en sentido inverso «...lo que
 más que siendo
 otra vez libro»¹ da así dos sesiones» [91(A)]

« Si le gusta a alguien, que sorprende la envergadura, el incriminar... será a la Lengua, cuyo retozo hélo aquí.

—Las palabras, por sí mismas, se exaltan en muchas facetas reconocidas como más raras o más valiosas para el espíritu, centro de suspenso vibratorio; quien las percibe con independencia de la continuidad ordinaria, proyectadas, en paredes de gruta, en tanto que dura su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: prontas todas, antes de la extinción, a una reciprocidad de fuegos distante o presentada en sesgo como contingencia.

El debate —que la evidencia media necesaria desvía en un detalle, resulta de gramáticos» (O. C., página 386).

« En resumen

_____ | en lugar de una hoja que poseería cada uno —
 no habrá,

y yo guardaré el todo...» [131(A)] _____
 « identidad del | ¿es empezar
 lugar y de la hoja por el final? |

de la sesión y del volumen...» (pág. 138). [94(A)]

(1) El «Libro» de Mallarmé, editado por Jacques Scherer, Gallimard, pág. 182. Cuando no remiten a las Obras Completas (ed. de la Pléiade), las citas provienen del «Libro».

« Puso el pie en el antro, extrajo el despojo mortal» (O. C., pág. 407).

IV

« ¡Qué inevitable traición, por el contrario, en el hecho de una velada de nuestra existencia perdida en ese antro del cartón y de la tela pintada, o del genio: un Teatro! Si nada merece la pena que prestemos atención... Solemnidades totalmente íntimas, una: colocar el cuchillo de marfil en la sombra que forman dos páginas unidas de un volumen: la otra, lujosa, orgullosa y tan especialmente parisina: una *Primera Sesión* en cualquier lugar...» (O. C., págs. 717-8).

« Se halla en un lugar
—Ciudad— en que

del que hubiese hecho la
fiesta — (bodas)

Th Dr

La hazaña que debía
darle la gloria

V

tiempo en esa Operación;»... [169(A)]

operación

— el Héroe

extrae — el Himno

(maternal) que le crea, y se
restituye al Th que era —» [4(A)]

Esas citas en la pizarra para ser mostradas con el dedo en silencio. Y para que, leyendo un texto ya escrito, negro sobre blanco, pueda yo basar mis cálculos en cierto índice, siempre detrás de mí, blanco sobre negro. En el transcurso de estos cruzamientos será una determinada escritura de lo blanco lo que siempre se prestará a observación.

La doble sesión (cuadro I) de la que no tendré nunca el atrevimiento o el aplomo de decir que está reservada a la pregunta *qué es la literatura*, debiendo ya desde ahora ser recibida esa pregunta como una cita en que se dejaría solicitar el lugar del *qué es*, así como la autoridad supuesta por la que se somete lo que sea, singularmente la litera-

tura, a la forma de su inquisición, esa doble sesión, que yo no tendré nunca la inocencia militante de anunciar que está concernida por la pregunta *qué es la literatura*, hallará su rincón ENTRE la literatura y la verdad, entre la literatura y lo que *hay que* responder a la pregunta *¿qué es?*

Esa doble sesión se habrá encontrado cogida en una esquina, en el medio o el suspenso de las dos partes de un texto, de las que únicamente una es visible, legible por haber al menos sido publicada, y cuyo todo está injertado en *Números* con los que habrá que contar. Para algunos, la referencia a ese texto semi-ausente será evidente. En todo caso, queda bien claro que la sesión y el texto no son ni absolutamente distintos ni simplemente inseparables.

El lugar de interés, ese rincón entre literatura y vida, formará, pues, determinado ángulo. Tendrá la figura de un repliegue, del ángulo asegurado por un pliegue.

Ahora está la *cuestión del título*.

Es, entre otras cosas, siempre decisivas, una pregunta muy profunda de Goux, tratándose del «pensamiento aún impensado de la red, una organización polinodal y no representativa, un pensamiento del *texto...*, texto que nada podría *intitular*. Sin título ni capítulo. Sin cabeza ni capital» (2).

Mallarmé lo sabía. Esa pregunta la había él construido o más bien deshecho con una respuesta bífida, alejando de sí la cuestión, desplazándola hacia una *indecisión* esencial que deja en el aire incluso sus títulos.

Metiéndonos así en el rincón que nos interesa: *por una parte*, Mallarmé prescribe *suspender* el tí-

(2) JEAN-JOSEPH GOUX, *Numismatique II, Tel Quel* 36, página 59.

tulo que, como la cabeza, el capital, lo sentencioso, habla con la frente alta, habla demasiado alto, a la vez porque alza la voz, ensordece el texto consiguiente, y porque ocupa la parte superior de la página, convirtiéndose así la parte superior en el centro eminente, el comienzo, la orden, el jefe, el arconte. Mallarmé ordena así hacer callar al título. Orden discreta, en el estallido de un fragmento activo, sobre una arista corta y cortante. Retendremos también que se muestra aquí cierto himen, al que nos volverá a llevar más adelante la indecisión:

«Prefiero, ante la agresión, contestar diciendo que los contemporáneos no saben leer—

A no ser en el diario; proporciona, ciertamente, la ventaja de no interrumpir el coro de las preocupaciones.

Leer—

Esa práctica—

Apoyar, según la página, en el blanco, que la inaugura su ingenuidad, en sí, olvidándose incluso del título que hablaría demasiado alto: y, cuando se alineó, en una grieta, la menor, diseminada, el azar vencido palabra a palabra, indefectiblemente vuelve el blanco, hace un instante gratuito, cierto ahora para concluir que nada más allá y autenticar el silencio—

Virginidad que solitariamente, ante una transparencia de la mirada adecuada, se ha como dividido ella misma en sus fragmentos de candor, uno y otro, pruebas nupciales de la Idea.

El aire o canto bajo el texto, llevando a la adivinación de aquí para allá, aplica a ella su motivo en florón y viñeta invisibles» (pág. 386).

Lo que resiste a la autoridad y a la presunción del título, al plomo del encabezamiento, no es sólo

la viñeta invisible que, en la otra extremidad, y siguiendo su definición en términos de imprenta, «sirve para llenar un blanco de página». Lo que arruina a la «piadosa mayúscula» del título y trabaja en el despegue del texto es la intervención regulada del blanco, la medida y el orden de la diseminación, la ley del espaciamento, el «ritmos»⁽³⁾ (cadencia y carácter de escritura), la «puntuación que colocada sobre papel blanco, ya se significa» (página 655). La vuelta infaltable, el período regular del blanco en el texto («indefectiblemente vuelve el blanco...») se re-marca en la «virginidad», el «candor» y las «pruebas nupciales de la Idea». Mediante esas palabras, y la blancura de cierto velo interpuesto o desgarrado, hemos sido introducidos ya, suavemente, a cierto ángulo en el que nos hemos interesado.

Suspend el título, hay que hacerlo pues, teniendo en cuenta lo que domina el título.

Pero la función del título no es únicamente de jerarquía. El título a *suspend* está también, por supuesto, suspendido, en suspenso o en suspensión. Por encima de un texto del que espera y recibe todo —o nada—. Entre otros papeles, esta suspensión se mantiene, pues, en el lugar en que Mallarmé dispuso la *araña*, las innumerables arañas, sobre la escena de sus textos.

La titulación, pues, no asigna la capital de una escritura, asegura su suspenso; y el contorno, el borde, el encuadramiento. Da un primer pliegue y

(3) Sobre el sentido y la problemática de esta palabra, cf. BENVENISTE, «La notion de 'rythme' dans son expression linguistique», 1951, en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pág. 327 (ed. en castellano, siglo XXI), y K. VON FRITZ, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*, Darmstadt, 1963, págs. 25 ss.

dibuja alrededor del texto una especie de blancura matricial. De donde no solamente la extrema minucia puesta en la elección de los títulos (tendremos algunos ejemplos de ello), sino también en cuanto al despegue, el «cambio total semántico» (4), cuya ley de indecisión determinaremos. Mallarmé prescribe, pues, el imponer silencio al título, pero también el extraer de él como de un blanco germinal o seminal. Se ha reconocido la función de las frases-títulos o frases generatrices en Mallarmé. Robert G. Cohn les consagra dos capítulos con el ejemplo del *Coup de dés* (5). Dirigiéndose a Maurice Guillemot (6), Mallarmé describe el valor suspensivo del título, o con más precisión del vacío que marca en la parte superior de la página. Esta carta puede interesarnos por otros motivos: por ejemplo, el de la práctica singular de una descripción que no es nada menos que una representación, sobre todo cuando se trata en apariencia de decoración, de mobiliario y de ambiente (la descripción es de una escritura describiéndose, desescribiéndose en sus trayectos, devolviéndola a sí misma los ángulos y «enroscamientos» o «vueltas», nunca simplemente la descripción de las cosas); también por una palabra que yo no he encontrado nunca en otra parte, ni siquiera en Mallarmé: *sintaxiero*. «Hay en Versalles enmaderamientos en forma de ramas, bonitos hasta hacer llorar; conchas, enroscamientos, curvas, vueltas de motivos. Así se me aparece primero la frase que arrojó

(4) En otro contexto, a propósito de otros ejemplos, Jean-Pierre Richard analiza lo que llama justamente «el cambio total semántico» del tema de la «decolación», *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, pág. 199.

(5) *L'Oeuvre de Mallarmé, Un coup de dés*, Librairie Les Lettres, 1951.

(6) Citado por Jacques Scherer, *l'Expression littéraire dans l'Oeuvre de Mallarmé*, 1947, pág. 79.

al papel, en un dibujo sumario, que veo luego, que depuro, que reduzco, que sintetizo. Si se obedece a la invitación de ese gran espacio blanco dejado a propósito en lo alto de la página como para separar de todo, lo ya leído en otra parte, si se llega con un alma virgen, nueva, se ve entonces que soy profunda y escrupulosamente sintaxiero, que mi escritura está desprovista de oscuridad, que mi frase es lo que debe ser y ser para siempre...»

El título permanecerá, pues suspendido, en suspensión en el aire, pero brillando como una araña de teatro cuya multiplicidad de facetas (cuadro II) no se dejará nunca contar ni reducir:

«¡Único principio!, y así que resplandece la araña, es decir el mismo, la exhibición pronta, bajo todas las facetas, de que eso sea y nuestra vista adamantina, una obra dramática muestra la sucesión de las exterioridades del acto sin que en ningún momento guarde la realidad y a fin de cuentas ocurra nada..., el perpetuo suspenso de una lágrima que nunca puede formarse toda ni caer (todavía la araña) centellea en mil miradas...» (pág. 296).

Más adelante rellenaremos esta ausencia de acontecimiento, la inminencia visible y configurada de su no-lugar («sin que en ningún momento guarde la realidad y a fin de cuentas ocurra nada») en la sintaxis del telón, de la pantalla, del velo, recordamos también, entre los *Offices*, el *Plaisir sacré*, el arco o la batuta del director, esperando, dependiendo como una pluma levantada, iluminarse también en tal suspensión o araña» ... cuando el telón va a levantarse sobre la magnificencia desierta del otoño. El próximo esparcimiento de la digitación lumino-

sa, que suspende el follaje, se mira entonces en el estanque de la orquesta preparada.

La batuta espera una señal.

Nunca caería el arco soberano dando el primer compás, si fuera preciso que en este instante especial del año, la araña, en la sala representase por sus múltiples facetas, una lucidez entre el público, relativamente a lo que se viene a hacer» (pág. 388).

Estaría quizá suspendido, sobre esa doble sesión, un título con las siguientes facetas:

[*pronunciar sin escribir, tres veces*] :

EL ANTRO DE MALLARME
o también EL «ENTRE» DE MALLARME
o también EL ENTREDOS «MALLARME» *

Se escribe como se pronuncia.

Y el primero de los dos subtítulos estaría entonces suspendido por dos puntos, según la sintaxis que se escribe así:

[*escribir, esta vez, sin pronunciar*]

El himen: ENTRE Platón y Mallarmé

«El hablador se sienta»

En la hoja que tienen todos (cuadro III), un pe-

* Estas tres expresiones se pronuncian igual en francés.

queño texto de Mallarmé, *Mimique*, se hunde en la esquina, compartiéndolo o completándolo, de un trozo del *Filebo*, que sin nombrar la *mimesis*, ilustra su sistema y lo define incluso, sea dicho por anticipado, como sistema de la *ilustración*.

Por qué colocar ahí esos dos textos, y colocarlos

(1) Triunfante, la objeción se moviliza aquí, movilizada, ordenada en las columnas del *apresuramiento*: he aquí, se dirá, un juego del significante que no deja de ser proferido. No se contiene, pues, ya en el solo elemento de esa escritura con que nos desuellan los oídos.

A los que, a falta de leer, tuviesen el apresuramiento y la simplicidad de contentarse con eso, les recordaremos enseguida lo siguiente: lo que se prosigue desde esa araña, y que está en efecto destinado a desarrollar, si se quiere, el oído, es un desplazamiento de la escritura, la transformación y la generalización sistemáticas de su «concepto». La antigua oposición entre habla y escritura no tiene ya ninguna pertinencia para controlar el texto que deliberadamente la desconstruye. Semejante texto no es más «hablado» que «escrito», no va más *contra* el habla que *a favor* de la escritura, en el sentido metafísico de esas palabras, no más a favor de alguna tercera fuerza, sobre todo no a favor de un radicalismo del origen o del centro. Los valores de *arqué*, de *telos*, los de historia y de transcendentalidad que de él dependen, constituyen justamente los objetos principales de esta crítica desconstruccionista. Repetimos: «Es porque no se ha tratado nunca de oponer un grafocentrismo a un logocentrismo, ni en general ningún centro a ningún centro... Y menos aún de una rehabilitación de lo que siempre se ha llamado escritura. No se trata de devolver sus derechos, su excelencia o su dignidad a la escritura...» Y puesto que hay que insistir: «... lo que equivale, bien entendido, a reformar el concepto de la escritura... la lengua oral pertenece ya a esa escritura [general]. Pero eso supone una modificación del concepto de escritura... El fonologismo no padece ninguna objeción en tanto que se le conserven los conceptos corrientes de habla y de escritura que forman el tejido sólido de su argumentación. Conceptos corrientes, cotidianos y de más, lo que no es contradictorio, habitados por una antigua historia, limitados por fronteras poco visibles, pero tanto más rigurosas.»

Es, pues, una vieja palabra y un viejo concepto de escritura, con todo lo que en ellos se invierte, lo que revistas de distintos formatos han intentado volver contra esa crítica, no sin tomarles prestados no obstante, por confusión, algunos recursos. Esas reacciones son evidentemente sintomáticas y responden a un tipo. Freud narra que cuando hallaba

así, en la apertura de una pregunta sobre lo que (se) pasa o no (se) pasa *entre* literatura y verdad, pregunta que será, como esos dos textos y como ese mimodrama, una especie de exergo a un desarrollo futuro, vigilando desde muy alto el intitulado a un acontecimiento cuya ausencia deberemos observar al final de la velada próxima.

Mediante determinado pliegue que dibujaremos, esos textos, y su comercio, se hurtan definitivamente a toda exhaustión. Podemos, no obstante, empezar a señalar en ellos, con trazos gruesos, cierto número de motivos. Esos trazos formarían una especie de marco, el cierre, los bordes de una historia que sería justamente la de cierto juego entre literatura y verdad. La historia de esa relación estaría organizada por, no diré la *mimesis*, noción que no hay que apresurarse a traducir (sobre todo por *imitación*), sino por cierta interpretación de la *mimesis*. Semejante interpretación no ha sido el acto o la decisión de un autor en un momento dado, sino, si se reconstruye su sistema, el todo de una historia. Entre Platón y Mallarmé, cuyos nombres propios, una

dificultades para hacer admitir la posibilidad de una histeria masculina, encontró entre esas resistencias primarias en las que no se revelan únicamente la bobería y la incultura, la de un cirujano que le dijo —*expresamente*— lo siguiente: «Pero, querido colega, ¿cómo puede decir usted semejante absurdo? *Histeron* (sic) quiere decir útero. ¿Cómo puede ser un hombre histérico?»

El ejemplo no es insignificante. Pero se podrían citar otros: se ha opuesto regularmente el pretendido origen de un concepto o la etimología imaginaria de una palabra al proceso de su transformación, sin ver que entonces se manejaba el signo vulgar más sobrecargado de historia y de motivaciones inconscientes.

Esta nota, esta referencia, la elección de este ejemplo, no hacen más que anunciar cierto *desplazamiento* del lenguaje; somos introducidos así a lo que *se supone* que está *tras* el himen: la histeria que no se expone más que por transferencia y simulacro, por mímica.

vez más aquí, no son referencias reales, sino indicaciones para comodidad y de primer análisis, una historia tuvo lugar. Esa historia fue también una historia de la literatura, si se admite que la literatura nació en ella y murió de ella, habiendo coincidido con su desaparición su acta de nacimiento como tal, la declaración de su nombre, según una lógica que nos ayudará a definir el himen. Y esa historia, si tiene un sentido, está toda ella regulada por el valor de verdad y por cierta relación, inscrita en el himen en cuestión, *entre* literatura y verdad. Diciendo «esa historia, si tiene un sentido», damos la impresión de admitir que podría no tenerlo. Pero veríamos confirmarse, si fuésemos hasta el final de este análisis, que no sólo la historia tiene un sentido, sino que el concepto de historia no ha vivido más que de la posibilidad del sentido, de la presencia pasada, presente o prometida del sentido, de su verdad. Fuera de ese sistema no se puede recurrir al concepto de historia más que reinscribiéndole en otro lugar, según una estrategia específica y sistemática.

La historia verdadera, la historia del sentido es narrada en el *Filebo*. Releyendo la escena que tenéis ante vosotros, habréis observado cuatro rasgos.

1. *El libro es un diálogo o una dialéctica.* Al menos debería serlo. La comparación del alma con un libro (*bibliô*) interviene de tal suerte que el libro no aparece en ella más que como un modo o una instancia del discurso (*logos*), a saber del discurso callado, silencioso, interior: no «oda callada» o «silencio en las tardes de música», como en la *Mímica*; no la «voz callada», como en *La Música y las Letras*, sino habla regresada. Es decir, en una palabra, el

pensamiento (*dianoia*) tal como lo definen el *Teeteto* y el *Sofista*: «Así, pues, pensamiento y discurso son la misma cosa, salvo que es al diálogo interno y silencioso del alma consigo misma a lo que hemos denominado con ese nombre de pensamiento» (*Sofista*, 263 e). «—¿A qué denominas tú con ese nombre (*dianoeiszai*)? —A un discurso que sostiene el alma a lo largo de sí misma sobre los objetos que examina. Es como hombre que no sabe nada como te lo expongo. Así es, en efecto, como me imagino al alma en su acto de pensar; no se trata de otra cosa, para ella, que de dialogar, dirigirse a sí misma las preguntas y las contestaciones, pasando de la afirmación a la negación.» (*Teeteto*, 189 e, según la traducción de Diès.) Según la argumentación del *Filebo*, habría primero la *doxa*, la opinión, el sentimiento, la evaluación que se formaba espontáneamente en mí y que concernía a una apariencia o a una verosimilitud, ante toda comunicación, todo discurso. Luego, cuando yo profería esa *doxa* en voz alta, para un interlocutor presente, se convertía en discurso (*logos*). Pero desde el instante en que el *logos* ha podido formarse, en que el diálogo se ha hecho posible, puede suceder, por accidente de hecho, que yo no tenga compañero: solo, me dirijo en cierto modo ese discurso a mí mismo, charlo conmigo mismo en un comercio interior. Lo que sostengo entonces es aún un discurso, pero áfono, un *logos* privado, es decir, separado: de su órgano, de su voz. Y es a propósito de ese *logos* deficitario, de esa voz blanca, de ese diálogo amputado —tanto de su órgano como de su otro— como se impone a Sócrates la «metáfora» del libro. Nuestra alma se asemeja entonces a un libro porque es un *logos* y un diálogo, ciertamente (y el libro no es así más

que una especie del género «diálogo»), pero, sobre todo, porque esa conversación reducida o murmurada sigue siendo un falso diálogo, una charla menor, equivalente a pérdida de voz. En ese diálogo con pérdida de voz no habría necesidad del libro, ni de escribir en el alma, más que por falta de la presencia del otro, cuando la voz no encuentra en qué emplearse: se busca reconstruir por sustitución la presencia del otro y al mismo tiempo dar satisfacción al órgano de la voz. El libro metafórico tiene así todos los caracteres que, hasta Mallarmé, se habrán asignado siempre al libro, a pesar de los desmentidos que la práctica literaria haya podido o debido aportarle. Libro, pues, como sustituto del diálogo supuesto, supuestamente vivo.

2. *La verdad del libro es decidible.* Ese falso diálogo que es el libro no resulta necesariamente un diálogo falso. *Volumen* psíquico, el libro en el alma puede ser verdadero o falso según que el escritor que hay en nosotros (*par emin grammateus*) diga y, como consecuencia directa, escriba cosas verdaderas o falsas. El valor del libro, en tanto que *logos* puesto a lo ancho, está en razón, en función (*logos* también), en proporción de su verdad. «Pero cuando ese escritor que hay en nosotros escribe cosas falsas, el resultado es contrario a la verdad.» La escritura psíquica comparece en última instancia ante el tribunal de la dialéctica, de la ontología. No vale más que su peso de verdad y tal es su única medida. El recurso a la verdad de lo que es, de las cosas incluso, permite siempre decidir si sí o no es verdadera la escritura, si es conforme o «contraria» a lo verdadero.

3. *El valor del libro (verdadero/falso) no le es intrínseco.* El espacio escrito no vale nada por sí mismo, no es ni bueno ni malo, ni verdadero ni falso. Esta proposición de neutralidad (ni/ni), exportada fuera del contexto platónico, podría tener, lo veremos dentro de un momento, efectos sorprendentes. Pero en ese libro platónico, la verdad o la falsedad no sobrevienen más que en el momento en que el escritor transcribe un habla regresada, cuando copia en el libro un discurso que ya ha tenido lugar y que se mantiene en determinada relación de verdad (de semejanza) o de falsedad (dese-mejanza) con respecto a las cosas. Si no nos atenemos a la instancia metafórica del libro, diremos que el escritor transcribe en el libro del exterior, en el libro en el sentido llamado «propio», lo que anteriormente habrá grabado en la corteza psíquica. Es a propósito de esa primera grabación cuando se deberá decidir entre lo verdadero y lo falso. El libro, que copia, reproduce, imita al discurso vivo, no vale lo que vale ese discurso. Puede valer menos, en la medida en que se ha privado de la *vida del logos*; no puede valer más. Con eso, la escritura *en general* es interpretada como una imitación, un doble de la voz viva y del *logos* presente. La escritura en general no es ciertamente la escritura literaria. Pero en otros lugares, en la *República*, por ejemplo, el poeta no es juzgado y luego condenado más que en tanto que imitador, mimo que no practica la «dié-gesis simple». El lugar específico del poeta puede ser juzgado como tal según que apele o no, de tal o de tal otra manera, a la forma mimética⁽⁸⁾. La poe-

(8) No podríamos analizar aquí el sistema, muy complejo, del concepto de *mimesis* en Platón. Intentaremos en otro lugar («Entre dos tiradas de dados») reconstruir su red y

sía cuyo caso se instruye así no se confunde ciertamente con lo que nosotros llamamos «literatura». Si, como se ha estado justamente tentado de pensar, la literatura ha nacido muerta de una ruptura rela-

su «lógica» en torno a tres focos.

a) *El doble parricidio*. Homero, en dirección del cual multiplica Platón las señales de respeto, de reconocimiento y de admiración filiales, es expulsado de la ciudad, como todo poeta mimético; con los honores debidos a un ser «sagrado y maravilloso» (*ieron kai zaumaston, República, 398 a*), cuando no se exige de él que «borre» de su texto todos los pasajes políticamente peligrosos (386 c). Homero, ese viejo padre ciego, es condenado porque *practica* la mimesis (la diégesis mímica, no simple). El otro padre, Parménides, es condenado porque *ignora* la mimesis. Si hay que alzar la mano contra él, es porque su *logos*, la «tesis paterna», prohibiría (dar cuenta de) la proliferación de los dobles («iconos, ídolos, mimemas, fantasmas»). La necesidad de ese parricidio, se precisa en ese momento mismo (*Sofista, 241 d-e*), debe de ser evidente, incluso a un ciego (*tiflò*).

b) *La doble inscripción de la mimesis*. Es imposible inmovilizar la *mimesis* en una clasificación binaria o, más precisamente, asignar un solo lugar a la *tekne mimetike* en la «división» del *Sofista* (en el momento en que se busca un método y un paradigma para organizar la caza del sofista). La mimética es *a la vez* una de las tres formas del «arte de producción» (*tekne poetike*) y, en la otra rama de la horquilla, una forma o un procedimiento del arte de adquisición (*ktetike*) (no productivo, no poético) utilizado por el sofista en su caza de los jóvenes ricos (218 e-233 b ss.). «Brujo e imitador», el sofista puede «producir» los «mimemas y homónimos» de todos los seres (234 b-235 a). El sofista mima lo poético que sin embargo comporta en sí mismo lo mimético, produce el doble de la producción. Pero a punto de ser capturado, el sofista escapa aún a ello, mediante la división suplementaria, hacia un punto de fuga, entre dos formas de la mimética (235 d), la *eikástica* que reproduce fielmente, y la *fantástica* que simula la eikástica, finge simular fielmente y engaña a la vista en el simulacro (fantasma) que constituye una «parte muy grande de la pintura (*zôgrafia*) y de la mimética en su conjunto». Aporía (236 e) para el cazador filósofo, parado ante la bifurcación, incapaz de seguir acosando a su presa, escapada sin fin para la presa (que es también cazador) que encontraremos, después de un largo rodeo, del lado de la *Mímica* de Mallarmé. Ese mimodrama y la *doble ciencia* a que debe dar lugar no habrán afectado más que a determinada historia cortada de las relaciones entre la filosofía y la sofística.

tivamente reciente, no dejará de ser cierto que toda la historia de la interpretación de las artes literales se ha desplazado, transformado, en el interior de las diversas posibilidades lógicas abiertas por el

c) *La mimesis no-culpable*. Si se recobra la *mimesis* «antes» de la «decisión» filosófica, se observa que Platón, lejos de unir el destino de la poesía y del arte a la estructura de la *mimesis* (o más bien de todo lo que se traduce a menudo hoy, para rechazarlas, por representación, imitación, expresión, reproducción, etc.) descalifica en la *mimesis* a todo lo que la modernidad pone por delante: la máscara, la desaparición del autor, el simulacro, el anonimato, la textualidad apócrifa. Puede verificarse releuyendo el pasaje de la *República* sobre la diégesis simple y sobre la *mimesis* (393 a ss.). Lo que nos importa aquí es esa duplicidad «interna» del *mímeiszai* que Platón quiere cortar en dos, para resolver entre la buena *mimesis* (la que reproduce fielmente y en la verdad, pero se deja ya amenazar por el simple hecho en ella de la duplicación) y la mala, que hay que contener como la locura (396 a) y el (mal) juego (396 e).

Esquema de esta «lógica»: 1.º La *mimesis* produce el doble de la cosa. Si el doble es fiel y perfectamente parecido, ninguna diferencia cualitativa le separa del modelo. Tres consecuencias: a) El doble —el imitante— no es nada, no vale nada por sí mismo. b) No valiendo el imitante más que por su modelo, es bueno cuando el modelo es bueno, malo cuando el modelo es malo. El es neutro y transparente en sí mismo. c) Si la *mimesis* no vale nada y no es nada por sí misma, es nada de valor y de ser, es en sí negativa: es, pues, un mal, imitar es un mal en sí y no sólo cuando se trata de imitar al mal. 2.º Parecido o no, el imitante es algo, puesto que hay *mimesis* y mimemas. Ese no-ser «existe» de alguna manera (*Sofista*). Por lo tanto, a) añadiéndole al modelo, el imitante viene como suplemento y deja de ser una nada y un no-valor. b) Añadiéndose al modelo que «es», el imitante no es el mismo y aunque fuese absolutamente parecido no es nunca absolutamente parecido (*Cratilo*). Ni, por lo tanto, absolutamente verdadero. c) Suplemento del modelo, pero no pudiendo igualarle, le es inferior en su esencia en el momento mismo en que puede reemplazarle y resultar así «primado». Este esquema (dos proposiciones y seis consecuencias posibles) forma una especie de máquina lógica; programa los prototipos de todas las proposiciones inscritas en el discurso de Platón y en los de la tradición. Según una ley compleja, pero implacable, esa máquina distribuye todos los clichés de la crítica futura.

concepto de *mimesis*. Son lo bastante numerosas, paradójicas, desconcertantes, como para haber liberado una combinatoria muy rica. No vamos a demostrarlo aquí. Retengamos la ley esquemática que rigió el discurso de Platón: le fue preciso ora condenar a la *mimesis* en sí misma, como proceso de duplicación, cualquiera que fuese su modelo ⁽⁹⁾, ora no descalificar a la *mimesis* más que en razón del modelo «imitado», resultando la operación mímica en sí misma neutra e incluso recomendada ⁽¹⁰⁾. Pero en los dos casos la *mimesis* está ordenada a la verdad: o bien perjudica al desvelamiento de la cosa misma, sustituyendo su copia o su doble al ser, o bien sirve a la verdad por la semejanza del doble (*homoiosis*). El *logos*, él mismo imitado por la escritura, no vale más que como verdad; es a ese título como le interroga siempre Platón.

4. Y en fin, cuarto rasgo para enmarcar ese texto, el elemento del libro así caracterizado es la imagen en general (icono o fantasma), lo imaginario o *imaginal*. Si Sócrates puede *comparar* con un libro a la relación silenciosa del alma consigo misma, en el «soliloquio mudo» (*Mímica*), es que el libro imita al alma o el alma imita al libro, que uno es la imagen *semejante* de la otra («imagen» tiene la misma raíz que «imitari»). Ambos semejantes, antes incluso de parecerse a entre sí, eran en sí mismos de esencia reproductiva, imitativa, pictórica, en el sentido representativo de esa palabra. El *logos* debe, en efecto, regularse sobre el modelo del *eidós* ⁽¹¹⁾, el

⁽⁹⁾ *República*, 395. b c y *passim*.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, 396. c d.

⁽¹¹⁾ Después de haber demostrado que en el *Cratilo* la nominación excluía la *mimesis*, que la forma de la palabra no podía parecerse; como en el mimo, a la forma de la

libro reproduce el *logos* y todo se organiza según esa relación de repetición, de semejanza (*homoiosis*), de doblamiento, de duplicación, por esa especie de brillo y de proceso especular en que las cosas (*onta*), el habla y la escritura vienen a reflejarse unas en otras.

La aparición del pintor resulta desde ese momento prescrita, absolutamente ineludible. Su alojamiento está preparado en la escena del *Filebo*. Ese otro «demiurgo», el *zôgrafon*, viene después del *grammateus*: «Un pintor, que viene después del escritor, y dibuja en el alma las imágenes correspondientes a las palabras.» Esa complicidad es constante, como se sabe, entre pintura (*zôgrafia*) y escritura. En Platón y después de él. Pero pintura y escritura no pueden ser imágenes la una de la otra más que en la medida en que una y otra son interpretadas como imágenes, reproducciones, representaciones, repeticiones de lo vivo, del habla viva en un caso, de la figura animal en el otro (*zôgrafia*).

cosa (423 a ss.), Sócrates no por ello deja de mantener que otra semejanza, no sensible, debía hacer del nombre justo una imagen de la cosa en su «verdad» (439 a ss.). Y a esta tesis no se la llevan las idas y venidas irónicas del *Cratilo*. La prioridad del ser, en su verdad, sobre el lenguaje, como la de un modelo sobre su icono, tiene la firmeza de una certeza absoluta. «Si, pues, se puede adquirir mediante los nombres un conocimiento de las cosas tan perfecto como es posible, y si se puede también mediante incluso las cosas, ¿cuál será, de esas dos formas de conocimiento, la más hermosa y la más exacta? ¿Es de la imagen (*ek tes eikonos*) de donde habrá que partir para aprender, estudiándola en sí misma, si la copia es buena, y conocer al mismo tiempo la verdad de qué es imagen? ¿O es de la verdad (*ek tes aleceias*), para conocerla en sí misma y ver a la vez si su imagen ha sido apropiadamente ejecutada?... Contentémonos con convenir en que no es de los nombres de donde hay que partir, sino que hay que aprender e investigar las cosas partiendo de ellas mismas antes que de los nombres.»

Un discurso sobre la relación entre literatura y verdad choca siempre con la posibilidad enigmática de la repetición, dentro del marco del *retrato*.

Pero ¿qué hace aquí el pintor? Pinta también por metáfora, desde luego, y en el alma, como el *grammateus*. Pero va detrás de éste, sigue sus huellas, su vestigio y su pista. E *ilustra* un libro escrito ya en el momento en que él llega. «Dibuja en el alma las imágenes que corresponden a las palabras.» El dibujo, la pintura, el arte del espacio, la práctica del espaciamiento, la inscripción en el exterior (el fuera-de-libro) no hacen más que añadirse para ilustrarlo, representarlo, adornarlo, al libro del discurso del pensamiento del interior. La pintura que forma las imágenes es el retrato del discurso; vale lo que vale el discurso que cuaja y se escarcha en su superficie. No vale tampoco, por consiguiente, más que lo que vale el *logos* capaz de interpretarla, de leerla, de decir lo que ella quiere decir y que en verdad le hace decir, reanimándola, para hacerle hablar.

Pero la pintura, expresión degenerada y algo superflua, adorno suplementario del pensamiento discursivo, ornamento de la *dianoia* y del *logos*, representa también un papel aparentemente inverso. Actúa como el revelador puro de la esencia de un pensamiento y de un discurso definidos como imágenes, representaciones, repeticiones. Si el *logos* es en primer lugar imagen fiel al *eidos* (figura de la visibilidad inteligible) del ser, actúa como una pintura primera, profunda e invisible. Entonces la pintura en el sentido corriente, la pintura del pintor, no es más que una pintura de pintura. Así es como puede revelar la pictoricidad esencial del *logos*, su representatividad. Tal es la tarea que Sócrates asig-

na al *zôgrafon-demiurgon* del *Filebo*: «¿Cómo actúa?, pregunta, en efecto, Protarco. SÓCRATES:—Cuando, separando de la visión inmediata (*opseōs*) o de cualquier otra sensación a las opiniones y discursos de que se acompañaba, se ven de algún modo en sí mismo las imágenes de las cosas así pensadas y formuladas.» El pintor que trabaja después del escritor, siguiéndole, el obrero que pasa tras él, el artesano que sigue al artista, puede justamente, mediante un ejercicio de análisis, de separación y de empobrecimiento, purificar la esencia pictórica, imitativa e imaginal del pensamiento. El pintor sabe entonces restaurar la imagen desnuda de la cosa, tal como se entrega a la simple intuición, tal como se deja ver, en su *eidos* inteligible o su *oraton* sensible. La despoja de todo ese lenguaje sobreañadido, de esa leyenda que tiene esta vez el estatuto del comentario, de la envoltura alrededor del núcleo, de la tela epidérmica.

De manera que en la escritura psíquica, la *zôgrafia* y el *logos* (o la *dianoia*) tienen entre sí esta extraña relación: uno es siempre suplemento del otro. En la primera parte de la escena, el pensamiento que fijaba directamente la esencia de las cosas no tenía esencialmente necesidad de ese adorno ilustrativo que eran la escritura y la pintura. El pensamiento del alma no estaba íntimamente unido más que al *logos* (y a la voz proferida o retenida). A la inversa, algo más adelante, la pintura (en su metáfora de pintura psíquica, cierto, como hace un instante se trataba de escritura psíquica) nos da la imagen de la cosa misma, nos entrega su intuición, la visión directa, libre del discurso que le acompañaba, y aun le estorbaba. Naturalmente, insisto mucho en ello, se trata siempre de la metáfora de la

pintura y de la escritura, que son así relacionadas mutuamente: se sabe que, por otra parte, fuera de esta metáfora, Platón niega siempre la intuición de la cosa misma a la escritura y a la pintura en el sentido «propio», puesto que no tratan más que de copias y copias de copias.

Si, alternativamente, el discurso y la inscripción (escritura-pintura) aparecen como complementos útiles o suplementos inútiles el uno del otro, en ocasiones útiles, en ocasiones inútiles, ora en un sentido, ora en otro, es porque están mantenidos juntos por el tejido de todas las complicidades o reversibilidades siguientes:

1. Ambos son medidos por la verdad de que son capaces.

2. Son imágenes el uno del otro y por eso se pueden suplir mutuamente cuando falta uno.

3. Su estructura común les hace participar a los dos de la *mneme* y de la *mímesis*, de la *mneme* porque de la *mímesis*. En el movimiento del *mimeis-zai*, la relación del mimo con lo mimado, del reproductor con lo reproducido, es siempre relación con un *presente* pasado. Lo imitado es antes que lo imitante. De donde el problema de tiempo que no deja, en efecto, de plantearse: Sócrates se pregunta si no está excluido el que los *grámmata* y los *zôgrafémata* tengan relación con el futuro. Lo que es difícil de pensar es que un imitado aparezca después que su imitante, que la imagen preceda al modelo, y el doble al simple. Las aberturas de la «esperanza» (*elpis*), la anámnesis (el futuro como presente pasado por volver), el prefacio, el futuro anterior vienen a arreglar las cosas.⁽¹²⁾

(12) Nada cambiará en el programa lógico dibujado antes cuando, después de Aristóteles, y sobre todo en la

Aquí es donde el valor de *mimesis* se deja dominar más difícilmente. Cierta movimiento se produce, en efecto, en el texto platónico, que no hay que apresurarse a considerar contradictorio. Por una parte, acabamos de verificarlo, es difícil separar la *mneme* de la *mimesis*. Pero por otra parte, si Platón descalifica a menudo a la *mimesis* y casi siempre a las artes miméticas, no separa nunca el desvelamiento de la verdad, la *alecia* del movimiento de la anamnesis (distinguida, como vimos, de la *hipomnesis*).

Se anuncia así una división interior de la *mimesis*, una autoduplicación de la propia repetición; infinitamente, puesto que ese movimiento mantiene su propia proliferación. Quizá haya, pues, siempre más de una sola *mimesis*; y quizá sea en el extraño espejo que refleja, pero también desplaza y deforma a una *mimesis* en otra, como si su destino fuese el mimarse, el enmascararse a sí misma, donde se aloja la historia —de la literatura— como la totalidad de su interpretación. Todo tendría lugar en las paradojas del doble suplementario: de lo que añadiéndose a lo simple y al uno, los reemplaza y les imita,

«edad clásica», los modelos de la imitación no estarán ya simplemente en la naturaleza, sino en las obras y los autores de la Antigüedad que habían sabido imitar a la naturaleza. Se encontrarán mil ejemplos hasta la época romántica (y a menudo más adelante). Diderot, quien, sin embargo, solicitó tan fuertemente a la «máquina» mimitológica, en particular en la *Paradoja sobre el Comediante*, confirma en el análisis de lo que denomina «modelo ideal imaginado» (es decir, supuestamente neo-platónico) que los cambios están en el programa. Y en cuanto al futuro anterior: «Antoine Coypel era ciertamente un hombre agudo cuando dijo a los artistas: "Hagamos, si es posible, que las figuras de nuestros cuadros sean más bien modelos vivos de las estatuas antiguas que esas estatuas los originales de las figuras que nosotros pintamos". Se puede dar el mismo consejo a los literatos.» (*Pensées détachées sur la peinture*, en *Oeuvres esthétiques*, Garnier, editorial Vernière, pág. 816).

a la vez semejante y diferente, diferente porque —en tanto que— semejante, el mismo y distinto de lo que dobla. ¿Pero qué decide y qué mantiene al «platonismo», es decir, más o menos inmediatamente, a toda la historia de la filosofía occidental, incluidos los anti-platonismos que se han desencadenado regularmente? ¿Qué es lo que se decide y se mantiene en la ontología o en la dialéctica a través de todas las mutaciones o revoluciones que han implicado? Es justamente lo *ontológico*: la posibilidad presunta de un discurso sobre lo que *es*, de un *logos* que decide y es decidible de o sobre el *on* (ser-presente). Lo que es, el ser-presente (forma matricial de la sustancia, de la realidad, de las oposiciones entre la forma y la materia, la esencia y la existencia, la objetividad y la subjetividad, etc.), se distingue de la apariencia, de la imagen, del fenómeno, etc., es decir, de lo que, presentándole como ser-presente, le dobla, le re-presenta y a partir de ello le reemplaza y les des-presenta. Hay, pues, el 1 y el 2, lo simple y lo doble. Lo doble viene *después* de lo simple, lo multiplica *después*. De ello resulta, perdón por recordarlo, que la imagen *sobreviene* a la realidad, la representación al presente en presentación, la imitación a la cosa, lo imitante a lo imitado. Hay en primer lugar lo que es, la «realidad», la cosa misma, en carne y hueso, como dicen los fenomenólogos; luego, lo imitante, la pintura, el retrato, el zôgrafe-ma, la inscripción o transcripción de la cosa misma. La discernibilidad, al menos numérica, entre lo imitante y lo imitado, ése es el orden. Y, como es natural, según la «lógica» misma, según una sinonimia profunda, lo imitado es más real, más esencial, más verdadero, etc., que lo imitante. Le resulta anterior y superior. Recordemos a partir de ahora el para-

digma clínico de la *mimesis*, el orden de los tres lechos, el del pintor, del carpintero y de Dios en *la República*, X (596 a ss.).

Sin duda, ese orden será en apariencia impugnado, e incluso invertido, en el curso de la historia, y en varias ocasiones. Pero nunca fueron desplazadas por un sistema metafísico la discernibilidad absoluta entre lo imitado y lo imitante, ni la anterioridad de aquél sobre éste. En el terreno de la «crítica» o del arte poético se ha señalado que el arte, como imitación (representación, descripción, expresión, imaginación, etc.) no debe ser «servil» (esta proposición esconde veinte siglos de poética) y que, por consiguiente, en esa libertad que el arte se toma con la naturaleza puede crear, producir obras que valgan más que lo que imitan. Pero todas esas oposiciones derivadas nos remiten al mismo tronco. El más-de-valor o el más-de-ser hace del arte una naturaleza más rica, más libre, más amable, más creadora: más natural. En el momento de la gran sistematización de la doctrina clásica de la imitación, Desmaret traduce en su *Arte de la poesía* un pensamiento entonces bastante común:

«Y el arte nos maravilla más que la naturaleza,

... ..

Sin amar a lo imitado, amamos a lo imitante.»

Se prefiera uno a otro (pero mostraríamos con facilidad que en razón de la relación imitado/imitante, la *preferencia* no puede, se diga lo que se diga, ir más que a lo imitado), es en el fondo ese orden de aparición, la precedencia de lo imitado, lo que regula la interpretación filosófica y crítica de la «literatura», si no la operación de la escritura literaria. Ese orden de aparición es el orden *de la aparición*, el proceso del aparecer mismo en general. Es

el orden de la *verdad*. «Verdad» ha querido decir siempre dos cosas, no siendo la historia de la esencia de la verdad, la verdad de la verdad, más que la separación y la articulación entre esas dos interpretaciones o esos dos procesos. Simplificando los análisis heideggerianos, pero sin poner en ellos necesariamente el orden de sucesión que parece reconocer Heidegger, se podría retener que el proceso de verdad es *por una parte* desvelamiento de lo que se mantiene oculto en el olvido (*aleceia*), velo levantado, alzado, de la cosa misma, de lo que es en tanto que es, se presenta, se produce, siendo eventualmente como agujero determinable del ser; por otra parte (pero este otro proceso está prescrito en el primero, en la ambigüedad o la duplicidad de la presencia del presente, de su *apariencia* —lo que aparece y su aparecer—, en el *pliege* del participio presente¹³), la verdad es acuerdo (*homoiosis* o *adaequatio*), relación de semejanza o de igualdad entre una re-presentación y una cosa (presente desvelado), eventualmente en el enunciado de un juicio.

Pero la *mimesis*, en la historia de su interpretación, se ordena siempre al proceso de la verdad:

1. O bien ella significa, antes incluso de poder ser traducida por *imitación*, la presentación de la cosa misma, de la naturaleza, de la *fisis* que se produce, se engendra y (se) aparece tal como es, en la presencia de su imagen, de su aspecto visible, en su rostro: la máscara teatral en tanto que referencia esencial del *mimeszai*, revela tanto como oculta. La *mimesis* es entonces el movimiento de la *fisis*, movimiento de algún modo natural (en el sentido no derivado de esa palabra) mediante el cual la *fisis*,

(13) Cf.: HEIDEGGER, «Moira», en *Essais et Conférences*.

no teniendo ni otro ni exterior, debe desdoblarse para aparecer, aparecer (se), producir (se), desvelar (se), para salir de la cripta donde se prefiere, para brillar en su *aleceia*. En ese sentido *mneme* y *mímesis* van a la par, puesto que *mneme* es también desvelamiento (no-olvido), *aleceia*.

2. O bien *mímesis* establece una relación de *homioiosis* o de *adaequatio* entre dos (términos). Se deja entonces más fácilmente traducir por *imitación*. Esta traducción quiere decir (o más bien produce históricamente) el pensamiento de esa relación. Las dos caras se separan frente a frente: lo imitante y lo imitado, no siendo éste otro que la cosa misma, su presencia en manifestación. La buena imitación será la imitación verdadera, fiel, semejante o verosímil, conforme, adecuada a la *fisis* (esencia o vida) de lo imitado; desaparece de sí misma restituyendo libremente y, por lo tanto, de manera viva la libertad de la presencia verdadera.

Cada vez, la *mímesis* debe seguir el proceso de la verdad. Su norma, su orden, su ley, es la presencia del presente. Es en nombre de la verdad, su única referencia —*la referencia*— como es juzgada, prescrita o prescrita según una alternancia regulada.

El rasgo invariante de esta referencia dibuja la cerca de la metafísica: no como un borde a un espacio homogéneo, sino según una figura no-circular, muy distinta. Ahora bien, esta referencia es discreta, pero absolutamente desplazada en la operación de cierta sintaxis, cuando una escritura marca y redobla la marca con un trazo indecible. Esta doble marca se sustrae a la pertinencia o a la autoridad de la verdad: sin acabar con ello, pero inscribiéndola en su juego como una pieza o una función. Ese desplazamiento no tiene lugar, no ha tenido lugar

una vez, como un *acontecimiento*. No tiene lugar simple. No tiene lugar *en* una escritura. Esa dislocación (es lo que se) escribe. De ese redoblamiento de la marca, que es al mismo tiempo una ruptura y una generalización formales, *el texto de Mallarmé, y singularmente la «hoja» que tenéis ante la vista, resultarían ejemplares* (pero es evidente que cada palabra de esta última proposición debe ser al mismo tiempo desplazada o sujeta a sospechas).

Releamos *Mímica*. Cerca del centro, una frase entre comillas. No es una cita, ya lo veremos, sino un simulacro de cita o de explicitación: «*La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva...*»

Trampa: podríamos vernos tentados a interpretar esa frase y la secuencia que rige de manera muy clásica, como un cambio «idealista» de la mimetología tradicional. Diríamos entonces: ciertamente, el mimo no imita una cosa o una acción efectivas, una realidad dada en el mundo, existente antes y fuera de su espacio propio; no tiene que conformarse, en un intento de verosimilitud, a ningún modelo real o exterior, a ninguna naturaleza, en el sentido más tardío de esa palabra. Pero la relación de imitación y el valor de adecuación permanecen intactos, puesto que aún habría que imitar, representar, «ilustrar» la idea. ¿Pero qué es la idea?, proseguiríamos. ¿Qué es la idealidad de la idea? Cuando no es ya el *ontós on* en la forma de la cosa misma, es, digamos de manera post-cartesiana, la copia en mí, la representación pensada de la cosa, la idealidad del ser *para* un sujeto. En ese sentido, se la piense según la modificación «cartesiana» o «hegeliana», la idea es presencia del ser y no hemos salido del platonismo. Se trata siempre de imitar (expresar, describir, representar, ilustrar) un *eidos* o una *idea*,

sean la figura de la cosa misma, como en Platón; la representación subjetiva, como en Descartes; una y otra cosa, como en Hegel.

Ciertamente. Se puede leer así el texto de Mallarmé y reducirlo a un brillante idealismo literario. La utilización frecuente de la palabra *Idea*, a menudo agrandada y en apariencia hipostasiada con una mayúscula, la historia del pretendido hegelianismo del autor parecen en efecto invitar a ello. Y raramente se ha dejado de atender a la invitación. Pero la lectura no debe proceder aquí ya como una puntuación estática o estadística. Hay que reconstituir una cadena en movimiento, los efectos de una red y el juego de una sintaxis. Entonces la *Mímica* se lee de muy distinto modo a como un neo-idealismo o un neo-mimetologismo. El sistema de la *ilustración* es en ella muy distinto al del *Filebo*. Con los valores que se le deben asociar, la araña está reinscrita en muy distinto lugar.

No hay imitación. El Mimo no imita nada. Y en primer lugar no imita. No hay nada antes de la escritura de sus gestos. Nada le es prescrito. Ningún presente habrá precedido ni vigilado el trazado de su escritura. Sus movimientos forman una figura a la que no previene ni acompaña ningún habla. No están ligados al *logos* por ningún orden de consecuencia. «*Así ese Pierrot Asesino de su Mujer compuesto y redactado por él mismo, soliloquio mudo...*».

«*Compuesto y redactado por él mismo...*» Entramos ahora en un laberinto textual tapizado de espejos. El Mimo no *sigue* ningún libreto preestablecido, ningún programa venido de otra parte. No es que improvise y se abandone a la espontaneidad: simplemente, no obedece a ninguna orden verbal;

sus gestos, su escritura gestual (se sabe con qué insistencia describe Mallarmé como inscripción jeroglífica el gesto regulado de la danza o de la pantomima) no le son dictados por ningún discurso verbal, impuestos por ninguna dicción. El Mimo inaugura, incide una página blanca: «... *soliloquio mudo que a todo lo largo en su alma sostiene con el rostro y los gestos el fantasma blanco como una página aún no escrita.*»

Lo blanco —la otra cara de esta doble sesión anuncia aquí su color— se despliega entre la virginitad cándida («*fragmentos de candor*»..., «*pruebas nupciales de la idea*») de la página blanca (*cándida*) y la crema blanca del pálido Pierrot que, por simulacro, escribe sobre la pasta de su afeitado, sobre la página que él es. A través de todas las superficies sobreimpresas de blanco sobre blanco, entre todas las capas del afeitado mallarmeano, podríamos cada vez, mediante el análisis, volver a encontrar la sustancia de «*afeitado ahogado*» (*El Payaso castigado*). Leeríamos así, uno en otro, al Pierrot de la *Mímica* y al «mal Hamlet» del *Payaso castigado* («*Ojos, lagos con mi sencilla borrachera de renacer / Distinto al histrión que con el gesto evocaba / Como pluma el tizne innoble de los quinqués, / He encontrado en la pared de tela una ventana*). Pierrot es el hermano de todos los Hamlet que frecuentan el texto de Mallarmé. Teniendo en cuenta el crimen, el incesto y el suicidio en que se hallan todos simultáneamente comprendidos, es, en I y en A, el fantasma de una punta, pluma o pica castrada que agudiza su amenaza. Para demostrarlo hay que pasar por algunas paradas, la de los significantes en ICO/ICA, por ejemplo, y no dejaremos de hacerlo.

El Mimo no está sujeto a la autoridad de ningún

libro: esta precisión de Mallarmé es tanto más extraña cuanto que el texto *Mímica* es la reacción a una lectura. Mallarmé ha tenido entre sus manos el libreto del mimodrama y es primero ese opúsculo lo que comenta. Se sabe porque Mallarmé había publicado la primera versión de ese texto, sin su título, en la *Revue indépendante* de noviembre de 1886. En lugar de lo que se convertirá en el primer párrafo de *Mímica*, se podía leer lo siguiente: «Un lujo que no le cede a las galas me parece en la traidora estación toda de llamadas al exterior, la puesta aparte, bajo la primera lámpara, de una velada en casa, para leer. El sugestivo y verdaderamente raro folleto que se abre en mis manos, no es otro, al presente, que un libreto de pantomima *Pierrot Asesino de su Mujer...*» (Calmann-Lévy, nueva edición, 1886 ¹⁴).

Es, pues, en un libreto sobre la página, donde Mallarmé debió leer la desaparición del libreto ante la iniciativa gestual del Mimo. Se trata de una necesidad estructural, señalada en el texto de *Mímica*. Que de hecho, uno u otro día, Mallarmé haya podido,

(¹⁴) Los editores de las obras completas de la Pléiade no han juzgado necesario señalar en sus *Notas y Variantes* que el texto de la *Revue Indépendante*, tomado en un conjunto mucho más amplio, no llevaba el título de *Mímica* y que el párrafo que acabamos de señalar, interrumpiéndolo en el punto en que lo han hecho los editores de las obras completas, iba seguido de un párrafo bastante diferente, en cuanto a su léxico y a su sintaxis, del de *Mímica*. Contrariamente a la regla observada para otros textos, los mismos editores no han descrito las variantes de la segunda versión, publicada en *Páginas* (Bruselas, 1891), en el capítulo *El Género o de los Modernos*, aún sin título. *Mímica* es una tercera versión, publicada bajo ese título en *Divagaciones* (1897) en el conjunto *Esbozado en el teatro*. Cuando los editores de la Pléiade, citando dos párrafos de la *Revue Indépendante* (hasta «*Pierrot Asesino de su Mujer...*»), añaden: «Esos dos párrafos, en *Páginas* (1891) formaban parte (págs. 135-136) del capítulo *El Género o de los Modernos*. Figuraron también en *Divagaciones*, pág. 186», esta precisión resulta, pues incomple-

también, ver «el espectáculo», resulta no sólo difícil de verificar, sino indiferente a la organización del texto.

Lo que Mallarmé leyó, pues, en ese libreto es la prescripción *borrándose por sí misma*, la orden dada al Mimo de no imitar nada que de alguna manera preexistiese a su operación: ni acto («la escena no

ta e inexacta. Si reproducimos aquí las dos versiones anteriores es porque la transformación de cada párrafo (en algunas palabras determinadas, en su sintaxis, su puntuación, el juego de los paréntesis, la intervención del trazo de subrayado, etc.) muestra la economía del «sintaxiero» en el trabajo; y porque de ella extraeremos, en el momento oportuno, algunas enseñanzas precisas.

a) *La Revue Indépendante* (1886) (a continuación de lo que citamos en el cuerpo del texto) «... libreto de pantomima *Pierrot Asesino de su Mujer*, compuesto y redactado por el señor Paul Margueritte. Monomimo más bien, diré yo con el autor, ante el tácito soliloquio que a todo lo largo tiene consigo mismo con el rostro y los gestos el fantasma blanco como una página aún no escrita. Un torbellino de pensamientos delicados y nuevos emana, que quisiera aprehender con seguridad y decir. ¡Toda la estética de un género situado más cerca de los principios que ningún otro!, no habiendo nada en esa región de la fantasía que pueda contrariar al instinto simplificador y directo. Hélo aquí: "La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, mediante un himen del que procede el Sueño, vicioso, pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí adelantando, allá rememorando, en el futuro, en el pasado, bajo una apariencia falsa de presente. Así opera el Mimo, cuyo juego se limita a una perpetua alusión: no instala de otro modo un medio puro de ficción." Esa nada maravillosa, menos de un millar de líneas, quien lo leerá como acabo de hacerlo yo, comprenderá las reglas eternas, así como ante un tablado, su depositario humilde. La sorpresa, encantadora también, que causa el artificio de una notación de sentimientos mediante frases en absoluto proferidas reside en que, sólo en ese caso quizá con autenticidad, entre las hojas y la mirada se establece el silencio, delicia de la lectura.»

b) *Páginas* (1891). «El silencio, único lujo después de las rimas, no haciendo una orquesta con su oro, sus roces de noche y de cadencia, más que detallar su significación igual que una oda callada y que corresponde al poeta, suscitado por un desafío, traducir. El silencio que desde en-

ilustra más que la idea, no una acción efectiva») ni habla («oda callada..., soliloquio mudo que todo a lo largo en su alma sostiene con el rostro y con los gestos el fantasma blanco como una página aún no escrita»).

Al comienzo de ese mimo no estaba ni el acto ni la palabra. Se le prescribe (definiremos esta pala-

tonces busco en las tardes de música lo he encontrado con alegría también ante la reaparición siempre inédita como él mismo de Pierrot, es decir, del claro y sagaz mimo Paul Legrand. [Parágrafo que se encuentra en *Esbozado en el teatro*, O. C., pág. 340.]

Así, ese *Pierrot Asesino de su Mujer* compuesto y redactado por el señor Paul Margueritte, tácito soliloquio que a todo lo largo consigo mismo tiene con el rostro y gestos el fantasma blanco, como una página aún no escrita. Un torbellino de pensamientos ingenuos o nuevos emana, que gustaría aprehender con seguridad, y decir. ¡Toda la estética de un género situado más cerca de los principios que ningún otro!, nada hay en esa región de la fantasía que pueda contrariar al espíritu simplificador y directo. Helo aquí: "La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, mediante un himen (de donde procede el Sueño), vicioso, pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí adelantándose, allí rememorando, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*. Tal opera el Mimo, cuyo juego se limita a una perpetua alusión: no instala de otro modo un medio puro de ficción." Ese papel, menos de un millar de líneas, quien lo lea comprenderá las reglas así como colocado ante un tablado, su depositario humilde. La sorpresa también, acompañando al artificio con una notación de sentimientos mediante frases no proferidas, es porque, sólo en ese caso quizá con autenticidad, entre las hojas y la mirada, se establece ese silencio, delicia de la lectura.»

Comparadas estas tres versiones, se puede sacar una primera conclusión: la frase entre comillas es un simulacro de cita —explicitación, más bien—, el enunciado impersonal, denso y solemne, especie de regla ilustre, axioma anónimo y ley sin origen. Además de que semejante «cita» nos ha resultado inencontrable (en particular en los diferentes libretos, prefacios y noticias), el hecho de que se transforme a través de las tres versiones bastaría para probar que se trata de una ficción mallarméana. Su sintaxis lo hacía pensar ya en buena medida.

No es imposible que, algunos años antes, Mallarmé hubiese asistido también a una representación de ese *Pierrot*.

bra dentro de un instante) al Mimo que no se deje prescribir nada más que su escritura, que no reproduzca por imitación ninguna acción (*pragma*: asunto, cosa, acto), ningún habla (*logos*: verbo, voz, discurso). El Mimo debe únicamente escribirse sobre una página blanca que es él, debe inscribirse a sí

La segunda edición, el «raro folleto» a que responde *Mímica*, iba, en efecto, acompañado de la Noticia siguiente, firmada por el propio Paul Margueritte: «En 1881, el entretenimiento de representaciones teatrales, en el campo, un éxito imprevisto en el papel de Pierrot, bajo la máscara blanca y los trajes de Deburau, me hacían bruscamente enamorarme de la pantomima, y entre otros guiones escribir y representar éste: PIERROT ASESINO DE SU MUJER. No habiendo visto a ningún mimo, Paul Legrand o Rouffe; no habiendo leído nada sobre ese arte especial, desconocía todas las tradiciones. Imaginé, pues, un Pierrot personal conforme a mi yo íntimo y estético. Tal como lo sentía, y lo traduje, al parecer, fue un ser moderno, neurótico, trágico, fantasmal. La falta de tabladros funambulescos me impidió mantener esa vocación excéntrica, verdadera locura de arte que me había atacado y a la que debí despojamientos de personalidad singulares, extrañas sensaciones nerviosas y mañanas de borracheras cerebrales, como las del haschich. Desconocido, principiante de letras, sin comparas ni Colombina, representé modestamente algunos monomimos en los salones y en público. Poetas y artistas juzgaron mi tentativa curiosa y nueva: los señores Léon Cladel, Stéphane Mallarmé, J. K. Huysmans y Théodore de Banville, quien, en una carta radiante de agudeza, me disuadía, alegando el público mundano demasiado... espiritual y los hermosos días ya idos de la pantomima. *Amén*. Si algo queda de mi ensayo mímico es la concepción literaria de un Pierrot moderno y sugestivo, revistiendo, a su capricho, el amplio traje clásico o el estrecho traje negro, y moviéndose en la incomodidad y el miedo. Esta idea, señalada en la pequeña pantomima*, la desarrollé más tarde en una novela** y tengo intención de tocarla aún en dos volúmenes que serán: un estudio de sensaciones de arte y una recopilación de pantomimas. *Así que se me consentirá el dejarlo para entonces*. Pequeño es mi vaso, pero bebo en él. Sería injusto que mis próximos libros parecieran inspirarse en otro y que se me acusara de imitación o de plagio. Las ideas son de todo el mundo. Es, estoy persuadido de ello, una concordancia fortuita la que hizo seguir a PIERROT ASESINO DE SU MUJER, una obra de título similar, y al personaje de Paul Violas, de TOUS QUATRE, un

mismo en gestos y juegos de fisionomía. Página y pluma, el Pierrot es a la vez pasivo y activo, materia y forma, el autor, el medio y la pasta de su mimo-drama. El histrión actúa aquí. Aquí mismo —«*Histrión verídico, ¡lo fui de mí mismo!*» (pág. 495).

Antes de interrogar a esta proposición, consideremos lo que hace Mallarmé en *Mímica*. Leemos *Mímica*. Mallarmé (el que cumple la función del «autor») escribe sobre una página blanca a partir de un texto que lee y en el cual está escrito que hay que escribir sobre una página blanca. Podríamos, no obstante, hacer observar que si el referente a que apunta Mallarmé no es un espectáculo efectivamente percibido, es al menos un objeto «real» denominado libreto, que Mallarmé percibe, el folleto que tiene ante su vista o en las manos (¡puesto que lo dice él: «*El sugestivo y verdaderamente raro folleto que se abre en mis manos*»), firmemente mantenido en su identidad consigo.

Veamos, puesto que hay que ver, ese libreto. Lo que Mallarmé tiene entre las manos es una segunda edición, posterior en cuatro años a la primera, en cinco años al propio espectáculo. La Noticia del autor ha reemplazado al prefacio de un tal Fernand Beissier. Este describía en él lo que había visto: en el troje de una vieja granja, en medio de obreros y

Pierrot que le recuerda. Constató únicamente mi prioridad y la reservo para el futuro. Dicho esto, la simpatía que tengo por el bonito arte de la pantomima, por los Pierrots, Album de Willette, el *Pierrot escéptico*, de Huysmans y Hennique, me induce a aplaudir toda tentativa que resucite sobre el escenario o en un libro a nuestro amigo Pierrot.» (* *Pierrot asesino de su mujer*, 1882, Schmidt, Impresor. ** *Tous Quatre*, novela, 1885, Giraud, editor.)

Esta larga cita tendrá también el interés de señalar la complejidad histórica de la red textual en que nos hemos engolfado ya y en la que Margueritte declara su presunción a la originalidad.

de campesinos, un mimodrama —gratuito— cuyo esquema da después de haber descrito largamente los lugares. Un Pierrot ebrio, «blanco, alto, demacrado» entra con un sepulturero. «Y empezó el drama. Pues era verdaderamente un drama a lo que asistíamos, un drama brutal, extraño, que quemaba el cerebro como un cuento fantástico de Hoffmann, atroz por momentos, y que hacía sufrir como una verdadera pesadilla. Pierrot, quedándose solo, contaba cómo había matado a Colombina que le engañaba; acababa de enterrarla, y nadie sabría jamás nada de su crimen. La haba atado a la cama mientras dormía y le había hecho cosquillas en los pies hasta que la muerte espantosa, horrorosa, estallara en medio de esas carcajadas atroces. Sólo ese Pierrot alto, blanco, de rostro cadavérico, podía tener la ocurrencia de esa tortura de condenado. Y, mimando la acción, representó ante nosotros toda la escena, simulando por turno a la víctima y al asesino.»

Beissier describe la reacción del público y se pregunta cómo sera acogido en París ese «Pierrot extraño, atormentado, delgado, como atacado de neurosis» («Aquello destruía todas mis ideas sobre el Pierrot legendario que tanto me había hecho reír antaño...»). A la mañana siguiente, nos dice, se encuentra con el Mimo «convertido otra vez en hombre de mundo»: es Paul Margueritte, hermano de Victor Margueritte, hijo del general y primo de Mallarmé. Aquél le pide que escriba un prefacio para el libreto de *Pierrot Asesino de su Mujer* que proyecta él, Paul Margueritte, escribir y publicar. Es lo que se hizo. El prefacio está fechado en Valvins, el 15 de septiembre de 1882: no es, pues, improbable que Mallarmé, por todos esos vínculos, hubiese asis-

tido al espectáculo y leído la primera edición del libreto.

La estructura temporal y textual de la «cosa» (¿cómo denominarla?) se anuncia, pues, así, por el momento: un mimodrama «tiene lugar», escritura gestual sin libreto, se proyecta un prefacio y luego se escribe *después* del «acontecimiento» para preceder a un libreto escrito *a posteriori*, reflejando el mimodrama en vez de rigiéndolo. Este prefacio es reemplazado cuatro años más tarde por una noticia del «autor» mismo, especie de fuera-de-libro flotante.

Tal es el objeto que habría servido de supuesto «referente» a Mallarmé. ¿Qué tenía entonces entre las manos, ante los ojos? ¿En qué momento, en qué ahora? ¿Según qué línea?

Aún no hemos abiertos el «propio» libreto. La maquinación textual se complica en él de inmediato por el hecho de que ese libreto, texto verbal que alinea las palabras y las frases, describe *a posteriori* una secuencia puramente gestual y silenciosa, la inauguración de una escritura del cuerpo. Esa distancia, esa heterogeneidad del significante, las observa Margueritte en una N. B. Después de la presentación física del Pierrot en la que domina el blanco («Con una casaca blanca...» «... cabeza y manos, de un blanco de yeso...» «... gorro blanco...» «... las manos, también de yeso...»): N. B. —¿Parece hablar Pierrot? —¡Pura ficción literaria! —Pierrot es *mudo*, y este drama, desde el principio al final, *mimado*.» Esas palabras, «Pura», «ficción», «mudo», serán utilizadas por Mallarmé.

En esa ficción literaria cuya escritura verbal sobreviene después de otra escritura, ésta —el acto gestual del mimodrama— es descrita como anámne-

sis. Es ya la memoria de cierto pasado. El crimen ya ha ocurrido en el momento en que Pierrot lo mima. Y mima —«en el presente»—, «*bajo una apariencia falsa de presente*», el crimen realizado. Pero mimando en el presente el pasado, reconstruye, en el mencionado «presente», la deliberación que preparó el asesinato, cuando preguntándose por los medios que emplearía, aún se ocupaba de un crimen futuro, de una muerte que iba a dar. Pierrot ha hecho irse al sepulturero, mira al retrato de Colombia y «lo señala con un dedo misterioso». «Me acuerdo... ¡Echemos las cortinas! No me atrevo... (Viene hacia atrás y con los brazos, a sus espaldas, sin mirar, saca las colgaduras. Sus labios tiemblan y entonces una fuerza invisible arranca de Pierrot el secreto subido a su boca. La MUSICA se para, escucha.)

He aquí [itálicas, grandes caracteres, discurso del mimo mudo]:

Colombina, mi encanto, mi mujer, la Colombina del retrato, dormía. Dormía allí, en el gran lecho: y yo la maté. ¿Por qué?... ¡Ah! Me quitaba el oro; mi mejor vino, se lo bebía; mi espalda, la golpeaba, y con fuerza; en cuanto a mi frente, la amueblaba. Cornudo, sí, ella me hizo, y con exageración, ¿pero qué importa? La he matado, porque me gustaba; soy el amo, ¿qué tienen que decir? Matarla, sí... me apetece. ¿Pero cómo voy a hacerlo?

(Pues Pierrot, como sonámbulo, reproduce su crimen, y en su alucinación el pasado se convierte en presente.)

[sonámbulo: todo eso pasa, si aún se puede decir, entre la vigilia y el sueño, la percepción y el sueño; las palabras «*pasado*» y «*presente*» son subrayadas por el autor; las volveremos a encontrar, subrayadas de distinto modo, en *Mímica*. Así, en el presente aparente de su escritura, el autor del libre-

to, que no es otro que el Mimo, describe en palabras el presente-pasado de un mimodrama que él mismo, en su presente aparente, mimaba silenciosamente un acontecimiento —el crimen— presente-pasado, pero cuyo presente no ha cortado nunca la escena, no ha sido percibido nunca por nadie, ni incluso, lo veremos, verdaderamente cometido. Nunca, en ninguna parte, ni siquiera en la ficción teatral. El libretto recuerda que el mimo «reproduce su crimen», mimaba su recuerdo y que al hacerlo debía primero mimar, en el presente, la deliberación pasada acerca de un crimen por cometer.] «Está la cuerda, se aprieta, cuic, ¡y ya está! Sí, pero ¿la lengua que cuelga, la cara espantosa? No. —¿El cuchillo? ¿O un sable, un gran sable? ¡Vlan!, en el corazón... Sí, pero corre la sangre, a borbotones, como un arroyo. ¡Eh! ¡Diablos!... ¿El veneno? Una redomita de nada, total, se traga y luego... ¡sí! Y luego los cólicos, los dolores, las torturas, ¡ah!, es horrible (y además, se vería). Está el fusil, ¡bum!, pero el ¡bum! se escucharía. —Nada, no encuentro nada. (Se pasea gravemente y medita. Se da un golpe.) ¡Ay, qué daño! (Se acaricia el pie.) ¡Uf, duele! No es nada, ya va mejor. (Se sigue acariciando y se hace cosquillas en el pie.) ¡Ah! ¡Ah! ¡Qué risa! ¡Ah! ¡Ah! ¡No! Qué risa. ¡Ah! (Suelta bruscamente el pie. Se da un golpe en la frente.) Ya está. (Socarrón:) ¡Ya lo tengo! ¡Voy a hacer cosquillas a mi mujer hasta que se muera, eso es!»

Pierrot mima entonces hasta el «espasmo supremo» el crecimiento de un goce hilarante. El crimen, el orgasmo, es doblemente mimado: el Mimo representa alternativamente los papeles de Pirrot y de Colombina. He aquí simplemente el pasaje descriptivo (entre paréntesis y en caracteres menores) en que el crimen y el orgasmo, la risa absoluta (lo que

Bataille llama el morir de risa y la risa de morir), tienen lugar sin que ocurra a fin de cuentas nada, sin ninguna violencia, ningún estigma, ninguna huella; crimen perfecto, de no confundirse con el goce que se proporciona determinada especulación. Su autor desaparece, en efecto, puesto que Pierrot es (representa) también Colombina y al final de la escena muere él también, ante el espectáculo de Colombina que de pronto se anima y, en su retrato, se echa a reír a carcajadas. Esta es, pues, la producción aparente del espasmo y, digámoslo ya, del himen: «Y ahora, hagamos cosquillas: Colombina, lo vas a pagar.» (Y hace cosquillas sin tino, hace cosquillas con furor, sigue haciendo cosquillas, hace cosquillas sin tregua, luego se echa en la cama y se vuelve a convertir en Colombina. Ella (él) se retuerce con una horrorosa alegría. Uno de sus brazos queda libre y suelta al otro brazo. Y esos dos brazos dementes maldicen a Pierrot. Ella (él) estalla en verdaderas carcajadas, estridentes, mortales; y se incorpora a medias; y quiere echarse fuera de la cama; y sus pies siguen bailando, cosquilleados, torturados, epilépticos. Es la agonía. Ella (él) se alza una o dos veces —¡espasmo supremo!—, abre la boca para una última maldición, y cae hacia atrás, fuera de la cama, le cuelgan la cabeza y los brazos. Pierrot se vuelve a convertir en Pierrot. Al pie de la cama sigue rascando, derrengado, jadeante, pero victorioso...)

Después de haberse felicitado por haber, mediante ese crimen no-violento, gracias a esa especie de suicidio masturbatorio, salvado la cabeza de la «cuchillada» de la guillotina («yo me lavo las manos, ¿saben?»), el andrógino resulta presa, incoerciblemente, del «cosquilleo de Colombina, como una enfermedad contagiosa y vengativa». Intenta escapar a ello con lo que denomina un «remedio»: la botella

con la que otra escena erótica se concluye con un «espasmo» y un «desmayo». Después de la segunda recaída, la alucinación le presenta a una Colombina animada en su retrato, estallando a carcajadas. Pierrot vuelve ser presa de la trepidación y del cosquilleo, y finalmente muere a los pies de su «víctima pintada que sigue riendo».

Con todos sus dobles fondos, sus abismos, sus *trompe-l'oeil*, semejante organización de escrituras no podía ser un referente simple y pretextual para *Mímica* de Mallarmé. Pero a pesar de la complejidad (estructural, temporal, topológica, textual) de ese objeto-libreto, habríamos podido sentirnos tentados de considerarlo como un sistema cerrado sobre sí mismo, replegado sobre la relación, ciertamente muy entremezclada, entre, digamos, el «acto» del mimodrama (aquel del que Mallarmé dice que se escribe en una página blanca) y el *a posteriori* del libreto. En ese caso, la remisión textual de Mallarmé toparía allí con una señal de detención definitiva.

Pero no hay nada de eso. Tal escritura que no remite más que a sí misma nos traslada *a la vez*, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura. A la vez: es de lo que hay que darse cuenta. Una escritura que no remite más que a sí misma y una escritura que remite indefinidamente a otra escritura, eso puede parecer no-contradictorio: la pantalla reflectora no capta nunca más que la escritura, sin tregua, indefinidamente, y la remisión nos confina en el elemento de la remisión. Cierto. Pero la dificultad se basa en la relación entre el medium de la escritura y la determinación de cada unidad textual. Es preciso que remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más

que a sí mismo como estructura determinada: a la vez abierta y cerrada.

Dándose a leer por sí misma y ahorrándose todo pretexto exterior, *Mímica* está también surcada por el fantasma o injertada en la arborescencia de otro texto. Del que *Mímica* explica que describe una escritura gestual que no es dictada por nada y no hace señales más que a su propia inicialidad, etc. El libreto de Margueritte es, pues, a la vez, para *Mímica*, una especie de exergo, de fuera-de-la-obra, y un germen, una incisión seminal: ambas cosas a la vez, lo que sólo la operación del *injerto* puede sin duda representar. Habría que explorar sistemáticamente lo que se da como simple unidad etimológica del injertado y de la *grafé* (del *grafion*: punzón para escribir), pero también la analogía entre las formas de injerto textual y los injertos denominados vegetales o, cada vez más, animales. No contentarse con un catálogo enciclopédico de los injertos (injerto de la yema de un árbol en otro, injerto por acercamiento, injerto por ramas o brotes, injerto en hendidura, injerto en corona, injerto por yemas o en escudo, injerto a yema crecida o yema dormida, injertos en flauta, en silbato, en anillo, injerto sobre rodillas, etcétera), sino elaborar un tratado sistemático del injerto textual. Entre otras cosas, nos ayudaría a comprender el funcionamiento de una nota a pie de página, por ejemplo, así como de un exergo, y en qué, para quien sabe leer, importan en ocasiones más que el texto llamado principal o capital. Y cuando el título capital se convierte también en un injerto, no se tiene para elegir más que entre la presencia o la ausencia del título ⁽¹⁵⁾.

(15) Por las razones que aquí se exponen, ese concepto de injerto textual se dejaría, sin duda, contener difícil-

Hemos detectado más o menos todos los elementos estructurales del libreto de Margueritte. Conocemos su título y sus temas. ¿Qué falta? En la página de guarda, entre el nombre propio del autor y el título, por una parte; el nombre del prefacista, por otra, hay justamente un *exergo* y un tercer nombre propio. Es una cita de Teófilo Gautier:

La historia del Pierrot que hizo cosquillas

[a su mujer,

Y de esa suerte, riendo, le hizo entregar

[el alma.

Ahora lo sabemos: todo ese mimodrama remite una vez más, mediante la incisión marcada en el *exergo*, a otro texto. Al menos, y diga lo que diga Margueritte en su noticia. Injerto de la yema y texto a pérdida de vista.

mente en el campo de una «psicología humana» de la imaginación, tal como la define Bachelard en esta bellísima página de *El Agua y los Sueños*: «Del hombre, lo que amamos por encima de todo es lo que se puede escribir de él. ¿Merece ser vivido lo que no puede ser escrito? Hemos, pues, debido contentarnos con el estudio de la imaginación material *injertada* y nos hemos limitado casi siempre a estudiar las diferentes ramas de la imaginación materializante *por encima del injerto* cuando una cultura ha dejado su señal en una naturaleza.»

«Además, no se trata, para nosotros, de una metáfora. El *injerto* nos parece, por el contrario, un concepto esencial para comprender la psicología humana. Es, en nuestra opinión, el signo humano, el signo necesario para especificar la imaginación humana. En nuestra opinión, la humanidad imaginante es un más allá de la naturaleza naturalizante. Es el injerto lo que puede dar verdaderamente a la imaginación material la exuberancia de las formas. Es el injerto lo que puede transmitir a la imaginación formal la riqueza y la densidad de las materias. Obliga al arbusto a florecer y da materia a la flor. Fuera de toda metáfora, es precisa la unión de una actividad soñadora y de una actividad ideativa para producir una obra poética. El arte es naturaleza injertada» (págs. 14-15, subrayados del autor). Estas afirmaciones son impugnadas, desde un punto de vista «psicocrítico», por Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, págs. 26-27).

A pérdida de vista —volvéis lentamente hacia el himen y la diseminación—, pues sería imprudente creer que podremos, por fin, detenernos en una simiente textual y en un principio de vida que no remite más que a sí mismo con el *Pierrot póstumo* de Teófilo Gautier ⁽¹⁶⁾. Un corte aparece marcado en él, que abre aún sobre otro texto y practica otra lectura. Su análisis resultaría infinito. Arlequín ofrece un ratón a Colombina con el pretexto de que «la mujer es una gata y su garra nos sujeta»; / «Un ratón es, pues, un regalo apropiado.» A lo cual replica Colombina: «Un cofrecillo me gusta más que treinta ratoneras.» Eso en el momento en que la muerte de Pierrot en Argel es anunciada por Arlequín («¡Bah!, nada es más cierto: su reseña mortuoria, / En la primera hoja de todo diccionario, / Se ve legiblemente escrita y subrayada, / Bajo un Pierrot al pa-

⁽¹⁶⁾ Arlequinada en un acto y en verso (en colaboración con P. Siraudin), representada por primera vez en el teatro del Vaudeville el 4 de octubre de 1847. Margueritte precisará mucho más tarde: «La lectura de un cuento trágico del comandante Rivière, dos versos de Gautier, "La historia del *Pierrot* que hizo cosquillas a su mujer. Y le hizo de esa forma, riendo, entregar el alma", decidieron mi concepción satánica, ultrarromántica y, sin embargo, muy moderna: un Pierrot refinado, neurótico, cruel e ingenuo, con todos los contrastes, verdadero Proteo psíquico, algo sádico, gustosamente ebrio y perfectamente forajido. Así fue como con *Pierrot Asesino de su Mujer* —trágica pesadilla a lo Hoffmann o a lo Edgar Poe, en la cual Pierrot hace morir a su mujer de risa haciéndole cosquillas en las plantas de los pies— fui un precursor del despertar de la pantomima, y en esa fecha de 1881 podría casi decir: el precursor.» (*Nos tréteaux*, 1910). Margueritte parece ignorar todos los corredores y genealogías de esta escena. Por ejemplo, también se mata haciendo cosquillas en los pies en *Les roueries de Trialph. Notre contemporain avant son suicide*, de Lassailly (1833), se hacían cosquillas ya hasta la muerte en *The white devil*, de Webster (1612): «He tickles you to death, makes you die laughing» (V, III), durante todo el tiempo, desde luego, en el intervalo y ya, por así decirlo, en la lengua inglesa.

tíbulo abrochado.»). Pierrot vuelve, le invitan a testimoniar su propia muerte: «Ya no gozaré del placer de verme», y vaga como un espectro, se equivoca en el momento de tomar un filtro de resurrección, se traga el ratón que Arlequín ha introducido subrepticamente en la botella, se pone a agitarse y a reír «como un loco» («¡Si pudiese en el cuerpo introducirme un gato!») y finalmente decide matarse. Y en el curso de un soliloquio, deliberando sobre la manera de poner fin a su vida, *se acuerda de una lectura*: «Suicidémonos, pero de una vez por todas. / Veamos. ¿Si utilizase la cuerda? No, desde luego. / El cáñamo no le va a mi temperamento... / ¿Y si me tirase desde un puente? No, el agua fría me resfría... / ¿Y si me ahogase con un lecho de plumas? / ¡Vamos, anda! Soy demasiado blanco para ponerme a imitar a Oteló... / Así, pues, ni el cordón, ni la pluma, ni el agua... / ... Bueno, ya está: leí hace tiempo un cuento, / La historia de un marido que hizo cosquillas a su mujer, / Y le hizo, de esa suerte, riendo, entregar el alma... / ... Se hace cosquillas. ¡Uf! Me pondría a saltar como los cabritillos, / Si no fuese porque... Sigamos... Me río. / ¡Estallo! Ahora, vayamos con los pies. Me desmayo, / Siento hormigueos; ¡ardo! / ¡Ji! ¡Ji! El universo se abre a mis ojos deslumbrados / ¡Jo! ¡Jo! Ya no aguanto más, me desvanezco.» *Colombina*: ¿Quién es ese bobo que se pellizca para reír? *Pierrot*: Es un muerto que se mata. *Colombina*: Atrévete a volver a decirlo.»

Después de otros episodios (escenas de envenenamientos, figuración de Pierrot como vampiro, etc.), Pierrot se dirige al público. Esta vez, ya no es el Mimo-libretista que califica de ficción a un libreto de palabras que sustituye a una mímica muda. Es

el Pierrot que, hablando de la escena, pide perdón por haberla hecho, estando encerrado el conjunto en la escritura del libreto: «Perdonad a Pierrot el que haya tomado la palabra. / Normalmente, mimo y hago con gestos mi papel. / Y voy silencioso como un fantasma blanco, / Siempre engañado, siempre golpeado, siempre tembloroso, / A través de la trama con que mano atrevida / Traza en su cañamazo la antigua Comedia, / A la que llamaban *Comedia dell'arte*, / Y que bordaba el actor con entera libertad.»

Podríamos continuar largo rato, para saber dónde había leído Pierrot la historia paradigmática de ese marido que hizo cosquillas a su mujer y de esa suerte le hizo, riendo, entregar el alma. Con todos los hilos de la *comedia dell'arte*, nos encontraríamos cogidos en una red sin fin ⁽¹⁷⁾. La investigación bi-

(17) En ella encontraríamos, entre otros cruces, un *Pierrot mort et vivant*, un *Pierrot valet de la mort* (con una reseña de Nerval, que había recorrido toda Europa para estudiar la pantomima), un *Pierrot pendu* (de Champfleury) por haber robado un libro, un Pierrot que se disfraza de colchón sobre el cual hace más o menos Colombina el amor con Arlequín; después de lo cual agujerean la tela del colchón y cardan la lana, lo que hace escribir a Théophile Gautier: «Un instante después aparecen unas cardadoras y hacen pasar al pobre Pierrot un mal cuarto de hora; ser cardado, ¡qué suerte!, es para quedarse sin respiración. Perdonad estos juegos de palabras, que no pueden estar en la pantomima, lo que prueba la superioridad de estos tipos de obras sobre todas las demás.» Y en otro lugar observa Gautier que «el origen de Pierrot», «el símbolo del proletario», es tan «interesante» como ciertos enigmas «que han excitado la curiosidad de... el Padre Kircher, los Champollion, etc.». Pista a seguir. Agradezco a Paule Thévenin la ayuda que me ha prestado en esta biblioteca de los Pierrots, que están todos, incluido el de Margueritte, a la vez vivos y muertos, vivos más muertos que vivos, *entre vida y muerte*, teniendo en cuenta esos efectos

bliográfica, la búsqueda de fuentes, la arqueología de los Pierrots sería a la vez interminable e inútil, al menos en lo que nos interesa aquí, puesto que el proceso de remisión y de injerto *es observado* en el texto de Mallarmé, que no tiene, pues, más interior que no es propiamente de Mallarmé.

Cuando parecimos dejar ese texto, era sobre la proposición que recuerdo: redactando y componiendo él mismo su soliloquio, trazándolo sobre la página blanca que es él, el Mirmo no se deja dictar su texto desde ningún otro lugar. No representa nada, no imita a nada, no tiene que adecuarse a un referente anterior con propósito de adecuación o de verosimilitud.

Se prevé la objeción: puesto que no imita a nada, no reproduce nada; puesto que entabla en su origen aquello mismo que traza, presenta o produce, es el movimiento mismo de la verdad. No ya, ciertamente, de la verdad de adecuación entre la representación y el presente de la cosa misma, o entre lo imitante y lo imitado, sino de la verdad como desvelamiento presente del presente: mostración, manifestación, producción, *aleceia*. El mimo produce, es decir, hace aparecer en la presencia, manifiesta el sentido mismo de lo que presentemente escribe: de lo que *lleva a cabo*. Da a percibir la cosa en persona, en su rostro. Siguiendo el hilo de esta objeción, nos remontaríamos, más allá de la imitación, a un sentido más «originario» de la *aleceia* y del *mimeszai*. Tendríamos así una de las más típicas y más tentadoras reapropiaciones metafísicas de la escritura, tal como podrá ocurrir siempre en los contextos más distintos.

de doble especularidad referidos por la abundante literatura de la época a Hoffmann, Nerval e incluso Poe.

Podríamos, en efecto, reconducir a Mallarmé a la metafísica más «originaria» de la verdad si en efecto toda mímica hubiese desaparecido, si se hubiese borrado en la producción escritural de la verdad.

Pero no hay nada de ello. *Hay* una mímica. Mallarmé está en ello, como en el simulacro (en la pantomima, en el teatro y en el baile, todos esos movimientos que se cruzan en particular en *Richard Wagner. Ensueño de un poeta francés*, que tenemos y comentamos aquí en carpeta). Estamos ante una mímica que no imita a nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple. Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo. «*Tal opera el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna.*» Ese *speculum* no refleja ninguna realidad, produce únicamente «efectos de realidad». Para ese doble que a menudo hace pensar en Hoffmann (citado por Beissier en su Prefacio), la realidad es la muerte. Que se revelará inaccesible, a no ser por simulacro, como la *simplicidad* soñada del espasmo soñado o del himen. En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una diada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia.

Mallarmé mantiene así la estructura diferencial de la mímica o de la *mimesis*, pero sin la interpre-

tación platónica o metafísica, que implica que en alguna parte el ser de un ser sea limitado. Mallarmé mantiene incluso (se mantiene en) la estructura del *fantasma*, tal como la define Platón: simulacro como copia de copia. Con la diferencia de que ya no hay modelo, es decir, copia y que esa estructura (que comprende también el texto de Platón, incluida la salida que éste intenta) ya no es referida a una ontología ni incluso a una dialéctica. Queriendo acabar con el mimetologismo o pretendiendo escapar a él de una vez, saltando simplemente a *pies juntillas*, se vuelve a caer segura e inmediatamente en su sistema: se suprime al doble o se le dialectiza y se vuelve a encontrar la percepción de la cosa misma como idea, forma o materia. Con relación al idealismo platónico o hegeliano, el desplazamiento que aquí denominamos, por convención, «mallarméano» es más sutil y paciente, discreto y eficiente. Es un simulacro de platonismo o de hegelianismo que no está separado de lo que simula más que por un velo apenas perceptible, del que igualmente se puede decir que pasa ya —desapercibido— entre el platonismo y él mismo, entre el hegelianismo y él mismo. Entre el texto de Mallarmé y él mismo. No resulta, pues, simplemente falso el decir que Mallarmé es platónico o hegeliano. Pero no es sobre todo cierto ⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁸⁾ Como el motivo de la *neutralidad*, en su forma negativa, da paso a las tentativas de reapropiación más clásicas y más sospechosas, sería imprudente anular las parejas de oposición metafísicas, *desmarcar* de ellas simplemente a todo texto (suponiendo que fuese posible). El análisis estratégico debe ser constantemente reajustado. Por ejemplo, la desconstrucción de las parejas de oposición metafísicas podría descebar, neutralizar el texto de Mallarmé y servir a los intereses invertidos en su interpretación tradicional y dominante, es decir, hasta aquí, masivamente

Y recíprocamente.

Nos interesan ahora menos esas proposiciones de forma filosófica que el modo de su reinscripción en el texto de *Mímica*. Lo que en ella se señala es que no teniendo en última instancia imitado este imitante, no teniendo en última instancia significado este significante, no teniendo en última instancia referente este signo, su operación ya no está comprendida en el proceso de la verdad, lo comprende por el contrario, resultando inseparable el motivo de la última instancia de la metafísica como investigación del *arjé*, del *ésjaton* y del *telos* ⁽¹⁹⁾.

Si todo eso está señalado en *Mímica*, no es sólo

idealista. Es en ese contexto, contra él, como se puede y debe subrayar el «materialismo de la idea». Tomamos esta definición de Jean Hyppolite («... imagina en ese materialismo de la idea las diversas posibilidades de leer el texto...»), «Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message», en *Les Études Philosophiques*, 1958, núm. 4). Ese es un ejemplo de esa *disimetría estratégica* que debe sin tregua controlar los momentos neutralizantes de toda desconstrucción. Esa disimetría debe ser minuciosamente calculada, teniendo en cuenta todas las diferencias analizables en la topografía del campo en que opera. Se constatará además que la «lógica del himen» que aquí descifraremos no es una lógica de la neutralidad negativa y ni siquiera de la neutralidad sin más. Subrayemos también que «materialismo de la idea» no designa el eventual contenido de una doctrina «filosófica» de Mallarmé (estamos determinando en qué no hay «filosofía» en su texto o más bien que éste se calcula para no estar ya en la filosofía), sino la forma de lo que se pone en juego en la operación de escribir y de «Leer —Esa práctica—», en la inscripción de las «diversas posibilidades de leer el texto».

⁽¹⁹⁾ Por las razones indicadas en la nota anterior, la desaparición sin más del concepto metafísico de última instancia podría descebar la crítica necesaria que permite en contextos determinados. Tener en cuenta esta doble inscripción de los conceptos es practicar una *doble ciencia*, una escritura bífida y *disimétrica*. Cuya «economía general», definida en otro lugar, constituye, en un sentido desplazado de estas palabras, la última instancia.

en la cinceladura de la escritura, en una extraordinaria consecución formal o sintáctica; sino también en lo que parece estar descrito como contenido temático o acontecimiento mimado, y que finalmente no es otro, a pesar del efecto de contenido, que el espacio de la escritura: ese «acontecimiento», himen, crimen, suicidio, espasmo (de risa o de gozo) en que nada ocurre, en que el simulacro es una transgresión y la transgresión un simulacro, todo en él describe la estructura misma del texto y efectúa su posibilidad. Es al menos lo que ahora hay que demostrar.

La operación que no pertenece ya al sistema de la verdad no manifiesta, no produce, no desvela ninguna presencia; no constituye tampoco una conformidad de semejanza o de adecuación entre una presencia y una representación. No es, sin embargo, una unidad, sino el juego múltiple de una escena que, no ilustrando nada fuera de sí misma, habla o acto, no ilustra nada. Nada más que la multiplicidad facetada de la araña que no es nada, fuera de su luz fragmentada. Nada más que la idea que no es nada. La idealidad de la idea es aquí, para Mallarmé, el nombre, aún metafísico, aún necesario para señalar al no-ser, a lo no-real o lo no-presente; esta señal indica, alude sin romper la luna al más allá de la eseidad, a la *epekeina tes usias*: himen (proximidad y velo) entre el sol de Platón y la araña de Mallarmé. Ese «materialismo de la idea» no es otra cosa que la puesta en escena, el teatro, la visibilidad de nada o de sí. Puesta en escena que *no ilustra nada*, que *ilustra la nada*, ilumina el espacio, subraya el espaciamento como nada, como blanco: blanco como una página aún no escrita o como di-

ferencia entre los rasgos. «Estoy a favor de — ninguna ilustración, [...]» (20).

Esta cadena, Teatro-Idea-Mimo-Drama, tenemos su dibujo en un fragmento de los proyectos inéditos para el *Libro*:

«*El resumen del teatro
como Idea e himno
de donde teatro = Idea*».

Y más adelante, a un lado:

«*Teatro V Idea
Drama
Héroe Himno
mimo danza*».

La escena no ilustra, pues, nada más que la escena, la equivalencia del *teatro* y de la *idea*, sea, como lo indican esos dos nombres, la *visibilidad* (excluyéndose) de lo visible que ocurre. Ilustra en el texto de un himen —más que el anagrama de un himen— «*en un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí avanzando, allí rememorando, en el futuro, en el pasado, bajo una falsa apariencia de presente*».

«Himen» (palabra, la única, que recuerda que

(20) Hay que restituir aquí el contexto de esta cita y relacionarla con lo que fue propuesto, al principio de esta sesión, en cuanto al libro, al fuera-de-libro, a la imagen y a la ilustración; luego, con lo que se entablará, en la siguiente sesión, entre el libro y el movimiento de la escena. Mallarmé responde a una encuesta: «Estoy a favor de —ninguna ilustración, todo lo que evoca un libro debe pasar en la mente del lector: pero si reemplazan a la fotografía, no vayan derechos al cinematógrafo, cuyo desarrollo reemplazará, imágenes y texto, a muchos volúmenes, y ventajosamente» (pág. 878).

se trata de un «espasmo supremo») señala primero la fusión, la consumación del matrimonio, la identificación de los dos, la confusión entre los dos. *Entre* dos, ya no hay diferencia, sino identidad. En esa fusión, ya no hay distancia entre el deseo (espera de la presencia plena que debería llenarlo, realizarlo) y el cumplimiento de la presencia, entre la distancia y la no-distancia; basta de diferencia del deseo a la satisfacción. No sólo es abolida la diferencia (entre el deseo y el cumplimiento), sino la diferencia entre la diferencia y la no-diferencia. La no-presencia, vacío abierto del deseo, y la presencia, plenitud del goce, se hacen lo mismo. Al mismo tiempo, si podemos decirlo, ya no hay diferencia textual entre la imagen y la cosa, el significante vacío y el significado pleno, lo imitante y lo imitado, etc. De ello no se deriva el que en razón de ese himen de confusión ya no haya más que un término, uno solo de los diferentes; no se deriva, pues, que quede únicamente lo pleno del significado, de lo imitado o de la cosa misma en persona, de lo simplemente presente. Pero la diferencia entre los dos términos ya no funciona. La confusión o consumación del himen suprime la heterogeneidad de los dos lugares en el «espasmo supremo» o en el morir de risa; suprime al mismo tiempo la exterioridad o la anterioridad, la independencia de lo imitado, del significado o de la cosa. El cumplimiento se resume en el deseo, el deseo es (por adelantado sobre) el cumplimiento que sigue siendo, siempre mimado, un deseo, «sin romper la luna del espejo».

Lo que así es levantado no es, pues, la diferencia, sino lo diferente, los diferentes, la exterioridad decible de los diferentes. Gracias a la confusión y a la continuidad del himen, no a pesar de él, se ins-

cribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles. Tal diferencia sin presencia aparece o más bien desbarata el aparecer dislocando un tiempo ordenado al centro del presente. El presente no es ya una forma-madre en torno de la cual se distinguen y se reúnen el (presente) futuro y el (presente) pasado. Ni hay señaladas en ese himen entre el futuro (deseo) y el presente (cumplimiento), entre el pasado (recuerdo) y el presente (perpetración), entre el poder y el acto, etc., más que diferencias temporales sin presente central, sin un presente cuyo pasado y futuro no serían más que sus modificaciones. ¿Puede hablarse aún a partir de ello de *tiempo* y de diferencias *temporales*?

El centro de presencia debería darse siempre a lo que se denomina percepción o en general intuición. Pero en *Mímica* ya no hay percepción, realidad que se da, en el presente, a percibir. Los juegos de fisionomía, los trazados gestuales no están presentes en sí mismos, puesto que remiten, aluden perpetuamente, representan. Pero no representan nada que haya sido alguna vez o pueda llegar a ser presente: nada antes o después del mimodrama, y, en el mimodrama, un crimen-orgasmo que jamás se cometió y, no obstante, se convierte en suicidio sin herir ni padecer lo más mínimo, etc. La alusión significativa no atraviesa el espejo: «alusión perpetua sin romper la luna», el vidrio frío, transparente y reflectante («sin romper la luna» es un añadido de la tercera versión), sin agujerear la tela o el velo, sin desgarrar el muaré. El antro de Mallarmé, el teatro de su glosario: es en ese suspenso, «centro de suspensión vibratoria», repercusión de las palabras entre las paredes de gruta, de glotis, donde

chocan, entre otras, las rimas «hoir», «soir», «noire», «miroir», «grimoire», «armoire», etc. (cuadros II y IV).

¿Qué queda, si el himen ilustra la suspensión de los diferentes? Nada más que el Sueño. La mayúscula acuña lo inédito de un concepto que no pertenece ya a la antigua oposición: el Sueño, siendo a la vez percepción, recuerdo y anticipación (deseo), cada uno en lo otro, no es verdaderamente ni lo uno ni lo otro. Anuncia la «ficción», el «*medio, puro, de ficción*» (las comillas aparecen también en la tercera versión), a la vez presencia percibida y no-percibida, imagen y modelo, por lo tanto imagen sin modelo, ni imagen ni modelo, medio (en el medio: entre, ni/ni; y medio: elemento, éter, conjunto, médium). Cuando hayamos dado cierta vuelta en nuestra lectura, nos colocaremos de ese lado de la araña donde brilla el «medio». Estando levantado el referente, permaneciendo la referencia, no queda más que la escritura del sueño, la ficción sin imaginario, la mímica sin imitación, sin verosimilitud, sin verdad ni falsedad: de la apariencia sin realidad disimulada, sin mundo-por-detrás, y por lo tanto sin apariencia: «*apariencia falsa...*». Quedan únicamente huellas, anuncios y recuerdos, a prioris y a posterioris que ningún presente habrá precedido ni seguido y que no se pueden ordenar en una línea en torno a un punto, huella «aquí avanzando, allí rememorando, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*». Mallarmé subraya (a partir de la segunda versión, en *Páginas*) y repercute el momento de la deliberación mimada en el *Pierrot* de Marguerite: en el momento —pasado— de la pregunta abierta al futuro («¿Pero cómo lo haré?»), el autor del libreto os habla entre

paréntesis, en el «presente»: «(Pues Pierrot, como sonámbulo, reproduce su crimen, y en su alucinación, el *pasado* se convierte en el *presente*.)» (El autor subraya.) La ambigüedad historial de la palabra *apariciencia* (a la vez el aparecer o la aparición del ser-presente y el disimulo del ser-presente detrás de su apariciencia) da su pliegue indefinido a esa secuencia que no es ni sintética ni redundante: «*bajo una apariciencia falsa de presente*». Lo que se sub-raya en el subrayado de este complemento circunstancial es el desplazamiento sin cambio total del platonismo y de su herencia. Ese desplazamiento es siempre un efecto de lengua o de escritura, de sintaxis, nunca simplemente de giro dialéctico del concepto (significado). Al motivo mismo de la dialéctica, que ha abierto y cerrado la filosofía, de cualquier manera que se le determine, y a pesar de los recursos que mantiene en ella contra ella, es, sin duda, a lo que Mallarmé señaló con la sintaxis en el punto de su esterilidad o más bien de lo que se llamará inmediatamente, provisionalmente, analógicamente, lo indecible.

O *himen*.

La virginidad de la «*página aún no escrita*» nos abre este espacio. Hay aún palabras que no están ilustradas: la oposición *vicioso / sagrado* («*himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado*»; los paréntesis intervienen en la segunda versión, para aproximar los adjetivos a «*himen*»), la oposición *deseo / perpetración* y, sobre todo, el sincategorema «*entre*».

Recordemos: el himen, confusión entre el presente y el no-presente, con todas las indiferencias que rige entre todas las series de contrarios (percepción / no-percepción, recuerdo / imagen, recuer-

do / deseo, etc.) produce un efecto de medio (medio como elemento que envuelve a los dos términos a la vez: manteniéndose el medio entre los dos términos). Operación que «a la vez» introduce la confusión *entre* los contrarios y tiene lugar *entre* los contrarios. Lo que aquí cuenta es el *entre*, el entredós del himen. El himen «tiene lugar» en el *entre*, en el espaciamiento entre el deseo y el cumplimiento, entre la perpetración y su recuerdo. Pero ese medio del *entre* no tiene nada que ver con un centro.

El himen entra, en el antro. *Entra / Entre* puede también escribirse con una *a* (cuadros II y IV). ¿No son los (*e*) (*a*)*ntr(a,e,o)s* el mismo? Littré: AN-TRO, s. m., 1. Caverna, gruta natural, profunda y oscura. «Esos antros, esos trébedes que expresan los oráculos», *Voltaire, Edipo*, 11, 5. 2. Fig.: Los antros de la policía, de la inquisición. 3. Término de anatomía. Nombre dado a ciertas cavidades de los huesos. S. *Antro, caverna, gruta*. Caverna, lugar vacío, cóncavo, en forma de bóveda, es el término genérico; pero el antro es una caverna profunda, oscura, negra; la gruta es una caverna pintoresca, hecha por la naturaleza o por la mano del hombre. Et. *Antrum, antron*; sánscrito, *antara*, hendidura, caverna. *Antara* significa propiamente intervalo y se relaciona así con la preposición latina *inter* (voy. *entre*). Proven., *antre*; esp. e ital., *antro*.» Y el artículo *ENTRAR* termina remitiendo a la misma etimología. El *intervalo* del entre, el entredós del himen, nos sentiríamos tentados de verlo cavarse como el lecho en el valle (*vallis*) sin el cual no hay montaña, como el sagrado vallecito entre las dos ancas del Parnaso, mansión de las Musas y lugar de la Poesía; pero *intervallum* está formado por *inter* (entre) y *vallus* (estaca), lo que da no la estaca

entre dos, sino el espacio entre dos empalizadas. Según Littré.

Pasamos así de la lógica de la empalizada, que lo llenará siempre, a la lógica del himen. El himen, consumación de los diferentes, continuidad y confusión del coito, matrimonio, se confunde con aquello de lo que parece derivarse: el himen como pantalla protectora, cofre de la virginidad, pared vaginal, velo muy fino e invisible, que, ante la histeria, se mantiene *entre* el interior y el exterior de la mujer y, por consiguiente, entre el deseo y el cumplimiento. No es ni el deseo ni el placer sino entre los dos. Ni el futuro ni el presente, sino entre los dos. Es el himen que el deseo sueña con atravesar, con saltar en una violencia que es (a la vez o entre) el amor y el asesinato. Si uno u otro tuviese lugar, no habría himen. Pero no ya simplemente en el no ha lugar. Con toda la indecidibilidad de su sentido, el himen no tiene lugar más que cuando no tiene lugar, cuando nada ocurre *verdaderamente*, cuando hay consumación sin violencia, o violencia sin golpe, o golpe sin señal, señal sin marca (margen), etcétera, cuando el velo es desgarrado *sin serlo*; por ejemplo, cuando se hace morir o gozar de risa.

Himen (ἡμην) designa a una película, a la fina membrana que envuelve ciertos órganos del cuerpo, por ejemplo, dice Aristóteles, el corazón o los intestinos. Es también el cartilago de determinados peces, el ala de ciertos insectos (la abeja, la avispa, la hormiga, que son himenópteros), la membrana de las patas de ciertas aves (himenópodos), la funda blanca que cubre el ojo de ciertas aves, la envoltura que rodea a la simiente o semilla de las plantas. Tejido sobre el que se escriben tantas metáforas del cuerpo.

Existen tratados de las membranas o *himenologías*, descripciones de las membranas o *himenografías*. Con razón o no, se remite a menudo la etimología de «himen» a un radical *u* que se encontraría en el latín *suo*, *suere* (coser), y en *ufos* (tejido). Himen sería una pequeña ligadura (*siuman*) (*siuntah*, cosido; *siula*, aguja; *schuh*, coser; *suo*). Se plantea la misma hipótesis, a veces impugnada, con respecto a *himno*, que no sería, pues, únicamente el anagrama fortuito de *himen* (cuadro V). Las dos palabras tendrían una relación con *ufainó* (tejer, urdir —la tela de la araña—, maquinar), con *ifos* (tejido, tela de araña; hilillo, texto de una obra— Longin) y con *umnos* (trama, luego trama de un canto, por extensión canto nupcial o de duelo). Littré: «... según Curtius, *himnos* es de la misma raíz que *hifao*, tejer; *hifé*, *hifós*, tejido; en la época arcaica en que la escritura era desconocida, la mayoría de las palabras que servían para indicar una composición poética eran tomadas al arte del tejedor, del constructor, etcétera».

El himen es, pues, una especie de tejido. Habría que entretejer sus hilos con todas las gasas, velos, telas, paños, muarés, alas, plumas, con las cortinas y abanicos que recogen en sus pliegues todo —casi— el corpus mallarméano. Podríamos pasarnos la noche haciéndolo. La palabra «himen» no halla en *Mímica* su único lugar de aparición. Surge, con los mismos recursos sintácticos de indecidibilidad, manejados más o menos sistemáticamente en la *Cantata para la Primera Comunión* que Mallarmé compuso a los dieciséis años («En ese himen misterioso / De la fuerza y de la flaqueza»), en la *Tarde de un Fauno* («Demasiado himen deseado por quien busca el *la*»), en las *Ofrendas a varios del Fauno*.

(«El Fauno soñaría himen y casto anillo») y, sobre todo, en *Richard Wagner. Sueño de un poeta francés*, donde en dos páginas (543-545) se nombran todos los elementos de la constelación: el Mimo, el himen, lo virgen, lo oculto, la penetración y la envoltura, el teatro, el himno, los «pliegues de un tejido», el tacto que no transforma nada, el «canto, surgido en un desgarró», la «fusión de esas formas de placer disparatadas».

Repliegue, una vez más: el himen, «*medio, puro, de ficción*», se mantiene entre dos actos presentes que no tienen lugar. Acto, actualidad, actividad son inseparables del valor de presencia. Sólo tiene lugar el entre, el lugar, el espaciamento que no es nada, la idealidad (como nada) de la idea. Ningún acto es, pues, *perpetrado* («*Himen... entre la perpetración y su recuerdo*»), cometido como un crimen. Recuerdo de un crimen que no fue cometido nunca, no sólo porque sobre la escena no se le ha visto en el presente (el Mimo recuerda), sino también porque ninguna violencia fue ejercida (se ha hecho morir de risa, luego el «criminal» —hilarante— es absuelto por su propia muerte) y porque ese crimen es su contrario: un acto de amor. El cual tampoco ha tenido lugar. Perpetrar, la consonancia calculada con «penetrar» lo sella bien, es hundir, pero ficticiamente, el himen, el umbral jamás franqueado. Incluso cuando da el paso, Pierrot sigue siendo, ante las puertas, el «cautivo solitario del umbral» (*Para vuestra querida difunta*).

Hundir el himen o hundirse el párpado (lo que en el ave se llama himen), perder la vista o la vida, no ver ya la luz, es la fatalidad de los Pierrots. El *Pierrot póstumo* de Gautier se somete también a ella, antes del de Margueritté. Fatalidad del simu-

lacro. Se aplica a sí mismo el procedimiento y simula morir, después de haberse tragado el ratón, luego haciéndose cosquillas, en el espasmo supremo de una masturbación infinita. El himen de ese Pierrot no tenía quizá la sutil transparencia, la invisible inconsistencia del himen mallarméano. Pero es también porque el himen sigue siendo frágil e incierto por lo que se da la muerte o se da por muerto. Pensando que, ya muerto para otro, no estaría a la altura del himen requerido, ¡del himen verdadero!, entre Colombina y él, el Pierrot póstumo simula el suicidio: «Golpearé a Arlequín, recordaré a mi mujer... / ¿Pero cómo? ¿Con qué? Ya no soy más que un alma, / Un ser de razón, inmaterial; / El himen quiere lo palpable y lo sustancial... / ¡Qué perplejidad! Para salir de estas dudas, / Suicidémonos, pero de una vez por todas» (21). Pero siendo aún el suicidio una especie del género himen, no acabará de suicidarse, expresando el «de una vez por todas» justamente que el himen acaba siempre en irrisión, en algo ante lo que estallaremos en carcajadas.

En cuanto al Libro: En él están unidas, en un

(21) «Himen», escrito a veces con una mayúscula alegorizante, forma ciertamente parte del vocabulario de los «Pierrots» («Arlequín y Polichinela aspiran al glorioso himen de Colombina», Gautier), como está presente en el código «simbolista». Queda —e importa— que Mallarmé subraya con su juego sintáctico su indecible ambivalencia. El «acontecimiento» (histórico, si se quiere) tiene la forma de la repetición, la marca, legible porque redoblada, de una casi-desgarradura, de una *dehiscencia*. DEHISCENCIA: s. f. Término de botánica. Acción mediante la cual las partes distintas de un órgano cerrado se abren sin desgarradura a lo largo de la sutura de unión. Ruptura determinada y regular que, en determinada época, tiene lugar en órganos cerrados para dejar salir lo que contienen... Et. Lat.: *Dehiscere*, entreabrirse, de *de* e *hiscere*, frecuentativo de *hiare* (voy. *hiatus*). Littré.

conjunto, las estructuras del himen, del tiempo y del suicidio. «El suicidio o abstención, no hacer nada, ¿por qué? Unica vez en el mundo, porque a causa de un acontecimiento que explicaré, no hay Presente, no — un presente no existe... Falta que se declare la Multitud, falta — de todo. Mal informado quien se dijese su propio contemporáneo, desertando, usurpando, con impudicia igual, cuando del pasado cesó y tarda un futuro o que los dos se remezclan perplejamente con vistas a ocultar la distancia» (pág. 372).

Distancia enmascarada, impalpable y no sustancial, interpuesta, entrometida, el *entre* del himen se refleja en la pantalla sin penetrar en ella. El himen sigue en el himen. Lo uno —el velo de virginidad en que nada tiene aún lugar— sigue en lo otro —consumación, gasto y penetración en el antro.

Y recíprocamente.

El espejo no es nunca sobre-pasado y la luna jamás rota. Al borde del ser.

Al borde del ser, el médium del himen no se convierte jamás en una mediación o un trabajo de lo negativo, desbarata todas las ontologías, todos los filosofemas, las dialécticas de todos los bordes. Les desbarata y, como medio aún y como tejido, los envuelve, los vuelve y los inscribe. La no-penetración, la no-perpetración (que no es simplemente negativa, sino que está entre ambos), ese suspenso del antro en que sucede la perpenetración, es, dice Mallarmé, «perpetua»: «*Tal actúa el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna: instala, así, un medio, puro, de ficción.*» (Juego de la coma, (*virgula*) que no interviene, múltiple, más que en la última versión, cortes que señalan la pausa y la cadencia, el espaciamiento y el sofoco,

en el continuum de la secuencia ²².) Movimiento perpetuo del himen: no se sale del antro mallarméano como de la caverna platónica. Mina de nada, requiere una espeleología muy distinta que ya no busque detrás de la apariencia iluminada, fuera del «más allá», «agente», «motor», «pieza principal o nada» del «mecanismo literario» (*La Música y las Letras*, pág. 647), «... tanto como hace falta para ilustrar uno de los aspectos y ese filón de la lengua» (pág. 406).

«*Tal opera el Mimo*»: Cada vez que Mallarmé se sirve de la palabra «operación», no ocurre nada que pudiese ser sorprendido como acontecimiento presente, realidad, actividad, etc. El Mimo no *hace* nada, no hay acto (asesino o sexual), ni sujeto actuante ni, por lo tanto, paciente. Nada *es*. La palabra *es* no aparece en *Mímica*, sin embargo conjugada en el presente, en y sobre la «apariencia falsa de presente», salvo una vez, y bajo una forma que no es la del juicio de existencia y apenas la de la cópula predicativa («¡Es al poeta, suscitado por un desafío, a quien compete traducir!»). Y se ha observado ⁽²³⁾ la elipsis constante del verbo «ser» por parte de Mallarmé. Es complementaria de la frecuencia de la palabra «juego»; y la práctica del «juego» en la escritura mallarméana aparece en colusión con el apartamiento del «ser». El *apartamiento* del ser se define y se imprime literalmente en la diseminación, como diseminación.

(²²) «... prefiero, según mi gusto, sobre página blanca, un dibujo espaciado de comas o de puntos y sus combinaciones secundarias, imitando, desnuda, a la melodía — al texto, sugerido ventajosamente si, incluso sublime, no estuviese puntuado» (pág. 407).

(²³) Cf.: JACQUES SCHERER, *L'Expression littéraire dans l'Oeuvre de Mallarmé*, págs. 142 ss.

El juego del himen es a la vez vicioso y sagrado, «vicioso pero sagrado». Igualmente no es ni lo uno ni lo otro, puesto que no sucede nada y que el himen permanece suspendido entre, fuera y en el antro. Nada resulta más vicioso que ese suspenso, esa distancia jugada, nada resulta más perverso que esa penetración desgarradora que deja un vientre virgen. Pero nada está más marcado por lo sagrado, como tantos velos mallarméanos, más replegado, intangible, sellado, indemne. Aquí habría que volver a tomar la analogía entre el «escenario» de *Mímica* y el que se dibuja en una línea de puntos en los fragmentos del *Libro*. De los cuales, los siguientes:

19 A

Del otro lado, a la vez futura
y pasada (un brazo
otro alzado, actitud de
bailarina
Tal es lo que tiene lugar visible
él omitido

20 A

Abrir sobre¹ medio (solitario
en sí —² eso se extiende
hasta el adelante misterioso, como el
fondo — preparación a la fiesta

=

entreacto*
confusión de los dos

con interrupción del fondo abierto o = **
la acción en
el fondo
—volviendo donde
se le deja

=

* entreacto
delante solo (recuerdo de la fiesta, (pesares, etc.)
y creciéndose
del medio

y

alzarse del telón — caída sala
y fondo
corresponde a fondo el más allá
y delante misterioso — corresponde a
lo que oculta el fondo (tela, etc.) en realidad el
misterio —

fondo = sala

**

con arañas

¹ Sobre 2.º fondo.

² Solitaria fiesta en sí — fiesta.

21 A

el arabesco eléctrico
se enciende detrás — y los dos
velos
— especie de desgarrón sagrado del
velo, escrito allí —o desgarrá—
y dos seres a la vez pájaro
y perfume — semejante a los dos del
púlpito
alto (balcón) com

22 A

el huevo iglesia

.....
.....

Eso es todo lo que dice el eco —
doble y mentiroso, interrogado
por el espíritu viajero (del viento)

24 A

.....
.....

— Durante ese tiempo — telón
diorámico se ha profundizado — sombra
cada vez más fuerte, como cavada
por ella — por el misterio —
El cortinón se ha anulado ...

169 A [en una esquina de la página]

Operación *
crimen ¿juramento?
* que no es ni. ni.

.....

50 B

5 años. la araña

El Mimo *juega* desde el momento en que no se regula por ninguna acción efectiva, y no tiende a ninguna verosimilitud. El juego juega siempre la diferencia sin referencia, o más bien sin referente, sin exterioridad absoluta, es decir, igualmente sin interior. El Mimo mima la referencia. No es un imitador, mima la imitación. El himen se interpone entre la *mímica* y la *mímesis* o más bien entre la *mímesis* y la *mímesis*. Copia de copia, simulacro que simula el simulacro platónico, la copia de copia pla-

tónica igual que el telón hegeliano ⁽²⁴⁾, que han perdido aquí la artimaña del referente presente y se encuentran entonces perdidos para la dialéctica y para la ontología, perdidos para el saber absoluto. Que es también, como lo pretenderá literalmente Bataille, «mimado». En esa alusión perpetua al fondo del entre que no tiene fondo, no se sabe nunca a qué alude la alusión, si no es a sí misma, aludiendo, tejiendo su himen y fabricando su texto. En lo cual la alusión resulta un juego que no se conforma a sus propias reglas formales. Como su nombre indica, la alusión juega. Pero que ese juego sea independiente de la verdad en última instancia no implica que sea falso, error, apariencia o ilusión. Mallarmé escribe «alusión» y no «ilusión», es la operación que aquí denominamos *por analogía* indecible. Una proposición indecible, Gödel mostró su posibilidad en 1931, es una proposición que, dado un sistema de axiomas que domina una multiplicidad, no es ni una consecuencia analítica o deductiva de los axiomas, ni en contradicción con ellos, ni verdadera ni falsa con respecto a esos axiomas. *Tertium datur*, sin síntesis.

La «indecibilidad» no se refiere aquí a ninguna equívocidad enigmática, a ninguna ambigüedad «historial», al misterio poético de la palabra *himen*,

(24) En cuanto al himen entre Hegel y Mallarmé, se analizará, por ejemplo, en la *Fenomenología del espíritu*, un alzamiento de telón observado desde el lugar singular que allí ocupa el «nosotros», conciencia filosófica y sujeto del saber absoluto: «Los dos extremos, el de lo puro Interior y el de lo Interior mirando en ese puro Interior, coinciden ahora; y como han desaparecido en tanto que algo distinto que ellos, así también ha desaparecido el término medio en tanto que algo distinto de ellos. Ese telón (*Vorhang*) se levanta así sobre el Interior y lo que está presente es el acto mediante el cual lo Interior mira en el Interior; la visión del Homónimo *sin distinción* que se re-

a la ambivalencia inagotable de una palabra de la lengua «natural», y menos aún a ninguna «*Gegensinn der Urworte*» (Abel)²⁵. No se trata ahora de repetir a propósito de *himen* lo que Hegel escribió sobre palabras alemanas como *Aufhebung*, *Urteil*, *Meinen*, *Beispiel*, etc., maravillándose de esa suerte que instala una lengua natural en el elemento de la dialéctica especulativa. Lo que ahora cuenta no es la riqueza léxica, la infinidad semántica de una palabra o de un concepto, su profundidad o su espesor, la sedimentación en ella de dos significaciones contradictorias (continuidad y discontinuidad, interior y exterior, identidad y diferencia, etc.). Lo que ahora cuenta es la práctica formal o sintáctica que la compone y la descompone. Hemos fingido reconducir todo a la palabra *himen*. Pero el carácter de signi-

chaza a sí mismo de sí, se plantea como Interior distinto, pero para el cual, sin embargo, está también inmediatamente presente la no-distinción de los dos términos, es la conciencia de sí. Está claro entonces que detrás del telón, como se dice, que debe recubrir el Interior no hay nada que ver, a menos que no penetremos nosotros mismos detrás de él, tanto para que haya alguien para ver como para que haya algo que ver. Pero de ello resulta al mismo tiempo que no se podía ir directamente por detrás evitando todas estas consideraciones» (tra. francesa de J. Hyppolite, tomo I, págs. 140-141). Agradezco a A. Boutruche el haberme llamado la atención sobre este texto.

(25) Más que al texto de Freud inspirado por la lectura de Abel (1910), nosotros remitiríamos a *Das Unheimliche* (1919), del que, en suma, empezamos aquí una relectura. Seríamos sin cesar conducidos a él por las paradojas del doble y de la repetición, la desaparición del límite entre la «imaginación» y la «realidad», el «símbolo» y lo «simbolizado» (tr. francesa en *Essais de psychanalyse appliquée*, pág. 199), las referencias a Hoffmann y a la literatura fantástica, las consideraciones sobre el *doble sentido* de la palabra: «Así, "heimlich" es una palabra cuyo sentido se desarrolla con una ambivalencia, hasta que finalmente tropieza con su contrario "unheimlich". "Unheimlich" es, de alguna manera, un género de "heimlich"» (trad. francesa, pág. 175) (seguirá).

ficante irremplazable, que todo parecía concederle, estaba colocado allí como una trampa. Esa palabra, esa silepsia ⁽²⁶⁾, no es indispensable, la filología y la etimología no nos interesan más que secundariamente y la pérdida del «himen» no resultaría irreparable para *Mimica*. Su efecto es en primer lugar producido por la sintaxis que coloca al «entre» de tal forma que el suspenso no se refiera más que al lugar y no al contenido de las palabras. Mediante el «himen» se observa solamente lo que el lugar de la palabra *entre* señala ya y marcaría incluso si no apareciese la palabra «himen». Si reemplazásemos «himen» por «matrimonio» o «crimen», «identidad» o «diferencia», etc., el efecto sería el mismo, con una condensación o acumulación económica de más o de menos, que no hemos descuidado. La palabra «entre», se trate de confusión o de intervalo *entre*, lleva, pues, todo el peso de la operación. Hay que determinar el himen a partir del entre y no a la inversa. El himen en el texto (crimen, acto sexual, incesto, suicidio, simulacro) se deja inscribir en la punta de esa indecisión. Esa punta se adelanta según el exceso irreductible de lo sintáctico sobre lo semántico. La palabra «entre» no tiene ningún sentido pleno en sí misma. *Entre* abierto es una clavija sintáctica, no un categorema, sino un sincategorema, lo que los filósofos, de la Edad Media a las *Investigaciones lógicas* de Husserl, llaman una sig-

(26) «Los tropos mixtos que se denominan *Silepsias* consisten en tomar una misma palabra al mismo tiempo en dos sentidos diferentes, uno primitivo o tenido por tal, pero siempre al menos propio; y otro figurado o tenido por tal, si no lo es siempre en efecto; lo cual tiene lugar por metonimia, por *sinécdoque* o por *metáfora*.» P. FONTANIER, *Les figures du discours*, intr. por G. Genette, Flammarion, pág. 105.

nificación incompleta. Lo que vale para «himen» vale, *mutatis mutandis*, para todos los signos que, como *fármakon*, *suplemento*, *diferencia* y algunos otros, tienen un valor doble, contradictorio, indecible, que se basa siempre en su sintaxis, sea de alguna manera «interior», y articule y combine bajo el mismo yugo, *if'en*, dos significaciones incompatibles, o sea «exterior», y dependa del código en que se hace trabajar a la palabra. Pero la composición o descomposición sintáctica de un signo vuelve cada una a esa alternativa de lo interior y lo exterior. Nos encontramos simplemente frente a unidades sintácticas más o menos grandes trabajando, y con diferencias económicas de condensación. Sin identificarlos entre sí, muy al contrario, podemos reconocer cierta ley de serie a esos lugares de giro indefinido: señalan los puntos de lo que no se deja nunca mediatizar, dominar, descubrir, dialectizar por *Erinnerung* y *Aufhebung*. ¿Es casual que todos esos efectos de juego, esas «palabras» que escapan al dominio filosófico, tengan, en contextos históricos muy distintos, una relación muy singular con la escritura? Esas «palabras» admiten en su juego la contradicción y la no-contradicción (y la contradicción y la no-contradicción entre la contradicción y la no-contradicción). Sin relevo dialéctico, sin descanso, pertenecen de alguna manera a la vez a la conciencia y al inconsciente, del que Freud nos dice que es tolerante o insensible a la contradicción. En tanto que depende de ellos, que se *pliega* a ellos, el texto representa, pues, una *doble escena*. Opera en dos lugares absolutamente diferentes, incluso si no están separados más que por un velo, a la vez atravesado y no atravesado, entreabierto. A la doble conciencia a que esos dos teatros deben dar lugar, Pla-

tón la habría denominado, en razón de esa indecisión y de esa inestabilidad, *doxa* y no *episteme*. *Pierrot Asesino de su Mujer* le habría recordado el enigma del eunuco que golpea al murciélago (27).

Todo se juega, todo y el resto, es decir el juego, se juega en el *entre* del que el autor del *Ensayo sobre el conocimiento aproximado*, que también sabía de grutas (28), dice que es «un concepto matemático» (pág. 32). Cuando una escritura marca y vuelve a marcar esa indecibilidad, su poder formalizador es mayor, incluso si es de apariencia «literaria» o en apariencia tributaria de una lengua natural, que el de una proposición de forma lógico-matemática que se mantendría de este lado de ese tipo de señal. Suponiendo que la distinción aún metafísica entre lengua natural y lengua artificial sea rigurosa (aquí tocamos, sin duda, el límite de su pertinencia), habría textos de lengua denominada natural cuyo po-

(27) «¿Y no pueden las cantidades dobles ser consideradas como mitades igual que como dobles? —Sí. —Y las cosas grandes o pequeñas, ligeras o pesadas, ¿merecen más bien esas calificaciones que les damos o las calificaciones contrarias? —No, dijo, pues cada una tendrá siempre ambas a la vez. —Y cada una de esas cosas numerosas, ¿es más que no es lo que se dice que es? —Se parecen, dijo, a esas frases de doble sentido que se dicen en los banquetes, y al enigma infantil del eunuco que golpea al murciélago, en que se da a adivinar con qué y sobre qué ha golpeado; pues esas cosas también pueden ser tomadas en dos sentidos, y no es posible concebirlas con certeza ni como ser, ni como no ser, ni como siendo ambas cosas a la vez, ni como no siendo ni una ni otra... Pero hemos convenido por adelantado que si encontramos cosas de esa naturaleza habría que decir que competen a la opinión, no a la ciencia.» *República*, V, 479 b c d, trad. Budé.

(28) El capítulo consagrado a *la gruta* en *La Tierra y los ensueños del descanso* no menciona, sin embargo, en el curso de su muy rica exposición de las especies de «gruta en literatura», la de Mallarmé. Si eso no resulta completamente insignificante, la razón se verá más adelante, cuando tratemos de lo «imaginario» mallarméano.

der formalizante sería superior al que se atribuye a ciertas notaciones de apariencia formal.

No estamos ya ni siquiera autorizados a decir que «entre» sea un elemento puramente sintáctico. Además de su función sintáctica, mediante la remarcación de su vacío semántico se pone a significar⁽²⁹⁾. Su vacío semántico *significa*, pero el espaciamiento y la articulación; tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. *Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico*, señala la abertura articulada de esa oposición.

Todo, en fin, de esta dehiscencia se repite y se entreabre en cierto «*Lecho*» (*lit*) que la *Mímica* habrá preparado cuidadosamente. Cerca del fin, el sintagma «*lo lee*» (*le lit*) reproduce la estratagema del himen.

Antes de llegar a ello, recordaré que en esa *Mímica*, a sabiendas interpuesta entre dos silencios que allí tienen lugar («*El silencio, único lujo después de las rimas... reina un silencio aún, condición y delicia de la lectura.*»), como «retozo» y «debate» de «la lengua» (cuadro II), no se habrá tratado nunca más que de escritura y de lectura. Podríamos

(29) A partir de este hecho, el sincategorema «entre» tiene como contenido de sentido un casi-vacío semántico, significa la relación de espaciamiento, la articulación, el intervalo, etc. Puede dejarse nominalizar, convertirse en un casi-categorema, recibir un artículo definido e incluso la marca del plural. Hemos dicho los «entre(s)» y ese plural es de alguna forma «primero». El «entre» no existe. En hebreo, «entre» puede recibir el plural: «En realidad ese plural da a conocer no la relación de una cosa individual con otra, sino los intervalos entre las cosas (*loca aliis intermedia*) —ver al respecto el versículo 2 del cap. X de Ezequiel—, o bien, como ya he dicho, ese plural es la preposición o la relación abstractamente concebida.» SPINOZA, *Abrégé de grammaire hébraïque*, Vrin, 1968, pág. 108.

leerla como una especie de tratado-breve de la literatura. No sólo porque la metáfora de la escritura interviene a menudo («fantasma blanco como una página aún no escrita») —también es ese el caso del *Filebo*—, sino porque la necesidad de esa metáfora, a la que *nada* escapa, hace de ella otra cosa que una figura particular. Se produce una extensión absoluta del concepto de escritura-lectura, de texto, de himen, hasta el punto de que nada de lo que *es* puede desbordarlos. La *Mímica* describe una escena de escritura en una escena de escritura y así sin fin, por necesidad estructural señalada en el texto. El mimo, como «escritura corporal» (*Ballets*), mima una escritura (himen) y se deja escribir en una escritura. Todo se refleja en el médium o el speculum de la lectura-escritura, «*sin romper la luna*». Hay una escritura sin libreto de la que cada vez, a cada instante, la punta del trazo procede sin pasado sobre la hoja virgen; pero hay también, *simultáneamente*, una infinidad de libretos que se encierran, se encajan unos en otros y no consiguen salir más que mediante injertos, toma de muestras, citas, exergos, referencias, etc. La literatura se anula en su ilimitación. Ese tratado-breve de la literatura, si quisiese-decir algo, lo que ahora tenemos algunas razones para dudarlo, enunciaría en primer lugar que no hay —o apenas, tan poco— literatura; que en todo caso no hay esencia de la literatura, verdad de la literatura, ser-literario de la literatura. Y que la fascinación por el «es» o el «qué es» en la pregunta «qué es la literatura» vale lo que vale el himen —no es exactamente nada— cuando hace morir de risa. Lo que no debe impedir, al contrario, trabajar en saber lo que se ha representado y de

terminado bajo ese nombre —literatura— y por qué.

Mallarmé *lee*. Escribe leyendo. Leyendo el texto escrito por el Mimo; quien, a su vez, lee para escribir: lee, por ejemplo, el *Pierrot póstumo* para escribir con sus gestos una mímica que no le debe nada, pues lee la mímica así hecha para escribir a posteriori el libreto que lee Mallarmé.

¿Pero el Mimo lee su papel para escribir su mímica o su libreto? ¿Tiene la iniciativa de la lectura? ¿Es sujeto activo que sabe leer lo que debe escribir? Podríamos, en efecto, pensar que si es pasivo leyendo, al menos tiene la libertad activa de empezar a leer, y que Mallarmé está en la misma situación; o también que vosotros mismos, lectores, mantenéis la iniciativa de leer todos estos textos, incluido el de Mallarmé, y en esa medida, en ese lugar, asistís a ellos, decidís sobre ellos, los domináis.

Nada hay menos seguro. La sintaxis de *Mímica* imprime un movimiento de simulacro (no-platónico) en que «*lo lee*» se complica en su función hasta admitir una multiplicidad de sujetos en los que vosotros no os encontráis necesariamente. El paradigma clínico de Platón ya no funciona.

La pregunta del texto es —para quién lo lee.

Entre las posibilidades, ésta: el Mimo no lee su papel, es también leído por él. Al menos es a la vez leído y lector, escrito y escritor, entre los dos, en el supuesto del himen, pantalla y espejo. Desde el momento en que se interpone un espejo en alguna parte, la oposición simple de la actividad y de la pasividad, como del producir y del producto, o también de todos los participios presentes y de todos los participios pasados (imitante / imitado, significante / significado, estructurante / estructurado, et-

cétera), se vuelve impracticable y formalmente demasiado débil para dominar la gráfica del himen, su tela de araña y el juego de sus párpados.

Esta imposibilidad de reconocer un trayecto *propio* a la letra de un texto, de asignar un lugar único al sujeto y de localizar un origen simple, héla aquí, consignada, maquinada por quien se dice «profunda y escrupulosamente sintaxiero». En la frase siguiente, la sintaxis —y el cálculo de la puntuación— nos impide decidir si el sujeto de «lee» es el papel («*menos de un millar de líneas, el papel, que lo lee...*») o un lector cualquiera («*el papel, quien lo lee, inmediatamente comprende las reglas, como situado ante un tablado...*»). ¿Quién es «que»? «Que» puede ser el pronombre indefinido *cualquiera*, aquí en la función de sujeto. Es la lectura más fácil: el papel, quienquiera que lo lee, inmediatamente comprende las reglas. Estadísticas empíricas mostrarían que el supuesto «sentimiento lingüístico» ordena la mayor parte de las veces esta lectura.

Pero nada, en el código gramatical, hace a la frase incorrecta si, sin cambiar lo más mínimo de ella, leemos el «que» (sujeto de ese «lee») como un pronombre relativo cuyo antecedente sería «papel». A partir de ello se producen en cadena una serie de transformaciones sintácticas y semánticas en la función de las palabras «papel», «lo», «situado» y en el sentido de la palabra «comprende». Así: «*Menos de un millar de líneas, el papel* (sujeto y no ya objeto), *que* (pronombre relativo para «papel») *lo* (pronombre para «Mimo», sujeto de la frase precedente, muy próxima) *lee, inmediatamente comprende* (abraza, contiene, regula, organiza: lee) *las reglas como situado ante un tablado* (el papel está colocado frente a la escena, sea como autor-compositor, sea co-

mo espectador-lector, en la posición del «cualquiera» de la primera hipótesis), *su depositario humilde.*»

Esta lectura es posible, es «normal» desde el punto de vista sintáctico y desde el punto de vista semántico. ¡Pero qué laborioso artificio! ¿Así, pues, usted cree, se dirá, que Mallarmé dispuso conscientemente su frase de manera que pudiese ser leída en los dos sentidos, pudiendo cada objeto convertirse en sujeto, y recíprocamente, sin que podamos detener nunca el movimiento? Sin que en ese «velo alternativo» podamos decidir si el texto está «inclinado a uno u otro borde» (*Una tirada de dados*). Los dos polos de la lectura no son igualmente actuales: al menos la sintaxis ha preparado un efecto de flotación indefinida entre dos posibilidades.

Lo que pudo ocurrir en la cabeza de Mallarmé, en su conciencia o en su inconsciente no nos importa aquí, sabemos ahora por qué. En todo caso, no interesa para nada a la lectura del texto: todo en él está urdido, lo hemos visto, para prescindir de referencias, para acabar con ellas. No obstante, a aquellos a quienes interese Stéphane Mallarmé y que quieran saber lo que pensó y quiso hacer escribiendo así, les haremos únicamente la siguiente pregunta. Pero la planteamos sobre textos, y publicados: ¿cómo explicar que la alternativa sintáctica se libere únicamente en la tercera versión del texto? ¿Cómo explicar que siendo desplazadas unas palabras, suprimidas otras, transformado un tiempo, añadida una coma, sólo entonces la lectura en sentido único, la única que se puede practicar en las dos primeras versiones, quede en equilibrio, inestable desde ese momento? ¿Sin referencia asignable? ¿Por qué?, después de haber escrito, sin ambi-

güedad posible, esto: «Eso nada maravilloso, menos de un millar de líneas, quien lo lea como acabo de hacerlo, comprenderá las reglas eternas, así como ante un tablado, su depositario humilde» (1886).

Y luego esto: «Ese papel, menos de un millar de líneas, quien lo lee comprenderá las reglas así como situado ante un tablado, su depositario humilde» (1891).

Y finalmente, con toda la ambigüedad posible, lo siguiente: «*Menos de un millar de líneas, el papel, que * lo lee, inmediatamente comprende las reglas como situado ante un tablado, su depositario humilde*» (¿1897?).

¿Quizá no sabía lo que hacía? ¿Quizá no era consciente de ello? ¿No era quizá por entero el autor de lo que se escribía entonces? El estallido de risa que resuena en el fondo del antro, en *Mímica*, responde a estas preguntas. Las cuales no pueden formularse más que recurriendo a oposiciones, suponiendo posibilidades de decisión cuya pertinencia fue rigurosamente arrebatada por el texto mismo al que debían interrogar. Mediante ese himen, como texto que calcula y suspende (cuadro I) siempre un suplemento de «sorpresa» y de «delicia». «*Sorpresa, acompañamiento al artificio con una notación de sentimientos mediante frases en absoluto proferidas — que, en el único caso, quizá, con autenticidad (de que) entre las hojas y la mirada reine (aún) un silencio, condición y delicia de la lectura.*» Suplemento, principio y prima. Economía desbaratadora de la seducción.

entre... un silencio.

«Siendo cada sesión o pieza un juego, una representación fragmentaria, pero bastándole eso...»

[El «Libro», 93 (A)]

*. [En francés: *qui* = español: *que/quien.*]

II

Lo mismo que *Mímica*: la doble sesión no tiene medio. No se divide en dos mitades ⁽³⁰⁾ más que según la ficción del falso despliegue. No menos entera en eso, ni simétrica, cada sesión habrá sido la

(30) Se inscribe —necesariamente— entre las dos sesiones esta carta de Philippe Sollers:

«El 12 (a medianoche).

MÍMICA, o más bien mi+mi+que, es decir dos veces las mitades más la indicación o la intimación subjuntiva de la subordinación mimada; ¿mi-más?, ¿más-quién?, ¿mimi en qué (cola)?, ¿cola de meme?

El *si* lanza y desafía en exceso como lo que sucede —en el después de medio-di(a)cho— a la repetición de la risa en eco mimado (rimado) la llegada del *oro* siendo antes que nada música (or(o)-questa) y eso hace (si+or-o) = *soir* (noche) en medio de los papeles y de la araña que miente— sínodo homicida, silencio callado—

(*sinódico*: tiempo que transcurre entre dos lunas nuevas consecutivas) —no tanto que no sean frenados—

LECHO/DE (hay *des* que están en el *lecho*) (escena primitiva) (tirada de dados)—

cola des-li-ando la idea—

la escena no vuelve ilustre, bajo la araña, más que lee el des(eo)—

el vicio está más cerca de los cielos que el sueño, sagrado— eso crea cediendo al sueño— ayudándose al sueño—

no hay regalo tampoco (presente) aparente— el fantasma blanco—

procediendo, pro—

creando—

plegamiento del jilipollas,

petración del padre

(oh padre)

per/pro

joder futuro pasado helado ópera—

mimera—

La I lleva—

LO-MIMO (neutro) es un semi-yo operado, infinito limitado en butaca única pura de toda ficción,

réplica o la aplicación de la otra, su juego o su ejercicio. Más o menos, conjunto, que dos hemitropos, nunca en suma un volumen cumplido. Nunca un todo completo, a falta de presentación.

Mallarmé ha recordado el Libro acabado la «necesidad de plegar»:

leer de abajo

— — — — y que el libro
y se presente
así
.V V. .V V.
necesidad de plegar [77 (B)]

fin vuelta
de la misma — pero casi otra [78 (B)]
folletín —
pliegue a cada lado

vuelto, en la hendidura y causa de eso
suma de una
hoja en sentido inverso
contra

muerte
¿renacimiento?
por +

no se vuelve a encontrar
nunca un pliegue en el sentido
contrario — hay otra hoja
para responder a la posibilidad
de ese otro sentido

el pliegue que de un
lado solo — serie de pliegues
detiene la mirada — dorado —
y oculta. un cartón
en (como antiguamen-
te la encuadernación) [44 (A)]

La necesidad de plegar la hoja del himen no impone, después, un procedimiento segundo. No habrá que replegar sobre sí misma una superficie primero lisa y plana. El himen, «en hendidura», no viene a tomar, aquí o allá, el pliegue, indiferente a lo que se le dé o se le niegue. En el depósito de cadáveres de los Pierrots se habrá podido leer que el plegado se señalaba *en* el himen, en el ángulo o la hendidura, el entre mediante el cual, dividiéndose, se refería a sí mismo. Pliegue no ya en el velo o en el texto puro, sino en la doblez que el himen, por sí mismo, era. Pero al mismo tiempo no es, pliegue de una doblez según la cual es, fuera de sí, en sí, a la vez su propio exterior y su propio interior; entre el exterior y el interior, haciendo entrar al exterior en el interior y volviendo al antro o al otro en su superficie, el himen no es nunca puro o propio, no tiene vida propia, nombre propio. Abierto por su anagrama, parece siempre desgarrado, ya, en el pliegue con que él se afecta y se asesina.

Sobre la línea inencontrable de ese pliegue, el himen no se presenta nunca, no es nunca —en el presente—, no tiene sentido propio, no establece ya sentido como tal, es decir, en última instancia, como sentido del ser. El pliegue (se) multiplica, pero no (es) (uno).

un semi-lugar y un semi-dios—
regreso de las reglas—

mimo/medio = menos/millar

(que allí lo lee/quien lo allí) (liga)

en seguida en depósito: callarse

líneas: frases-puntos, que/con, sor-presa ligada—

en el tiempo citado, lujo de silencio a machamartillo: *un si lance en qu'or**—

condición de hélice a la mirada hojeada. dados lisos—>

* [= un si lanza en que oro; un silencio en coro.]

En el título de esta sesión, suspendiendo el PLIEGUE, encontraríais el empleo de tal exergo:

«¿Y separarme de la idea del ser es hacer uno o mantenerse fuera de ello? Creo que es mantenerse fuera dentro, estando en ello, y estar en ello no es mantenerse por encima del Mal, sino *dentro* y ser el Mal mismo, el Mal que tuvo Dios que hartar, el himen de la Altivez, que es que el pliegue no fue nunca un pliegue...» (31).

Como en el *Doble asesinato en la calle Morgue*, que empieza con una teoría de los juegos y, hay que reelerlo todo, un elogio del «analista» que «se apasiona por los enigmas, los juegos de palabras, los jeroglíficos», se trata, con el pliegue, de operar desplazando a la última cita de la nueva: «de negar lo que es, y de explicar lo que no es». Edgar Poe: «El caso literario absoluto», decía Mallarmé. Es también el único nombre propio que aparece, al parecer, en las notas para el «Libro». ¿Resulta insignificante? En una hoja (32) cuyas palabras aparecen tachadas:

acabar
conciencia
Y. esfuerzos +
+
calle

+
infancia
doble
su
multitud +
+ un — crimen — alcantarilla

(31) Antonin Artaud (junio 1945).

(32) Es la primera hoja.

Y en la hoja siguiente:

Reverencio la opinión de Poe, nulo vestigio
[de una filosofía,
la ética o la metafísica, no transparecerá;
añado que hace falta, incluido y latente.

Más adelante, en la misma página:

La armadura intelectual del
poema, se disimula y —tiene lugar— en el espa-
[cio que aisla las estrofas y
entre el blanco del papel; significativo silencio que
no es menos hermoso de componer que los
versos.

Negar lo que es, explicar lo que no es, no se reducirá aquí a alguna operación dialéctica, todo lo más, a una dialéctica mimada. El entreacto o el entretiem po del himen no da el tiempo: ni el tiempo como existencia del concepto (Hegel), ni el tiempo perdido ni el tiempo recobrado, aún menos el instante o la eternidad. Ningún presente en verdad se presenta allí, ni siquiera para ocultarse. Lo que el himen desbarata, bajo la especie del presente (temporal o eterno), es la seguridad de un dominio. El deseo crítico —es decir, también filosófico— no puede, en tanto que tal, más que intentar volver a llevarle allí. Alternativamente, habrá leído el himen según tal o tal otra especie de presencia: trabajo de la escritura *contra* el tiempo o trabajo de la escritura *por* el tiempo.

Contra el tiempo. Según Jacques Scherer, la «*apariencia falsa de presente*» vendría a significar la concesión de más presencia o realidad a un presente futuro o a un presente pasado, e incluso a un presente eterno:

«Otro elemento esencial de la dramaturgia que Mallarmé rechaza es el tiempo. Alaba una pantomima en estos términos asombrosos: 'La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva... avanzando aquí, rememorando allí, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente.*' Su rechazo de la acción implica necesariamente un rechazo del tiempo, y, negando la realidad temporal del teatro, a la que llama apariencia falsa, se ve obligado a otorgar al futuro y al pasado, paradójicamente, una realidad menos ilusoria. En otro lugar, es Villiers de l'Isle-Adam quien le parece héroe del teatro intemporal. Mallarmé describe así el efecto producido por el prestigioso narrador que era Villiers: «Mediasnoches con indiferencia arrojadas a esa velada mortuoria de un hombre en pie junto a sí mismo, el tiempo se anulaba, aquellas noches'. Con su talento, Villiers anula así, no sólo su propia existencia, sino el propio tiempo: el teatro nos saca del flujo temporal introduciéndonos en el tiempo recobrado, o en la eternidad» (33).

Por el tiempo. Si el entretiempos del himen difiere del presente, del presente pasado, futuro o eterno, su hoja no tiene ni interior ni exterior, no pertenece ni al original ni a la representación, ni a la realidad ni a lo imaginario. La sintaxis de su pliegue impide parar el juego o la indecisión en uno de los términos: por ejemplo, como lo ha hecho Richard, en lo mental o lo imaginario. Semejante de-

(33) *Le «Livre» de Mallarmé*, pág. 41. En el momento de citar a Jacques Scherer o, dentro de un instante, a Jean-Pierre Richard, me interesa subrayar algo que es evidente: se trata de señalar la necesidad rigurosísima de la operación «crítica» y no de entablar ninguna polémica, y menos aún de buscar desacreditar, por poco que sea, a admirables trabajos. Todo lector de Mallarmé sabe hoy día lo que se les debe.

tención sometería a «*Mímica*» a la interpretación filosófica o crítica (platónico-hegeliana) de la *mimesis*. No daría cuenta de ese exceso de la sintaxis sobre el sentido (redoblado por el exceso del «entre» sobre la oposición sintaxis/semántica), sea de la textualidad re-señalada. Ahora bien, esta vez es al propio tiempo, y no ya a la intemporalidad, a quien atribuye Richard el trabajo de irrealización que devolvía a la escritura a su medio propio: el mental o imaginario. Estas son sus palabras:

«Busquemos un fantasma aún más perfecto, encontraremos el *mimo*: 'Fantasma blanco, como una página aún no escrita', figura lisa y fija, que como única expresión ha escogido el silencio. Lejos de interponerse entre lo real y lo mental, su cuerpo todo negativo servirá de campo libre a la transcripción imaginaria. Ya no hay aquí signos impuestos: ese rostro no está en efecto más que a medias allí, sigue siendo neutro, maleable, hipotético. En absoluto transparente, lo que impediría toda lectura, pero tampoco opaco, lo cual detendría el fomento de la ficción, consigue estar perfectamente *aquí y en otro lugar, ahora y en otro tiempo*: 'himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí avanzando, rememorando allá, en el futuro, en el pasado, bajo una apariencia falsa de presente'. Lo que el teatro pretende en efecto abolir en cada una de sus creaciones, es tanto la actualidad como la materialidad. El trabajo de irrealización y de vaporización se confía desde entonces al propio tiempo: igual que la mujer del *Fenómeno futuro*, y tantas otras criaturas mallarméanas, el mimo oscila entre una doble llamada imaginaria de futuro y de pasado» (34).

(34) *Op. cit.*, págs. 406-407.

Esta demostración se prosigue y se explicita: el trabajo de la ficción temporal, la «travesía soñada de un intervalo», esa «mentira» tienden a «representar... a un ser *imaginario*», a «volver a encontrar una trascendencia de lo que está en otro lugar», a fin de que «podamos estéticamente alcanzar *nuestra propia* verdad trascendental...».

«Y el espejo del mismo modo invierte su función soñadora: en otro tiempo, decía la dolorosa inaccesibilidad del ser, ahora sirve para *representar* a un ser inaccesible, pero sin embargo real, a un ser *imaginario*. A partir de un *aquí* y de un *ahora*, objetivados en una carne a la vez opaca y contingente, teatro y mimo pretender volver a encontrar una trascendencia de lo que está en otro lugar. [...] El mundo teatral no tiene pues existencia más que mental: y a ese título no se podrá acceder a él más que mediante un desasirse del mundo cotidiano, y gracias a la travesía soñada de un intervalo. Este, cuerpo teatral, blanco rostro del mimo, paños evaporados de la música, se fija naturalmente como modelo el paradigma mallarméano de todo intervalo, el *vidrio*. Todo resulta pues vuelto, pero todo queda parecido. La transparencia significaba en otro tiempo el azul, para prohibirlo. Ahora soporta, o, mejor, hace vivir e introduce entre las cosas al nuevo sueño de Belleza. Pero gloriosa mentira, una pura creación de nuestra mente. Es a esa mentira a lo que el arte intenta hacer verdadero, y para ello debe ponerla teatral o artísticamente *bajo un cristal*. La luna del espejo constituye así desde entonces el campo sensible de la ilusión, nos hace deslizarnos por ella, nos llama hacia un espejismo. De obstáculo, la transparencia se ha convertido en instrumento: el dios a que señala, ahora está en nosotros, y no ya fuera de nosotros, en la lejanía celestial, pero

imaginariamente hay poca diferencia. Si el teatro vitrifica a sus personajes, si el arte vuelve límpido al mundo, si la literatura se dedica a blanquear y a airear el objeto mediante el lenguaje, es para que, a través de ellos, podamos estéticamente alcanzar *nuestra propia* verdad transcendental, en una palabra para insertar en ellos la necesaria dimensión del más allá». (Páginas 407-408. Subrayados del autor.)

La estructura del «bajo un cristal»: no es posible describirla, únicamente interpretarla. Tal es al menos la interpretación que a partir de ahora nos ocupará, distraídamente, sin duda, de disgresión en disgresión, pero sin tregua.

«El trabajo de irrealización y de vaporización», la idealización de la «actualidad» y de la «materialidad», ¿quién podría negar su evidencia en el texto de Mallarmé? Pero hay que leerla bajo un cristal. Pero hay que tener en cuenta la vitrificación, no sustraer la «producción» del cristal. Esta «producción» —no más que la del himen— no consiste simplemente en desvelar, hacer aparecer, presentar; ni en hacer desaparecer todo por igual; ni en crear, inaugurar, inventar. Si la estructura del cristal tiene algo que ver con la del himen, disloca todas esas oposiciones. El cristal debe de leerse como el texto o, como se habría podido decir no hace mucho, el «significante» indecible. Más adelante probaremos que el efecto del significante de cristal se fundiría casi con el del verso.

Que para Mallarmé el mundo teatral es un mundo mental, ¿quién podrá negar la evidencia de ello? Pero hay que leerla bajo cristal. Mallarmé dice «el medio mental que identifica la escena y la sala» (página 298). ¿No es, en efecto, el libro la interioridad

del teatro, la escena del interior? En semejante «ideal representación», un teatro, inherente al espíritu, quienquiera que con vista certera miró a la naturaleza la lleva consigo, resumen de tipos y de acordes; así como les confronta el volumen que abre páginas paralelas» (pág. 328). Esas proposiciones —y la serie numerosa de sus equivalentes⁽³⁵⁾— miman la interiorización del teatro en el libro y del libro en el «medio mental». La operación mimada no resume el exterior en el interior, no instala a la escena en la clausura de un reducto mental, no reduce al espacio a lo imaginario. *Insertando*, por el contrario, el espaciamiento en la interioridad, no le deja ya a ésta cerrarse sobre sí misma, identificarse consigo misma. El libro forma un «bloque», pero es un bloque de hojas. Una «perfección cúbica» *abierta*⁽³⁶⁾. Esta imposibilidad de cerrarse sobre sí, esta dehiscencia del libro mallarméano, como teatro «interior», es la práctica y no la reducción del espaciamiento. Puesta sobre la estructura del pliego y de la suplementariedad, esa práctica tiene un papel allí.

Así, debe volver a ser puesta en su movimiento, en la letra *citada*. Escribir *inserción*, palabra que actúa aquí con toda su energía y según todos sus posibles («Poner en. Insertar un injerto bajo la corteza... Por extensión, introducir en un texto, en

⁽³⁵⁾ Habría que citar todo el conjunto *Esbozado en el teatro*. Por ejemplo, esto: «Una obra del género de la que otorga en plena sabiduría y vigor nuestro Théodore de Banville es literaria en su esencia, pero no se repliega toda en el juego del mental instrumento por excelencia, [el libro]» (pág. 335). O también: «... deliciosa ambigüedad entre lo escrito y lo representado, ni lo uno por entero ni lo otro, que vierte, casi aparte el volumen, la impresión de que no se está por entero ante la rampa» (págs. 342-344).

⁽³⁶⁾ J.-P. RICHARD, *op. cit.*, págs. 565 ss.

un registro.» Littré), para señalar la efracción del teatro en el libro, del espaciamento en la interioridad, y que una mímica inscribe su injerto en esquina, manteniendo un antro abierto, «en hendidura», en la intimidad del volumen sobre sí mismo enrollado y a partir de ello desventrado por «la introducción de un arma o corta-papeles», como de él mismo apartado, es a la letra citar: «¡Otro, el arte de M. Maeterlinck, quien, también, insertó el teatro en el libro!» (pág. 329). Escribir el *antro abierto* de la escena mediante el libro, es a la letra citar: «... ahora el libro intentará ser suficiente, para entreabrir la escena interior y cuchichear sus ecos» (página 328). Escribir que semejante movimiento funciona según la estructura de la suplementariedad, excedente y vicariedad, es a la letra citar: «¡Con dos páginas y sus versos, yo suplo, más el acompañamiento de todo mí mismo, al mundo! o percibo en él, discretamente, el drama» (*ibid.*). La suplementariedad no es aquí, como en apariencia o en conciencia en Rousseau, el movimiento unilateral que, cayendo afuera, pierde en el espacio la vida y el calor de un habla; es el exceso de un significativo que, en su interior, suple al espacio y repite la abertura. El libro entonces ya no es la reparación, sino la repetición del espaciamento, de lo que allí se juega, se pierde, se gana. Es a la letra citar: «Un libro, en nuestra mano, si enuncia alguna idea augusta, suple a todos los teatros, no por el olvido que causa de ellos, sino recordándolos imperiosamente, por el contrario» (pág. 334). Lejos de reemplazar a la escena o de sustituir la escapada de un espacio por una interioridad dominada, esa suplenencia retiene y repite implacablemente la escena

en el libro. Tal es la relación de las *Planchas y hojas* (37).

No nos faltarían ciertamente referencias y documentos para afirmar que el mundo teatral es un mundo mental e incluso una representación imaginaria. A esta proposición, empero, hay que, *citándola*, ponerla en movimiento. Hay que espaciarla para desplegar lo implícito, desplazarla y hacerla girar sobre sí misma para hacer que aparezca el pivote: el mundo mental es ya una escena; el interior de la *mens*, tanto como la intimidad sobre sí replegada del libro, tiene la estructura del espaciamiento. Lo espacioso de la escritura, con tal de que se tome en cuenta el himen de la mímica, impide clasificar a la *ficción* mallarméana en la categoría de lo imaginario. Esa categoría está, en efecto, construida por la interpretación *ontológica* de la *mimesis*, tal sería lo adquirido de la otra sesión. Pero por la

(37) Sólo esta gráfica de la suplementariedad, habremos intentado en otro lugar la demostración de ello, puede dar cuenta de las relaciones entre los conceptos de Literatura y de Naturaleza, entre el «más allá» o el «nada» y a lo que se añade la totalidad de lo que es o Naturaleza. «Sí, que la Literatura exista y, si se quiere, sola, a excepción de todo. [...] Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, ciertamente, no es más que lo que es. De inmediato apartar empero, con un pretexto, la añagaza, acusaría nuestra inconsecuencia, negando el placer que queremos tomar: pues ese *más allá* es su agente y su motor, diría, si no me repugnase el operar, en público, el desmontaje impío de la ficción y, en consecuencia, del mecanismo literario, para mostrar la pieza principal o nada. [...]

Para qué sirve—

Para jugar. [...]

En cuanto a mí, no pido menos a la escritura y voy a probar ese postulado.

La Naturaleza tiene lugar, no se le añadirá; [...] (*La música y las letras*, págs. 646-647). Para la lectura de este texto, así como para la interpretación de conjunto de la escritura mallarméana, remito a *Littérature et totalité*, de PHILIPP SOLLERS (en *Logiques*), y a *Poésie et négativité*, de JULIA KRISTEVA (en *Semelotiké*).

misma razón, a los valores de imaginario o de mental no podríamos sustituirlos simplemente por los de actualidad, de realidad, e incluso de materialidad, si por lo menos lo hiciésemos por inversión simétrica o por simple vuelco de la disimetría.

Esta cadena («Ficción», «himen», «espacioso», etcétera), espaciosa y móvil ella misma, *se introduce*, pero para desorganizarla, en toda la máquina ontológica. Disloca todas sus oposiciones. Las arrastra en un movimiento, les imprime un juego que se propaga a todas las piezas del texto, deportándolas siempre, más o menos regularmente, con desfases, desigualdades de desplazamiento, retrasos o aceleraciones bruscas, efectos estratégicos de insistencia o de eclipse, pero inexorablemente. Así es como —los ejemplos más espectaculares de esta gran escena— el «Libro», la «Mente», la «Idea» se ponen a funcionar como significantes descolgados, desalojados, arrancados a su polarización histórica. «El libro, expansión total de la letra, debe de ella sacar, directamente, una movilidad y espacioso, mediante correspondencias, instituir un juego, no se sabe, que confirme la ficción.»

«Nada de fortuito allí, donde parece un azar captar la idea, el aparato es igual: no juzgar, en consecuencia, esos propósitos —industriales o relacionados con una materialidad: la fabricación del libro, en el conjunto que se abrirá, comienza, a partir de una frase. Inmemorialmente el poeta en el lugar de ese verso, en el soneto que se inscribe para el espíritu o sobre espacio puro» (pág. 380).

La letra, lo que lo espacioso saca de ella, mediante pliegues, repliegues, despliegues, expansión, debemos considerarla ahora, contemplarla; dicho de otro modo, volver a trazar su dibujo. Debemos de-

terminar la estructura del espaciamento mallarméano, calcular sus efectos y sacar las consecuencias *críticas*. El quiciamiento de la proposición («el mundo mental es ya una escena») no nos dispensa de, por el contrario, nos lo exige, plantear esta pregunta: ¿«cuándo», «cómo», «por qué» tiene lugar esa escena *fuera*, fuera de la mente, según el «teatro» o la «literatura»? Para determinar esta pregunta en toda su red estratificada (siguiendo las distribuciones clásicas de lo «histórico», lo «económico», lo «psicoanalítico», lo «político», etc.) hay que enunciar primero la ley específica de ese efecto «teatral» o «literario». Es esa cuestión liminar lo que nos retiene aquí. Ahora bien, esa cuestión se había anunciado también, explícitamente, como cuestión *de lo liminar*. Como compromete, al menos tal como es aquí tratada, y solicita en el encadenamiento de sus conceptos a la sintaxis de sus parejas de oposición, el terreno de sus presuposiciones, todo el discurso en que se articularía la cuestión del campo-total (en tanto que una cuestión, o sea en tanto que discurso, suponiéndole *márgenes reales*), se presiente ya que la crisis está abierta desde la primera *marcha*.

Las consecuencias *críticas*: las que deben afectar a la crítica mallarméana, luego a la crítica en general, ligada, como su nombre indica, a la posibilidad de lo decidible, al *crínein*; pero también los efectos críticos que cierta re-señalización o re-temple del espaciamento produce en la operación literaria, en la «literatura», que a partir de entonces entra en crisis.

Que los blancos de ese espaciamento y la crisis de la literatura no resultan ajenos a la re-escritura de cierto himen, fingimiento de un velo en su desga-

rradura ficticia o pliegue, nos lo da leer, a atravesar, *Crisis de verso*. Este texto, de una modernidad que se podría juzgar intempestiva, pone los puntos sobre las *ies*. Punto suspendido, la *i* cada vez respuntea y desgarrar la *i* —casi— el velo, decide —casi— del texto, como tantas *ies* mallarméanas; veámoslo:

«Nuestra fase reciente, si no se cierra, hace una pausa o toma quizá conciencia: cierta atención libera a la creadora y relativamente segura voluntad.

«Incluso la prensa, cuya información quiere los veinte años, se ocupa del tema, en seguida, en fecha exacta.

»La literatura aquí sufre una exquisita crisis, fundamental.

«Quien concede a esa función un lugar o el primero, reconoce, ahí, un hecho de actualidad: se asiste, como final de un siglo, no así como fue en el último, a trastornos; pero, fuera de la plaza pública, a una inquietud del velo en el templo con pliegues significativos y un poco su desgarradura» (página 360).

Con su punta crítica, aguda, afilada, la *i* señala aquí la exquisita crisis sufrida por la «literatura» con pliegues significativos que, una vez más el himen, la desgarran «un poco» sin desgarrarla, fijando el tejido. Bajo la ficticia desposesión de su punto más alto, suspendido en el aire (*r*, otra letra seminal de *Crisis de verso*), como cortada de sí misma, la *i* saca su trazo, aplica su pluma o su ala, su péñola, respuntea y araña, asigna a la crítica su lugar en el pliegue de la escritura, escritura «literaria» o escritura tan a menudo llamada jeroglífica de la danza, del ballet, del teatro.

Finjamos dejar *Crisis de verso* para leer otros dos textos, leerlos sin más, a falta del tiempo infi-

nito de que habría que disponer (pero intentaremos formalizar esta exigencia del tiempo infinito), para reconocerles la *i* como «sujeto»).

Se trata de *Esbozado en el teatro*, con una página de intervalo (los titularemos *Réplica I* y *Réplica II*).

Réplica I. «La crítica, en su integridad, no es, no tiene valor o no iguala casi a la Poesía, a la que aporta una noble operación complementaria, más que apuntando, directa y soberbiamente, también a los fenómenos o al universo: pero, a pesar de ello, sea por su cualidad de primordial instinto situado en lo escondido de nuestros repliegues (un malestar divino), cede a la atracción del teatro que muestra únicamente una representación, ¡para los que no tienen que ver las cosas tal cual!, de la pieza escrita en el folio del cielo y mimada con el gesto de sus pasiones por el Hombre» (pág. 294).

Lo que desafiará siempre a la crítica es este efecto de doble suplementariedad, siempre una réplica de más, un repliegue o una representación de más, es decir, también de menos. El «repliegue»: el pliegue mallarméano habrá sido siempre no sólo repliegamiento del tejido, sino repetición hacia sí del texto así replegado, re-señalamiento suplementario del pliegue. La «representación»: el teatro no muestra «las cosas tal cual», no las representa más, muestra una representación, se muestra como ficción, muestra menos las cosas o su imagen que muestra una máquina.

Réplica II. Contad ahora los puntos, seguid la aguja fina de las *ies* y de los *ico/ica* que cae muy de prisa sobre el tejido empujado por otra mano, y puede ser que veáis coserse, según el movimiento

rápido y regular de la máquina, la idea de Mallarmé, determinado caso de la *i* y determinada tirada de dados:

«El ballet no da más que poco: es el género imaginativo. Cuando se aisla para la mirada un signo de la esparcida belleza general, flor, ola, bandada y joya, etc., sí, en nosotros, el modo exclusivo de saberlo consiste en yuxtaponer su aspecto a nuestra desnudez espiritual a fin de que lo sienta análogo, y se le adapta en alguna confusión exquisita de ella con esa forma ida —nada más que a través del rito allí enunciado de la Idea—, ¿es que no parece la bailarina medio el elemento en causa, medio humanidad apta para confundirse allí, en la flotación de ensueño?»

«Flotación», entre los textos: la flotación, suspenso aéreo del velo, de la gasa o del gas (esto se escribe al margen de la *Adaptación del gas a las lámparas judías de Holanda*³⁸), evoluciona según el himen. Cada vez que aparece, la palabra *flotación*

(³⁸) Esta página, filigrana de todas, o casi, pertenece a *La Última Moda* (pág. 736). La condensación semántica, como el índice de un glosario, siguiendo la ficción de una descripción, se recoge de sí misma, incomparable añadirse siempre una aplicación de más, sea su propio pliegue, el de una escritura o cómo se quiera enunciarlo a partir de ahora. Cuestión aún del luminario: si la araña no resulta nombrada se podría seguir allí, entre la palabra a palabra infinita, «un chorro de luz horizontal» del que no se decidirá si es escrito o hablado, proveniente de una pluralidad de plumas o de bocas, de *picos* («[...] seis picos de cobre irradiando, cada uno, un chorro de luz horizontal [...] este objeto, seis lenguas de llama agrupadas por el metal, suspende un alegre Pentecostés: no, una *estrella*, pues, verdaderamente, toda impresión judaica y ritual ha desaparecido.» Entre las «diferentes aplicaciones de ese luminario», ilustrando *una vez más una* escritura, la «*mesa de trabajo*» o el «*gabinete de estudio* [...] en que permanecería el maestro durante las veladas prematuras de septiembre»).

Ahora bien, el gas, por así decirlo, no franquea el umbral, permanece, velado, en los escalones: «El gas no pene-

sugiere la sugerencia mallarméana, desvela apenas, muy cerca de la desaparición, la indecisión de lo que queda suspendido, ni esto ni aquello, entre aquí y allá, *por lo tanto* entre este texto y otro, además de su éter, «el gas... invisible y presente» (pág. 736). Entre esto y aquello vuela una peñola, «la bailarina medio elemento en causa, medio humanidad apta para confundirse allí...». Entre los dos, confusión y distinción («Confusión exquisita»), himen, danza de la peñola, vuelo de la Idea, «confusión exquisita de ella» (de ala) «con esa forma ida —nada más que a través del rito, allí, enunciado de la Idea, ¿es que no parece la bailarina medio el elemento en causa, medio humanidad apta para confundirse allí, en la flotación de ensueño?». Flotación, entre el texto, como «mucha indecisa flotación de idea desertando de los azares...» (pág. 289). La duda de un «velo», de un «vuelo», de un «volteo», condensada toda en la punta de la bailarina o de la idea (reléase la apertura de *Esbozado en el teatro*) (d)escribe siempre, *además*, la estructura del tejido literario, el movimiento mismo de su inscripción, convirtiéndose en escritura «duda». Replegándola sobre sí mismo, el texto *aparta* así a la referencia, la pone en V, apartamiento que revolotea sobre su punta, bailarina, tallo de flor o Idea. «Uno divulga su intuición, teóricamente y, puede que en

tra más, en nuestros interiores, que hasta la escalera y a veces los rellanos: no franqueará la puerta del piso, para iluminar sus antecámaras, más que vago, suavizado y velado por el papel transparente de un farolillo chino o japonés.»

Richard interroga así, desde otro punto de vista (página 502) al tema de la electricidad, «el gas y el sol» de *La Última Moda* (pág. 825). Sobre el simbolismo fálico de las lámparas colgantes, cf.: FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, tr. fr., pág. 139.

vacío, como dato: sabe que semejantes sugerencias que atañen al arte literario tienen que entregarse firmemente. La duda, empero, de descubrir con toda brusquedad lo que no es aún, teje, por pudor, con la sorpresa general, un velo.

«Atribuyamos a sueños, antes de la lectura, en un parterre, la atención que solicita alguna mariposa blanca, ésta a la vez por doquier, en ninguna parte, se desvanece; no sin que una nada de agudo y de ingenuo, a que yo reduje el tema, hace un instante haya pasado y vuelto a pasar, con insistencia, ante el asombro» (pág. 382).

Señalando siempre el umbral de esa duda, sugerencia, flotación, con una nada de agudo la operación va a punzar —el himen. Recosido el texto, a esto es a lo que, los *i* y los *ico/ica* de *Mímica*, se redujo el tema:

«¿... en la flotación de ensueño? La operación o poesía, por excelencia y el teatro. Inmediatamente el ballet resulta alegórico: enlazará tanto como animará, para señalar cada ritmo, todas correlaciones o Música, primero latentes entre sus actitudes y muchos caracteres, talmente como la representación figurativa de los accesorios terrestres por la Danza contiene una experiencia relativa a su grado estético, una consagración se efectúa allí en tanto que prueba de nuestros tesoros. Deduciendo el punto filosófico en que está situada la impersonalidad de la bailarina, entre su femenina apariencia y un objeto mimado, para cuál himen: la respuntea con una segura punta, la plantea; luego desarrolla nuestra convicción en la cifra de piruetas prolongada hacia otro motivo...»

Inmovilicemos un instante en este punto el cinematográfico revoloteo. Todo ese parágrafo está

desarrollado como un tejido, amplio velo, vasto y blando paño que se despliega, pero respunteándolo regularmente. En el juego de esa hilvanadura no hay más que texto; la operación histológica trata un tejido con la punta de un instrumento de costura que *a la vez* agujerea y cose, enhebra. El texto —para cuál himen— es a la vez atravesado y juntado. La «cifra de piruetas prolongada hacia otro motivo» es, como todo el texto, cifrada en la segunda potencia. Se observa en su cifra con lo que, significando la pirueta de la bailarina como cifra o jeroglífico, cifra también el signo «pirueta» que hay que piruetear o girar sobre sí mismo como una peonza, para designar esta vez al movimiento del propio signo. La cifra de piruetas es también la pirueta como cifra, como movimiento del significante que remite, a través de la ficción de una visible pirueta danzante, a otro significante también pirueteante, a otra «pirueta». Así es como, como la punta de la bailarina, la pirueta, está siempre a punto de agujerear con un signo, con una nada de agudo, la página del libro o la intimidad virginal de la vitela. En lo cual la danza del significante no se mantiene simplemente en el interior de un libro de un imaginario. *El Género o de los modernos*: «... sus bocas de gas mal disimuladas e inmediatamente iluminando, en actitudes generales del adulterio o del robo, a los imprudentes actores de ese banal sacrilegio.

»Comprendo.

»El baile, sólo, por el hecho de sus evoluciones, con el mimo me parece que requiere un espacio real, o la escena.

»En rigor, un papel basta para evocar cualquier pieza: ayudado por su personalidad múltiple cada cual puede representársela dentro, lo cual no es el

caso cuando se trata de piruetas» (pág. 315). Como pirueta, la danza del jeroglífico no puede representarse íntegramente dentro. No sólo a causa del «espacio real, o la escena», no sólo a causa de la punta que agujerea la página o la plancha del libro, sino, sobre todo, a causa de cierto desplazamiento lateral: girando incesantemente sobre su punta, el jeroglífico, el signo, la cifra deja su aquí, como burlándose, siempre aquí al pasar de aquí a allá, de un aquí al otro, inscribiendo en el *stigma* de su aquí el *otro* punto hacia el cual continuamente se deporta, la otra pirueta que, a cada vuelta en el aire, en el vuelo de cada tejido, se observa instantáneamente. Cada pirueta no es entonces, en su giro, más que la señal de otra pirueta, totalmente distinta y la misma. La «cifra de piruetas prolongada hacia otro motivo» sugiere así el trazo —de unión y de espaciamiento— entre dos «palabras» o «significantes», por ejemplo, entre las dos ocurrencias del significante «pirueta» que, de un texto al otro y primero en el blanco del entretexo, se arrastran una a otra, se cifran una a otra, se mueven como siluetas, recortadas como sombras negras sobre fondo blanco, perfiles sin rostro, serie de esbozos que no se presentan nunca más que en sesgo, girando alrededor del eje de una rueda, de ese eje de escritura invisible, girela que se deporta sin fin a sí misma. Esa escritura muda, como de un pájaro ⁽³⁹⁾ que da vueltas en el aire, se alza, retira su punta en el instante

⁽³⁹⁾ Pues todo eso estaría calculado para sugerir el giro de ala, o de pluma, del significante «ette», a leer en el entretexo no señalado o en el otro texto señalado; por ejemplo —rimando siempre con «souhaite» (desea)— «chouette», «alouette», «fouette», «girouette» e incluso las pequeñas ruedas de la «brouette» (respectivamente: *lechuzza*, *alondra*, *azota*, *veleta* y *carretilla* escanden los versos de circunstancias (págs. 118, 119, 120, 122, 137). Tantas

mismo en que respuntea. A propósito de *Mímica* (40), Mallarmé llama a la «Danza... ese tema virgen como las muselinas...». Nombra los «vivos pliegues». La gráfica del himen no habrá sido, quizá, en ninguna parte más apoyada: «Una armadura, que no es de ninguna mujer en particular, de donde inestable, a través del velo de generalidad, atrae sobre tal fragmento revelado de la forma, y bebe en él el relámpago que la diviniza; o exhala, de vuelta, mediante la ondulación de los tejidos, flotante, palpitante, esparcido ese éxtasis. Sí, el suspenso de la Danza, temor contradictorio o deseo de ver demasiado y no bastante, exige una prolongación transparente [...] para una espiritual acrobacia que ordene seguir la menor intención escritural, existe, pero invisible, en el movimiento puro y el silencio desplazado por el revoloteo. La casi desnudez, aparte una irradiación breve de falda, sea para amortiguar la caída o, a la inversa, alzar el rapto de las puntas, muestra, para todo, las piernas —bajo cualquier significación que no sea personal, como un instrumento directo de idea.»

Si la literatura, el cuento, el teatro, el drama, el ballet, la danza, la mímica son escrituras sujetas a la ley del himen, esas escrituras no forman un solo y mismo texto. Hay *unas* escrituras, unas formas y unos gestos irreductibles. Mallarmé esbozó su sistema. Lo común de esas escrituras, bajo el nombre de *referencia apartada, estar aparte*, o himen, hemos reconocido su regla. La diferenciación de esta regla común no podía aparecer mejor que en la

plumas para no perderlas. Rimando con el «deseo de ver demasiado o no bastante».

(40) Pag. 311. «No tenemos sobre este fragmento ninguna precisión de origen», anotan los editores de las Obras completas.

ocasión de las *Dos Palomas*. Mallarmé distingue ahí entre el Drama, el Ballet, la Mímica. Pero sólo después de haber recordado la generalidad de la escritura: himen, referencia separada por la diferencia (doble juego y diferencia sexual), juego de la péñola (pájaro, ala, pluma, pico, etc.), producción metafórica incesantemente puesta en movimiento por la separación del ser. Y esa generalidad de la escritura no es otra cosa que la producción, por la escritura, de ese «velo de generalidad» «que no es de ninguna mujer en particular». He aquí, en cuanto a las *Dos Palomas*, la sintaxis del *en absoluto* y del *no*: «Tal, una reciprocidad, de donde resulta lo individual, en la corifea y en el conjunto, del ser que danza, nunca en absoluto que emblema alguno...

»¡El juicio, o el axioma, a afirmar en ballet!

»A saber, que la bailarina *no es una mujer que baila*, por los motivos yuxtapuestos de que *no es una mujer*, sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, copa, flor, etc., y de *que no baila*, sugiriendo, mediante el prodigio de atajos e impulsos, con una escritura corporal lo que párrafos en prosa dialogada, así como descriptiva, serían precisos para expresar, en la redacción: poema separado de todo instrumental de escriba. [...] La danza es alas, se trata de aves y de partidas en el hasta-nunca, de vueltas vibrantes como flecha. [...] Uno de los amantes al otro las muestra, luego a sí mismo, lenguaje inicial, comparación. Poco a poco los pasos de la pareja aceptan por influencia del palomar picoteos o sobresaltos, desmayos, que se ve esa invasión de aérea lascividad sobre sí deslizarse, con semejanzas desatinadas. Niños, hélos aquí pájaros, o lo contrario, de aves niños, según se quiera com-

prender el intercambio con que siempre y desde entonces, él y ella, deberían expresar el doble juego: ¡quizá toda la aventura de la diferencia sexual! [...] con intercalación de una fiesta en la que todo va a girar bajo la tormenta y donde los desgarrados, perdonadora y fugitivo, se unirán: será... ¡Concebís el himno de danza final y triunfal en que disminuye hasta la fuente de su alegría ebria el espacio puesto entre los prometidos por la necesidad del viaje!». Cada par, en ese circuito, habrá remitido siempre a algún otro, significando *además* la operación de significar, «lenguaje inicial, comparación», el «doble juego» del significante y la «diferencia sexual» se proponen indefinidamente como ejemplo uno a otro. En lo cual la bailarina «resume el tema con su adivinación mezclada de animalidad turbia y pura a todos los respectos y designando las alusiones no puestas a punto, así como un paso antes invita, con dos dedos, a un pliegue tremoloso de su falda y simula una impaciencia de plumas hacia la idea. [...] entonces, mediante un comercio cuyo secreto parece verter su sonrisa, sin tardar te entrega a través del velo último que siempre queda, la desnudez de tus conceptos y silenciosamente escribirá tu visión a la manera de un Signo, que ella es.»

Abriendo el juego común de las escrituras esta diferencia, no se puede ni se debe ya borrar la distinción rigurosa de los géneros. Ya fue denunciada una «trampa»: el transporte al Ballet del Cuento: «Con la excepción de una relación percibida con nitidez entre el paso habitual del vuelo y muchos efectos coreográficos, luego el transporte al Ballet, no

sin trampa, del Cuento, habita alguna historia de amor ⁽⁴¹⁾ [...]»

Todos los «géneros» de esta escritura general, incluido el Cuento, que *dice* una historia, se distinguen por efectos de huella cuya estructura resulta cada vez original. Los diferentes «silencios», por ejemplo, no se funden nunca. «Un arte tiene la escena, histórico con el Drama; con el Ballet, otro, emblemático. Aliar, pero no confundir; no es en absoluto de golpe y por tratamiento común como hay que unir dos actitudes celosas de su silencio respectivo, la mímica y la danza, de pronto hostiles si se fuerza su acercamiento. Ejemplo que ilustra esta frase: se ha, hace un instante, para proporcionar una idéntica esencia, la del ave, en dos intérpretes, imaginado el elegir a una mima junto a una bailarina, ¡es confrontar demasiada diferencia! [...] Ese rasgo distinto de cada género teatral puesto en contacto u opuesto se encuentra rigiendo la obra que emplea el contraste disparatado en su arquitectura misma: quedaría por hallar una comunicación. El libretista ignora de ordinario que la bailarina, que se expresa mediante pasos, no comprende otra elocuencia, ni siquiera el gesto» (pág. 306). «Siempre el teatro altera en un punto de vista especial o literario las artes que toma: la música no concurre a él sin perder en profundidad y sombra, ni el canto, el rayo solitario, y, hablando con propiedad, se podría no reconocer al Ballet el nombre de Danza; el cual es, si se quiere, jeroglífico» (pág. 312).

Los géneros, sin fusionarse en un arte total (desconfianza discreta, irónica, pero insuperable de

(41) Págs. 305-307. Cf. también: RICHARD, *op. cit.*, páginas 409-436.

Mallarmé respecto a Wagner) no se intercambian menos según la circulación infinita de la metáfora escritural, congéneres para lo que no muestran en absoluto y se *conjuntan* en torno a un hogar ausente: la araña, una vez más, de la *Réplica II*. «... para cuál himen; lo respuntea con una segura punta, lo plantea; luego desarrolla nuestra convicción en la cifra de piruetas prolongada hacia otro motivo, teniendo en cuenta que todo, en la evolución mediante la cual ilustra el sentido de nuestros éxtasis y triunfos entonados en la orquesta, es, como lo quiere el propio arte, en el teatro, *ficticio o momentáneo*.

«¡Único principio!, y así como resplandece la araña, es decir ella misma, la exhibición pronta, bajo todas las facetas, de cualquier cosa y nuestra vista adamantina, una obra dramática muestra la sucesión de las exterioridades del acto sin que ningún momento guarde de realidad y sin que se pase, a fin de cuentas, nada.

»Ocupando la escena el viejo Melodrama, conjuntamente con la Danza, y bajo la dirección también del poeta, satisface a esta ley. Apiadado, el perpetuo suspenso de una lágrima que no puede nunca formarse toda ni caer (una vez más la araña) brilla en mil miradas, pero, una ambigua sonrisa [...].»

Ahora bien, a la crisis de la literatura así observada, una crítica —cualquiera, como tal— ¿podría *hacerle frente*? ¿Podría pretender a un objeto? El solo proyecto de un *crinein*, ¿no cede por lo mismo que se deja amenazar y poner en cuestión en el punto de la refundición o, con una palabra más mallarméana, del re-templado literario? La «crítica literaria», en tanto que tal, ¿no pertenecería a lo que

hemos discernido en el título de la interpretación *ontológica* de la mimesis o del mimetologismo metafísico?

Es en esta de-limitación de la crítica en lo que desde ahora nos interesamos.

Teniendo en cuenta un desfase y encadenamientos históricos significativos, hemos reconocido ahora lo que en el texto mallarméano sub-rayaba los límites «críticos». Pero este reconocimiento no puede valer con un solo fiador o de una sola vez. Debe ser también otra cosa que un reconocimiento y debe implicar cierta repetición estratificada. Se puede decir que la «crítica contemporánea» ha reconocido ahora, estudiado, abordado de frente, *tematizado* cierto número de significados que durante mucho tiempo pasaron desapercibidos o al menos no fueron tratados como tales, sistemáticamente, durante más de medio siglo de crítica mallarméana. Por otra parte, ha analizado todo un trabajo formal de la escritura de Mallarmé. Pero nunca, al parecer, el estudio de cierta disposición del texto había parecido impedir el acceso a lo temático como tal, digamos con más amplitud al sentido o al significado como tal. Nunca un sistema del sentido, o incluso una semántica estructural habían parecido amenazados, desafiados por la *marcha* misma del texto mallarméano, y según una ley regular. Esta ley no es sólo la del texto de «Mallarmé», aunque éste la «ilustre» según una necesidad «histórica» cuyo campo está aun todo por constituir, y que tal ilustración da a releer por entero.

Es, pues, de la posibilidad de la crítica temática de lo que se tratará precisamente: ejemplo de una crítica moderna en el trabajo por doquier con que se apunta a determinar un sentido a través de

un texto, a decidir sobre él, a decidir qué es un sentido y qué es sentido, sentido planteado, planteable o transponible como tal, tema.

Es seguro —y se confirmará más— que si trabajamos sobre los ejemplos del «blanco» y del «pliegue» no es por casualidad. A la vez, a causa de sus efectos específicos en el texto de Mallarmé y porque, justamente, han sido sistemáticamente reconocidos como *temas* por la crítica moderna. Pero si entrevemos que el «blanco» y el «pliegue» no pueden ser dominados como temas o como sentidos, si es en el pliegue y el blanco de cierto himen donde se observa la textualidad del texto, habremos dibujado los límites mismos de la crítica temática.

¿Es preciso recordar que *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961) sigue siendo el mayor intento de crítica temática? Ese libro cubre sistemáticamente la totalidad del campo textual de Mallarmé; la cubriría al menos si la estructura de cierto surco cruzado (blanco del pliegue o pliegue del blanco) no hiciese de la totalidad el *demasiado* o el *demasiado-poco* del texto. Y a la inversa. Cubriría así, decimos, la totalidad del campo textual de Mallarmé.

Las preguntas que haremos a ese libro, por la misma razón, no se dirigirán a algo como su «totalidad», o dicho de otro modo, lo imaginario de un texto. Se dirigirán a una parte determinada del trabajo que en él se efectúa y, sobre todo, a la formulación teórica, metodológica de su proyecto: a su tematismo. En lo cual trataremos a ese libro de manera aún demasiado temática. Pero no se nos podrá devolver la crítica, al final del recorrido, más que para confirmar su derecho o su principio.

En el momento en que se declara, en el Prefacio del libro, el proyecto teórico se explica sobre dos

ejemplos. Aunque sean dados como dos ejemplos entre otros, aunque su ejemplaridad o su carácter excepcional no sean, en todo rigor, interrogados por Richard, no son impuestos sin motivo. Se trata precisamente de los «temas» del «blanco» y del «pliegue». Debemos citar una larga y hermosa página del Prefacio. Preguntándose por la «noción misma de *tema*, en la que se basa toda [nuestra] empresa» ⁽⁴²⁾, Richard acaba de observar el «valor estratégico» o la «calidad topológica» del tema. «Toda temática depende a la vez así de una cibernética y de una sistemática. En el interior de ese sistema activo, los temas tendrán tendencia a organizarse como en todas las estructuras vivas: se combinarán en conjuntos flexibles dominados por la ley de isomorfismo y por la búsqueda del mejor equilibrio posible. Esta noción de equilibrio, nacida primero en las ciencias físicas, pero cuya extrema importancia en sociología y en psicología han mostrado C. Lévi-Strauss y J. Piaget, nos parece que puede ser utilizada con fruto en la comprensión de los dominios imaginarios. En ellos se puede ver, en efecto, a los temas disponerse en pares antitéticos, o, de manera más compleja, en sistemas múltiples compensados. En su ensueño de la idea, por ejemplo, Mallarmé nos ha parecido que oscila entre un deseo de apertura (la idea estallada, *vaporizada* en sugerencia o en silencio) y una necesidad de cerca (la idea *intimada*, resumida en un contorno

⁽⁴²⁾ No me voy a empeñar ahora con el problema, en apariencia muy particular, que plantea la transferencia de la palabra *tema*, tal como Mallarmé reproduce en efecto su definición, en *las Palabras inglesas*, en un sentido convencionalmente técnico y gramatical (pág. 962). Por todo tipo de razones, ¿no es difícil, «aplicándolo a otros campos distintos del de la filología» (Richard, pág. 24), apoyarse aquí en Mallarmé?

y en una definición). Lo cerrado y lo abierto, lo nítido y lo huidizo, lo mediato y lo inmediato, tales son algunos de esos pares mentales cuya presencia hemos creído advertir en niveles muy diversos de la experiencia mallarméana. Lo importante es entonces ver cómo se resuelven esas oposiciones, cómo se calma su tensión en nuevas nociones sintéticas, o bien en formas concretas en que se realizan equilibrios satisfactorios. La oposición de lo cerrado y de lo abierto desemboca así en ciertas figuras benéficas en el interior de las cuales esas dos necesidades contradictorias hallan cómo satisfacerse ambas, sucesiva o simultáneamente: por ejemplo, el *abanico*, el *libro*, la *bailarina*... La esencia conseguirá a la vez intimarse y vaporizarse en un fenómeno sintético: la *música*. En otros momentos el equilibrio se establecerá de manera estática: mediante un juego de fuerzas muy exactamente imbricadas unas en otras y cuyo equilibrio total desemboca en la euforia de un «suspense». Así es como Mallarmé mismo se figura, como sabemos, la realidad interna del poema y la arquitectura ideal de los objetos que el poema debe reordenar en sí: gruta, diamante, tela de araña, rosetón, quiosco, concha, tantas imágenes en que se traduce el deseo de una puesta en correlación total de la naturaleza consigo misma, y de una perfecta igualación de las cosas. La mente es entonces soñada como la clave de la bóveda de esa arquitectura: centro absoluto a través del cual todo comunica, se compensa, se neutraliza (Mallarmé añade «se anula»...). La propia temática mallarméana nos propone, pues, los medios técnicos para su elucidación: ver cómo llegan las tendencias profundas del ensueño a sobrepasar su conflicto en unos equilibrios acertados, es lo que

hemos intentado hacer. Bastaba además para ello con releer los más bellos poemas, en los que ese equilibrio se instaura espontáneamente y sin esfuerzo: el acierto poético —lo que se llama «acierto de expresión»— no es otra cosa, sin duda, que el reflejo de una felicidad vivida, es decir, de un estado en que las necesidades más contradictorias del ser llegan a satisfacerse juntamente, e incluso unas *por* otras, en una armonía hecha de unión, de equilibrio o de fusión» (págs. 26-27).

Interrumpamos un instante la cita. No para preguntarnos —Richard tampoco lo hace, a lo largo de todo el libro— lo que pueden ser «los más bellos poemas, en que ese equilibrio se instaura espontáneamente y sin esfuerzo». Sino para extraer un grupo coherente de conceptos: «estructuras vivas», «ley de isomorfismo», «mejor equilibrio posible», «pares mentales», «figuras benéficas», «fenómeno sintético», «euforia de un suspenso», «correlación total de la naturaleza consigo misma», «equilibrios acertados», «acierto de expresión», «reflejo de una felicidad vivida», etc. Estos conceptos pertenecen a un «psicologismo» crítico. Gérard Genette ha analizado su carácter *transitivo* «con relación al objeto poético mallarméano», así como sus postulados «sensualista» y «eudemonista» (43). Con ese concepto de «reflejo» (de una «felicidad vivida»), tan cargado de historia y de metafísica, semejante psicologismo representativo constituye al texto en expresión, lo reduce a su tema significado (44) y retiene

(43) *Bonheur de Mallarmé?*, en *Figures*, págs. 91 ss. Colección «Tel Quel», Le Seuil, 1966.

(44) Intentaremos precisar en otro lugar que ese tema-tismo es por vocación eudemonista o hedonista (o recíprocamente) y que no resulta incompatible, en su principio, con el psicoanálisis freudiano de la obra de arte, al me-

todos los rasgos del mimetologismo. En particular, la *dialecticidad* que ha quedado en profundidad inseparable de esta metafísica, de Platón a Hegel ⁽⁴⁵⁾:

nos tal como opera, mediante determinadas proposiciones teóricas y regionales, en los ensayos anteriores a *Das Unheimliche* (1919) y a *Más allá del principio del placer* (1920), es decir, sobre todo en la *Traumdeutung* (1900), *Der Witz...* (1905), la *Gradiva* (1906), *Der Dichter und das Phantasieren* (1907), la *Introducción al psicoanálisis* (1916). Freud reconoce que sobrepasa la formalidad del texto en dirección del tema (*Stoff*) o del autor, y que eso lleva a algunas inconsecuencias. Analiza la obra en tanto que *medio* al servicio del placer *únicamente*: entre un placer preliminar (*Vorlust*) o una prima de seducción (*Verlockungsprämie*) producidos por el logro formal y un placer final ligado al alivio de las tensiones (*Der Dichter*, al final). Eso no significa que después de 1919-1920 tales proposiciones resulten perentorias; parecen, no obstante desplazarse por un campo transformado. La problemática de este desplazamiento está aún por constituir.

Entre los elementos preciosos, biográficos y de otros tipos que Jones reunió sobre este problema (*La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud*, P. U. F., tr. fra., I, pág. 123, III, capítulos XV y XVI, en especial pág. 472, etc.) citaré únicamente una carta de 1914. Freud parece poner esta vez todo el placer del lado de la forma. Y manifiesta una irritación que podría sorprender respecto a quienes aísla en la categoría, muy extraña, de «garantes del principio del placer»: Freud me decía en una ocasión en una carta que describía una velada pasada en compañía de un artista: «La significación no representa gran cosa para esas personas; no están interesados más que en las líneas, las formas, el acuerdo de los contornos. Son garantes del *Lustprinzip*» (III, pág. 465).

Sobre este problema, ver también: SOLLERS, *La science de Lautréamont*, en *Logiques*, y BAUDRY, *Freud et la création littéraire*, en *Théorie d'ensemble*.

⁽⁴⁵⁾ Para despejar la especificidad de la operación de escritura y del significante textual (la gráfica de la suplementariedad o del himen), hay que hacer que la crítica se emplee sobre el concepto de *Aufhebung* o *detección* que, como resorte último de toda dialecticidad, es el recubrimiento más seductor, el más «relevante», porque es el más parecido, de esta gráfica. Por eso ha parecido necesario designar al *Aufhebung* como blanco decisivo (cf.: *De la grammatologie*, pág. 40): Y puesto que el tematismo no se da únicamente como una dialéctica, sino, justamente, como una «fenomenología del tema» (pág. 27), recordemos aquí por analogía que la posibilidad de proposiciones «indecidi-

hemos verificado en qué era incapaz de dar cuenta, estando incluida e inscrita, de la gráfica del himen, confundiéndose casi con él, separada de él por él mismo, simple velo que constituye aquello mismo que intenta reducirlo: el deseo.

Esta intención dialéctica anima todo el tematismo de Richard y se extiende en el capítulo *La Idea* y en su subcapítulo *Hacia una dialéctica de la totalidad*. Esta dialéctica de la totalidad opera en la continuación del Prefacio, precisamente sobre los ejemplos del «blanco» y del «pliegue»: «¿Se querrá abordar desde otro ángulo la realidad psicológica del tema? Se podrá aprehenderla a través de la de ese otro producto de la función imaginante: el símbolo. En un estudio recientemente consagrado a la obra de M. Eliade, Paul Ricoeur analizaba excelentemente los distintos modos de comprensión de que disponemos frente al mundo simbólico: sus observaciones se podrían aplicar sin grandes cambios a una fenomenología del tema. El tema también "da qué pensar". Comprender un tema, es también "desplegar (sus) múltiples valencias": es ver, por ejemplo, cómo el ensueño mallarméano del *blanco* puede encarnar ora el goce de lo virgen, ora el dolor del obstáculo y de la frigidez, ora la felicidad de una abertura, de una libertad, de una mediación, y es poner en relación en un mismo complejo a esos diversos matices de sentido. Se puede también, como quiere Ricoeur, comprender un tema mediante otro tema, progresar de próximo en próximo según "una ley de analogía intencional" hasta todos los temas unidos a él por una

bles» ha hecho surgir terribles dificultades ante el discurso fenomenológico. (Cf. la *Introduction à l'origine de la géométrie*, de HUSSERL, P. U. F., 1962, págs. 39 ss.).

relación de afinidad: será pasar, por ejemplo, del azul al cristal, al papel blanco, al ventisquero, al pico nevado, al cisne, al ala, al techo, sin olvidar las ramificaciones laterales que soporta cada momento de esta progresión (del ventisquero al agua fundida, a la mirada azul y al baño amoroso; del papel blanco al negro que lo recubre y lo escinde; del techo a la tumba, al sacerdote, al silvo, a la mandora). Se podrá mostrar, en fin, cómo el mismo tema "unifica varios niveles de experiencia y de representación: el exterior y el interior, el vital y el especulativo". La figura mallarméana del *pliege*, por ejemplo, nos permitirá juntar lo erótico a lo sensible, luego a lo reflexivo, a lo metafísico, a lo literario: siendo a la vez el pliege sexo, follaje, espejo, libro, tumba, realidades todas que reúne en cierto sueño muy especial de intimidad» (págs. 27-28).

Este pasaje (cada connotación del cual reclamaría un análisis) está rodeado de dos observaciones breves. No se puede suscribir a ello, al parecer, más que reconociendo unas objeciones de principio al proyecto fenomenológico, hermeneútico y dialéctico del tematismo. La primera recuerda el carácter diferencial o diacrítico de la lengua: «Luego surge otra dificultad: construir un léxico de las frecuencias es suponer que de un ejemplo a otro la significación de las palabras permanece igual. Pero ese sentido en realidad varía; se modifica a la vez en sí mismo, y según el horizonte de los sentidos que le rodean, le sostienen y le hacen existir. Las lenguas, ahora lo sabemos, son realidades *diacríticas*; el elemento es en ellas menos importante que la *distancia* que le separa de los demás elementos. [...] Ni un estudio matemático y ni siquiera

una detección exhaustiva de los temas conseguirán, pues, dar cuenta de su intención, de su riqueza; sobre todo, dejarán a un lado el relieve original de su sistema» (pág. 25). De esta diacriticidad con que habrá también que complicar el esquema sacaremos más adelante otra consecuencia: determinada inagotabilidad que no sería de riqueza, de horizonte o de intencionalidad, y cuya forma no resultaría simplemente extraña al orden matemático. Queda que a los ojos del propio Richard la diacriticidad impide ya que un tema sea un tema, es decir, la unidad nuclear de un sentido planteado, ahí, ante la mirada, presente fuera de su significante y no remitiendo más que a sí mismo, en último análisis, incluso si su identidad de significado se recorta en el horizonte de una perspectiva infinita. O bien la diacriticidad gira en torno al núcleo y la llamada que se hace a él resulta lo bastante superficial para no poner en cuestión la temática; o bien la diacriticidad atraviesa el texto de parte a parte y no hay núcleo temático, únicamente efectos de temas que se hacen pasar por la cosa misma o por el sentido mismo. Si hay un sistema textual, un tema no existe (... «no — un presente no existe...»). O si existe, habrá sido siempre ilegible. Tal inexistencia del tema en el texto, esa no-presencia o esa no-identidad del sentido con el texto, la ha reconocido, sin embargo, Richard —es la segunda observación anunciada— en una nota reservada a los problemas de orden y de clasificación de los temas. Esos problemas no son secundarios: «Ese orden, sin embargo, no lo disimulamos, resulta poco satisfactorio. Pues en realidad es la multiplicidad de las relaciones laterales lo que crea aquí la *esencia* del sentido. Un tema no es otra cosa que la suma o más bien

la puesta en perspectiva de sus diversas modulaciones» (pág. 28. Observación análoga, pág. 555).

Esta concesión deja esperar aún, «soñar», la efectuación de una suma y el despeje de una perspectiva, aunque fuesen infinitas. Semejante suma, semejante perspectiva nos permitirían definir, dominar, clasificar las ocurrencias de un tema.

A lo cual opondríamos las hipótesis siguientes: la suma es imposible sin ser, sin embargo, excedida por la riqueza infinita de un contenido de sentido o de querer-decir; la perspectiva funciona hasta perderse de vista, sin tener la profundidad de un horizonte de sentido *ante* o *en* el cual jamás habríamos acabado de avanzar. Teniendo en cuenta esta «lateralidad» concedida de paso, pero determinando su ley, definiremos de otro modo el límite: por el ángulo y el cruce de una observación que pliegue al texto sobre sí mismo sin ninguna posibilidad de recubrimiento o de adecuación, sin reducción del espaciamento.

El pliegue, pues, y el blanco: que nos impedirán buscar un tema o un sentido total más allá de las instancias textuales en un imaginario, una intencionalidad o un vivido. Richard ve en el «blanco» y en el «pliegue» temas de una plurivalencia particularmente fecunda o exhuberante. Lo que no ve, en la abundancia de su observación, es que esos efectos de texto son ricos por una pobreza, diría casi una monotonía muy singular, muy regular también. No se ve porque se cree ver temas en el lugar en que el no-tema, lo que no puede convertirse en tema, aquello mismo que no tiene sentido, se observa sin cesar, es decir, desaparece.

En un movimiento de abanico. La polisemia de los «blancos» y de los «pliegues» se desplega y se

repliega en abanico. Pero leer el *abanico* mallar-méano no es sólo hacer el inventario de sus ocurrencias (centenares, un número muy grande, pero finito, si nos atenemos a la palabra entera, una infinidad esparcida si en ellas se reconoce la figura dividida de alas, de papel, de velos, de pliegues, de plumas, de cetros, etc., reconstituyéndose sin cesar en un soplo de abertura y/o de cierre), no es sólo describir una estructura fenomenológica cuya complejidad es también un desafío; es observar que el abanico se remarca: designa, sin duda, el objeto empírico que creemos conocer con ese nombre, luego, mediante un movimiento trópico (analogía, metáfora, metonimia) se vuelve hacia todas las unidades sémicas que se han podido identificar (ala, pliegue, pluma, página, roce, vuelo, bailarina, velo, etcétera, plegándose cada una, abriendo/cerrando una vez más en abanico, etc.), lo abre y lo cierra, ciertamente, pero inscribe allí *además* el movimiento y la estructura del abanico como texto, despliegue y repliegue de todas esas valencias, espaciamiento, pliegue e himen *entre* todos esos efectos de sentido, escritura que los pone en relación de diferencia y de semejanza. Ese además de marca, ese margen de sentido, no es una valencia entre otras en la serie, aunque también *se inserte* en ella. Debe insertarse, desde el momento en que no está fuera del texto y no tiene ningún privilegio trascendental; por eso está siempre *representada* por una metáfora y una metonimia (la página, la pluma, el pliegue). Pero perteneciendo a la serie de las valencias, está siempre en posición de valencia suplementaria, que siempre se puede sustraer o añadir a la serie. Esta posición de marca suplementaria intentaremos mostrar que no es rigurosamente

ni una metáfora ni una metonimia, aunque esté siempre representada por un tropo de más o de menos.

Depositemos aquí el abanico, exergo al borde de la demostración.

El «blanco» se da primero a leer, en una lectura fenomenológica o temática, como la totalidad inagotable de las valencias semánticas que tienen con él (¿pero quién, él?) alguna afinidad trópica. Pero mediante una replicación siempre representada, el «blanco» *inserta* (dice, designa, marca, enuncia, como se prefiera, y haría falta aquí otra «palabra») al blanco como blanco *entre* las valencias, al himen que las une y las discierne en la serie, al espaciamiento de los «blancos» que «asumen la importancia». El blanco a partir de ello (es) la totalidad, aunque fuese infinita, de la serie polisémica, *más* la entre-abertura espaciada, el abanico que forma el texto. Ese *más* no es una valencia de más, un sentido que enriquecería la serie polisémica. Y como no tiene sentido, no es el blanco propio, el origen trascendental de la serie; por eso es por lo que, sin poder ser un sentido significado o representado, se diría en un discurso clásico que tiene siempre un delegado, un representante en la serie: como el blanco es la totalidad polisémica de los blancos, *más* el lugar de escritura (himen, espaciamiento, etcétera) en que se produce esa totalidad, ese *más* tendrá, por ejemplo, en el blanco de la página o del margen uno de esos representantes sin representado. Pero, por las razones que acabamos de decir, no puede tratarse de hacer de tal representante, por ejemplo, del blanco de la página de escritura, el significado o el significante fundamental de la serie. Cada significante de la serie está plegado en

el ángulo de esa re-marca. Los significantes «escritura», «himen», «pliegue», «tejido», «texto», etc., no escapan a esa ley común y sólo una estrategia conceptual puede momentáneamente privilegiarles en tanto que significantes *determinados* e incluso **en** tanto que *significantes*, lo que al pie de la letra *no son ya*.

Ese no-sentido o no-tema del espaciamiento que pone a los sentidos en relación entre sí (los sentidos «blanco» y los demás), impidiéndoles así el llegar a reunirse, ninguna descripción puede dar cuenta de él. Se deduce, en primer lugar, que no hay descripción, en particular en Mallarmé: hemos verificado en uno o dos ejemplos que Mallarmé fingía describir «algo» desde el momento en que describía *además* la operación de escritura («Hay en Versalles enmaderamientos con adornos esculpidos...»). Se deduce, en segundo lugar, que una descripción semántica de los «temas», en particular en Mallarmé, fracasa siempre al borde de ese *más* o *menos* de tema que hace que «haya» un texto, sea una legibilidad sin significado (que se decretará, en el retroceso del espanto, ilegibilidad): un indeseable que remite al deseo a sí mismo.

Si la polisemia es infinita, si no podemos dominarla como tal, no es, pues, porque una lectura finita o una escritura finita resulte incapaz de agotar una superabundancia de sentido. Salvo desplazando el concepto filosófico de finitud, reconstituyéndolo según la ley y la estructura del texto: que el blanco, tal el himen, se re-marca siempre como desaparición, no-sentido. La finitud se convierte entonces en infinitud, según una identidad no-hegeliana: por una interrupción que suspende la ecuación de la marca y del sentido, lo «blanco» marca

a cada blanco (éste más que cualquier otro), la virginidad, la frigidez, la nieve, el velo, el ala de cisne, la espuma, el papel, etc., *más* el blanco que permite la marca, asegura su espacio de recepción y de producción. Este «último» blanco (o también este «primer» blanco) no está ni antes ni después de la serie. Es posible igualmente sustraerle de la serie (en lo cual se le determinaría como una falta a pasar en silencio) o añadirlo como excedente al número, aunque fuese infinito, de las valencias «blanco», sea como un blanco accidental, un desperdicio inconsistente cuya «consistencia» aparecerá mejor más adelante, sea como otro tema que la serie abierta debe, liberalmente, acoger, sea como un espacio trascendental de la inscripción. Jugando en esta estructura diferencial-suplementaria, todas las marcas deben plegarse en ella, recibir el pliegue de ese blanco. El blanco se pliega, es(-tá marcado por un) pliegue. No se expone nunca con costura sencilla. Pues el pliegue no es más un tema (significado) que el blanco, y si se tienen en cuenta los efectos de cadena y de ruptura que propagan en el texto, nada tiene ya simplemente el valor de un tema.

Hay más. El «blanco» suplementario no interviene únicamente en la serie polisémica de los «blancos», sino también entre los semas de *toda* serie como *entre todas* las series semánticas. Impide así a toda serialidad semántica el constituirse, el cerrarse o abrirse simplemente. No que lo obstaculice: sigue siendo él quien libera efectos de serie, *hace tomar*, desmarcándose, aglomerados — por sustancias. Si el tematismo no puede dar cuenta de ello es que sobrevalora la *palabra* y confina lo *lateral*.

En la taxinomia de los «blancos», Richard distinguía, en efecto, valencias *principales*, designadas

por conceptos abstractos o nombres de esencias generales («gozo de lo virgen, dolor del obstáculo y de la frigidez, felicidad de una abertura, de una libertad, de una mediación») y valencias *laterales* ejemplificadas por cosas sensibles, que permiten «pasar del azul al cristal, al papel blanco, al ventisquero, al pico nevado, al cisne, al ala, al techo, sin olvidar las ramificaciones laterales... del ventisquero al agua fundida, a la mirada azul y al baño amoroso; del papel blanco al negro que le recubre y que le escinde; del techo a la tumba, al sacerdote, al silvo, a la mandora»). Eso hace suponer que una jerarquía ordena los temas laterales respecto a los temas principales y que los primeros no son más que las figuras sensibles (metáforas o metonimias) de los segundos, a los que se podría *propriadamente concebir*, en su sentido propio. Pero incluso sin apelar a la ley general de suplementariedad textual que disloca toda propiedad, es posible contentarse con oponer a esa jerarquía una observación lateral de Richard («Es la multiplicidad de las relaciones laterales lo que crea aquí la *esencia* del tema», nota de la pág. 28). Y puesto que no hay nunca, textualmente, más que silueta, es posible oponer a toda concepción frontal del tema el *sesgo* de la escritura mallarméana, el *bifax* sin cesar observado de su *doble juego*. Una vez más: «... será la Lengua, cuyo retozo hélo aquí.

«Las palabras, por sí mismas, se exaltan en muchas facetas reconocidas como más raras o valen para el espíritu, centro de suspenso vibratorio; quien las percibe con independencia de la continuación ordinaria, proyectadas, en paredes de gruta, en tanto que dura su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: prontas, todas, an-

tes de la extinción, a una reciprocidad de fuegos distantes o presentada en sesgo como contingencia.

»El debate — que la evidencia media necesaria desvía en un detalle, resulta de gramáticos.» En otro lugar, traduce: «Hay un silencio con dos caras» (página 210).

La gramática del *sesgo* y de la *contingencia* no trata ya únicamente de las asociaciones laterales de temas, de semas cuya unidad constituida, apaciguada, educada tendría por significante a la forma de la palabra. Y de hecho, la «relación de afinidad» que interesa al tematista a una semas cuya cara significante tiene siempre la dimensión de la palabra, o del grupo de palabras unidas por el sentido (o el concepto significado). El tematismo deja necesariamente fuera de su campo a las «afinidades» formales, fónicas o gráficas, que no tienen el tamaño de la palabra, la unidad tranquila de un signo verbal. Descuida necesariamente, en tanto que tematismo, el juego que desarticula a la palabra, la despedaza, hace trabajar a sus parcelas «en sesgo como contingencia». Mallarmé estuvo ciertamente fascinado por las posibilidades de la *palabra* y Richard lo subraya justamente (pág. 528), pero esas posibilidades no son en primer lugar ni únicamente las de un cuerpo propio, la unidad carnal, «la criatura viva» (página 529) que unifica milagrosamente el sentido y lo sensible en una *vox*; es un juego de articulaciones que despedaza ese cuerpo o lo reinscribe en secuencias que ya no rige. Por eso es por lo que nosotros no diríamos de la palabra que «tiene una vida propia» (*ibid.*); y Mallarmé se interesaba tanto en la disección de la palabra como en la integridad de su vida propia. Disección requerida por la consonante tanto como por la vocal, el puro voca-

blo; no menos por la osamenta diferencial que por la plenitud exhalada. En la mesa, en la página, Mallarmé trata a la palabra como a un muerto e *igualmente* como a un vivo. Y cómo separar lo que dice de la ciencia del lenguaje en *Las palabras inglesas* de lo que hace en otros lugares:

«Las palabras, en el diccionario, yacen, semejantes o de fechas diversas, como estratificaciones: en seguida hablaré de capas. [...] Con toda la naturaleza emparentada y aproximándose así al organismo depositario de la vida, la Palabra presenta, en sus vocales y diptongos, como una carne; y, en sus consonantes, como una osamenta delicada para disecar. Etc., etc., etc. Si la vida se alimenta de su propio pasado, o de una muerte continua, la Ciencia volverá a encontrar ese hecho en el lenguaje: el cual, distinguiendo al hombre del resto de las cosas, imitará aún a éste en tanto que artificial en la esencia no menos que natural; reflexionado, que fatal; voluntario, que ciego» (pág. 901).

Por eso es difícil suscribir el comentario que hace Richard de la frase de *Las palabras inglesas* («nos presenta... para disecar») en el momento mismo en que reconoce que el tematismo se detiene ante el trabajo formal de Mallarmé, aquí el trabajo fonético: «Para conocer bien la orientación profunda de un poeta habría quizá que intentar una fenomenología fonética de sus palabras claves. A falta de ese estudio, sepamos reconocer en la palabra el misterio de una carne unido a la felicidad de una estructura: unión que basta para hacer de él un sistema completo y cerrado, un microcosmos» (página 529). Es difícil de suscribir: 1) Porque una fenomenología fonética debería siempre, en tanto que tal, reconducir a plenitudes o a presencias intuiti-

vas y no a diferencias fónicas; 2) Porque la palabra no podría ser un sistema completo ni un cuerpo propio; 3) Porque, hemos intentado demostrarlo, no podría haber palabras claves; 4) Porque el texto de Mallarmé trabaja tanto sobre diferencias gráficas (en su sentido estrecho y corriente) como sobre diferencias fónicas.

Lejos de ser único, el juego de la rima es, sin duda, uno de los más notables ejemplos de esta producción de un signo nuevo, de un sentido y de una forma, mediante el «dos-a-dos» (cf. Richard, *op. cit.*, *passim*) y la imantación de dos significantes; producción e imantación cuya necesidad se impone contra la contingencia, lo arbitrario, el azar semántico o más bien semiológico. Esta operación es la del verso cuyo concepto, volveremos sobre ello, generaliza Mallarmé, *no se limita a la rima* («El verso que de varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como encantadora, acaba ese aislamiento del habla: negando, con un rasgo soberano, el azar permanecido en los términos a pesar del artificio de su retemple alternado en el sentido y la sonoridad [...]» (pág. 458). El sesgo de Mallarmé se trabaja igualmente *con la lima* ⁽⁴⁰⁾. La «palabra total y nueva, extraña a la lengua»: por esa diferencia (significante), es el efecto de una transformación o de un desplazamiento del código, de la taxinomia constituida («nueva, extraña a la lengua»); y está, en su novedad, su alteridad, constituida por partes tomadas a la lengua (antigua, si se quiere) y a las que no se reduce («total»). Pero el maravillarse ante esta producción poética no debe

(40). «Del lat. *lima*, que está relacionado con *limus*, oblicuo, a causa de la oblicuidad o de la curvatura de los dientes de la lima» (Littré).

hacer olvidar —y la lectura de Mallarmé nos lo recordaría suficientemente— que trabajando *sobre* la lengua, la palabra total, nueva, extraña a la lengua, vuelve también a ella, se vuelve a componer con ella según nuevas redes de diferencias, se deja trocear nuevamente, etc.; en resumen, no se convierte en una palabra clave, en la integridad al fin asegurada de un sentido o de una verdad (47). El «efecto» (en el sentido mallarméano de esta palabra: «pintar no la cosa, sino el efecto que ella pro-

(47) Es al menos a partir de esta hipótesis como interrogaremos a ciertas fórmulas de los notables análisis que titula RICHARD, *Formas y medios de la literatura* (cap. X). Por ejemplo, éstas, refiriéndose a la «palabra nueva»: «Esta palabra es nueva porque es total, y parece extraña a nuestra lengua por restituida a la lengua primordial de la que la nuestra no es más que un eco decaído.» [...] *Nuevo*, que es del original recreado, es decir, sin duda de lo eterno (pág. 547). «Al pesimismo de la palabra sucede, pues, en Mallarmé un maravilloso optimismo del verso y de la frase, que no es, además, más que una confianza en la potencia inventiva, o redentora, de la mente» (pág. 544). «Lo que aquí surge, en forma de paño volcado, del cofre espiritual entreabierto es, en efecto, la segura revelación de un sentido» (pág. 546).

El valor de virginidad (novedad, integridad, etc.) está siempre sobreimpreso por su contrario, y por ello hay que someterle sin pausa —lo haría por sí mismo, además— a la operación del himen. La «presencia» de las palabras «integridad», «natividad», «ingenuidad», etc., en el texto de Mallarmé no puede ser *leída* como una valoración simple, simplemente positiva. Las evaluaciones (optimismo/pesimismo) pasan inmediatamente una a otra, según una lógica que en otros lugares describe Richard en su mayor complejidad: hasta el momento al menos en que por una decisión regularmente repetida, lo indecible, lo inédito de esa lógica o de esa poética «casi impracticable» (pág. 552), etcétera, son reconstituidos en contradicción dialéctica que hay que superar (pág. 566), que Mallarmé habría querido superar mediante «una perfecta forma sintética» (el Libro) (pág. 567), mediante la afirmación, en hueco, de un centro de verdad, mediante la aspiración a una unidad, una verdad, «la felicidad de una verdad a la vez activa y cerrada» (pág. 573), etc.

duce»⁴⁸⁾ de totalidad y de novedad no sustrae la palabra a la diferencia y al suplemento; no la libra de la ley del sesgo para dárnosla de cara, la suya, la única.

En la constelación de los «blancos», el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido «blanco» en tanto que es referido al no-sentido del espaciamiento, al lugar en que no tiene lugar más que el lugar. Pero ese «sitio» está por doquier, no es un sitio fijo y determinado, no sólo, como hemos observado ya, porque el espaciamiento significativo debe reproducirse siempre («indefectible-

(48) Carta a Cazalis (1864, *Correspondencia*, pág. 137): Por fin he comenzado mi *Herodías*. Con terror, pues invento una lengua que debe necesariamente brotar de una poética muy nueva, que podría definir con estas dos palabras: *Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce*. El verso no debe, pues, componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras deben desaparecer ante la sensación.» En esa fecha, la primera interpretación de la «poética muy nueva» se formula en una lengua ingenuamente sensualista y subjetivista. Pero la exclusión es segura: la lengua poética no será la descripción, o la imitación o la representación de la cosa misma, de algún referente sustancial o de alguna causa primera, y no deberá *componerse* de palabras como de unidades sustanciales, atómicas, precisamente indescomponibles o in-componibles. Esta carta (que naturalmente habría que interpretar con la mayor prudencia, sin ceder a la teleología retrospectiva, etc.) parece en todo caso descartar, en virtud de esa nueva poética, el que una cosa o una causa sean en última instancia significadas por un texto. («No existe sentido verdadero de un texto», decía Valéry; y a propósito de Mallarmé: «Pero en él se ve, por el contrario, pronunciarse a la tentativa más audaz y más seguida que se haya realizado jamás para superar lo que denominaré la intuición ingenua en literatura.») Pero, se dirá, ¿no ocupan aquí la «sensación» o la «intención» el lugar vacío del referente, esta vez para *expresar* más que para *describir*? Sin duda, salvo si, oponiéndolos radicalmente a la cosa, con todos sus predicados, lo que hace Mallarmé, un discurso y una práctica, una escritura, los desplazan de otro modo.

Como casi todos los textos que cito (y por eso no lo señalo en cada ocasión), esta carta es comentada de distinta manera por Richard (pág. 541).

mente lo blanco vuelve»), sino porque la afinidad sémica, metafórica, temática, si se quiere, entre el contenido «blanco» y el contenido «vacío» (espaciamiento, entre, etc.) hace que cada blanco de la serie, cada blanco «pleno» de la serie (nieve, cisne, papel, virginidad, etc.) sea el tropo del blanco «vacío». Y recíprocamente. La diseminación de los blancos (no diremos de la blancura) produce una estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma mediante el suplemento incesante de una vuelta de más: *más* metáfora, *más* metonimia. Volviéndose todo metafórico, no hay ya sentido propio y, por lo tanto, metáfora. Volviéndose todo metonímico, siendo la parte cada vez más grande que el todo, el todo más pequeño que la parte, ¿cómo detener una metonimia o una sinécdoque? ¿Cómo detener los *márgenes* de una retórica?

Si no hay ni sentido total ni sentido propio, es que el blanco *se pliega*. El pliegue no es un accidente del blanco. Desde que el blanco (es) blanco, (se) blanquea, desde que ha(y) algo que ver (o que no ver) con una *marca* (es la misma palabra que *margin* y que *marcha*), sea que el blanco (se) marque (la nieve, el cisne, la virginidad, el papel, etc.) o (se) des-marque (el entre, el vacío, el espaciamiento, etc.), se re-marca, se marca dos veces. Se pliega en torno a ese extraño límite. El pliegue no le sobreviene del exterior, es a la vez su exterior y su interior, la complicación según la cual la marca suplementaria del blanco (espaciamiento asémico) se aplica al conjunto de los blancos (plenos sémicos), más a sí mismo, pliegue sobre sí del velo, tejido o texto. En razón de esta aplicación que nada habrá precedido, no habrá nunca Blanco mayúsculo o teología

del Texto ⁽⁴⁹⁾. Y sin embargo el sitio estructural de esa añagaza teológica se halla prescrito: el suplemento se marca producido por el trabajo textual, que cae fuera del texto, como un objeto independiente, sin otro origen que él mismo, huella vuelta a convertirse en presencia (o signo), es inseparable del deseo (de reapropiación o de representación). O, más bien, lo hace nacer y lo mantiene separándose de él.

El pliegue (se) pliega: su sentido se espacia con una doble marca, en el hueco de la cual un blanco se pliega. El pliegue es a la vez la virginidad, lo que la viola, y el pliegue que no siendo ni la una ni lo otro y las dos cosas a la vez, indecible, *queda* como texto, irreductible a ninguno de sus dos sentidos. «El plegado [...] respecto a la hoja impresa grande», la «intervención del plegado o el *ritmo* inicial causa de que una hoja cerrada contenga un secreto, more en ella el silencio», «el repliegue del papel y los lados secretos que instala, la sombra esparcida en negros caracteres» (pág. 379), «el repliegue virgen del libro» (pág. 381) ⁽⁵⁰⁾, tal es la for-

⁽⁴⁹⁾ Si el blanco extiende a la vez la señal y el margen del texto, no háy por qué privilegiar a la blancura de lo que creemos propiamente conocer con el nombre de página o de papel. Las ocurrencias de este último blanco son menos numerosas (por ejemplo, en *Mimica, Duelo*, como en las páginas 38, 523, 872, 900, etc.) que otras, blanco de todos los tejidos, de los vuelos del ala o de la espuma, de los sollozos, de los chorros de agua, de las flores, de las mujeres, de las desnudeces de la noche, de la agonía, etc. El blanco del espaciamento pasa entre todos los demás y se subraya en la palabra *espacioso*, intervenga directamente («qué impulsos y tanto más espaciosos...», pág. 312; «aquí interviene la ilusión espaciosa», pág. 404; cf. también: páginas 371, 404, 649, 859, 860, 868, etc.) o figuradamente.

⁽⁵⁰⁾ Los subrayados son míos. «Sí, el Libro o esa monografía en que se convierte con un tipo (superposición de las páginas como un cofre, defendiendo contra el brutal espacio a una delicadeza replegada infinita e íntima del ser

ma cerrada y femenina del libro, protegiendo el secreto de su himen, «frágil inviolabilidad» ante «la introducción de un arma, o abrecartas, para establecer la toma de posesión», ante «el atentado que se consume». No hemos estado nunca tan cerca de *Mímica* y la femineidad del libro virgen es seguramente sugerida por el sitio y la forma del libro «presta», muy próxima a ofrecerse como adjetivo a una cópula sobreentendida («El repliegue virgen del libro, aún, presto a un sacrificio del que sangró la raja roja de los antiguos tomos»). Vuelco de lo masculino sobre lo femenino, toda la aventura de la diferencia sexual. El ángulo secreto del plegado es también de una «minúscula tumba».

Pero al mismo tiempo, si se puede decir, el pliegue interrumpe la virginidad que él marca como virginidad. Plegada sobre su secreto (nada es más virgen, pero nada más robado y violado, en sí mismo ya, que un secreto), pierde la sencillez lisa de su superficie. Difiere consigo misma, *antes* incluso de que el abrecartas separe los labios del libro ⁽⁵¹⁾. Se divide de sí misma, como el himen. Pero luego, sigue siendo aún lo que era, virgen, antes, ante el cuchillo blandido («He aquí, en el caso real, que por mi parte, empero, respecto a folletos para leer según el uso corriente, blando un cuchillo, como el cocinero degollador de aves»). Después de la consumación, más que nunca plegada, transforma el acto perpetrado en simulación, en «simulacro bár-

en sí mismo) basta con muchos procedimientos tan nuevos análogos en rarefacción a lo que tiene de sutil la vida» (página 318).

⁽⁵¹⁾ Sobre el juego (anagramático, himenográfico) de *livre* y de *lèvres* (*libro, labios*), leer, en *Esbozado en el teatro*, el desarrollo abierto sobre la Sala, la Escena y el «mimo ausente» (págs. 334-335).

baro». Lo intacto es re-marcado por la marca que permanece intacta, texto inmarcesible, al límite del margen: «Los pliegues perpetuarán una marca, intacta, conviene para abrir, cerrar la hoja, según el amo» (pág. 381).

Perpetua, la violación había tenido siempre ya lugar y no habrá, *con todo*, sido perpetrada jamás. Es que habrá sido siempre cogida en el pliegue de algún velo donde se desbarata toda verdad.

En efecto: si todos los «blancos» se añaden, el blanco como espaciamiento de la escritura, los «blancos» que asumen la importancia, es siempre mediante el relevo significativo de la tela o de la vela blanca, tejido plegado y respunteado, superficie de aplicación de toda marca, página de papel en que se propaga la pluma o el ala («Nuestro tan antiguo retozo triunfal del libro secreto, / Jeroglíficos cuyo millar se exalta / Para propagar con el ala un estremecimiento familiar» (pág. 71) ⁽⁵²⁾). Los blancos se aplican siempre, directamente o no, a algún tejido: es «el blanco cuidado de nuestra tela» (*Salvación*), «la blancura banal de las cortinas» (*Las ventanas*), el blanco de los *Albumes* (en que «reflejo blanco» rima con *semblante*) y de los *abanicos* («... lana / ... rebaño blanco»), de la sábana o del lienzo mortuorio, sudario (tendido en varios textos *entre* el «pliegue solo» del *Homenaje* a Wagner y la vitela de la *Obertura* de *Herodías* («Ella ha cantado, a veces incoherente, ¡signo / Lamentable! el lecho de páginas de vitela, / ¡Así, inútil y tan claustral, no es el lino! / Quien de los sueños por pliegues no tiene ya el querido libro secreto, / Ni el dosel sepulcral en el desierto muaré,») en el cual se envuelve

(52) «Sé, Luis, el ala que propagas / A alguna altitud estas Páginas» (pág. 151).

el libro («El hermoso papel de mi fantasma / Al mismo tiempo sepulcro y sudario / Vibra de inmortalidad, tomo / Desplegándose para uno solo», página 179) o el Poeta («El relámpago de la espada, o, blanco soñador, tiene la capa, [...] Dante, el del laurel amargo, en un sudario se envuelve, / Un sudario...» (pág. 21) helado como el papel, frígido (que rima, en una dedicatoria, con Gide: «Esperando que ella ponga de lo suyo / Vosotras hojas de papel frígido / Exaltadme músico / Para el alma atenta de Gide» (pág. 151). Esos velos, telas, páginas son a la vez el fondo y la forma, el fondo y la figura, pasando alternativamente uno a otro, ora figurando el ejemplo el espacio blanco de su inscripción, lo que allí se recorta, ora el fondo sin fondo sobre el que se arrebatan. Blanco sobre blanco. El blanco se colorea de blanco suplementario, de un blanco en excedente que se convierte, como en *Números*, en un blanco abierto al cuadrado, blanco que se escribe, se ennegrece de sí mismo, falso verdadero sentido blanco, sin blanco, que no se deja ya contar o totalizar, se de-talla y se des-cuenta a la vez, desplaza indefinidamente el margen y desbarata lo que Richard llama la «aspiración unitaria del sentido» (pág. 542) o la «segura revelación del sentido» (pág. 546). El velo blanco que pasa entre los blancos, el espaciamiento que asegura la separación y el contacto, permite, sin duda, ver los blancos, los determina. No podría, pues, alzarse más que cegándonos a muerte, es decir, cerrándose o reventándose. Pero a la inversa, si no se alzase, si el himen permaneciese sellado, el ojo ya no se abriría más. El himen no es, pues, la verdad de desvelamiento. No hay *aleceia*, sólo un abrir y cerrar del himen. Una caída ritmada. Una cadencia *inclinada*.

La «segura revelación del sentido» cuyo sueño nos propone *El Universo imaginario de Mallarmé*, sería, pues, un himen sin pliegue, puro desvelamiento sin fisura, «acierto de expresión» y matrimonio sin diferencia. En ese acierto que no formaría un pliegue, ¿habría aún una expresión, si no un texto? ¿Habría más que una simple parusía del sentido? No es que, fuera de tal parusía, la literatura sea un error de la expresión, una inadecuación romántica entre el sentido y la expresión. No se trata, sin duda, aquí ni de acierto ni de error de la expresión porque ya no hay expresión, al menos en el sentido corriente de la palabra. Sin duda, el himen es también una de esas «figuras benéficas» en las que «la oposición de lo cerrado y de lo abierto desemboca» y «en el interior de las cuales esas dos necesidades contradictorias consiguen satisfacerse, simultánea o sucesivamente: por ejemplo, el *abanico*, el *libro*, la *bailarina...*» (págs. 26-27). Pero semejante acierto dialéctico no dará nunca cuenta de un texto. Si hay texto, el himen se constituye en huella textual, si permanece es porque su indecibilidad le corta (le impide depender) de cada, por lo tanto de todo significado, antitético o sintético⁽⁵³⁾. Su textualidad no sería irreductible si, a causa de la necesidad de su funcionamiento, no prescindiese (privación y/o independencia: el himen es la estructura del y/o, entre y/o) de su recarga de significado, en el movimiento en que salta de uno a otro. En lo cual, *strictu sensu*, no es un signo o un «significante». Y puesto que todo lo que (se convierte

(53) Habría que citar por entero —y quizá discutir algunos de sus momentos especulativos— los análisis que R. G. Cohn reserva a lo que denomina la «antisíntesis» y el «esquema tetrapolar» de Mallarmé (*op. cit.*, págs. 41-42 y Apéndice 1).

en) huella lo debe a la estructura en propagación del himen, un texto no estará nunca formado por «signos» o «significantes». (Eso no nos ha impedido, desde luego, utilizar por comodidad la palabra «significante» para designar en el antiguo código a aquello que de la huella se separa del sentido o del significado).

Ahora debemos intentar escribir la palabra *dise-minación*.

Y explicar por qué, con el texto de Mallarmé, encontramos siempre alguna dificultad para proseguir.

Si no hay, pues, unidad temática o de sentido total que reapropiarse más allá de las instancias textuales, en un imaginario, una intencionalidad o un vivido, el texto no es ya la expresión o la representación (acertada o no) de alguna *verdad* que vendría a difractarse o reunirse en una literatura polisémica. Es ese concepto hermeneútico de *polisemia* el que habría que sustituir por el de *diseminación*.

Según la estructura de suplementariedad, lo que se añade sería, pues, siempre un blanco o un pliegue: la suma lo cede a una especie de división o de resta multiplicada que se enriquece con ceros sofocándose hasta el infinito, no estando separados/unidos lo más y menos más que por la ínfima inconsistencia, el casi nada del himen. Ese juego de la unidad entera excreciente en ceros, «sumas, por ciento y más allá», Mallarmé lo prueba en el título de *Oro* (experto como fue en la aleación, en la alquimia literal de tal significante irónico y precioso, de las virtudes sensibles, fonéticas, gráficas, lógicas, sintácticas, económicas, piedra en que se cruzan (*Magia*) las «dos vías, en todo, en que se bifurca nuestra necesi-

dad, a saber, la estética, por una parte, y también la economía política» (pág. 399; cf. también página 656):

«ORO

[...] El numerario, artefacto de terrible precisión, nítido a las conciencias, pierde hasta un sentido.

[...] noción de lo que pueden ser sumas, por ciento y más allá [...] La incapacidad de las cifras, grandilocuentes, para traducir, aquí es cuestión de un caso; se busca, con ese índice que, si un número se recarga y retrocede, hacia lo improbable, inscribe más ceros: significando que su total equivale espiritualmente a nada, casi (⁵⁴).

(⁵⁴) ORO (en francés OR) que se condensa o se amoneda sin contar en la iluminación de una página. El significante OR (O + R) está ahí distribuido, estallando, en piezas redondas de todos los tamaños: «exteriOR», «fantasmaGORicos», «tesORO», «hORizonte», etc., sin enumerar las O, los CeROs, inverso nulo del OR, numerosas cifras redondeadas y regularmente alineadas «hacia lo improbable». Refiriéndose por simulacro a un hecho —todo parece rodar sobre el escándalo de Panamá («Tales son los hechos», dice la primera versión que aún no ha borrado su referente, «el hundimiento de Panamá». Estudiaré en otro lugar su trabajo)—, esta página, menos de treinta y tres líneas, parece al menos guardar el oro como significado principal, como tema general. Ahora bien, dando el cambio, es el significante lo que trata, y con todo el alcance de sus registros, tal como Mallarmé ilustra, aquí y allá, su orquestación. Pues el tema se añade además, incluso estando presente en tanto que tal, al orden del significante: no la sustancia metálica, la cosa misma del «oro sin frase», sino el metal como signo monetario, el «numerario», «significando que su total equivale espiritualmente a nada, casi», y que «pierde hasta un sentido» (pág. 398).

Conjunto montado en el marco de un cuadro, apariencia de descripción, paisaje ficticio de «fantasmagóricas puestas de sol» cuyo juego de luces ya, detendría sobre la sombra de sus oros, indefinidamente, la mirada. Tales «avalanchas de oro» (pág. 33) desafían metódicamente a toda fenomenología, a toda semántica, a todo psicoanálisis de la imaginación material. Desbaratan sistemáticamente las

¿Por qué ese casi-nada pierde el brillo del fenómeno? ¿Por qué no hay fenomenología del himen? Porque el antro en que se repliega, tan poco para ocultarse en él como para desnudarse allí, es también un abismo. En el repliegue del blanco sobre el blanco, el blanco se colorea a sí mismo, se convierte en sí mismo, por sí mismo, afectándose al infinito, su propio fondo incoloro, cada vez más invisible. No es que se aleje, como el horizonte fenomenoló-

oposiciones de lo sintáctico y de lo semántico, de la forma y del fondo, del fondo y de la figura, de la figura y de lo propio, de la metáfora y de la metonimia. Hay que anunciar su demostración, a título de jríse y de hilos de oro.

Ahora bien, el ascendiente de *Igitur* viene, lógicamente, antes de la consecuencia, pero encuadra también, ascendiente etimológico, la *hora* (lo que da una lectura de las «horas» y de los «oros» de *Igitur*, pero también de todos los todavía(s) mallarméanos, rimen o no con *or*: *hanc horam*): «... un eclipse: pero, ya es la hora, porque he aquí a Pierrot...» (pág. 751). Oro, ese nombre sustantivo, ese adverbio de tiempo, esa conjunción lógica tirada de dados de la lengua, es sabido cómo organiza la sintaxis mallarméana no sólo su polisemia, su poligrafía y su polifonía orquestal, sino, sobre todo, la excentricidad fuera de línea y la suspensión brillante. Tres ejemplos entre muchos otros. En la primera versión: «ahora bien (*or*, en francés, porque no comprendía, se diferirá siempre». *Esbozado en el teatro*: «Apiadado, el perpetuo suspenso de una lágrima que no puede formarse nunca por completo ni caer (una vez más la araña) brilla en mil miradas; ahora bien, una ambigua sonrisa desanuda el labio [...] a lo largo del laberinto de la angustia que lleva al arte —verdaderamente no para abrumarme como si no me bastase ya con mi suerte, espectador asistente a una fiesta; sino para volver a sumergirme, por alguna parte, en el pueblo...» (pág. 296). *En cuanto al Libro* (siempre asociado, lo veremos dentro de un momento, al oro): «Ahora bien—.

«El plegado es, respecto a la hoja impresa grande, un indicio...» (pág. 379).

El límite del tematismo, podremos verificarlo una vez más sobre el texto (no lo haré ahora), no resulta nunca tan estrepitoso como en el caso de «*or*», y no sólo porque la diseminación confirma la afinidad entre la simiente y esa preciosísima sustancia, porque la dispersión se consuma en el Libro («cenizas-oro-total» 32 — A), sino, en primer lugar porque ese significante «pierde hasta un sentido», se

gico de una percepción: es, inscribiéndose en sí mismo indefinidamente, marca sobre marca, como multiplica y complica su texto, texto en el texto, margen en la marca, una en otra indefinidamente repetida: abismo.

Ahora bien, la práctica de la escritura en abismo, ¿no es aquello de lo que la crítica temática —y sin duda la crítica, en tanto que tal— no podrá dar nun-

deja así extenuar, devaluar, minar. Ya no hay nombre.

Otro filón —para seguir— el oro colorea la hora de todos los «acostarse», junto a todos los «lechos» de Mallarmé; vierte así todas sus músicas: «los oros de acostarse», de *Petit Air*, «... un oro / Agoniza según quizá el decorado / De los licornios... / ... aún...» del *Sonnet en Yx* (en que alterna los pliegues de su rima con los del ptix), el fin de las «tardes de música», «una orquesta no haciendo con su oro, sus roces de pensamiento y de noche...» de *Mímica*. Fin de trayecto del sol, tarde, el oro repite y redobla, después de medianoche, la aurora y el horror. Rima siempre (ritma o hace número) con ellas. «Ese alzarse de luna o...» (pág. 109) cierra siempre —una marcha. Un libro: «¡Oh cierres de oro de los viejos misales! ¡Oh jeroglíficos inviolados de los rollos de papiro!» (pág. 257). Una mina o una tumba: «... a la estrella nacarada de su nebulosa ciecia cogida por una mano, y a la chispa de oro del cierre heráldico de su volumen del otro; del volumen de sus noches» (*Igitur*, pág. 437).

Oro —impuro— no habrá sido ni la densidad plena de una materia sensible (música también o rayo, «trazos de oro vibratorio», pág. 334), ni la aleación transparente de una conjunción lógica. Oro en fusión. Tiempo de oro, ni sensible, ni inteligible, ni siquiera, pues, un signo, significado o significante, al menos tanto «Il Signor», «que se ignora» (rimando, en *las Octavas*, con «*signe, or*», pág. 186) como signo-oro, resulta siempre incrustado según la doble sintaxis de una orfebrería y de un arte de relojería, en el antro dorado de una glotis (*glossa* pudo significar *lingote de oro*, y Littré observa que «la antigua etimología, que deriva *lingote* del latín *lingua*, a causa de su forma, sigue siendo posible»). Escuchar, ver, leer: «Cien carteles asimilándose el oro incomprendido de los días, traición de la letra...» (pág. 288).

¿Se ha observado («hundidos / Sin fin en sabios abismos deslumbrados, / Oros ignorados...», pág. 47) que el primer párrafo de *Igitur* (*le Minuit*) une las palabras «hora», «oro», «orfebrería», y relea «el azar infinito de las conjunciones»? «Ciertamente subsiste una presencia de la

ca cuenta literalmente? El abismo no tendrá nunca el brillo del fenómeno, porque se vuelve negro. O blanco. El uno y/o el otro al cuadrado de la escritura. (Se) blanquea en la inclinación de *Una tirada de dados*.

CUANDO INCLUSO LANZADO EN
CIRCUNSTANCIAS ETERNAS

DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO

SEA

que

el Abismo

blanqueado

despliega

furioso

bajo una inclinación

plana desesperadamente

Medianoche. La hora no ha desaparecido por un espejo, no se ha soterrado en colgaduras, evocando un amueblamiento con su vacante sonoridad. Recuerdo que su oro iba a fingir en la ausencia una joya nula de ensueño, rica e inútil supervivencia, sino que sobre la complejidad marina y estelar de una orfebrería se leía el azar infinito de las conjunciones.

«Revelador de la Medianoche, nunca ha indicado entonces semejante coyuntura, pues he aquí la única hora [...] yo era la hora que debe volvérmelo puro.»

«Su oro» sigue de cerca a «vacante sonoridad». «Or» va más de una vez precedido por el adjetivo posesivo «su» (*son*): lo que en francés da en efecto «sonoro», transforma, por presión lateral e inconsciente, el adjetivo posesivo en nombre, el *sonido oro*, y al nombre en adjetivo, el su *oro*. El «sonido/su oro» subraya el significante *oro* (significante fónico: de la conjunción o del nombre, el cual es también el significante de la sustancia o del significante metálico, etc.); pero también la música. Lo que resulta evidente, pues la música, para Mallarmé, es casi siempre de oro, y *oro* es reducido mediante ese juego a la vacante sonoridad —al decorado azaroso— de un significante. Así: «Sobre los aparadores, en el salón vacío: ningún ptix, / Abolido bibelot de inanidad sonora, / (Pues el Amo ha ido a sacar lágrimas al Estigio / Con ese único objeto de que la Nada se honra). / Pero próxima la encrucijada en el norte vacante, un oro / Agoniza según quizá el decorado / De los licornios...» o, también, *Mímica*: «Una orquesta no hacien-

de ala
la suya
por

adelantado recaída de un mal para alzar el vuelo
y cubriendo los brotes
cortando al ras los saltos
muy en el interior resume
la sombra soterrada en la profundidad por esa
hasta adoptar [vela alternativa
a la envergadura
su abierta profundidad en tanto que el cascarón
de un edificio
inclinado a uno u otro lado...

do con su oro, roces de pensamiento y de noche, más que detallar su significación igual a una oda callada...»

Comparemos los «oro» diversos de la conferencia sobre Villiers de l'Isle-Adam: el «blasón de oro» y la «trama de oro» aparecen ahí expuestos bajo «la puesta heráldica del sol» y extrañas conjunciones sobrecargan la «joyería»: «ahora bien, una amalgama tan infantil y poderosa...» (página 483), «pero he aquí que, tanto lo transformaba en palimpsesto la sobrecarga o, debo decir, el desgaste obliteraba su temor, que no se presentaba nada de descifrable» (página 486; cf. también págs. 497-500). Igualmente, en *La cabellera*, anunciando «la joya del ojo» y «la hazaña / De sembrar el rubí»: Pero sin oro suspirar que esa viva nube...» (pág. 53). ¿Cómo podrían dar cuenta de estos desplazamientos las categorías de la retórica clásica?

Al himen edípico, al «azar infinito de las conjunciones» y de la «coyuntura», en el oro de *Igitur*, responde «esta conjunción suprema con la probabilidad» del SI o del *Como SI* en «Una tirada de dados». Desde entonces —si, de una sola vez, se constelan con el lugar tan poderoso del SI mallarméano los juegos del Oro y del PUES, una frase infinita se dispone, se suspende entre SI, AHORA BIEN, PUES, volcando su orden de *Igitur* a *Una tirada de dados*. (¿Se puede concluir, como lo hace J. Scherer —en el curso de un capítulo que consagra en su tesis a *La conjunción* sin nombrar ninguna de esas tres «palabras»— que «la conjunción, atraerá poco su atención» (la de Mallarmé, *op. cit.*, página 127) y que «juega un papel poco importante»? (página 287).

Oro— singular plural, así sueñan la hora y la especie en la balanza de Mallarmé.

Así reconstituido en cada una de sus mallas, el himen hace aún eco a toda parte. Reflejando, por ejemplo, *A la nube abrumadora tú*. Repitiendo algunos fragmentos, oyendo lo que de un lado a otro resuena, contando las A, blancas como la espuma, he aquí quizá lo que el himen habrá diseminado («lanzado en...»): la ESPERMA, lava ardiente, leche, espuma o baba del licor seminal. Subrayo algunas letras, pues, reservando a los A y Tú, así como a la forma del soneto, otra lectura:

«A LA NUBE abrumadora tú
Bajo de basalto y de lavas
A incluso los ecos esclavos
Por una trompa sin virtud
Qué sepulcral naufragio (tú
Lo sabes, espuma, pero allí babeas)
Suprema una entre el pecio
Deroga el mástil desnudado
O aquéllo que furibundo falta
de alguna perdición alta
Todo el abismo vano desplegado
En el tan blanco cabello que arrasta
Avaramente habrá ahogado
El costado hijo de una sirena».

Sin agotarse ahí, no más que la afirmación de ningún texto, este soneto articula a la vez la escenografía y el silabario de la doble sesión. La cual se condensa y se desplaza infinitamente en él, más de lo preciso para el gasto de un «comentario». La diseminación espumea en él bastante el vuelo de una simiente, pérdida blanca y vana en que el mástil, para quien lo lee, se hunde en perdición de vela y de hijo. A / bo / le. El «tan blanco».

En una demostración que no deja ninguna duda, R. G. Cohn ha reconstituido la cadena que une el

blanco a la simiente, por directa atribución o por la constelación sémica de la leche, de la savia, de las estrellas (que riman con vela) o por la vía láctea que inunda el «corpus» mallarméano ⁽⁵⁵⁾. Y volver a leer una vez más, «apoyar, según la página, en el blanco, que lo inaugura su ingenuidad [...] y, cuando se alineó, en una rotura, la menor, diseminada, el azar vencido palabra a palabra, indefectiblemente el blanco vuelve [...] Virginidad [...] dividida en sus fragmentos de candor, uno y otro pruebas nupciales de la Idea» (pág. 387). Releer una vez más la carta a Cazalis (1864): «... terror, pues invento una lengua que debe necesariamente brotar de una poética muy nueva», pero también unas líneas más adelante: «No tocaría ya nunca mi pluma si estuviese abatido [...] ¡Ay!, el baby va a interrumpirme. Ya he tenido una interrupción, la presencia de nuestra amiga —hacia la cual, incluso, el demonio de la perversión me ha impulsado a ser muy amargo, ignoro por qué—. Luego ha habido esos días tristes y grises en que

El poeta ahogado sueña versos obscenos.

«E incluso los he escrito, pero no te los enviaré, porque las pérdidas nocturnas de un poeta no deberían ser más que vías lácteas, y la mía no es más que una ruin mancha.»

Y a Régnier (septiembre de 1893): «Me rehago también mis fondos y blanqueo, bebiendo leche, mi célula interior.»

A pesar de la apariencia, el trabajo sin fin de la condensación y del desplazamiento no nos reconduce, finalmente, a la diseminación como a su sentido último o a su verdad primera. La emisión no es

(55) *Op. cit.*, trad. franc., en especial págs. 137-139.

aquí de un mensaje: lo *esparcido* de Mallarmé. Según un esquema que hemos probado respecto a «entre», el casi «sentido» de la diseminación es el imposible regreso a la unidad alcanzada, reajuntada de un sentido, la marcha atrancada de semejante *reflexión*. La diseminación, ¿es por lo mismo la *pérdida* de semejante verdad, la interdicción *negativa* de acceder a semejante significado? Lejos de dejar así suponer que una sustancia virgen le precede o le vigila, dispersándose o prohibiéndose en una *negativa* segunda, la diseminación *afirma* la generación siempre dividida ya del sentido ⁽⁵⁶⁾. Ella — le abandona por adelantado.

(56) Igual que la castración, la diseminación, que la arrastra, la «inscribe», la vuelve a lanzar, no puede convertirse en un significado originario, central o último, el lugar propio de la verdad. Representa, por el contrario, la afirmación de ese no-origen, el lugar vacío y notable de cien blancos a los que no se puede dar sentido, multiplicando los suplementos de marca y los juegos de sustitución hasta el infinito. En *Das Unheimliche*, Freud, más atento que nunca a la ambivalencia indecible, al juego del doble, al intercambio sin fin de lo fantástico y de lo real, de lo «simbolizado» y de lo «simbolizante», al proceso de la sustitución interminable, puede, sin contradecir ese juego, apelar tanto a la angustia de castración tras la cual no se ocultaría ningún secreto más profundo (*kein tieferes Geheimnis*), ninguna otra significación (*keine andere Bedeutung*), como a la relación sustitutiva (*Ersatzbeziehung*), por ejemplo entre el ojo y el miembro viril. La castración es ese no-secreto de la división seminal que emprende la sustitución.

No olvidemos que en *Das Unheimliche*, después de haber tomado todo su material de la literatura, Freud reserva extrañamente el caso de la ficción literaria que comprende recursos suplementarios de *Unheimlichkeit*: «Casi todos los ejemplos que están en contradicción con lo que esperábamos encontrar han sido tomados del terreno de la ficción, de la poesía. Así, estamos advertidos: hay quizá una diferencia por establecer entre la inquietante extrañeza que se encuentra en la vida (*das man erlebt*) y la que simplemente se imagina (*das man sich bloss vorstellt*) o se encuentra en los libros (*von dem man liest*)» (traducción franc., pág. 203). «Lo que resulta extrañamente in-

No volveremos, pues, a la diseminación como al centro de la tela. Sino como al pliegue del himen, al sombrío blanco del antro o del vientre, al negro so-

quietante en la ficción, la imaginación, la poesía (*Das Unheimliche der Fiktion — der Phantasie, der Dichtung—*) merece, en realidad, un examen aparte» (pág. 206. «... la ficción puede crear nuevas formas del sentimiento de la inquietante extrañeza que no existen en la vida real (*die Fiktion neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls erschafft, die im Erleben wegfallen würden*). [...] Las libertades del autor, y, como consecuencia de ellas, los privilegios de la ficción para evocar e inhibir el sentimiento de la inquietante extrañeza no podrían evidentemente agotarse en las precedentes observaciones» (pág. 209) (sigue).

«apareciendo allí entonces como mitad hemisferio
dos mitades de una tropa»—y ojo del monstruo
[17)A]

que les mira—

alguna cosa

faltándoles» [18 (A)].

Como Mallarmé (págs. 308-382), Freud topó con el enigma de la mariposa. Fijémosle, con algunos indicios, para releerlo, quizá, más tarde. Es en el *Hombre de los lobos*: «el miedo a la mariposa», «absolutamente análogo al miedo a los lobos: en ambos casos, se trataba de un miedo a la castración». Se enteró de que a la edad de tres meses había estado tan enfermo [...] que habían preparado ya su mortaja. [...] Nos acordamos: para él, el mundo estaba envuelto en un velo, y la disciplina psicoanalítica no nos autoriza a pensar que esas palabras estuviesen carentes de sentido y hubiesen sido escogidas al azar. El velo se desgarraba, cosa extraña, en una sola ocasión: cuando, a continuación de una lavativa, las materias pasaban por el ano. Entonces se sentía bien de nuevo y veía, durante un tiempo muy corto, el mundo con claridad. La interpretación de ese velo resultó tan difícil como la de la fobia de la mariposa. No se mantenía además en el velo, el velo se volatizaba en una sensación de crepúsculo, de «tinieblas» y en otras cosas inaprensibles. Sólo poco tiempo antes de separarse de mí, mi paciente se acordó de haber oído decir que había nacido «con cofia»... La cofia es así el velo que le oculta al mundo y le oculta el mundo. Su queja a ese respecto es en el fondo un fantasma de deseo realizado, le muestra al cuerpo materno. [...] Pero que puede significar el desgarramiento de ese velo simbólico, el cual, en su momento, fue un velo real, en el momento en que el intestino se vació después del clisterio. [...] Cuando el velo del nacimiento se desgarró, entonces ve el mundo y nace de nuevo. [...] La condición de este segundo nacimiento es que un hombre le haga una lavativa. [...] El fantasma de un se-

bre blanco del vientre ⁽⁵⁷⁾, lugar de su emisión esparcida y de sus azares sin regreso, de su separación. No remontaremos el hilo «arácnido».

Una vez que hayamos reconocido en todas las telas diseminadas el pliegue del himen, con todo aquello con lo que ese suplemento está a partir de ahora trenzado, no habremos únicamente leído los «Núviles pliegues» de la Tumba de Verlaine, sino también la multiplicación sin fin de los pliegues, repliegues, replegamiento, plegado, despliegue. Cada pliegue determinado se pliega para figurar al otro (de la hoja a la sábana, de la sábana al sudario, del lecho al libro, del lino a la vitela, del ala al abanico, del

gundo nacimiento no era, pues, aquí más que una edición truncada y censurada de los fantasmas de deseo homosexual. [...] La desgarradura del velo es análoga a la abertura de los ojos, a la de la ventana. [...] Haber nacido de su padre únicamente [...] darle un hijo a costa de su virilidad [...] la homosexualidad halla su expresión más extrema y más íntima [...]» y una nota: «Un sentido accesorio posible, según el cual el velo representaría al himen, que se desgarró cuando las relaciones con un hombre, no correspondería exactamente a las condiciones de la curación del paciente y no tenía relación con su vida sexual, al no tener para él ninguna importancia la virginidad.» (Observación algo extraña, tratándose de alguien de quien se sabe que quería «volver al cuerpo materno», por lo menos.)

Del ala de mariposa al himen, pasando por la cofia. Re-
firámonos entretanto al «velo de ilusión» al «se toca la cabeza con» de *Una tirada de dados* —y además— al «himen» de *Para una tumba de Anatole* (ed. de Richard, Seuil, 1961): al hijo «... nosotros / dos, hagamos... / una alianza / un himen, soberbio / —y la vida / que queda en mí / me serviré de ella para— / ¿Entonces, sin / madre?... (hojas 39-40) «hijo, simiente / idealización» (16) «el doble lado / hombre mujer / —ora en / unión profunda. / uno en otro, de donde / y tú su hermana, /» (56-57).

(57) Sigamos, por ejemplo, el juego del «dedo» (del *datum* o *digitum*) en la *Prosa de los locos* (Mysticis Urbraculis) que «temblaba», cerca del «ombligo», «Y su vientre pareció nieve, en la que habría, / Mientras que un rayo redora el bosque, / Caído el nido musgoso de un alegre jilguero» (pág. 22).

velo a la bailarina, de la pluma a la cuartilla, etc.) y para re-marcarse ese pliegue sobre sí de la escritura. Podríamos fácilmente verificar sobre la polisemia del pliegue la demostración anterior: bajo el imperio de la estructura diferencial-suplementaria, añadiendo o retirando siempre un pliegue a la serie, ningún tema del pliegue puede constituir el sistema de su sentido o presentar la unidad de su multiplicidad. Sin pliegue, o si el pliegue tuviese en alguna parte un límite, distinto de sí como marca, margen o marcha (umbral, frontera, límite), no habría texto. Ahora bien, si el texto a la letra no existe, *hay* quizá un texto. En marcha. Con el que hay que abrirse camino.

Sin el texto, habría quizá un inimaginable «acierto de expresión», pero sin duda nada de literatura. Si la literatura, la que se presenta aún en Mallarmé bajo ese nombre, teniendo en cuenta lo que fue la otra vez reservado acerca de la «literalidad» (esencia o verdad de la literatura) está comprometida en ese pliegue del pliegue, no es ya una de las regiones del plegado, puede dar su nombre a todo lo que resiste, en una historia dada, a la desaparición pura y simple del pliegue. A que se haga —de ella— un ejemplo:

«La figura mallarméana del *pliegue*, por ejemplo nos permitirá unir lo erótico a lo sensible, luego a lo reflexivo, a lo metafísico, a lo literario: siendo a la vez el pliegue sexo, follaje, espejo, libro, tumba, realidades todas que reúne en cierto sueño muy especial de intimidad» (Richard, *op. cit.*, pág. 28).

Ahora bien, el pliegue no es una reflexividad. Si con ello se entiende ese movimiento de la concien-

cia o de la presencia en sí que juega un papel tan determinante en la dialéctica y en la lógica especulativa de Hegel, en el movimiento de la detección (*Aufhebung*) y de la negatividad (la esencia es reflexión, dice la gran *Lógica*), la reflexividad no es más que un efecto del pliegue como texto. En un capítulo titulado *la Reflexividad*, Richard analiza el pliegue según los motivos dialécticos, totalizantes y eudemonistas que ya hemos interrogado. Vuelve el pliegue, si se puede decir, sólo en el sentido del «sueño muy especial de intimidad», hacia el interior reservado, protegido, «púdico» de la conciencia de sí («consciente de sí misma, la intimidad se convierte en reflexividad»):

«Reflexionar intelectualmente, es ya replegar-se. [...] El repliegue protege también una dimensión secreta del objeto, reserva un interior del ser. [...] Pliegue perfecto entonces, porque la intimidad vive allí a la vez en la seguridad y en la igualdad debidas a la exacta adecuación de los dos *mismos*, y en el estremecimiento, la conciencia activa nacida del encuentro de dos otros. Cada yo se posee allí a sí mismo en un otro que sabe, sin embargo, que no es más que otro yo. En el límite del narcisismo de Herodías, y, sin duda más perfecta que él, porque introduce en el circuito reflexivo la presencia excitante de una pseudo-alteridad, existe quizá así en Mallarmé, una tentación, completamente mental, de lo que se denominaría en otro lugar homosexualidad. [...] En el objeto replegado —libro, lecho, ala de pájaro—, el espacio íntimo se anula en suma a fuerza de intimidad: ninguna distancia separa ya allí, como en el espejo, al yo de su imagen»

Aun suponiendo que el espejo una al yo con su imagen, este análisis, sin ser injustificable en realidad, cierra deliberada y unilateralmente el pliegue,

lo interpreta como coincidencia consigo, hace de la abertura la condición de la *adecuación* consigo, reduce todo lo que en el pliegue marca también la dehiscencia, la diseminación, el espaciamiento, la temporización, etc. Confirma la lectura clásica de Mallarmé y confina su texto en la atmósfera intimista, simbolista y neo-hegeliana.

La diseminación en el repliegue del himen, tal es pues la «operación». No hay *método* para ella: ningún camino regresa en círculo hacia un primer paso, ni procede de lo simple a lo complejo, conduce de un principio al fin («un libro no empieza ni acaba: todo lo más lo finge» —El «Libro» 181, A—). «Todo método es una ficción» (1869, pág. 851).

Ningún método: eso no excluye determinada marcha que se sigue:

No va sin que comprometamos en ella, a riesgo de perderla, alguna péñola (⁵⁸). Si —vela plegada,

(⁵⁸) Habría, sin duda, sido preciso desenredar antes los hilos de esta pluma: es también, lo vamos a ver, un término del telar. (Peñola: en francés *penne*). Littré, una vez más, a quien no se le habrá pedido nunca, desde luego, que *sepa*:

«1. PEÑOLA, s. f. 1. Nombre dado a las largas plumas del ala y de la cola de las aves. Las péñolas de las alas son llamadas remígeras y las de la cola rectoras, en razón de sus funciones particulares, ejecutando las primeras el vuelo, y dirigiéndolo las segundas. [...] 2. Término de halconería. Pluma gruesa de las aves de presa. 3. Péñola marina, especie de zoofito que se llama también pluma de mar. 4. Término de blasón. [...] Se dice algunas veces de las plumas que guarnecen las flechas. Et. [...] del latín *penna*, pluma, ala. [...] Existía en francés otra *penne*, que significaba tela y provenía del latín *pannus*.

«2. PEÑOLA, s. f. 1. Término del telar. El comienzo, la cabeza de la cadena. Hilo de péñola, cada uno de los hilos que permanece pegado a las púas de los telares, después de haber sacado la tela. [...] 2. Grueso cordón de lana formando copo en el extremo de una vara. Et. Bajo Bretón, *pen*, extremo, cabeza.»

tejido cándido, hoja— el himen abre siempre un volumen de escritura, implica la pluma. Con todo el abanico de sus afinidades (ala, pájaro, pico, abanico, forma agudizada en *i* de todas las puntas, bailarina, cisne, mariposa, etc.), la pluma induce aquello mismo que, en la operación del himen, raspa o injerta la superficie de la escritura, practica en ella el pliegue, lo respunta, aplica, duplica. «Todo acto siempre se aplica a papel» (pág. 369). Resultan incontables las plumas de recambio de Mallarmé, desde el «fieltro de pluma» de *La mala suerte*, la pluma del histrión que en *el Payaso castigado* «hizo en la pared de tela una ventana» («Como pluma [...] hice»), la pluma de la gorra de Hamlet (pág. 302), todas las plumas, alas, plumaje, ramas de *Herodías*, el «candor de pluma» de *La tarde de un fauno*, el «plumaje instrumental» de *Santa*, hasta «la pluma solitaria desatinada» de *Una tirada de dados*, con la excepción de «salvo», en una página, frente a ésta, cuyas palabras alineamos aplastando la sintaxis tipográfica («Pluma solitaria desatinada / salvo / que le encuentre o le roce una gorra de medianoche / e

«3. PEÑOLA, s. f. 1. Nombre de una clase de viga. 2. Término marino. Una de las dos partes de que está compuesta la antena o verga latina. E. Probablemente lo mismo que *penne*, 2, es decir, el céltico, cabeza, extremo.

A lo cual no añadiremos nosotros la definición de *pene*, sino la de (la palabra francesa) «PENIL, s. m. Término de anatomía. Parte anterior del hueso púbico e inferior del vientre. [...] «El hueso que se denomina en latín *os pubis*, en francés el hueso del penil o el hueso atajado», Paré, IV, 34. En provenzal, *penchenilh*. El provenzal proviene ciertamente de una forma derivada del latín *pecten*, que, además de la significación de peine, tuvo la de *pubes*. Pero la forma por *panil* tendió a confundirse con la palabra muy utilizada *panne* o *penne*, que significaba paño, jirón. Se ve también en *penilien*, que significaba a la vez el penil y una especie de vestido. En Bretaña, *pénille* significa los flecos de un vestido que se basta por el borde: *córteme esas pénilles.*»

inmovilice / en el terciopelo ajado por una carcaja-
da sombría / esa blancura rígida / irrisoria / en opo-
sición al cielo / demasiado / para no señalar / exi-
guamente / a quienquiera que / príncipe amargo del
escollo / se lo ponga como algo heroico / irresisti-
ble pero contenido / por su pequeña razón viril / en
rayo /»), en el filo de las espadas, de todas las alas,
sables, cañas, etc. (59). Releer lo que, en esos parajes,

(59) En cuanto a la observación de esas plumas, al análisis de ese plumaje o de ese plumero, cf.: R. G. COHN, *op. cit.*, págs. 247 ss. Por lo que implica, observaremos únicamente que la elevación de la pluma es siempre la inminencia o el acaecer de su caída. Es la «lucha terrible con ese viejo y malvado plumaje, abatido, felizmente, Dios» de la célebre carta a Cazalis, el «plumaje fiel» del *Tocador* («... fatigado de haber en vano llamado, / Oh Satán, quitaré la piedra y me colgaré»), el «plumaje heráldico» y el «plumaje negro» de *Herodías*, muy cerca de los «oros desnudos» y de «Aurora», «mis dos alas sin pluma / —¿A riesgo de caer durante la eternidad?» de las *Ventanas*; «Negra, con el ala sangrante y pálida, desplumada, / Por el vidrio quemado de aromas y de oro, / Por las baldosas heladas, ¡ay! tristes aún / La aurora se arrojó sobre la lámpara angélica. / ¡Palmas!...» (*Don del Poema*), «el plumaje está cogido...» (*Lo virgen, lo vivaz...*), el sombrero «sin pluma y casi sin cintas» de «mi pobre bienamada errante» (*La pipa*), «... el intervalo esperado, teniendo, en efecto, por paredes laterales la oposición doble de los tableros, y enfrente, por delante y por detrás, la abertura de duda nada repercutida por la prolongación del ruido de los tableros en que se hunde el plumaje, y desdoblada por el equívoco explorador...» (*Igitur*).

Oposición de lo negro y de lo blanco: el azabache (periquito, chorro, tengo: *jais, geai, jet, j'ai*; palabras homófonas en francés) es una materia negra o de vidrio que se puede teñir de blanco. El tocado nocturno está dominado por la pluma y el azabache («Tocados nocturnos [...] guarnecidos sea de gasa, sea de tul bordado, luego de orlas de azabache blanco y de plumas, de franjas de azabache, en fin de todos los aderezos de los trajes de baile: se llevará al Teatro, a la Gran Cena, a la Velada Restringida, pero abierto en cuadrado o decididamente, nunca escotado» (pág. 781, subrayado de Mallarmé); pero el tocado de novia va sin plumas, sólo «un velo de generalidad», como el himen de la bailarina (*Réplica*, II): «... la costumbre antigua del vestido femenino por excelencia, blanco y vaporoso, tal como se lleva

reúne de escritura «Una de ellas» (pág. 42). L: masculino/femenino.

En las *Notas y documentos* del final del capítulo *Hacia una dialéctica de la totalidad*, Richard desarrolla en páginas muy hermosas el abanico de las plumas (al que hay que añadir el abanico), abierto desde el valor angélico (seráfico) hasta «la significación luciférica, o al menos prometeica» (pág. 445). Casi al término de esa muy larga nota (casi cuatro páginas), después de un paréntesis consagrado a la «alusión fálica» que Cohn «ve en la pluma», cierta extensión de politematismo inspira a Richard alguna desconfianza. Esta es su justificación: «Pues la palabra *pluma* ha sido entendida también como la pluma del *escritor*, y es en especial en esta analogía en lo que R. G. Cohn ha basado toda su exégesis. Esa relación, posible, nos parece, sin embargo, no probada: la analogía nos parece en exceso conceptual, en su origen, y sobre todo en el detalle de sus consecuencias. Nos parece difícil, y contrario al genio mallarméano, leer *Una tirada de dados* como una alegoría literal (incluso si esa alegoría se carga, como pretende Cohn, de ecos espontáneos y de ambigüedades más o menos conscientes). Sobre el doble sentido de pluma, cf., sin embargo, el texto siguiente de 1866: «... estoy muy fatigado de trabajar, y las plumas nocturnas que me arranco cada mañana para escribir mis poemas no han vuelto a surgir aún a la tarde» (Corr., pág. 219).

en la Boda. [...] No es llamativo un Tocado de Novia: se le ve, tal como aparece, misterioso, siguiendo la moda y no, [...] con detalles muy nuevos envueltos de generalidad como por el velo. [...] Velo de tul ilusión y flores de naranjo hábilmente mezcladas a la cabellera. Todo ello, mundano y virginal. [...] Vuestros rizos harán caer sus anillos en el intervalo de dos alas. Brillante imaginación, ¿no es cierto?» (págs. 763-764).

¿Por qué sería la «alegoría literal» contraria al «genio mallarméano»? ¿Qué es el genio mallarméano? ¿Es que «alegoría literal» implica una monosemia que reduzca todas las plumas a la del escritor? Cohn conduce una operación muy distinta, establece una red que pasa *también* por la «alusión fálica». (Pero a pesar de la proximidad de las referencias, Richard disocia la «alusión fálica» en un paréntesis y disocia además de tal «alusión» el parágrafo crítico que acabamos de citar.) Y luego, ¿qué es una «analogía... en exceso conceptual»? ¿Por qué lo que es «posible» resultaría improbable? ¿De qué orden es la prueba de una afinidad temática? Sin incluso citar toda la masa textual con que Cohn establece su red (y que daría una casi-certeza si el recurso a esas normas tuviese aquí alguna pertinencia), ¿por qué el texto citado a título de «sin embargo», confirmando al menos una vez ⁽⁶⁰⁾ la posibilidad, no permitiría pensar que la pluma del escritor está siempre, por virtualmente que sea, implicada en la tela, el ala, el tejido de cualquier otra pluma? La carta de 1866 (a Aubanel), junto con la carta a Calzalis, no dejará de producir ciertos efectos de gruta. «Pérdidas nocturnas», «plumas nocturnas», la pluma solitaria y (está) perdida en una apariencia de vía láctea. Operación (1 + 0 + 0) en la cual aumenta, hasta el agotamiento, su identidad.

Los efectos de gruta son la mayor parte de las veces efectos de glotis, rastros de un eco, huella de un significante fónico sobre otro, producción de sentido conforme a las reverberaciones de una doble

(60) Se pueden encontrar otros ejemplos de ello en la *Autobiografía* (pág. 661) y en la *Biografía* de 1898 («estudios con vistas a mejorar, igual que uno prueba los picos de su pluma»), etc.

pared. Dos sin uno. Uno siempre de más, o sea de menos. Ambigüedad decisiva e indecible del sintagma «más de» (suplemento y vacancia).

¿Dejamos la pluma?

En el último párrafo de la misma nota, párrafo tan disociado del que hemos citado, del que está separado por todo un desarrollo, Richard añade una precisión «fonética». Todo hace pensar que la considera como una curiosidad un poco accesoria: «Fonéticamente, en fin, «*pluma*» debía prestársele a Mallarmé para un juego muy rico de asociaciones imaginarias. Algunas notas publicadas por Bonniot en fuera-de-texto a *Igitur* (París, N. R. F., 1925) muestran que esa sola palabra estaba ligada a un ensueño sobre los pronombres personales (asociándola al sueño de subjetividad) y a la imagen conexa de brote («plus je — plume — plume je — plume jet»). *Pluma* es también prima de *palma*.» (página 446); las notas de Bonniot son citadas igualmente por Cohn (pág. 253). Reproducimos esa página ⁽⁶¹⁾. Aun suponiendo, lo que nos cuidamos mu-

(61). Hace aparecer, entre otras cosas, la factura biselada de *Igitur*. Esta condensa más que en otros lugares el cálculo anagramático de las formas en —URE (pliure, déchirure, reliure). Ruido de lima del raspado. (El raspado [*rature*] pertenece a (la) *literature*, rima con ella (págs. 73, 109, 119, 298), con *Igitur* (juego de *aquí yace* (*ci-gît*) con las puertas —*fuera, hors Tur, door*, «puerta sepulcral»), cierre de las tumbas y del sueño, de las «sumas», «era el escandido de mi medida cuya reminiscencia me volvió prolongada por el ruido en el corredor del tiempo de la puerta de mi sepulcro, y por la alucinación...», pág. 439) que cuenta las palabras «luminosa quebradura», «hora», «anterior», «esplendor», «puro»— «Yo era la hora que debe volverme puro», «tintura», «choque» («al menos seis veces», «morada», «palidez», «abertura» «futuro», «resplandor», «superior», «pasto», etc.). Alucinación anagramática, delirio, locura, anagrama de redoma («la redoma vacía, locura, ¿todo lo que queda del castillo?»). Crisis de redoma, pero, nos acordaremos de ello, redoma de verso («El Sueño ha agoni-

cho de hacer nosotros, que no haya que conceder más que un interés secundario y reservado a los «ecos espontáneos», a las «ambigüedades más o menos conscientes», ¿hay muchas de ellas en ese juego de pluma?

	<i>l' hevre</i>	<i>acte</i>	<i>écho.</i>
<i>a cte</i>	<i>le heurt</i>	<u><i>acti</i></u>	<i>'g. ja</i>

	<i>plus</i>		<i>choc</i>
	<i>se</i>	<u><i>cte</i></u>	<i>chote</i>
	<i>plus</i>		
	<i>me</i>		
	<i>plume</i>		<hr/> <i>a cte</i>
<i>a</i>	<i>ja</i>		
	<i>pluma</i>		<i>chûte</i>
	<i>jet</i>		<i>choe.</i> } <i>ct.</i>
	<i>chute</i>		
			<hr/> <u><i>heurt</i></u>

Recordaré también el «pluma... he hecho» («plume... j'ai troué») del *Payaso castigado* (*Pitre châtie*),

zado en esa redoma de cristal...», pág. 439). Juego seminal de los «cortes» (págs. 27 y 178): redoma, viola (pág. 59), velo, vuelo, cuello («¡Sembraría en mi cuello sin velos / Más besos que estrellas hay / Que estrellas hay en el cielo!»). Velo-estrellas-vía láctea-velo: masculino/femenino. Dorado.

y esa aparición agrupada de las *j*, del chorro (*jet*), del eco (*echo*), del más de la pluma y del ala, dando vueltas como una gaviota, arrastrada por un juego de brisa:

«Su lago americano en que el Niágara quiebra»
El alga blanca de espuma, gimió bajo la brisa:
«¿La seguiremos mirando, como en los inviernos pa-
[sados?]

Pues, como la gaviota, a las olas que ha rozado
Arroja un eco alegre, una pluma de ala,
¡Dio por doquier un dulce recuerdo suyo!
¿De todo qué queda? ¿Qué nos puede mostrar?
¡Un nombre!...» (*Su fosa está cerrada*, 1859, p. 8) ⁽⁶²⁾.

Esos juegos (de «pluma», de «brisa», etc.) son la exageración misma para toda intimación lexicológica, toda taxinomia de los temas, todo desciframiento del sentido. Ahora bien, la crisis de la literatura, la «exquisita crisis, fundamental» está marcada en la esquina de ese exceso. (La figura de la *esquina*, que hemos emitido para empezar, testimoniaría mediante todos los retemples y refundiciones que le han dado curso (ángulo, rehundimiento abierto, pliegue, himen, metal, significante monetario, sello, sobreimpresión de marcas, etc.). La esquina-entre. Si

⁽⁶²⁾ «Arroja un eco alegre, una pluma del ala, / ¡... recuerdo de ella!» Despliegue infinito quizá de esa pajarera y de ese abanico. Para dar sólo de ese «desafío de alas» (página 147) la Idea: siempre un suplemento de *l*. La *l* de menos (todas las caídas) o la *l* de más forma el pliegue, «una escritura espaciosa... repliega el exceso de ala» (pág. 859), asegura el vuelo de «la escritura alada» (pág. 173), de «El ala que le dicta sus versos» (pág. 155). El ala, que puede ser «sanguinolenta» (sentido blanco) y «desplumada» (página 40), se mantiene también, a veces, como una pluma («Guardar mi ala en tu mano», pág. 58), «en el caso del escrito amenazado e íntima a la Supremacía literaria a erigir en tanto que ala, con cuarenta corajes agrupados en un héroe, vuestro erizarse de espadas frágiles» (pág. 420). Y conjugar, más abajo, la *i* con la *l*. Desde entonces habrá reunido sus poderes. *l:i*.—

esa crisis es de verso, es en primer lugar porque la estructura formal del texto, llamada *verso* por la generalización consecuente de Mallarmé, organiza justamente, según la omisión del autor (más yo) tal exageración histórica. Se ha observado a menudo que Mallarmé, sin haber innovado mucho en ese terreno, al menos en apariencia, basaba toda su práctica literaria en la necesidad del verso y de la rima: es decir, una vez transformados y generalizados esos dos conceptos, en una repercusión de significantes que no se dejan jamás dictar ni decidir por ninguna presencia temática. La rima —ley general del efecto textual— pliega una a otra a una identidad y a una diferencia. El material no es ya solamente la sonoridad final de una palabra: todas las «sustancias» (fónicas, gráficas) y todas las «formas» pueden asociarse en todas las distancias y según todos los regímenes para producir contenidos nuevos en «lo que se calla del discurso». Pues la diferencia es al menos el intervalo necesario, el suspenso entre dos vencimientos, el «lapso» entre dos golpes, dos caídas, dos posibilidades. Sin que se pueda por adelantado *decidir* los límites de tal propagación, produce cada vez un efecto diferente y por lo tanto cada vez «nuevo», cada vez joven, de un juego siempre nuevo, de un fuego siempre joven, siendo siempre el juego y el fuego, lo han enunciado Heráclito y Nietzsche, el juego del azar con la necesidad, de la contingencia con la ley. Himen entre la posibilidad y la regla. Lo que se presenta como contingencia y azar en el presente de la lengua (pregunta de las *Palabras inglesas*: «Antes, definir este punto: El Presente de la Lengua», pág. 1049) se halla acuñado, retemplado con un sello de necesidad en lo único de una configuración textual. Por ejemplo la operación

de enfrentar el muaré y la memoria, el libro cabalístico y el armario, por no tener más que un vencimiento textual y un funcionamiento singular en el *Homenaje a Wagner*, no resulta menos abierta a toda una cadena virtual pasando por espejo, heredero, noche, negro, ver, etc. (palabras que riman en francés).

Ese espaciamiento y esa repercusión, Mallarmé los afirma a la vez como contingencia («reciprocidad de fuegos distante y presentada en sesgo como contingencia») y como «azar vencido» (63), entrela-

(63) Remitimos aquí a las dos últimas páginas de *En cuanto al Libro* (págs. 386-387). Páginas inagotables, lectura que se debe recomenzar sin tregua. Las citas esparcidas que hemos hecho de ellas deberían reunirse ahora. Pero aún no habíamos citado lo siguiente, que las lleva a ver, oír, leer: «Los abruptos, altos juegos de ala, se mirarán también: quien los conduce, percibe una extraordinaria apropiación de la estructura, límpida, en los primitivos rayos de la lógica. Un balbuceo, al que se parece la frase, aquí reprimido en el uso de incidentes multiplica, se compone y se alza a cierto equilibrio superior, en equilibrio previsto de inversiones.» Apenas más arriba, el enunciado de la ley de gozne o de indecibilidad, de la «alternativa que es la ley». «¿Qué gozne, escucho, en esos contrastes, en la inteligibilidad? Es precisa una garantía—

La Sintaxis—».

Garantizar la inteligibilidad no equivale aquí a asegurar la univocidad. Es, por el contrario, mediante simple ajuntamiento sintáctico, calcular el juego de un vuelo o de un revoloteo indefinido del sentido. Los casos de «entre», «himen», «lo lee» están lejos de ser los únicos ejemplos. Jacques Scherer ha señalado palabras que pueden sucesivamente, en la misma frase, ocupar funciones diversas, verbo o adjetivo («continua»), verbo o nombre («offre = ofrecimiento/ofrece», *op. cit.*, págs. 114-116). Añadiré yo que Mallarmé enunció la ley de ese procedimiento. Lo hizo a propósito de la interjección cuyo efecto calcula con tanta regularidad. El monosílabo *or* (oro, pues, ahora bien) es un ejemplo de esa rica aleación. Retrasando el estudio de lo que *las Palabras inglesas* deben aún a la lingüística histórica, extraígameos esta cita (Mallarmé define en ella una ley de los tres estados): «Leyes primordiales, [...]. He aquí, Ariacos, Semitas o Turanios, distribución genesiaca del Lenguaje, pero otra, que modela más inmediatamente sus fa-

zamiento, en el verso, de lo necesario y de lo arbitrario. Es —vuelta al punto de partida— *Crisis de verso* («Y un tema, fatal»...): «La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta [...]. Una receta del libro de versos que surge innata o por doquier, elimina el azar; pero hace falta para omitir al autor; ahora bien, un tema, fatal, implica, entre los pedazos juntos, tal acuerdo en cuanto al lugar, en el volumen, que corresponde. Susceptibilidad en razón de que el grito posee un eco —motivos de mismo juego se equilibrarán, a distancia, ni lo sublime incoherente de la paginación romántica, ni esa unidad artificial, antaño, medida en bloque en el libro. Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y frente a frente, concurrendo al ritmo total, el cual sería el poema callado, a los blancos...» (págs. 366-367).

Ni arbitrariedad ni necesidad natural del signo, la una y la otra, es el caso del *escribir*. Hay que escribirlo. Y a veces el retozo de la Lengua lo propone por sí mismo a observación del poeta «o incluso

ses sobre el desarrollo de las formas mismas, será: Monosilabismo, como el Chino, una estación ciertamente primitiva, luego Aglutinación, o la juntura análoga a lo que yuxtapone dos Palabras Compuestas entre sí o Afijos al Cuerpo de una Palabra sin alteración casi, y finalmente Flexión, o desaparición de ciertas letras intermedias y finales en contracciones o desinencias casuales. Sea ese aislamiento puro y simple de la Palabra inalterable, sea esa copulación de varias Palabras cuyo sentido permanece aún discernible; todo, hasta la desaparición misma del sentido que no deja más que vestigios abstractos y nulos aceptados por el pensamiento, no es más que aleación de vida y de muerte y doble medio artificial y natural; ahora bien, a cada uno de esos *tres estados*, ricos de todas sus consecuencias, puede referirse el Inglés. Monosilábico, lo es en su vocabulario original convertido en ello en el paso del Anglo-Sajón al Inglés del Rey; e incluso interjeccional, sirviendo a menudo una palabra idéntica tanto de verbo como de nombre (páginas 1052-1053).

al prosista sabio» (pág. 921). Un poco antes de preguntarse si «La estricta observancia de los principios de la lingüística contemporánea cederá ante lo que llamamos *el punto de vista literario...*», Mallarmé había introducido al problema de la aliteración mediante el de la onomatopeya: «Un vínculo, tan perfecto entre la significación y la forma de la palabra que no parece causar más que una impresión, la de su acierto, a la mente y al oído, es frecuente; pero sobre todo en lo que se llaman las ONOMATOPEYAS. ¿Lo creerían?: Esas palabras, admirables y de una sola vez, se hallan, con respecto a las demás de la lengua (exceptuemos las que son como TO WRITE, *escribir*, imitada del zumbido de la pluma desde el gótico WRITH), en un estado de inferioridad» (página 920).

A partir de ello, la práctica versificatoria se confunde con la literatura que «sobrepasa el género» (pág. 386) y desborda, en sus efectos, así como en su principio, la oposición vulgar de la prosa y la poesía: «... la forma llamada verso es simplemente la literatura; que verso hay desde el momento en que se acentúa la dicción, ritmo desde que el estilo» (página 361). «... en el Verso, dispensador, ordenador del juego de las páginas, amo del libro. Visiblemente sea que aparezca su integralidad, entre los márgenes y el blanco; o que se disimule, llamado Prosa, no obstante es él si permanece alguna secreta prosecución de música, en la reserva del Discurso» (página 375).

La crisis de verso (del «ritmo», dice también Mallarmé) afecta, pues, a toda la literatura. La crisis del *ritmos* ⁽⁶⁴⁾ roto por el ser (lo que hemos, para

(64) Llevando así hasta los límites de lo filosófico y de lo crítico la cuestión conjunta del ritmo, de la rima y del

empezar, dejado irse, en una nota, hacia Demócrito) es «fundamental». Solicita a los fundamentos mismos de la literatura, la priva, en su juego, de todo fundamento fuera de sí. La literatura resulta a la vez asegurada y amenazada por no basarse más que en sí misma, en el aire, completamente sola, aparte del ser, «y ,si se quiere, sola, a excepción de todo».

Ritmo, cadencia inclinada, declinación, decadencia, *caída* y vuelta: «Pues desde que la blanca criatura ya no está, extraña y singularmente, he amado todo lo que se resumía en esa palabra: caída. Así, en el año, mi estación favorita, son los últimos días languidecientes del verano, que preceden inmediatamente al otoño y, en la jornada, la hora en que me paseo es cuando el sol descansa antes de desvane-

mimo, habría que recordar el sesgo de las asociaciones siguientes: (1) La definición de lo literario, sea del verso, por el ritmo («... el juego literario por excelencia: pues el ritmo mismo del libro, entonces impersonal y vivo, hasta en su paginación, se yuxtaponen a las ecuaciones de ese sueño u Oda», pág. 663. «El verso está por doquier en la lengua en que hay ritmo, por doquier, excepto en los carteles y en la cuarta página de los diarios. En el género denominado prosa hay versos, en ocasiones admirables, de todos los ritmos. Pero en realidad no hay prosa: hay el alfabeto y luego versos más o menos apretados...») (página 867). (2) La relación entre la cadencia —el caso— rítmica y todas las caídas, y de ellas la, silenciosa, de la pluma («caso rítmico memorable», pág. 328. «Cae / la pluma / rítmico suspenso del siniestro / sepultarse / en las espumas originales / no ha mucho de donde sobresaltó su delirio hasta una cima / ajada / por la neutralidad idéntica del abismo / NADA / de la memorable crisis...», págs. 473-474. (3) El juego entre el suspenso rítmico y el suspenso mímico, entre el ritmo y la risa («ahora, tal es la hora, pues he aquí a Pierrot [...] el Verso, que, bufón, exquisito y sonoro siempre, hiende en luna hasta las orejas o recoge sobre sí misma en capullo de rosa, con la sonrisa, con la risa contenidas en esas únicas sílabas, la boca de los Mimos felices de hablar; y de hablar sobre un ritmo» (página 751).

cerse, con rayos de cobre amarillo sobre las paredes grises y de cobre rojo sobre las baldosas. Igual que la literatura a la que mi mente pide una voluptuosidad será la poesía agonizante de los últimos momentos de Roma, en tanto, sin embargo, que no respire en absoluto el acercamiento rejuvenecedor de los Bárbaros y no tartamudee el latín infantil de las primeras prosas cristianas.» (*Lamento de otoño*, página 270).

La literatura, completamente sola, en su exquisita crisis, tiembla y bate el ala, atraviesa temblorosa el gran despojo de un invierno. Me he preguntado primero lo que había podido imponer un título tan insólito como *Crisis de verso*. Sintiendo que abrigaba otras asociaciones virtuales, hacía variar o girar algunos de sus elementos. Obtenía ineludiblemente *i, r*: crisis de nervios (histeria), «cierzo de invierno», «brisa de invierno» (con los juegos de «brisa» y de invierno de *Su fosa está cerrada*) aumentados con «fracturas de cristal» reteniendo el estallido de tantas «quebraduras» mallarméanas, reflejando «fracturas de misterio» («Sí, sin el repliegue del papel y los lados secretos que instala, la sombra esparcida en negros caracteres, no presentaría una razón para expandirse como una fractura de misterio, en la superficie, en la separación levantada por el dedo» (pág. 379-380).

Esas asociaciones consueñan en primer lugar con el primer párrafo de *Crisis de verso*. Como *Mímica*, como *Oro*, empieza por un cuadro sin referente, por un simulacro de descripción. En los tres casos, además, la música que allí se oculta es el apresto de un final: la noche de *Mímica* («El silencio, único lujo después de las rimas, no haciendo una orquesta con su oro, sus roces de pensamiento y de noche...»),

las «puestas de sol» de *Oro*, la tarde de invierno de *Crisis de verso*, en fin, el de una biblioteca vidriada, biblioteca cerrada cuyos todos libros ya se han leído, vieja literatura, «tornasol de folletos» en una atmósfera invernal de papel de seda, de tumba abierta, en una tormenta percibida a través del cristal de un vidrio, de una ventana, tempestad vista, también, desde el interior de un cristal:

«Hace un instante, en abandono de gesto, con la lasitud que causa el mal tiempo desesperante después de la otra tarde, hice recaer, sin una curiosidad pero ya le parece haber leído todo hace veinte años, el deshilachado de multicolores perlas que aplica la lluvia al tornasol de los folletos en la biblioteca. Muchas obras, bajo el abalorio de la cortina, alinearán su propio centelleo: me gusta como en el cielo maduro, contra el cristal, seguir los resplandores de la tormenta» (pág. 360). Añagaza, resplandores, tornasol: se habrá podido entrever, el instante de un relámpago, qué centelleo tendrá él, que parece haber leído todo. Sea que haya llovido.

Como *Mímica* (1886-1891-1897), como *Oro*, *Crisis de verso* compone sus transformaciones en tres tiempos (1886-1892-1896). Entre las tres tardes el tejido resulta muy apretado. En *Páginas* (1891), lo que se convertirá en el primer párrafo de *Mímica* sigue a otros dos párrafos: que comienzan así:

«El invierno está en la prosa.

«Con el estallido otoñal cesa el verso, [...] El silencio, único lujo después de las rimas, [...]» (página 340).

En esa atmósfera de fin de la historia, la biblioteca agotada juega, tornasolante, sobre sus gamas, en el diluvio, arrastrada por él, pero abrigada de él por la pared transparente de un cristal, la posibili-

dad de un verso o de un himen, amenazada de roeduras desde el interior ⁽⁶⁵⁾, a la vez en contacto y aislada de la tormenta por el vidrio, un vidrio que refleja todas las ventanas y todos los espejos de Mallarmé y deja ver, dentro, «muchas obras, bajo el abalorio de la cortina». El abalorio: pequeños objetos de vidrio (verso) minuciosamente trabajados, como poemas frágiles, «multicolores perlas» cuyo «deshilachado», como la obra, «alineará su propio centelleo». Abolidos bibelots. Ptix.

Recogida de plumas (y) de vidrio, en *la Última moda*, para retemplar la aleación tornasoleante del invierno y del vidrio: «Corazas, armaduras, etc., todos esos pertrechos, defensivos y encantadores, mezclados durante mucho tiempo al vestido femenino, no dejarán ya al azabache partir con sus centelleos de acero, así como tampoco al propio acero. Dando

(65) Perteneciendo por entero a la semántica, la oposición de la metáfora y de la metonimia es prácticamente desconstruida por la operación superficial, profunda, es decir abismal, de la versificación (*ver, vers* —sentido— *vers* —versus—, *vidrio*) troceante y reconstituyente (invierno; perverso, envés, través, vértigo, sueño). Todas las condensaciones y todos los desplazamientos son intentados por el «Señor Mallarmé. El perverso / En escapársenos por los bosques se ensaña / Carta mía, sigue su rastro hasta / Valvins, por Avon, Seine-et-Marne» (pág. 106). La red pasaría por la traducción del *Gusano vencedor*, de Poe («Una multitud de ángeles en alas [...] está en un teatro [...] Mimos con la forma de Dios desde lo alto [...] los mimos se convierten en su presa y los serafines sollozan con esos dientes de gusano imbuidos de la púrpura humana» (página 196), la rima de *verso* con *perverso* (pág. 20), con *anverso* («... virgen verso / ... en el anverso», pág. 27), con *través* (*travers*, págs. 29 y 152), con *inviernos* (*hivers*, páginas 128 y 750). Seguiremos así ese «lujo esencial a la versificación en que, a trozos, se espacia y se disemina» (página 327) en «Surgido del corte y del salto / De una cristalería efímera / ... / ... ni mi madre...» y en «Un encaje se deroga / ... / Qué ausencia eterna de cama / ... / Tal que hacía alguna ventana / Según ningún vientre más que el suyo / Filial se habría podido nacer» (págs. 74 y 333).

la mejor parte a las plumas: naturales, de gallo, de pavo real, de faisán, y teñidas a veces de azul y de rosa, de avestruz, hemos creído hasta ahora (aquí nuestras previsiones difieren incluso de las constataciones hechas por otros) que al igual que el invierno durará la lentejuela, o cristalería o metal» (página 832).

Toda esa intimidad no se calafatea más que para subrayar determinada tormenta histórica —la crisis— la inanidad final de lo que no habrá ya nunca más. Fin y repetición de un año, de un ciclo, de un anillo. Vuelta de un ritmo: «Quimera, haber pensado en ello atestigua, en el reflejo de sus escamas, cuanto el presente ciclo, o último cuarto de siglo, experimenta algún resplandor absoluto —cuyos cabellos en desorden de aguacero en mis baldosas enjuaga el turbio chorreón, hasta iluminar éste— que, más o menos, todos los libros, contienen la fusión de algunas repeticiones contadas: incluso no habría más que uno —en el mundo su ley—, biblia como la, simulan unas naciones» (pág. 367).

Estaba yo, pues, rajando la crisis de verso con una hendidura de cristal, ruido de cristal, «fracturas de misterio», de «brisa» o de cierzo de invierno *in / vier / no* que refleja, repercute, condensa la oposición en la que, sin embargo, está cogido (I / R), la función del fondo descriptivo que se convierte periódicamente en el elemento del abismo, decoración construida para arrebatare en la repetición, para comprometer en ella el todo de la biblioteca, la literatura de ayer, apartada la V del himen.

Pero para situar la biblioteca de *Crisis de verso*, el «autor» ha propuesto un «bibliografía». La *Bibliografía de Divagaciones* precisa: «*Crisis de verso*, Estudio en el *National Observer*, que recoge algunos

pasajes omitidos de *Variaciones*: el fragmento «Un deseo innegable a mi tiempo» se aisló en *Páginas*. Y los editores precisan: «*Crisis de verso* reproduce, en sus tres primeros párrafos: 1. el comienzo de una de las *Variaciones sobre un tema* aparecida en la *Revue blanche* del 1 de septiembre de 1895 con el título: *VIII, Chubascos o Crítica...*».

La palabra *Chubascos* opera, pues, a manera de un rasgo oculto, uniendo la crisis de la literatura a la crisis de la *Crítica*, a la lluvia, al invierno, a la tempestad, al derrocamiento de la edad de oro. Ciclo y tiempo de *estación*. Hechos de invierno. Mallarmé no podía dejar de notar el estrecho que pasa entre *chubasco* [*averse*, en francés] y el verso inglés (*verse*), no sólo porque ese idioma segundo se sobreimprime siempre a su sintaxis y a su léxico ⁽⁶⁶⁾, sino porque *Crisis de verso* tuvo primero lugar en el *National Observer*. Como los *Grandes sucesos* (de los cuales, *Oro*).

La crisis de la oposición alternativa, del *versus*

(66) No es únicamente un hecho biográfico. He aquí la opinión del autor a este respecto, cuando elabora su pregunta teórica: «Ante todo, ¿dónde estamos situados, para estudiar el inglés, nosotros los franceses? [...] Dificultades por doquier para quien no está dotado de un saber universal, o no es inglés; entonces, ¿qué hacer? Estudiar simplemente desde el francés el inglés, pues hay que mantenerse en algún sitio desde el cual echar la vista más allá; pero, no obstante, verificar de antemano si ese lugar de observación es bueno [...] Lector, tiene usted ante sus ojos esto, un escrito [...]» (*Las Palabras inglesas*, pág. 902.) «Anunciado en los Preliminares, el tercer caso de formación lingüística, ni artificial ni natural absolutamente, lo ha visto usted: el de una lengua casi hecha vertida en una lengua casi hecha, una mezcla perfecta entre ambas [...] Sólo el injerto puede ofrecer una imagen que represente el fenómeno nuevo; sí, el francés se ha injertado en el inglés: y las dos plantas han, pasada toda vacilación, producido sobre un mismo tallo una fraternal y magnífica generación» (página 915), nacida de un «indisoluble himen» (pág. 914):

(V), está; pues, inscrita en una atmósfera de muerte y de renacimiento, a la vez fúnebre y alegre. Momento de vigilia, velada junto a un muerto y víspera de nacimiento, himen entre ayer, la vigilia y mañana, en la vigilia —mojada (67)— del día en que estamos.

(67) Víspera mojada: he aquí *las Palabras inglesas*, estamos en ellas, para releer todo. «No hay consonante francesa, o incluso gesto vocálico más complejo, que no represente, con una letra o con varias, el inglés: salvo la L líquida [mojada]. ¿Alterar la emisión de gran número de nuestros vocablos, pronunciándolos con sus dos LL como una sola que recobre su articulación ordinaria? Falsa escapatoria demasiado fácil: pues si nuestro caso consiste en la modulación de una I invisible y muy débil después de la L sencilla o doble, es porque la mencionada letra aparece siempre escrita delante. Leer *éventa-ii*, *ve-ille*, *fam-i-ll*e y *dépo-i-ll*e. Tres soluciones se le ofrecen a un organismo extranjero rebelde: hacer desaparecer esa I, como en APPAREL, CORBEL, COUNSEL y MARVEL, respecto a E; y MALL (un *mail*), MEDAL, PORTAL, RASCAL (pícaro, de *racaille*), REPRESAL, con A: o hacer que se una, formando un diptongo, con la vocal precedente, como DETAIL, ENTRAILS, etc. (pronunciar ai-l). Pues si una lengua cede y se pliega a imitar a la otra, será, justamente, desplazando la misma *i* de adelante hacia atrás, es decir representando nuestra pronunciación, tal como ha sido analizada más arriba: MEDALLION, PALLIASSE (*paillasse*), PAVILION, VALIANT y VERMILION. Indiferencia completa, en ese tratamiento, respecto al número de L, tanto allí como entre nosotros; el asunto afecta a lo que hemos dicho, a la I. No obstante, se podría decir, en detrimento de la E muda de las terminaciones y siempre en beneficio de esa I fundamental, que ésta siempre es necesariamente conservada, y aquélla a veces desaparece, IL, sencillo, no deja de conservar alguna reminiscencia de *sonido líquido*» (páginas 981-982). Y tan próximo como resulte posible a L, *sonido líquido*, he aquí a la M, doble v invertida («tenéis ante vuestros ojos esto, un escrito»), todos cuyos ejemplos sin excepción se pliegan a la ley de *himen* y de *mímica*. No citemos los ejemplos, únicamente el enunciado de la ley: «Letra que, aunque precediendo únicamente a las vocales y a toda la gama, es cierto, de los diptongos, principia un número de palabras inglesas más considerable que ninguna otra, M traduce el poder de hacer, por lo tanto la alegría, masculina y maternal; luego, según una significación llegado —¿no lo era?— el leer el punto cortado —despegado—, el encuentro, la fusión y el término medio: mediante un giro, finalmente, menos brusco de lo que pueda parecer, la inferioridad, la debilidad o la cólera. Sentidos todos

El *Homenaje* a Wagner también se equilibra así. Esta vez, el cuerpo presente es Víctor Hugo. Pero en los dos textos, misma estructura, mismas palabras, mismos velos y pliegue «y un poco su desgarradura». Mismo reverso abierto, atravesado, invertido, versificado, diversificado.

ellos bien precisos y que no agrupan, en torno a *m*, un múltiple comentario» (pág. 960).

Habíamos, interrumpiendo el vuelo de la bailarina (*Réplique II*), suspendido el caso de *i*. Ha debido parecer arriesgado —¿no lo era?— el leer el punto cortado —despegado— del cuerpo de la *i*, de la punta que pespunteaba y bailaba, lo más cerca del pico castrado de más arriba. Como se entrevé ahora lo que (se) pasa entre la pluma y su cabeza, su pico o su extremo (*pen*), ha llegado el momento de precisar ese punto. La regla es que no se toque nada mientras tiene lugar la sesión. Puesto que se trata de *un* —cuerpo propio.

Mallarmé había, además, estado ciego respecto a lo que separaba a la *i* de su propio. Quizá, aunque a la cuestión de «hacer desaparecer esa I», a la cuestión del «beneficio de esa I fundamental», «cuestión que afecta a lo que hemos dicho», haya que concederle alguna atención. En todo caso, no pudo desatender al derrocamiento de esa figura: ¡al punto suscrito de la exclamación! Es sabido cómo jugaba con él su sintaxis, interrumpiendo tan a menudo el continuo de la frase con esa pausa extraña y con ese lapso interlocutivo. Lo prefería, vertical, a los puntos suspensivos. Y veía en él la agitación escondida de una pluma, la cabeza abajo

A propósito del punto de exclamación.

«ESE PUNTO, DUJARDIN, SE PONE

PARA IMITAR LA PLUMA DE UN SOMBRERO.» (Pág. 168.)

Y, en fin, ¿no es la I mayúscula el Yo inglés, el ego (eco y espejo de sí)? *Las Palabras inglesas*: «I, yo, Lat. ego; ice, glace; ...» (pág. 925). Fuera-de-texto de *Igitur*: eco —ego— más —yo—, etc.

La I (mayúscula) disemina por adelantado la unidad del sentido. La multiplica, la despliega, la oreo en el arcoiris del significante, la *irisa*. En lugar de preguntarse si la I de la Idea se hipostasía en la órbita de Platón o de Hegel, hay que tener en cuenta su irisación («propiedad de que gozan algunos minerales de producir en su superficie los colores del iris», Littré) literal (I + De).

Cuestión de la lima: *Idea* rima, en sesgo, con *orquídea*, que rima con *decidida* (págs. 92 y 171). «Gloria del largo deseo, Idea» rima con «La familia de las irideas» (pág. 56). El iris, flor ausente de todo ramillete, es también la diosa

Himen según el verso, blanco aún, de la necesidad y del azar, configurando el velo, el pliegue y la pluma, la escritura se apresta a recibir el chorro seminal de una tirada de dados. Si —ella fuese, la literatura se mantendría— ella en el suspenso en que cada una de las seis caras conserva su posibilidad, aunque prescrita, *a posteriori* reconocida tal cual. Azar conforme al programa genético. El dado se limita a superficies. Abandonando toda profundidad, cada una de sus caras es también, *a posteriori*, todo el dado. La crisis de la literatura tiene lugar cuando nada tiene lugar que no sea el lugar, en la instancia en que nadie está allí para saberlo.

Nadie —no sabiendo— *a priori* qué le desbarata en su vencimiento —cuál de los seis dados— caída.

del arco iris, una membrana del ojo («La conjuntiva se extiende por encima de todo el blanco del ojo hasta el círculo llamado iris», Paré), etc.

¿Y qué es lo que decide la lectura?

Desplazada casi al azar —pero es la ley, pues *es precisa* con el delirio la escritura—, dislocada, desmembrada, la «palabra» se transforma y se asocia indefinidamente. El dado lee la idea, el dosel, techo de la cama, techo y tumba; dedal para coser todos los tejidos, velos, gasas, paños y mortajas de todos los lechos de Mallarmé, «lee en las páginas de vitela», «ausencia eterna de cama» («lecho vacío», «sepultado», «abolido», «litigio», etc.). El/lit. II/la I. Se invierte en (el) lecho. Se separa en la I «... de donde sobresaltó su delirio hasta una cima / marchita / por la neutralidad idéntica de la sima / NADA de la memorable crisis...».

TRANCE PARTITURA (2)

lo que libre, puro, a falta de un sentido, antes de la aparición, ahora de la multitud, debe de ser restituido al dominio social. La piedra nula, que sueña con el oro, llamada filosofal: pero anuncia, en la fianza, el futuro crédito, precediendo al capital o reduciéndolo a la humildad de moneda. ¡Con qué desorden se busca, en torno a nosotros y qué poco comprendido! Me avergüenza casi el proferir estas verdades que implican netas, prodigiosas transferencias de sueño, así, cursivamente y en pérdida.»

Mallarmé.

«Las palabras de Arlequín cuando se presenta a sí mismo son las siguientes:

«VENGO
PARA HACER EXTRAER
DE MI LA PIEDRA
FILOSOFAL.»

Aumentando los silencios después de cada tramo de frase...

Un espacio breve después: vengo —larga pausa: de mí— aún más larga e indicada por una suspensión de los gestos sobre: *falo.*»

Artaud.

LA DISEMINACION

Primera versión publicada en *Critique* (261-262), 1969. La redacción de la revista la hacía preceder de una nota que reproducimos ahora: «el 'presente' ensayo no es más que un tejido de 'citas'. Algunas van entre comillas. Generalmente fieles, las que han sido tomadas de *Números*, de Philippe Sollers, se escriben, salvo excepción, a la vez en cursiva y entrecomilladas. N. D. L. R.».

I

*no tanto
que no enumere
sobre alguna superficie vacante y superior
el choque sucesivo
sideralmente
de una cuenta total en formación*

Tal otra enumeración, decididamente escrita, se mantendría empero indescifrable.

Es una pregunta que planteamos, sabiéndola, salvo que sea ya más lejos y más tarde repetida, aún ilegible, como piedra de espera. Y que, en ángulo, podrá, por suerte o por recurrencia, recibirla con algunas señales depositadas.

I. EL DESENCADENAMIENTO

DESENCADENAMIENTO, *s. m.* 1. Puesta en marcha automática de un mecanismo. 2. Todo dispositivo que, por su posición, detiene o deja producir el movimiento de una máquina. 3. Acción de ponerle en la posición que permite andar a la máquina.

DESENCADENAR, *v. a.* 1. Alzar el pestillo de una puerta para abrirla... 2. Operar el desencadenamiento. R. En la Baja Normandía, se dice popularmente por: hablar. «Ha estado una hora sin desencadenar» (sin despegar los labios).

Littré.

Los *Números* se enumeran, se escriben y se leen. Ellos mismos, por ellos mismos. Mediante lo cual se re-marcan de inmediato, nueva marca de lectura que debe suscribir su programa.

Texto notable por el hecho de que (aquí ejemplarmente) el lector no podrá elegir nunca en él su sitio, ni tampoco el espectador. El sitio en todo caso le resulta insostenible frente al texto, fuera del texto, en un lugar en que podría prescindir de tener que escribir lo que leyéndolo le parecería *dado, pasado*, donde estaría ante algo *escrito ya*. Teniendo que poner en escena, es puesto en escena, se pone en escena. El relato a partir de entonces se dirige al

cuerpo del lector que es puesto en escena por las cosas. «Así, pues», al escribirse, el espectador puede menos que nunca escoger su sitio. Esa imposibilidad —ese poder también del lector escribiéndose— desde siempre trabajaba el texto en general. Abriendo aquí, limitando y situando toda lectura (la vuestra la mía), héla aquí, *por fin en esta ocasión*, mostrada: como tal. Mediante determinada composición de superficies vueltas del revés. Mediante una puesta en escena material exacta.

O más bien, puesto que la muestra aquí y el «como tal» del fenómeno no rigen ya en última instancia, son maniobrados como función inscrita y pieza dependiente, héla aquí en esta ocasión por fin no mostrada, sino montada. En una maquinaria implacable, con «una prudencia consumada y una lógica implacable».

Montada: no en una maquinaria en esta ocasión por fin visible, sino en un utillaje textual que deja sitio, hace sitio, sólo a una de sus cuatro series de superficies, en el momento de la visibilidad, de la superficie como en-frente, de la presencia cara a cara, calculando así la abertura, censando el fenómeno, el ser-en-persona, en-carne-y-huesos, en un teatro que cuenta esta vez con lo no-representable y,

«Lect.

o

cada término

ocultando y mostrando

páginas] TEATRO...

a favor del LIBRO

modernizado el conjunto

.

según el Drama...», que no se agota ni en la pre-

sentación ni en la representación de cualquier cosa, aunque practique también su posibilidad y enuncie además su teoría. Con un único y, aunque muy diferenciado, solo movimiento.

En esta ocasión por fin. «En esta ocasión por fin» no quiere decir que se realice finalmente, de golpe —de escritura o de dados— lo que oscuramente debía desde siempre buscarse. Nada resulta más ajeno que el encadenamiento finito-infinito de esos números a alguna escatología sobre todo de la literatura o por la literatura. Se asiste, en cambio, a la puesta generalizada entre paréntesis de la literatura, del texto supuestamente literario: simulacro con el que, al mismo tiempo, la literatura se pone en juego y entra en escena.

«En esta ocasión», ya se ha podido leer, se entrega expresamente como la multiplicidad —totalmente intrínseca— de un acontecimiento que no es ya un acontecimiento, puesto que su singularidad se desdobra de principio en juego, se multiplica, se divide y se descuenta, ocultándose inmediatamente en un «*doble fondo*» ininteligible de no-presencia, en el momento mismo en que parece producirse, es decir, presentarse.

Puesto que comienza por repetirse, semejante acontecimiento tiene en primer lugar la forma del relato. Su primera vez tiene lugar varias veces. De las que una, entre otras, es la última. Numerosa, plural en cada punto (punto de sujeto, punto de objeto, punto de cosa) esa primera vez ya no es más de aquí, ya no tiene más aquí, rompe la complicidad de pertenencia que nos liga a nuestro hábitat, a nuestra cultura, a nuestra raíz simple. «En *nuestro* país, dijo Alicia, no hay más que un día al mismo

tiempo.» Hay que pensar que el extranjero se aloja en la repetición.

«1. ... Aire / / A causa de una palabra dicha en otra lengua, acentuada, repetida, cantada —y en seguida olvidada—, yo sabía que un nuevo relato se había desencadenado. ¿Cuántas veces había pasado lo mismo?»

El relato que parece desencadenarse así —por primera vez, pero innumerable— se pone entonces a funcionar según modalidades que afilian la muerte a la (metáfora de la) maquinaria textual en que finalmente

«4.92. (... todo desaparece ante ese volumen, ese funcionamiento sin pasado, sin cuerpo... Todo está perdido y nada está perdido, os encontráis sin nada pero más fuertes, llevados, limpiados, irrigados, cambiados y más muertos...»)»

Nacido en su primera vez de una repetición («palabra... repetida...»), el texto reproduce maquinalmente, mortalmente, cada vez «más muerto» y «más fuerte», el proceso de su desencadenamiento. Nadie entrará en esos parajes si tiene miedo de las máquinas y si cree aún que la literatura, el pensamiento quizá, debe, no teniendo nada que ver con ella, exorcizar a la máquina. Aquí la «metáfora» tecnológica, la tecnicidad como metáfora que lleva la vida a la muerte, no se añade como un accidente, un excedente, un simple exceso, a la fuerza viva de la escritura. Al menos hay que dar cuenta de la posibilidad de lo que viene aquí a inscribirse como excedente y que, en lugar de caer fuera de la vida o si se quiere cayendo allí, provoca los *Números*, despliega la «fuerza viva» dividiéndola, dejándole el sitio y la palabra. La rama y el desencadenamiento:

«3. y ese juego me utilizaba como una figu-

ra entre otras... la operación de que yo era objeto...»

«4. (... el texto se interrumpe, se repliega, deja volver a las voces como un registro sin fin —)»

«2. 10. ... igualmente yo sabía que se había puesto en marcha algo que ya no podría parar...».

«4. 12. (pues una vez introducidas las primeras proposiciones en el mecanismo, una vez decidido el programa mínimo y conectado a vosotros, nada va a quedar inmóvil, nada va a verse libre, evitado, oculto... Todo se repite y vuelve, se repite y vuelve de nuevo, y sois arrastrados en esa cadena de tierra y de aire, de fuego, de sangre y de piedra, estáis cogidos o cogidas en esas permutaciones desarregladas...) — »

«4. 16. (... Es evidentemente aquí lo que el mecanismo intenta decir, lo que la máquina quiere manifestar en su cambio, sin que haya que descifrar el relato, la interpretación que anula en su manera de ser, a cada momento y a la vez... Funcionamiento difícil de comprender en sus deslizamientos, sus cortes, sus aproximaciones, su ausencia de centro y de finalidad, su tejido ramificado de leyes) — »

«2. 18. ... Bastaba con estar conectado allí arriba a través de ella...»

«4. 20. (... El summum del efecto desencadenado cuando después de haber descubierto las tres superficies animadas os volvéis hacia la cuarta es, pues, de una violencia multiplicada...) — »

«3. 43. ... Nada podía resistir a la violencia así desencadenada...»

«2. 46. ... Lo que se abría en mi centro permanecía así sin nombre, amenazado y sin embargo cada vez más seguro, impulsando y desencadenando el miedo en el interior del miedo y al mis-

mo tiempo el alejamiento, el recomienzo global... Interrogante, volviendo a encontrar en el plano del tiempo los términos vivos como otros tantos gérmenes, había pues una envoltura que latía y yo era en su límite un muerto entre otros muertos que designaban su muerte a todos los cuerpos sueltos sobre la superficie viva en que se inscribe la muerte... Esa indicación podía presentarse simplemente: «para el futuro, rodeo por lo imperfecto» — pero se trataba sobre todo de una aguja, de un rayo mate que atravesaba directamente cada órgano, allá donde está necesariamente pegado a su propia explosión, conectada ésta directamente con el exterior...»

«2. 62. ... Los que, de nosotros, habían desaparecido, se señalaban sin embargo en el rendimiento, conservaban su lugar activo y difuso, y era la realidad política de la operación desencadenada, el lado por el que nada debía estar aislado, podía franquear el reborde cruzado...».

«4. 64. (... deslizándose así bajo la página, el oriente estaba allí al principio... vosotros mismos recobrados por la rotación por así decirlo histórica, remitidos a la aparición de las relaciones resumidas en la página, pero que desencadenan inmediatamente su hundimiento, la llegada de las nuevas fuerzas que traen en efecto la razón de la desigualdad de desarrollo...) — »

«4. 76. (... Todo eso pensado desde un retiro cada vez más activo, negro, sin pensamiento, sin sueño, y afluyendo desde el fondo del tejido en que cada rostro aparece directamente conectado a la utilización de los volúmenes, en el crisol en suma generalizado: ...»

Etcétera: pues todo en ese texto está generaliza-

do en suma. El *desencadenamiento* (que despega los labios del discurso, los dientes de la máquina, da la palabra al rostro, finge darle a ver de frente, cara a cara, mientras le arrastra simultáneamente a la enumeración *conectándole*, como se verá, al árbol de los números y de las raíces cuadradas) tiene lugar mucho más a menudo, en estadios mucho más numerosos. En ocasiones habrá, señalémoslo aquí en el vacío de un ángulo mudo e invisible de que aún se tratará, que resumir, que medir en una acumulación estadística de «citas» los efectos calculados y regularmente ritmados de una recurrencia. Como la exigencia de ese ángulo, tal acumulación resultará el único medio, no de presentar, sino de simular presentar el texto que, más que cualquier otra cosa, *se escribe y se lee*, presenta su propia lectura, presenta su propia presentación y hace la sustracción de esa operación incesante. Inscribiremos, pues —simultáneamente—, en los ángulos de los *Números*, en ellos y fuera de ellos, sobre la piedra que os espera, las preguntas que tocan a «este» texto, el estatuto de su relación con los *Números*, lo que finge añadir a ellos para mimar su presentación, su re-presentación y su resumen. Pues si los *Números* dan cuenta de sí mismos, ese texto —como todo lo que le toca— es ya o aún «aquel» texto. Igual que *Números* calcula y finge la presentación de sí, inscribe en general la presencia en un juego, del mismo modo lo que por ironía se llamaría aún «este» texto mima la presentación, comentario, interpretación, resumen o recensión de los *Números*. Simulacro generalizado, esta escritura que circula «aquí» en el entre-texto de dos ficciones, entre un supuesto primer texto y su supuesto comentario, quimera como la hubiera llamado el autor de esa *Mímica* cuya «idea» no es

ciertamente la que se cree, ni su ilustración: «La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, en un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: avanzando aquí, rememorando allá, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*. Tal actúa el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna: instala, así, un medio, puro, de ficción.»

El espejo, tal como os verá, en que se leen los *Números* estará ciertamente roto, pero reflejará la rotura en una ficción intacta e ininterrumpida.

Si «este» momento de la ficción se refiere a sí, se interroga acerca de su poder e intenta su paso hacia el otro, no lo hará, pues, más que para estrecharse en el ángulo de las superficies de *Números*, sobre la línea de una abertura/cierre, puesto que un ángulo abre y cierra a la vez, en la entre-superficie de los espacios llenos y prescritos por los *Números*. En el lugar de la articulación de una superficie sobre la otra, es decir, de un tiempo sobre el otro. No es que el ángulo de la articulación sea un tema ausente o invisible. Es incluso, en los *Números*, insistente y azul, de un azul ilegible fuera de un sistema cromático deliberadamente distribuido. Es una «noche» que «no era otra cosa que ese paso insistente, azul, de unos tiempos a otros, la torsión, por ejemplo, mediante la cual comunican entre sí sin re-señalarse el presente y el imperfecto...» (1.5).

Arriesgadas en esa noche, apretadas en las rincoeras que relacionan decididamente las tres superficies del imperfecto con la única superficie del presente, nuestras inscripciones sobreañadidas no harán hecho más que re-señalar el paso en su propia insistencia, repitiendo el cuadrado mediante el cie-

rre del ángulo, relajando ficticiamente el rigor del texto mediante la abertura de otra superficie de escritura futura, en el juego desencadenado de lo cardinal o gozne (*cardo*). Escritura de ángulo: ¿saliente, cóncavo, de reflexión? A falta de saber aún lo que eso habrá querido decir, presentemos «esta» escritura como *reobservación de ángulo*, toda línea quebrada.

Re-observamos así, tratándose de la lectura estadística esbozada ahora mismo, que se habrá autorizado en profundidad con el texto mismo: los *Números*, con una frecuencia querida, se afirman contemporáneos y habitantes de las «*ciudades — allí donde las máquinas mudas saben desde ahora leer, descifrar, contar, escribir y acordarse — ...*» «Nosotros habitamos en esta ciudad (ese libro)» (*Drama*).

Para anunciar ese libro de la repetición que se refiere y se escapa a sí misma, para designar la extraña lógica que entonces se habrá articulado allí, «esta vez por fin» no designa, pues, la única realización final, sino también un desplazamiento y una ruptura, el sistema abierto de la repetición de las rupturas.

De donde, además, la imposibilidad de escoger su sitio y, sobre todo, de encontrarse en él. En la misma medida en que no la da a ver, no se contenta con decir la imposibilidad así montada. Esta no se declara únicamente como un *teorema*, incluso aunque a veces, en forma de enunciados lógico-matemáticos reinscritos (Hilbert, Frege, Wittgenstein, Bourbaki, etc.), su proposición latente es despertada a través del margen enorme y maldito de nuestra biblioteca doméstica (el Tao Te King, el Zohar, las mitologías mexicanas, india e islámica. Empédocles, Nicolás de Cusa, Bruno, Marx, Nietzsche, Lenin, Ar-

taud, Mao Tse-Tung, Bataille, etc.; y en otro margen, más interior o menos visible, borrado, Lucrecio, Dante, Pascal, Leibniz, Hegel, Baudelaire, Rimbaud y algunos más). Se practica.

¿Qué ocurre con esta práctica? Si producir es hacer marchar hacia la luz, llevar a la luz, desvelar, manifestar, esta «práctica» no se contenta con hacer o producir. No se deja regir por el motivo de la verdad cuyo horizonte *enmarca*, pues es con igual rigor contable de la no-producción, de las operaciones de anulación, de descuento y de cierto cero textual.

2. EL DISPOSITIVO O MARCO

«Son esos pesos y esas medidas, esos marcos, esos meridianos y esos horizontes artificiales los que, por su propia construcción, tienen un rigor general y absoluto, matemático.»

En el sistema de esa extraña práctica contable, el último responsable, el único contable, será nada menos que el lector, incluso el autor, a quien no habrá que nombrar, como se ha hecho durante un momento por concesión, obras y autores, *Números* pone en primer lugar del signatario el nombre en la sombra, «*en la columna de los números, los nombres en la sombra*» (4.52). No responde ya ante nadie, injustificable, una organización teatral en que los antiguos fantasmas denominados el autor, el lec-

tor, el director, el maquinista, el actor, los personajes, el espectador, etc., no tienen ya un lugar único, único y fijo (sala, escenario, pasillos, etc.) por ellos mismos a ellos mismos asignado, más que en la representación que de ello se hacen y de la que hay que dar razón. Allí es donde habrá tenido lugar, si tiene lugar, la historia, donde algo habrá sido visto, narrado, resumido como el sentido o la sustancia previa del libro.

Pero los *Números* desmontan esta representación, la desmontan como se desconstruye un mecanismo y como se desconcierta la seguridad de una pretensión. Igualmente, con ese gesto mismo le asignan un lugar determinado, una posición relativa en el movimiento general del dispositivo. En lenguaje clásico, ese lugar sería el del error y de la ilusión, de los que Spinoza y Kant demostraron por vías tan diferentes como se quiera, que no bastaba con tener conciencia de ellos para que dejen de actuar. La toma de conciencia es determinado efecto de escena. Podríamos, prudentemente, llevar la analogía más lejos aún, se trate de una ilusión necesaria de la percepción, de la estructura de la presentación sensible, o se trate de una ilusión transcendental que tiene lugar en la propia ley de la constitución del objeto, de la presentación de la cosa como objeto, como ser-frente-a mí.

En el *marco* del texto, uno de los lados del cuadrado, una de las superficies del cubo *representará* ese error no-empírico, esa ilusión transcendental. Más simplemente, *representará*; será la abertura de la escena representativa clásica. Representando la representación, la reflejará y la explicará en un espejo muy especial. La hablará, proferirá su discurs-

so mediante una especie de «boca cuadrada», «olvido cerrado por el marco».

Habrá que contar sin tregua con esa ilusi3n estructural. Pero hay que observar aquí que no sobreviene como un error de aberraci3n, un extravío incontrolable, una contingencia caprichosa del deseo. Es preciso, por el contrario, que sea de una necesidad inscrita *in situ*, en la organizaci3n global y el funcionamiento calculable de los lugares, para que el teatro finalmente sea cruelmente generalizado, para que ningún no-lugar le escape, para que ningún origen puro (de la creaci3n, del mundo, del habla, de la experiencia, de todo lo que está presente en general) vigile la escena desde lo intacto de alguna abertura absoluta. Si una vez enmarcada, lo que se hace pasar por aperidad, elemento o acontecimiento de abertura, no es ya más que un efecto de apertura topol3gicamente asignable, nada entonces tendr  lugar que no sea el lugar.

Fuera. Todo regreso intentado hacia la intimidad indemne y propia de alguna presencia o presencia en sí tiene lugar en la ilusi3n. Porque la ilusi3n, como indica ya su nombre, es siempre un efecto de juego; luego porque tiene un teatro en que se establece determinada relaci3n definida de lo irrepresentable con la representaci3n. En fin, porque la totalidad del texto, como *Drama*, es de parte a parte puesta en juego, restituyendo potentemente la horizontalidad cuadrada de la página, del «damero que representa al tiempo», de ese «tablero de ajedrez invisible», en el volumen teatral de determinado cubo. En ese vencimiento con numerosas aristas, el que dice *yo* en el presente, en el acontecimiento denominado positivo de su discurso, no podría tener más que la ilusi3n del dominio. Al tiempo que cree

conducir las operaciones, en cada instante y a pesar suyo, su lugar —la abertura en el presente de quienquiera que cree poder decir *yo, yo pienso, yo soy, yo veo, yo siento, yo digo* (ustedes, por ejemplo, aquí, ahora)— es decidido por una tirada de dados cuyo azar desarrolla a continuación inexorablemente la ley. *Desencadenamiento*: abertura, más generalmente de una puerta, con una cerradura, un candado, llaves que a partir de ahora ya no hay que olvidar; y *marco*: inscripción de un cuadrado; abertura, pues, comprendida y reflejada en un cuadrángulo, abertura al cuadrado, cierto espejo singular, que os espera. La ciudad una vez más, con puertas y espejos, el laberinto:

«1.17 ... E igual que uno se acerca de noche a una ciudad animada en torno a la cual no hubiera nada, igual que uno se encuentra por voluntad de una tirada de dados en una de las malas casillas del juego olvidado, igual que una combinación de cifras escogidas al azar abre tal o tal otra puerta blindada, así habría regresado yo a mi propia forma sin haber podido prever lo que me esperaba... El marco en que me encontraba era, desde luego, imposible de colmar si sólo se evocaban los millares de millones de relatos que se estaban desarrollando... los miles de millones de frases dichas, transmitidas o actuando fugitivamente en el proceso... Era un nuevo suplicio en segundo grado, que atravesaba a todos los habitantes vivos de esa época, abría la posibilidad de sus ojos y de sus palabras...»

Y para que no pierdan el rastro de la llave, ni de cierto broche hacia el que se les conduce, detrás de un «*espejo negro*»:

«3. 15. ... Diciendo también: «el palacio está provisto de cincuenta puertas. Se abren en los cua-

tro lados en número de cuarenta y nueve. La última puerta no está sobre ningún lado y se ignora si se abre hacia arriba o hacia abajo... Todas esas puertas tienen una sola cerradura y no hay más que una pequeña cerradura para introducir la llave, y no está señalada más que por la huella de la llave...»

«3. 35. ... y de nuevo volví a encontrar la llave, y cada vez se repetía la misma sorpresa de descubrir cómo se anda y se sabe andar...»

La ilusión —dicho de otro modo, la verdad, de lo que parece presentarse como la cosa misma frente a mí, en la abertura completamente «natural» y sin tregua por sí misma regenerada de mi rostro o de la escena— no habrá, pues, sido más que el efecto de lo que a menudo se denomina «dispositivo» («dispositivo deformante, constantemente activo». 3. 43).

«... Ese aparato era yo, es él quien acaba de escribir esta frase». No es que sea un yo o un para mí, sino que es puesto en mi lugar y yo no es más que la estructura diferenciada de esta organización, absolutamente natural y puramente artificial, lo bastante diferenciada para contar en ella el momento o el lugar de la ilusión autárquica y del sujeto soberano.

Ese dispositivo se explica. Se explica, no quiere decir que sea posible explicarlo, que se deje comprender por un observador: se explica a sí mismo y (incluido) a todo observador posible. Se explicita multiplicándose, «plegando y desplegando las raíces de sus signos más mínimos» (*ibid.*). Los Números se explican de ese modo —de donde la contorsión con que fingís aquí garrapatear, injertar algún suplemento en la rinconera —hasta cierto límite que no ribetea desde el exterior todas las potencias del tex-

to, pero condiciona, por el contrario, mediante cierto repliegue o ángulo interior de las superficies, su envolvimiento y desarrollo en la estructura finita/infinita del dispositivo.

Este no se explica únicamente, lee su explicación, que no es un discurso venido de otro lugar y que, fuera del texto, vendría a comentar, interpretar, descifrar —empezáis ya a saber por qué es indescifrabable el texto— enseñar o informar sobre los secretos técnicos de su disposición. Los discursos explicativos surgen regularmente, engendrándose en el transcurso de secuencias que pertenecen a la cuadratura del texto, precisamente a una de las cuatro caras, la que parece abierta para la percepción del espectáculo, para el ahora de la conciencia mirando a su objeto, superficie de presencia considerada. Esa cara —*frons scaena* del teatro clásico— se contempla también como la abertura originaria, inmediata, incondicionada del *aparecer*, pero se explica como abertura *aparente*, producto condicionado, efecto de superficie. La explicación de la «ilusión» nos es propuesta en el presente, en el tiempo de la «ilusión» así reflejada; y es siempre parcial, siempre para volver a empezar, para prolongar, para encadenar; importa más por los empujones que ejerce sobre el texto general que por la «verdad» que se supone que revela, por sus informaciones, sus deformaciones. Aunque se haga pasar por la agrupación, el hogar de recogimiento de la historia general, tiene una historia particular como cada una de las demás superficies. Hay que seguir su encadenamiento específico. Cada término, cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arras-

trar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones, de recurrencias que añaden o cercenan un miembro a cada proposición anterior.

3. EL CORTE

«... siempre ese margen, ese corte, delgada inmensidad latente...

Escribe:

'Nunca el problema en directo... La organización general funciona para impedirnos plantearlo...» (*Drama*)

«El replegado virgen del libro, todavía, se presta a un sacrificio del que sangró el filete rojo de los antiguos tomos; la introducción de un arma, o abrecartas, para establecer la toma de posesión. Cuán personal más adelante, la conciencia, sin ese simulacro bárbaro: cuando se convierta en participación, en el libro tomado de aquí, de allá, variado de aires, adivinando como un enigma —casi rehecho por sí. Los pliegues perpetúan una marca...»

«Hay un cuchillo que no olvido.»

Recortad un ejemplo, puesto que no podéis ni debéis emprender el comentario infinito que a cada instante parece deber encadenarse e inmediatamente anularse, dejarse leer a su vez por el propio dispositivo.

Practicad, pues, un corte, arbitrario y violento, después de haber recordado que los *Números* prescriben el corte, y de «comenzar» por él. Comienzo siempre ficticio, y el corte, lejos de resultar inaugu-

ral, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisivo, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no remite ya a otro «comienzo», a otro «acontecimiento», siendo más que nunca mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento. Hay que cortar porque (o como consecuencia de, como veremos) el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso. «1.9. ... *había, pues, al principio, lo que me veo obligado a llamar 'el salto', el corte sobre el que no se puede pasar más que saltando...*»

En lo que llamaréis provisionalmente la polise-
mia general de los *Números*, el «corte» marca sin
duda la interrupción del texto («*cuando el texto se
interrumpe, se repliega*...»), lo arbitrario también
del abrecartas que abre la lectura indiferentemente
aquí o allá, separándola de la escritura que comien-
za por la lectura de una frase aquí o allá recortada,
la repetición al azar y necesaria del ya-allí de un
(otro) texto, la hoja cortante de la decisión en ge-
neral, decisión decidida, experimentada tanto como
decidiente («3. 11. ... *La gran decisión se abatía,
pues, sobre mí, ahora, y el miedo roía cada signo...*»),
el paso de nada a «aquí», de aquí a «allá», «*detona-
ción y rotura en que el cuerpo es tirado como un
obús desde la ausencia de extensión*», la decisión
violenta que proyecta por efracción el cuerpo-obús,
que es tan afilado como un *cuchillo* («*gimiendo, re-
torcida, como si brotase la noche de su garganta,
como si no fuese ya más que esa emisión de noche
abierta a cuchillo en la masa plena de la tarde, guar-
dando esa oscuridad en la boca...*»)

Semejante decisión es castración al menos repre-
sentada, fingida o circuncisión. Como siempre y el

cuchillo que con una frecuencia obsesiva corta el árbol de los *Números* se afila como la amenaza del falo: amenazante y amenazado por el instrumento que es. La «operación» de lectura/escritura pasa por «*la hoja de un cuchillo roja*».

Hay que leer que la castración puesta en juego se confunde con la detonación o la proyección del obús. Aliterante y permutante, la asociación «*término/germen*» (2. 46) o «*más muerto/más fuerte*» (4. 92), tal como la habéis encontrado ya, no define nunca una oposición, sino la implicación más interior y más irreductible. La amenaza del abrecartas con que sangró el filete rojo abre o erige, entablando con un trazo la decisión de su presente; con ella se separan los labios, se descose la boca:

«1. 29. *Sin embargo, volvía a hallar mi cuerpo mutilado y se diría que la carne había sido trabajada, y el sexo estaba cosido y enderezado como una espiga endurecida y cerrada, y yo miraba a ese primer modelo de antes de la caída encerrado en una celda estrecha en la que penetraba el sol... Ese primer ejemplar herido, pero más sexuado... Era yo, estaba seguro, había esperado mi sueño... Allí, salía de la tierra, volvía desfigurado pero hablando, aislado pero lo bastante fuerte como para ir hasta el final, en el huevo... Más exactamente, éramos dos, ahora: aquel cuya piel intacta podía ser mostrada a todos, cuya envoltura no provocaba inmediatamente el horror, y el otro acribillado de muescas y agujeros, en carne viva, violeta y púrpura, despelado como un buey...»*

La cabeza cortada: los *Números* se escriben en el rojo de la revolución futura. «*Bailamos sobre un volcán*» (1. 29), fue la frase pronunciada en un baile dado, en vísperas de una revolución, por el du-

que de Orleáns al rey de Nápoles. Hay que poner en relación, en *Números*, esta cita anónima con la caída regular, la cadencia de una cabeza cortada, la «operación». «1. 5. ... Y había el eco o más bien la incisión o más bien la caída unida a esta unidad: "hecho": la sangre no se coagula instantáneamente... Veía la cabeza cortada pero aún viva, la boca abierta sobre la única palabra que no podría ser pronunciada o captada... Tocando esa secuencia, comprendía que un solo homicidio estaba ocurriendo constantemente, que salíamos de él para regresar por ese desvío...»

... 2. 14. ... Semejante, ahora a ese grabador que, con cien años de adelanto, representó la ejecución con hacha del rey cuando el mecanismo no se había producido... Podía a mi vez revivir perfectamente la escena ...El ruido de los tambores que tapa finalmente esa voz antes de que la cuchilla envíe al órgano de esa voz al cesto, no sin que haya sido blandida la cabeza como prueba de una reducción sacrilega, manchada... Acto único y que no tiene igual más que en las muertes en masa de sacerdotes por fin permitidas o el paseo de esa cabeza despellejada en la punta de una pica entre los gritos—».

Empezáis a seguir la relación de cierta erección que se blande y de cierta cabeza o habla cortada, elevándose en la manifestación del corte el blandimiento o la pica, y no pudiendo presentarse más que en juego, la risa misma que enseña los dientes aguzados, del corte. Presentarse, es decir enderezarse. El enderezarse anuncia siempre que está en curso un único homicidio.

«2. 66. ... Enderezándose —la risa— los labios, crispándose y dejando ver lo que empuja a los dien-

tes... La cabeza vista cortada y ella llevándola, y yo desequilibrándola y apretándola al moverme, y yo otra vez empujándola a la carrera, y saltando—».

Castración —a puesta de siempre— y presencia en sí del presente. El presente puro sería la plenitud inincidida, la continuidad virgen del no-corte, el volumen que, de no haber expuesto el rodillo de su escritura al abrecartas del lector no estaría aún escrito, en la víspera del juego. Pero la pluma, cuando la hayáis seguido, hasta el fin, se habrá convertido en cuchillo. El presente no se presenta como tal más que refiriéndose a sí, no se dice como tal, no se apunta como tal más que para dividirse, plegándose a sí en el ángulo, en la rotura (rotura: «falla» y «articulación», con charnela, de una obra de serrería. *Littré*). En el desencadenamiento. La presencia no está nunca presente. La posibilidad no está nunca presente. La posibilidad —o la potencia— del presente no es más que su propio límite, su pliegue interior, su imposibilidad —o su impotencia. Tal habrá sido la relación de la a-puesta de castración y de la presencia. Lo que aquí vale del presente vale igualmente de la «historia», de la «forma», de la forma de la historia, etc., como de todas las significaciones que, en la lengua de la metafísica, son indisociables de la significación «presente».

La presencia del presente no forma superficie, no entra decididamente en escena, no se instituye frente a frente —en presente—, no desencadena el discurso —el habla presente—, no separa sus labios más que en el juego de este corte.

«4. 44. (... la historia adopta entonces esta forma: el músculo se endereza, muestra su cabeza hinchada y roja, y su mano cerrada sobre él, sus

labios se aproximan a su sangre y los dientes agarran suavemente lo que se llama presente) —».

«Lo que se llama presente», lo que se erige libremente enderezado ante mí, muy próximo, lo que aparece, no se entrega como tal, puro surgir sin ninguna cuenta que rendir, más que en el discurso mítico en que desaparecería la diferencia. Teniendo en cuenta lo que le divide y lo recorta y repliega en su propio desencadenamiento, el presente no es ya simplemente el presente. No puede ya dejarse llamar «presente» más que por discurso indirecto, en las comillas de la cita, del relato, de la ficción. No se presenta en el lenguaje más que por una especie de rebote. Convertido aquí en procedimiento regular, ese rebote afecta con un valor de rodeo, de indirección, de ángulo, a todas las evidencias supuestamente simples y naturales de la presencia propia. Ya el *Drama* confinaba en el ángulo de esas comillas a «mi vida», «en vida», «mi vida antes de mi nacimiento»; «el silencio breve del "yo vivo, tú vives, nosotros vivimos"»; en otro lugar «"vivir" se manifiesta de la siguiente forma...»; o, también: «"Su vida", viniendo hacia él desde las fachadas, las aceras, desiertas —pasando junto a él, rozándolo, alejándose... En unos segundos, bajo la lluvia, la ciudad se convierte en otra ciudad, más amplia, flotante... Como si nada hubiese comenzado aún...». *Números: «1. 29. ... No sólo «yo» y «toda mi vida»... No sólo eso, sino también el conjunto en que yo estaba, en que estaré sin saber lo que soy en realidad, exactamente como en ese momento en que «yo soy» no significa nada concreto ...El conjunto, la larga acumulación sin mirada, el peso de lo construido, mueve, fabrica, transmite, transporta, trans-*

forma y destruye...» «2. 94. ... lo que aún se llama vida...»

Estos ejemplos privilegiados forman una serie orgánica. La presencia y la vida, la presencia del presente y la vida de lo vivo es aquí lo mismo. La salida fuera de la unidad «primitiva» y mítica (siempre reconstituida con retraso en el después-del-corte), el corte, la decisión —decidiente y decidida—, el *golpe* parte la simiente al proyectarla. Inscribe la diferencia en la vida («es esta misma diferencia [«esta diferencia implacable»] la condición de su operación. Ninguna cosa es completa por sí misma ni puede completarse más que con lo que le falta. Pero lo que falta a toda cosa particular es infinito; no podemos saber por adelantado el complemento que pide. No reconocemos, pues, más que por la autoridad del hecho y por el gusto secreto de nuestra mente cuándo se ha hallado la armonía eficaz, la diferencia-madre, esencial y generatriz... Una diferencia: la causa es radicalmente eso. No es en absoluto positiva, no está en manera alguna incluida en el sujeto. Es lo que le falta esencialmente.») no sobreviniendo la multiplicidad numérica como una amenaza de muerte a un germen anteriormente uno consigo mismo. Abre, por el contrario, camino a «la» simiente que no (se) produce pues, no se adelanta más que en el plural. Singular plural que ningún origen singular habrá precedido jamás. Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación «primera» es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina «lenguaje» (discurso, texto, etc.) o de inseminación «real», cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento

atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte. Podríamos reconstituir la red que hace pasar a los *Números* por las referencias a todas las teorías atomistas que fueron también teorías del esperma. Dejaros guiar, en los *Números*, a través del vocabulario de la germinación o de la diseminación, por la palabra «grupo» —conjunto de una dispersión— Enjambre. Los *Números* están en una teoría matemático-genética de los grupos.

Si con eso querían decir algo, es que no hay nada antes del grupo, ninguna unidad simple y originaria antes de esa división mediante la cual viene a verse la vida y la simiente de entrada se multiplica; nada antes de la suma en la que la simiente empieza por restarse, antes de lo que el *Drama* anunciaba como «una proliferación que no habría comenzado nunca», antes de lo que las *Lógicas* consignaban como enjambre de avispas, división en el trabajo: «El lenguaje se convierte en ese estado de comienzo *que se enuncia por doquier* cuyos efectos insonoros van a repercutirse inmediatamente en la charnela y el quicio de la lengua: la comparación. Así las avispas del templo de Denderah: ...»

Proliferación además porque la desaparición o más bien la sustitución de la unidad se añade y se borra —sustrayéndose— en el desencadenamiento («1. 41. ... *participábamos del cálculo que nos borraba y nos reemplazaba*—») ...4. 84. (... «*la varita que sostiene representa el cuadrado central, la unidad que no cuenta, sino que vale y forma el conjunto — el distribuidor, el quicio*» / «*la unidad no*

se añade, sino que simplemente produce una mutación y se confunde con el entero, el total en que operan las mutaciones» / ... Y así, el átomo "yo"... —)» engendra de una sola vez el número y lo innumerable. «Gérmenes, simientes en número innumerable...» ... «Seminaque innumero numero summaque profunda.»

Comienzo ficticio, falsa entrada, falsa salida, escritura en número innumerable, debéis volver a leerlas aún.


La ley del corte os autoriza a ello, os lo prescribe desde ahora, tomad pues un ejemplo y desmembrad el texto:

«4. (pero como hay ese corte, ese retroceso sin cesar presentes y en acción; como las líneas se dispersan y se hunden antes de aparecer vueltas en la superficie muerta en que las veis, el imperfecto de su movimiento y su doble fondo inaprehensible —y muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el comienzo, una columna transparente en que lo que tiene lugar permanece suspendido a una altura más o menos grande, y despertándoos os decís: "anda, si estaba allí", pero nada viene a explicar esa frase, es ella la que os mira... Esa columna no os deja ninguna distancia, vela cuando dormís, deslizada entre vosotros y vosotros... Cada vez menos sospechada, cada vez menos recordada por donde vais sin verme... No es, sin embargo, más que para nosotros para quienes gira la noche y se forma por encima de las ciudades —allí donde las máquinas mudas saben ya leer, descifrar, contar, escribir y recordar—, y se ve interrumpirse una conversación, quedar en el lugar los gestos, aquí, entre los paños, los objetos reunidos, «algo no ha sido dicho». Hablan, ahora, pero

algo subsiste de su silencio; son representados aquí por un vaho, un reflejo, "pero no, es justamente lo contrario", "creo, efectivamente, que se puede afirmar eso": escribo verdaderamente lo que pasa, y desde luego resulta imposible estar allí en totalidad, se hace de sesgo, sin pararse —pero, en fin, estamos juntos, no hay ninguna razón para esperar o pararse—

es difícil aceptar ese intervalo, ese blanco intacto; es, sin embargo, muy difícil confirmar sin ese olvido que vuelve y fuerza la mano —cuando el texto se interrumpe, se repliega, deja volver las voces como una grabación sin fin—

cada vez necesario el no escucharse, «de qué habla usted», «precise» —

*puesto que vienen de una serie infinita de elementos podridos y acumulados, limpiados, quemados, anulados, mientras que más adelante otros buscan ya sus palabras y recubrirán lo que aquí se dice hoy, — y yo soy como ellos, entre ellos, entre vosotros, en la operación, en el número, $1+2+3+4=$
 $=10$ )».*

He aquí, pues, el 4.

4. EL DOBLE FONDO DEL PLUSCUAMPRESENTE

«Los cuatro volúmenes son un | Libro, |
presentado dos veces en tanto que sus dos mitades,
primera del uno y última del otro yuxtapuestas a
última y primera del uno y del otro: y poco a
poco su unidad se revela, con ayuda de ese trabajo de
comparación

|
mostrando que forma un todo
en dos sentidos distintos, | en tanto que una quinta
parte, formada por el conjunto de esos cuatro fragmentos,
aparentes o dos veces repetidos:

esto tendrá pues lugar 5 veces
o 20 fragmentos agrupados
en 2(3) por 10, hallados idénticos
[.....]
[.....]

Se tienen así 4 volúmenes, 5 veces
es decir una vez (cuádriga) los 4
primeros volúmenes
concurrentemente, de los cuatro
libros que son cada unas [*sic*] en
cinco volúmenes: y así una y otra vez,
en

o comenzar
por el medio

tanto que una cuádruple Pieza yuxtapuesta
en cinco actos, hasta el ago-
tamiento del todo. Mientras que entonces
se manifiesta que son cuatro
libros (de cuatro concurrentes)
Cada uno en [2]5 volúmenes...»

Acabáis de reconocer, recogiendo la fórmula
 $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ (si en su transcripción fonéti-
ca) el ideograma chino del 4. La carta del texto es-
taaba jugada, comenzaba a dibujar sus bordes.

No habéis cortado cualquier cosa en cualquier sitio. La secuencia recortada es la «primera de una serie de 25 secuencias que llevan la cifra 4. Es la cuarta de un conjunto que cuenta con 100: la «operación», como la llama el autor, desaparece del texto superior en exergo, la operación de lectura-escritura, sin sujeto ni objeto, más que el libro.

La carta del texto habrá sido jugada. Habrá enunciado el presente como corte, interrupción del texto vuelta a poner en juego en el texto. Pero es en el presente como habrá enunciado el presente del corte. Pues nada dice mejor el presente, al parecer, que el *hay*. Pero lo que aquí *hay* es el corte («hay este corte»), y lo que es «*sin cesar presente y en acción*» en un «*retroceso*».

Que se puede entender también como el retroceso de un arma de fuego y la posibilidad de su desencadenamiento.

Como todas las secuencias que llevan la cifra 4, la que acabáis de leer se mantiene entre paréntesis, su tiempo es el presente, se dirige a «vosotros». Constituyendo una de las caras de los 25 cuadrados doblemente cifrados: periódicamente de 1 a 4 y linealmente de 1 a 100, es la abertura recortada, practicada en forma de escena actualmente visible y parlante para el espectador-lector: «vosotros». Leyéndoos. Viéndoos. Hablándoos. Los *Números*, leyéndoos, viéndoos, hablándoos, leyendo, viendo, hablando, queriendo decir aquí esas formas de gerundio «en el momento o ahora» leéis, veis, habláis, etc. Vivís en el presente, en «lo que se llama presente», en conciencia, asistís a lo que parece dáos de frente, a lo que se adelanta, alzado ante vosotros, hacia vosotros, a lo que se recorta en el propio horizonte del mundo, se alza sobre su fondo,

toma figura ante vosotros, resulta visible ante vuestros ojos, vuestra frente, vuestra boca, vuestras manos. Recibís o mantenéis en la forma de lo que se llama presente, es decir, según la conciencia o la percepción, un discurso.

Esta abertura de presencia es la superficie cuarta. Supuestamente originaria, salvaje e irreductible como el surgimiento incesante y siempre virgen del mundo, tiene una «historia» o más bien se hunde mediante esa «historia» en un tiempo sin límite que no es ni un «presente» ni una «historia». La historia de ese presente afilia la superficie cuarta a la escena del viejo teatro representativo. Así esa superficie es «*superficie muerta*»: muerta como la estructura de ese antiguo teatro, muerta también porque la conciencia espectadora, consumidora de un presente o de un sentido representados —«vosotros»— se cree en la libertad del aparecer puro cuando no es ya más que el efecto deportado, repercutido, devuelto, arrojado, la cáscara o la corteza que cae de una fuerza, de una «vida» que no se presenta, que no se ha presentado nunca. Lo invisible de esa escena de visibilidad es su relación con la producción seminal y cifrada que la organiza.

4. «4. ... como las líneas se dispersan y se hunden antes de aparecer vueltas en la superficie muerta en que las veis...»

Este corte, esta abertura, esta pura apariencia del aparecer mediante la cual el presente parece liberarse de la máquina textual («historia», nombres, topología, diseminación, etc.) se denuncia de hecho a cada momento. La operación vuelve a poner en juego la «ilusión» como efecto o producto. La presencia, o producción, no es más que un producto. Producto de una operación aritmética. La inmedia-

tez aparente de lo que parece darse a la percepción presente en su desnudez de origen, en su naturaleza, cae ya como un efecto: bajo el golpe de una estructura maquinada que no se entrega al presente. no teniendo nada que ver éste con ella.

Pues el imperfecto, tiempo de las otras tres series de secuencias (1, 2, 3) no debe leerse como otro presente, como un presente modificado, un presente pasado, el pasado de lo que al menos fue presente, sobre alguna otra superficie que antaño vimos alzarse contra sí y que aún podríamos ver dando la vuelta del teatro o de la memoria, del teatro de la memoria (se debe leer en el espesor de los *Número* la sedimentación de todas las artes de la memoria, de todos los «teatros de la memoria», de todos los planos que los han dibujado, desde el *Ad Herennium* hasta el *Ars memoriae* de Robert Fludd, pasando por los proyectos de Giulio Camillo, de Giordano Bruno, etc.). El imperfecto, pues, no es otro presente, un haber-sido-presente, es **totalmente** distinto del presente y no tiene, pues, esencia. Por eso es por lo que «*da el movimiento y el doble fondo inaprehensible*».

El presente se presenta como la simplicidad del fondo. Un tiempo pasado que no marcarse más que otro presente se aseguraría sobre un fondo simple, oculto detrás de la superficie de la apariencia presente. El doble fondo del imperfecto apela, aquí al menos, a un tiempo sin fundamento y sin límite, un tiempo, en suma, que no sería ya un «tiempo», un tiempo sin presente, al privar la cuenta total al cuadrado de su suelo, dejándole suspendido en el aire. Desde el momento en que hay doble fondo, ya no hay fondo del todo en formación y esta ley no dejará desde entonces de verificarse.

El imperfecto habrá dado el movimiento. La ilusión del presente, la que, jugándose sobre la superficie muerta, nos hace creer en el fundamento seguro de una donación originaria, la veis así denunciada y vuelta a poner en movimiento de un latigazo «en las cuerdas de acero». Pero esta denuncia tiene lugar en una secuencia escrita en el presente.

¿Qué ocurre con este nuevo presente? ¿Por qué, cómo la secuencia cuarta es *a la vez* la «presentación» y el discurso crítico, si se quiere, la interpección a vosotros dirigida sobre la presentación? ¿Por qué esta interpretación que interpela, remitiendo sin cesar al imperfecto, permanece en el presente? ¿Y cuál es su relación con el imperfecto que da el movimiento?

Se trata quizá de algún espejo desconocido. Comenzáis a quemaros al aproximarnos a este espejo y a la llave de determinado broche.

Ese nuevo presente se escucha mejor en la abertura del *Drama*. Su relato estaba *aparentemente* escrito en presente. Ciertamente. Con eso también se le encuentra reinsertado, transplantado, recitado, con todos los efectos de transformación textual que ello implica, en el conjunto más extenso y la temporalidad más compleja de los *Números*. Lo verificaréis una vez más. Pero el presente del *Drama* no ha sido nunca simple. En la estructura del *Yi-King*, en el tablero, entre el presente fuera de las comillas y el presente de lo que «él escribe» se introduce una disjuntura, una duplicidad en la que se hunde el presente fundador, lo que se llama presente. Siguiendo esta «dualidad desencadenada por la escritura», hay pues ya, en la misma página, un presente simple, efecto producido por lo que da el movimiento, y el presente que enuncia o denuncia su

relación con los otros tiempos en un discurso «científico», de presentación «científica», diciendo en el presente la verdad (de la verdad como presente ingenuo). Como en la secuencia cuarta de los *Números*.

A ese presente total y diferenciado, equívoco, que hay pues que guardarse de disminuir sobre el presente simple al que pone violentamente en juego; a ese presente estructurado y sin fondo, en relación con el doble fondo que comprende el presente y que no es él, le llamaba «pluscuampresente» el *Drama*.

Aunque no sea ni decididamente el imperfecto de los *Números* ni el presente doble o dialogado de la interpelación cuarta, el pluscuampresente habrá preparado lo uno y lo otro, se habrá, mediante algún futuro anterior, alojado en el uno y el otro, en ese intercambio más bien con el que debían precisamente «re-marcarse». Semejante futuro anterior, si hace circular siempre un texto en otro, excluye toda escatología por el hecho mismo de que es el futuro anterior de un imperfecto innumerable; de un pasado definido que no habrá sido nunca presente.

Antes de la confirmación de otros paréntesis, este encadenamiento de paréntesis, en el *Drama*, os habrá prescrito pensarlo:

«... Pero del lado del "habla", descubre la ausencia de límites: eso puede describirse sin fin, eso puede describirse sin fin describiéndose, etc. (El signo "etc." resulta además aquí irrisorio; habría que inventar uno que significase lo incesante, lo innumerable, algo como la abreviatura del vértigo inserta en el diccionario general.) Su método permite, sin embargo, acceder en todo momento al

conjunto de las declinaciones, de las concordancias, de las figuras, de las personas —tomarlas por así decir al revés. Relato del pensamiento en las palabras y recíprocamente. Ablativo absoluto. No ocurre en el tiempo, sino sobre la página en que se disponen tiempos. Página presente en el pluscuampresente. «El pasado no está detrás nuestro, sino bajo nuestros pies.» Página blanca, pero escrita desde siempre, blanca por olvido de lo que fue escrito, por desaparición del texto sobre el fondo del cual todo lo que se escribe está escrito. Y, sin embargo, nada está verdaderamente escrito, puede cambiar a cada instante, y es aún e interminablemente la primera vez (habría que escribir "la primera vez"). «Se vuelve a ver viendo el mar por primera vez: gris al final de una calle, efecto nulo. Le pareció sólo después que representaba de golpe en la orilla el ruido y, por consiguiente, la explicación del horizonte que existe y no existe.) He aquí cómo se lo toma: apela a una simple posibilidad de imagen, a un habla anterior aislada en ese país no localizable que es al mismo tiempo lo que ve, piensa, vio o soñó, habría podido pensar o ver, etc., país sin límite y, sin embargo, disponible, formando pantalla.»

Acabáis mediante esta cita, este motivo del *Drama*, de llegar a la vista de un «horizonte que existe y no existe», y luego de cierta «pantalla». Ya casi estáis.

Habrá, pues, sido necesario inventar «el que significaría lo incesante, lo innumerable». Inventarlo, desde luego, en el intervalo. Inventar el signo para ese «estar haciendo», para un movimiento a la vez ininterrumpido y quebrado, una continuidad de rupturas que, sin embargo, no se allanará a la superficie de un presente homogéneo y evidente. Nues-

tra lengua recoge siempre ese movimiento en la forma del devenir-presente: devenir-presente, presente en devenir, devenir del presente, recogida del movimiento de la escritura en el tiempo del habla «viva»: presente supuestamente sin huella. Había, pues, que apelar al exterior de *nuestra* lengua para significar ese ultra-presente incesante. Al exterior *del* habla también. Dos caracteres «chinos» marcan ese «*algo de constantemente reanimado e inapaciguado* 動 (1. 37), ese movimiento incesante del «*ser en el momento de hacer y precisamente* 正 (2. 62).

El pluscuampresente de la secuencia cuarta envuelve, pues, a la vez el presente («vividido», por vosotros, en la «ilusión» del que vive, lee, dice en el presente, los ojos fijos en la escena clásica) y su reinscripción violenta en la máquina aritmética y teatral: los *Números*, leyéndoos, viéndoos, hablándoos, en situación de leerlos a *vosotros*, de veros a *vosotros*, de hablaros a *vosotros*, «en situación de» queriendo decir aquí en el momento en que, no-presentemente, sois leídos, vistos, hablados, etc. Esta reinscripción *tiene lugar, hay* su violencia. Ese «hay» del «tener lugar» no está en el presente más que en la «ilusión» del enunciado o de la enunciación. Contenido y acto de ese lenguaje son inmediatamente abiertos sobre el ultra-presente. Lo que tiene lugar, lo que hay, es la escritura, es decir, una maquinación cuyo presente no es más que una peonza. Así es como *Drama* habrá puesto al presente en la escritura, en el tener-lugar del lugar, en la composición excentrada del pluscuampresente: «Su historia no es ya su historia, sino simplemente esta afirmación: algo tiene lugar. Intenta convertirse en el centro de ese nuevo silencio, y en efecto

todo viene a dudar y desequilibrarse en su entorno... Las palabras, los gestos (junto a él, fuera), recobran sus raíces geométricas: entra en una gráfica generalizada.»

La maquinación de los tiempos, en los *Números*, se confunde con la distribución de las personas. Por ejemplo (¿qué podéis hacer aquí que no sea recoger el ejemplo de lo innumerable, sacar un premio?), el «nosotros» no habrá sido una persona entre otras en mayor medida que el imperfecto un simple presente pasado. El «nosotros» es el elemento no-presente, no-personal, imperfecto, ilimitado, en el cual el presente personal, la propiedad de las personas, *vosotros, yo, él*, recortamos, se recortan. El «nosotros» no es más que el lugar de la permutación de las personas. Así es como tiene lugar como la «indicación naciente de una presencia no situada —insituable—, pero que permanece y se reconstituye irresistiblemente. No hay persona, sin duda, pero los papeles se permutan...» Por eso las otras personas se presentan, de frente de alguna manera, se dejan mirar, contar y sustraer; el «nosotros» no se presenta nunca de frente: imperfecto pluscuampresente: «*I. ... Sin embargo, había un "nosotros". Ese "nosotros" se perdía, volvía, temblaba y volvía sin descanso...*». Todo, pues, «empezó» por él y, sin embargo, no es representable nunca en el frente de la escena. Está comprometido como una fuerza oblicua en una guerra sin frente, como ese grupo innumerable. «*1. 81. ... "Lo finito y lo infinito son inseparables" / ... Viniendo de la rotación y parándonos un momento en el signo "nosotros" inscrito en nosotros de perfil... Tomando así la forma de todo un pueblo animado y agrupado en torno a sus articulaciones, a su voz de sexo*

y de intercambio, convirtiéndose en la fuerza motriz de las traducciones y de las divisiones... Todo eso moviéndose ahora por nosotros y a través nuestra, pareciendo surgir de una aceleración de sueño, salir de la corriente y depositar por nosotros y a través nuestra sus gérmenes futuros y pasados... Gérmenes agrupados y diseminados...»

«Por nosotros» y «a través nuestra». La función del agente personal, en el «nosotros» está abierta, atravesada por la fuerza anónima, por el imperfecto laborador y proliferante del enjambre.

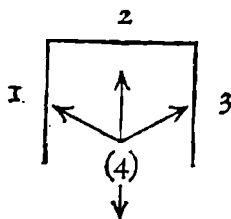
Los bordes de la carta os aparecen con más nitidez. «Y así es como vuelve a encontrar la placa giratoria de su presente, como allí dispone de los tiempos, de las personas, de los verbos (vuelve a ver las cartas), en una especie de navegación, de sobrevelo...» (*Drama*).

Cortad una vez más a través de los *Números* y saltad a la segunda de las secuencias cuartas. Se finge representar en ella a la máquina en su primer presupuesto:

«4. 8. (y como no se puede comunicar a los de otro tiempo u otro lugar que la operación se desarrolla al mismo tiempo sobre el suelo por el que se deslizan y la profundidad que no dejarían de ver con que sólo alzasen la vista, la construcción se presenta así: tres lados visibles, tres paredes, si se quiere, sobre los cuales se inscriben en realidad las secuencias —encadenamientos, articulaciones, intervalos, palabras—, y una ausencia de lado o de pared definido por los tres otros, pero que permite observarles desde su punto de vista.

Esta cuarta superficie está de alguna manera practicada en el aire, permite a las palabras hacerse oír, a los cuerpos dejarse mirar, se la olvida por

consiguiente con facilidad, y ahí reside, sin duda, la ilusión o el error. En efecto, lo que así se toma demasiado fácilmente por la abertura de una escena no es menos un panel deformante, un invisible e impalpable velo opaco que representa respecto a los otros tres lados la función de un espejo o de un reflector y respecto al exterior (es decir, respecto al espectador posible pero, por consiguiente, siempre rechazado, múltiple) el papel de un revelador negativo en que las inscripciones producidas simultáneamente sobre los otros planos aparecerán invertidas, enderezadas, fijas. Como si los actores eventuales viniesen a trazar y a pronunciar al revés,



ante vosotros, su texto, sin que os deis cuenta de ello —ni tampoco ellos— a causa del dispositivo en cuestión. De donde la impresión de asistir a una proyección allí donde, finalmente, es de la aparición misma del producto de la superficie —de la cámara oscura transformada en superficie— de lo que se trata. De donde la imaginación de que ocurre algo en un espacio de tres dimensiones, allí donde, inicialmente y para terminar, no hay más que dos: ni sala ni escena, sino, por el contrario, envolviendo la sala y la escena, un solo paño capaz de dar a la vez la sensación de profundidad, de representación y de reflexión: la página es, por el momento, el indicio de ese paño, su envoltura más evidente, allí donde, por lo que aparece, y por aquel

a quien aparece, representa el propio paso del tiempo sobre los cuerpos. Pero hay que añadir lo siguiente: esa envoltura es lo raso y la profundidad mismos, responde de un extremo a otro a vuestra vida en sus detalles más mínimos, es la razón del espacio en su multitud de granos que caen por la noche, cubre desde ahora la totalidad de vuestros actos, es muy exactamente aquí lo que os hace señales, pobremente quizá, sin mentira y sin verdad, pero con el deseo bien claro de destruirlos y de vivir en el centro de este trazo) —».

El mapa dibujado en esta «segunda» de las secuencias cuartas (4. 8.) no dejará ya de llenarse, de complicarse, de moverse regularmente, mediante una transformación, que podréis seguir, que se explica a sí misma periódicamente, de cuarto en cuarto, fijando a veces sus mutaciones, sus cambios, en un nuevo esquema (4. 52; 4. 58).

5. LO ESCRITO, LA PANTALLA, EL ESTUCHE

«¡Cómo! el perfecto escrito rechaza la más mínima aventura, para complacerse en su evocación casta, sobre el azogue de los recuerdos como lo es tal extraordinaria figura, a la vez eterno fantasma y aliento. Cuando no ocurre nada de inmediato y fuera, en un presente que juega a lo borrado para cubrir más híbridas partes secretas. Si nuestra exterior agitación choca, en la pantalla de hojas impresas, con mayor razón en las planchas, materialidad alzada en una obstrucción gratuita. Sí, el Libro o esta monografía en

que se convierte de un tipo (superposición de las páginas como un estuche que defiende contra el brutal espacio una delicadeza replegada infinita e íntima del ser en sí mismo) basta con muchos procedimientos tan nuevos análogos en rarefacción a lo que tiene de sutil la vida.»

«Paréntesis. Al margen. Blanco. Título. Contacto... Basta con una de esas cortas puestas en escena que tienen aspecto de operarse por sí mismas, para llevarme aquí, al borde... Ese velo pasa sobre la visión de todos —funda blanca que cubre el ojo de las aves aún calientes y tíasas— con una discreción, una vacilación, apenas teñidas de desagrado...» (*Drama.*)

Lo que da su necesidad de estructura a la «ilusión», al «error», al «olvido», es, pues, la extraña «abertura» de ese cuadrángulo, el lado que le falta. La abertura pasa ya inadvertida en tanto que abertura (aperidad, apertura), en tanto que elemento diáfano que asegura la transparencia del paso a lo que se presenta. Atentos, fascinados, pegados a lo que se presenta, no podemos ver su *presencia* misma, que no se presenta, ni la visibilidad de lo visible, la audibilidad de lo audible, el medio, el «aire» que desaparece así dejando aparecer.

Pero no basta con recordar la presencia, con hacer aparecer el *propio* aire, suponiendo que sea posible, para hacer desaparecer el olvido, la ilusión, el error. Pues no sólo no es el aire un medio simple —ni el «aire», lo recordaremos, puesto que no se puede más que decirlo, no verlo, una significación unívoca—, sino que la abertura en él practicada es una abertura cerrada, ni completamente abierta ni completamente cerrada. Es una salida falsa. Un espejo.

¡No es cualquier espejo. Hay que añadir que ese

espejo habrá sido vuelto hacia el fondo de la escena, «hacia los otros tres lados», y que no os ofrece a la vista, en suma, más que su azogue.

Lo cual (no) sería *nada* si el azogue no fuese también transparente, o más bien transformador de lo que deja transparentar. El azogue de ese espejo refleja pues —imperfectamente— lo que le viene —imperfectamente— de las otras tres paredes y deja —presentemente— pasar como su fantasma, su sombra deformada, reformada según la figura de lo que se llama presente: la fijeza alzada de lo que está ante mí, en pie; «*las inscripciones... aparecen allí invertidas, corregidas, fijas*».

Una vez recordado el éter, la presencia del presente, hay que señalar que el pluscuampresente no es sólo la *presencia*, sino también una deformación irreductible a alguna forma, o sea a algún presente, una transformación sin forma primera, sin materia en última instancia primera. Señalarlo es señalar que la supuesta simplicidad de la abertura, de la aperidad, el dejar-ser, la verdad que alza el velo-pantalla, se ordena ya a un espejo, y sobre todo a un espejo sin azogue, a un espejo en cualquier caso cuyo azogue deja pasar las «imágenes» y las «personas» afectándolas con cierto indicio de transformación y de permutación.

Los *Números* son de tal temple: la tinta se halla cogida en ese azogue, especie de metal recubierto de mercurio líquido (el $10 = 1 + 2 + 3 + 4$, número de la *letra* en la *Cábala*, de la *Esfinge* en el *Tarot*; es también el número de *Mercurio* en la astrología; y los *Números* llenos de «*fuentes casi estelares*» podrían leerse, empezarán a hacerlo en seguida, como una constelación astrográfica). El mercurio, el azogue de esa tinta forma una pantalla. Abriga y oculta.

Mantiene en reserva y deja ver. La pantalla: a la vez superficie visible de proyección para las imágenes y lo que impide ver el otro lado. Pertenece a la estructura de ese espejo-pantalla, de ese azogue, «reverso extraviado doblado de metal» (4. 100) que se entrega —ése es el caso en los *Números*— como debiendo ser roto, absolutamente atravesado hacia una verdadera fuente cuya trampa os tiende, pues «3. 95. ... / «Un espejo no es una fuente» / ...»

El espejo tiene lugar —intensidad pensar el tener-lugar de un espejo— como debiendo ser roto. «Puesto que finjo desconocer que mi mirada puede causar la muerte incluso a los planetas que giran en el espacio, no se equivocará quien pretenda que no poseo la facultad de los recuerdos. Lo que queda por hacer es romper este espejo en mil pedazos» (citado en las *Lógicas*).

Difícil saber si semejante espejo es el espacio de la escena clásica o el espacio general, irreductible y pluscuampresente, en el que se inscribe, desmonta y denuncia el antiguo teatro. Esta incertidumbre no debe ser alzada. Espejo y ultraespejo, implicación y salida son conjuntamente prescritos por la estructura de ese speculum incierto. Tal es la obligación a que habrán hecho caso los *Números*.

«2. 70. ... Obligado, pues, a desgarrar de nuevo el velo y de nuevo a atacar el plan de los sueños, desgarrando una vez más la pantalla, rompiendo el espejo, el error...»

«3. 70. ... Ella se veía obligada, así, a buscar un apoyo en lo que hacía de ella un valor entre otros, un nervio de la red constante que forzaba a saber, ella se veía forzada a vender en un punto su ritmo, sus gestos —buscando el espejo, apelando

necesariamente a lo contrario de lo que se volvía muerto en todos los espejos...»

No habréis empezado, pero no acabado, a captar la alusión anterior al «valor» más que en el espejo en que citamos a nuestra vez una cita de *Números*. Antes de 3. 79, en 3. 67, habíais leído, por ejemplo: *«En razón de la relación de valor, la forma natural de la mercancía B se convierte en la forma de valor de la mercancía A, o bien el cuerpo de B se convierte para A en el espejo de su valor...»*.

No hay un solo átomo de los *Números* que escape a ese juego de las recurrencias, lo sospechamos, y se puede verificar de modo incesante y preciso. Ningún enunciado se ve libre, tal un fetiche, una mercancía investida de valor, eventualmente de valor «científico», de esos efectos de espejo mediante los cuales el texto cita, se cita, se pone a sí mismo en movimiento, mediante una gráfica generalizada que desbarata toda seguridad presa en la oposición del valor y del no-valor, de lo respetable y de lo no-respetable, de lo verdadero y de lo falso, de arriba y de abajo, de dentro y de fuera, del todo y de la parte. Todas esas oposiciones resultan trastornadas por el simple «tener lugar» del espejo. Cada término capta al otro y se excluye de sí mismo, cada germen se vuelve más fuerte y más muerto que él mismo. El elemento envuelve y se sustrae de lo que le envuelve. El mundo comprende el espejo que le capta y recíprocamente. Por todo lo que capta, porque puede captar el todo, cada parte del espejo es más grande que el todo; pero entonces más pequeña que sí. La superficie cuarta es el paradigma de esa relación en la que no se encuentra menos cogida: efecto espejeante del todo, como presente, reforma, en el indefinido del pluscuampresente, ro-

das las deformaciones. «3. 35. ... *Pues aquí, el texto aparecía aplanado, y el todo podía ser inferior en cada momento a una de sus partes...*».

Y como nada ha precedido al espejo, como todo comienza en el pliegue de la cita (más adelante sabréis cómo leer esta palabra), el interior del texto habrá estado siempre fuera de él, en lo que parece servir de «medios» a la «obra». Esa «recíproca contaminación de la obra y de los medios» envenena el interior, el cuerpo propio de lo que se llamaba la «obra», como envenena los textos citados a comparación y que se habría querido mantener al resguardo de esa violenta expatriación, de esa abstracción desarraigadora que le arranca a la seguridad de su contexto original. Ahora bien, los *Números* afirman el veneno. El mercurio de su azogue es un veneno. Recibe su nombre, cuya frecuente aparición habréis podido seguir: «veneno seco», «veneno más sutil», «veneno metódico», «golpe más secreto, más emponzoñado», «el veneno que había reconocido yo en mis venas», «dejando volver al contrario del metal, algo de envenenado y de retrasado», «el oriente... transformado por su occidente, pero a su vez no dejándole intacto, infiltrándose en él y envenenándole en su frase», etc.

La relación entre los términos opuestos, entre los gérmenes contrarios, es pues, el azogue venenoso. Es sabido que los metales pueden ser denominados «venenosos».

Es querer mantenerse al resguardo de ese veneno de escritura el resistir a la extracción de un miembro textual de un contexto. Es querer mantener a cualquier coste el límite entre el interior y el exterior de un contexto. Es legítimamente reconocer la especificidad relativa de cada texto, pero es

creer que todo sistema de escritura es *en sí*, relación de un interior consigo, por excelencia cuando es «verdadero». Es sobre todo poner límites radicalmente clásicos a la textualidad general. Discontinuidad, esta vez, de resistencia y de proteccionismo.

Todo «comienza», pues, por la cita, en los falsos pliegues de cierto velo, de cierta pantalla espejeante. El propio modelo no escapa a la regla. Por ejemplo, al describir la composición de los espejos, pantallas y paredes de *Números*, la estructura general de la máquina, estamos ya en la cita o la descripción de otro «libro», que con ello se encuentra reinscrito en los *Números*, impidiéndoles al mismo tiempo cerrarse sobre su propia continuación. Espejo de espejo. Ved esta descripción, ya del *Drama* y guardad en vuestra memoria cada uno de sus detalles, por ejemplo esas columnas de humo blanco que se alzan por encima de las fábricas. Más tarde, habréis leído ya:

«Hay allí una calma de palabras falsas y sin importancia, una rotación cuajada en la que vivo durmiendo mi desaparición (y lamento, insisto: la completa destrucción de mi mano; la, exactamente simétrica, de tus ojos y de los míos). Sobre la página... Pantalla blanca salida de la fábrica que se encuentra lejos de la ciudad, en medio del bosque incendiado casi todos los veranos, fábrica de humo maloliente (se pasa de prisa, en el coche, cerrando las ventanillas) que extiende en torno suyo una región gris, fábrica en que justamente se transforma la madera en papel... A veces el incendio se halla a las puertas de la ciudad, el día ya no es el día, se vive bajo una tormenta seca, la ceniza cae lentamente, al azar, llevando por ejemplo a un pla-

to un fragmento calcinado de helecho traído hasta allí por el viento ...Tardes negras, noches rojas... Todo eso en la palabra "helecho", si se intenta pensarlo verdaderamente... Y el problema es ése: cómo seguir las solicitaciones, las llamadas, las diagonales de visiones rápidas ("helecho" es también la presencia del sol oculto, una alfombra de manchas luminosas en que se imprimen todos los otoños), sino mediante un sistema de reflexión y de enmarcamiento que haga existir al resto y lo deje libre repitiéndose, encerrándose. Este, quizá: «una continuación de líneas entrelazadas, pero siempre paralelas y que vuelven sobre sí mismas en ángulo recto». Lo que define y abre a la vez cada fresco, lo aísla, le permite tener lugar y ser visto, pero también lo limita, lo anula o más bien recuerda su origen y su fin... (Escribo eso legiblemente, ¿no?) Pared y espejo. (Y si escribes cerca del espejo, tu mano derecha escribe no menos realmente que la izquierda, enfrente, y la impresión puede resultar evidente, te queda retrasada sobre ti mismo incomprendible y nuevo cada vez.)»

Os equivocarías creyendo que la matriz de los *Números* está únicamente esbozada en el *Drama*, por esa «pantalla», esas «diagonales», ese «sistema de reflexión y de enmarcamiento que hace existir al resto repitiéndose», ese «ángulo recto», esa «pared», ese «espejo», ese «retraso». Os equivocaríais creyendo que está sólo esbozada en el *Drama* y únicamente una vez, una «primera vez». Todo se anuncia en el *Drama* únicamente «como por primera vez»: «Entonces se alza el telón, vuelve a encontrar la vista, se evade, se ve comprometido en el espectáculo que no está ni dentro ni fuera. Entonces, entra como por primera vez en escena. Teatro, pues:

se vuelve a empezar.» En el pasaje ya citado de la «página precedente en pluscuampresente» y de la «primera vez», el procedimiento era aún, ya, escrito. Acordaos: «He aquí cómo ocurre: apela a una simple posibilidad de imagen, a un habla anterior aislada en ese país no localizable que es al mismo tiempo lo que ve, piensa, vio o soñó, habría podido pensar o ver, etc., país sin límites y sin embargo disponible, formando pantalla.»

La pantalla, sin la cual no habría escritura, es también un procedimiento descrito en la escritura. El procedimiento de escritura es reflejado en el escrito.

Otra pantalla, «pantalla provisional», otra matriz de la «operación», tomada en otro espejo textual del *Drama*, otra cita que habréis leído hasta la cita en ella de otro espejo: «Habita ese país, esa ciudad... El, con el rostro alzado, se siente cada vez más reemplazado, dilatado, por la noche, intenta convertirse en su espejo y reflexión directa... Y lentamente, los ojos recobran su autonomía y, como si se llenasen de lágrimas, hacen manar, derivar la extensión, pasan sobre ella y en ella en un flujo sin huellas, sin bordes... Sin embargo, la vista no resulta alterada, sigue viva, precisa (distinguiendo cada vez mejor el semillero de estrellas, pareciendo multiplicarlo, llevarlo a una incandescencia fría, a un cálculo cuyos principios y leyes ignoraba), pero ella segrega ahora su propio medio, en el que las distancias se igualan, se pierden —donde la ausencia de dirección (de sentido) se halla a la vez desvelada, cogida... Está en la noche que él es. La tiene en cierta manera prisionera, bajo su mirada —pero él mismo ha desaparecido en ella (verifica, en suma, que no hay "sujeto"—, así como tampoco

sobre esta página). Así, a veces, inmóvil, ante la franja de cielo amarillo que hace surgir el horizonte, experimenta claramente su posición, su límite. El punto más alejado que es capaz de ver o de imaginar coincide con el más "retirado" (espacio virtual que representa también el porvenir) —y, entre los dos, hay esa pantalla provisional de que depende la operación... Una esfera suspendida, libre, se constituye en silencio, a medias visible a través de él... La palabra que puede pronunciar aquí será también la cosa más lejana, y la cosa más próxima será una palabra existente, pero ausente... «Además, toda sustancia es como un mundo entero y como un espejo de todo el universo que expresa cada cual a su modo, aproximadamente como una misma ciudad es representada diferentemente según las distintas situaciones de quien la observa»...»

Igual que esta última ciudad remite a lo que más adelante os negaréis a llamar una «temática» de la ciudad («Habitamos esta ciudad (este libro)...») que atraviesa y reúne virtualmente en ella toda la arquitectura del *Drama* y de los *Números*, su plan común y diferente; igual que este último espejo capta en su «cita» el pensamiento más potente, y más aritmológico, del espejo o del eco como de la característica universal; igual que el «semillero de estrellas» llevado a una «incandescencia fría, a un cálculo cuyos principios y leyes él ignoraría» hace conspirar a toda una constelación textual (*Drama*, otra vez: «mientras que el montón de estrellas invade la vida nocturna...» ... «siempre la misma estrella coagulada cayendo sin fin en el límite agudizado de los ojos fijos...»), todo un campo de imantación del que elegiréis aquí separar este

diamante, más que fragmentado por la violencia arbitraria de la abstracción, comparándolo con otro hace un momento extraído de un cofre de sueño y de escritura, de silencio y de muerte o, si lo prefirís, de un broche o estuche que os espera más adelante:

después de «Con menos astros el cielo no siembra su sombra» (*Su fosa está cerrada*)
habrá habido

«SI

SERIA
peor

no

más ni menos

indiferentemente sino tanto

NADA

EXCEPTUADO

en la altitud

QUIZA

tan lejos como un lugar

EL NUMERO

EXISTIERA

de otro modo que como alucinación esparcida de agonía

EMPEZASE Y CESASE

surgiendo como negado y cerrado cuando aparecido
por fin
por alguna profusión extendida en escasez

SE CIFRASE

evidencia de la suma a poco que una

ILUMINASE

EL AZAR

NO HABRA TENIDO LUGAR

COMO EL LUGAR

fusiona con más allá

fuera del interés
en cuanto a él señalado

según tal oblicuidad por tal declividad

en general

hacia

de fuegos

ese debe ser

el Septentrión también Norte

UNA CONSTELACION

fría de olvido y de falta de uso

no tanto

que no enumere

en alguna superficie vacante y superior

el choque sucesivo

sideralmente

de una cuenta total en formación.

«que no enumere:

La constelación no es fría hasta el punto de no dar ninguna señal de vida en el número de las estrellas que la componen; ese sentido de fertilidad continuada del lugar-madre (mezcla andrógina de estrellas y de cielo: *con* y *st*) está apoyado por los elementos *madre*, *ella*, el caudal *que ella*, la ligazón *no*, y el elemento *nu* recuerda la desnudez de la procreación (tanto en el plano físico como en el plano mental) y esto concuerda con otra significación de *madre*: «adj. fem. pura» (*Larousse*). El elemento *madre* es utilizado conscientemente, como lo muestra la rima [francesa] «numero-madre» («Se encuentran aquí, felicidades que enumero / El gran mar con pequeña madre» *Sur des galets d'Honfleur*) y la expresión «la Musa desnuda y madre» (Prefacio a las *Uvas azules y grises*) proporciona una excelente indicación de uno de los niveles de significación... El parto, *Tirada de dados* final, proviene de un procreador andrógino: la naturaleza, resumida en la constelación; sus productos son estadios ulteriores de sí misma en devenir simbolizados por la guirnalda de estrellas individuales de la Osa, esas estrellas son ambiguamente productos masculinos: espermas, y femeninos: huevos, o las dos cosas a la vez: hijos, y las tres ideas están resumidas en la palabra simiente: la letra *m* de *enumere* es, pues, un buen ejemplo de «M traduce el poder de hacer, y por lo tanto la alegría masculina y maternal... el número...» (*Las palabras inglesas*)... La idea de estrellas como simientes es tradicional en poesía, cf. «tu charla siembra de pedrerías mi invierno interno» (Carta a Cazalis, 4 dic. 1868). Las simientes-estrellas serán relacionadas con la leche masculina y femenina en

asociación con la vía láctea, ver más adelante *sucesivo*...

el choque sucesivo

El propio «juego supremo», el acto, o sus productos, sus hijos, las estrellas de la constelación *en formación* con vistas a la *cuenta total*.

Ese choque erótico con vistas a una consumación es ampliamente confirmado por: «la salutación maquinal infligida, por el choque del instrumento, incesantemente, hacia la Suma» (*Confrontación*), sobre todo si nos acordamos de «esa pala y ese pico, sexuales — cuyo metal, resumiendo la fuerza pura del trabajador, fecunda los terrenos» (*Conflictos*). El valor «diseminante» de la *s* resulta aquí muy apropiado, *sucesivo* en el sentido literal de diseminación: *sembrar* granos: observar el «incesantemente» en el pasaje que acabamos de citar e «incesante», en «el vaivén sucesivo incesante» (*En cuanto al libro*)...»;

igualmente, pues, cada secuencia del texto, por ese efecto de espejo germinal y deformante, comprende cada vez *otro* texto que la comprende al mismo tiempo, de forma que en una de esas partes que son más pequeñas que ellas y más grandes que el todo que reflejan, un alojamiento está asegurado al enunciado teórico de esta ley. Ese enunciado no podrá además escapar a la ley de recurrencia y de desplazamiento metafórico en los que, elementalmente, a la vez término y medio, se expropia a sí mismo:

Drama: ... «pero ella segrega su propio medio...»
... «... El está en la noche que él es...»

Números: «3.19. ... *Materia cada vez más diferenciada, ácida, que no deja de morder sobre su propio fuego*—»

«1. 77: ... *Yo podía sin embargo transformar lo*

que ocurría, al no estar ya detenido en una única superficie, viendo por el contrario a los organismos funcionar constantemente a varios niveles, como hojeados y superpuestos a sí mismos, recargados como baterías sumergidas en su propio ácido elaborado o neutralizado, atravesando y siendo atravesados, modificando y siendo modificados...»

No intentéis «intuiciones» temporales o variaciones impracticables; habréis quizá declinado mejor ese imperfecto de doble fondo y de pluscuampresente dibujando la figura del cuadrángulo, complicada con la estructura de un espejo insólito. De un espejo que viene a ser, a pesar de la imposibilidad antes planteada, su fuente, como un eco que precedería de alguna manera al origen a que parece responder, no estando constituidos lo «real», lo «originario», lo «verdadero», el «presente» más que de vuelta a partir de la duplicación en la que sólo pueden surgir. Por eso es por lo que el «eco» es «incisión» (1. 5). El «efecto» se convierte en la causa. Una palabra que no se repitiese, un signo único, por ejemplo, no sería *uno*. No se convierte así en lo que es más que en la posibilidad de su reedición.

«1. 77. ... cada palabra hallaba el eco que era su causa.»

¿Dónde está aquí el presente? ¿El presente pasado? ¿El presente futuro? ¿«Vosotros»? ¿«Yo»? «Nosotros» habrá estado en el imperfecto de ese eco.

6. EL DISCURSO DE ASISTENCIA

«... La caja sonora, el espacio vacante frente a la escena; ausencia de ninguno, en que se separa la asistencia y que no franquea el personaje»... ¡Que se aposte un crítico ante la escena bostezante!»

Imaginad la caverna platónica, no sólo alterada por algún movimiento filosófico, sino convertida, en su totalidad, en un emplazamiento circunscrito en una estructura diferente, absolutamente diferente, en una máquina inconmensurablemente, imprevisiblemente más complicada. Imaginad que los espejos no estén *en* el mundo, simplemente en la totalidad de los *onta* y de sus imágenes, sino que los «presentes», por el contrario, estén en ellos. Imaginad que los espejos (sombras, reflejos, fantasmas, etcétera) no estén ya *comprendidos* en la estructura de la ontología y del mito de la caverna —que sitúa también a la pantalla y al espejo—, sino que la envuelven por completo, produciendo aquí o allá su efecto concreto, muy determinado. Toda la jerarquía que describe la *República*, en su caverna y en su línea, se encontraría de nuevo puesta en juego en el teatro de los *Números*.

Sin ocuparla por entero, el momento «platónico» habita la cuarta superficie. Pero ésta comprende además, lo sabéis, el discurso que desmonta el orden

«platónico» de la presencia (habla presente que conduce a la *visibilidad* del fenómeno, a la visibilidad del *eidos*, del ser en su verdad, tras el velo o la pantalla, etc.).

A lo que en esa escena, más que presentemente, se profiere en el presente, a fin de desconstruir la «ilusión» o el «error» del presente, llamado *discurso de asistencia*. Une el motivo de la *presencia* (presencia, solicitud apremiante de la voz que interpela diciéndoos «vosotros», apelando así a la presencia del espectador-lector *que asiste* a la actualidad de un espectáculo o de un discurso) y del *auxiliar* (discurso de ayuda, discurso de incansable prevención, de vigilante previsión, *boecea* platónica que sostiene con su habla —presente— la enfermedad titubeante y espantada de un *ekgonos*, de un hijo desprovisto, de un producto extraviado, de una simiente entregada a las violencias de la escritura: vosotros).

El discurso de asistencia —que prolifera aquí— se dirige al espectador (asistente al espectáculo y asistido en su asistencia) y le ayuda a leer la estructura movediza de la pieza total bajo sus cuatro caras, en su escritura general y en su cuenta en formación.

¿Pero quién se dirige a vosotros? Como no es un «autor», un «narrador» o un «deus ex machina», es un «yo» que forma parte a la vez del espectáculo y de la asistencia y que, un poco como «vosotros», asiste a (experimenta) su propia reinscripción incesante y violenta en la maquinaria aritmética; un «yo» que, puro lugar de *paso* entregado a las operaciones de sustitución, no es ya una singular e irremplazable existencia, un sujeto, una «vida», sino únicamente, entre vida y muerte, realidad y ficción, et-

cétera, una función o un fantasma. Un término y un germen, un término que se disemina, un germen que lleva en sí su término. Fortificándose con su muerte. La esperma: firme.

«3. 11. ... haciéndome como vosotros: no sabiendo quién soy. Pero guardando lo que me permite decir 'yo', ese sobresalto, esa falta de las sílabas en el momento en que están allí de improviso... Me había despertado hablando, relámpago deslizado en un torbellino negro de palabras, hablaba pues desde siempre antes de encontrarme entre vosotros... En el nudo sangriento del espacio, yo y todos los que podían decir yo, todos nosotros presos en esa numeración implacable, vivos y muertos, tensos, alzados por encima de los ríos, el vértigo frío del agua y de los cristales, todos nosotros que damos vueltas así en la jaula, con ese cambio aprendido y nuevo, situados sin tregua en posiciones en eco, con letras que no se aproximan más que cayendo al grito escuchado de lo alto...»

Girando en el marco, la jaula, el parque, «yo» recibe —dos secuencias más adelante, proveniente de la pared de enfrente— la repercusión deformada de su lenguaje. Está preso en la repercusión, la violencia del golpe desde el primer porrazo redoblado:

«1. 13 ... El relato había comenzado bruscamente cuando yo había decidido cambiar de lengua en la misma lengua... cuando las repeticiones habían invadido sus rasgos... Nada de un desdoblamiento, empero... ... Al término de una operación en la que yo había pasado por carnes desfiguradas, sin piel y hablantes, por vomitamientos, por la mezcla de los nervios y de la sangre convertido en cifras desligadas y perdidas en el intercambio, me convertía yo en

ese derrocamiento... Abría los ojos, veía venir hacia mí a lo que me obligaría en suma a decir 'yo'...»

No siendo más que «derrocamiento», percusión repercutida, sometido a la violencia del golpe y de la «operación», lugar pasajero de la permutación, ese «yo», obligado en suma a ser dicho, que os asiste, asiste a vuestra asistencia y se hace asistir por ella,

«4. 28. (... Abrís los ojos, enumeráis lo que pasa ante vuestros ojos... Siempre hay algo para que lo veáis, algo que llena la jornada en que os encontráis, la noche en que creéis dormir y olvidaros... Aquí paso yo como lo que señala y acuña el relato en curso, lo hace derivarse de sí mismo, le da ese vértigo en que habéis nacido...),»

es el nombre de toda la fuerza de escritura que, de golpe, desencadena el relato y lo mantiene en curso; pero es sobre todo el simulacro —hay que entender que el simulacro es una fuerza— de una identidad sin cesar dislocada, desplazada, enviada fuera de sí misma, precisamente por la escritura de fuerza,

«3. 47. ... 'yo' empero cada vez más extraviado en el texto, plantado detenido en un rincón del texto y no haciendo ya realmente más que pasar, no experimentado todavía por doquier y en todo sino hasta el punto en que todo se volvía oscuro en el movimiento de su fuerza...»

Cámara oscura de esa fuerza de escritura en la que revelábamos imágenes de las que «yo» y «vosotros» no habremos sido jamás más que los negativos. El simulacro de la asistencia quiere, pues, que el discurso del «yo» (asistiéndoos y asistiendo a vuestra asistencia) sea otro, escribiéndose, que lo que dice ser: supuestamente verdadero, en lugar

de enunciar la verdad del relato en curso, simula y «os» engaña fingiendo transformar punto por punto el imperfecto en presente, operación que sabe imposible (4. 48). En esa dualidad desencadenada por la escritura, finge daros cuenta —y razón— de lo que veis, hace como si os dijese la presencia de vuestro presente en tanto que su ficción forma parte de un proceso de escritura. Es decir, de des-presentación y de expropiación. Y os arrastra a un nuevo vértigo: ¿en qué consiste el presente? ¿Consiste, puesto que en la asistencia se divide así? ¿Qué es alzarse en la escena para lo que no consiste consigo?

Mientras que finge hablaros, asistiros, el «yo» que pasa tiene necesidad, superficie vacante de sí, de ser el mismo suplido, y en el simulacro de esa asistencia. Utiliza ardides y fomenta la desposesión cruel mediante la cual seréis arrastrados a la escritura del relato rojo. Preparando nuevos informes para el momento rojo («3. 83. ... *Yo estaba allí, sin embargo, respiraba en la profundidad... Preparando nuevos informes para el momento rojo... queriendo la subida maciza del este, del oriente por fin obligado a mostrar su color...*»), el «yo» fomenta contra vosotros; fomenta, es decir, prepara una sustancia sentida como perjudicial —un veneno— enrojeciendo cada vez más el relato, arrastrándoos a su movimiento de escritura desposeedora, hasta el punto de simulacro en que puede a la vez teñir el tejido y fingir que os lo dice de verdad, en la forma de la asistencia o, frente a frente, de la provocación enfrentamiento amenazador, de la intimación. Leed una vez más, vigilando no obstante lo siguiente, que debió empezar a haceros volver la cabeza: que cada fragmento no se vuelve legible más que en el juego

calculado de una muy numerosa recurrencia y de una innumerable polisemia. Aquí, por ejemplo y al menos, de las que afectan a las palabras «columna», «marcos», «golpe», «envenenado», «productos», «cuadrados», «rojo», etc., y que les transforman, a lo largo de los *Números*, de la manera más decepcionante y más necesaria, más sorprendente, pero más obsesiva. Veis, pues, «citar» el «presente» pasaje, como si no remitiese más que a sí mismo:

«4. 40. (... Sin embargo, aquí, el relato continúa, y es como una columna vacía, una continuidad de marcos vacíos concebidos para ayudar en profundidad al enemigo, para daros un golpe más secreto, más envenenado, destinado a quitaros el uso de vuestros productos, el dominio de vuestro discurso encargado de enmascarar todo, de arreglar todo en fórmulas cuidadas y reguladas... Como si pasaseis, con los ojos cerrados, de un cuadrado a otro, de una tierra decorada a la tierra explotada con relación a la cual empezáis ya a girar... El relato rojo...)—»

Semejante simulacro de asistencia no opera más que entre paréntesis. Las veinticinco secuencias cuartas están entre paréntesis, lo que, en la duplicidad, significa *a la vez*:

1. que un discurso (presente) pretende el fuera-de-texto, la interrupción del relato (escrito), mediante la rectitud de un habla franca y la explicación de un cómplice, como si el discurso sostenido presentemente no tuviese en su surgimiento inmediato y frontal ninguna cuenta que rendir, manteniéndose a sí mismo, de sí mismo, en conciencia y sin historia;
2. que regresa no obstante a la escritura, que la función irreductiblemente gráfica del paréntesis pertenece a la trama general del relato, la preten-

sión al fuera-de-texto, a la confidencia de los pasillos, resultando, por voz de asistencia, desenmascarada; o más bien devuelta a su máscara y a su eficacia teatral:

«4. (... es difícil aceptar este intervalo, este blanco intacto; es, sin embargo, muy difícil de confirmar sin ese olvido que vuelve y obliga a la mano —cuando el texto se interrumpe, se repliega, deja volver las voces como una grabación sin fin— ...)

Si no hay fuera-de-texto, es porque la gráfica generalizada ha comenzado ya siempre, está siempre *injertada* en una escritura «anterior». Leéis *injertada*, sí, y sembrando aquí esta alusión al injerto, al trasplante, a la enfiteosis, premeditada el verla germinar en otro lugar y más adelante.

No hay nada antes del texto, no hay pretexto que no sea ya un texto. Así, en el momento en que se incide la superficie de asistencia, en que se abre la abertura y se presenta la presentación, había una escena.

En el imperfecto. Estaba ya en su lugar, aunque presentemente invisible, trabajando sin darse a ver, sin dejarse decir por ningún enunciado presente, antes del «primer» acto. «Había / surgido estelar / el número /.» Los *Números* no tienen, pues, origen propio, uno y presente; nadie puede, fuera de la máscara o el simulacro de algún pseudónimo muy hábil, otorgarse su título de propiedad o el derecho de autor sobre ellos... Autoridad y propiedad quedan como pretensiones del discurso de asistencia y efectos de superficie muerta. (Aunque, teniendo en cuenta dos emblemas, el nombre propio del autor desaparece siempre en el movimiento equívoco de la muerte y de la salvaguardia, de la salvación, y no hace más que esconderse: ocultándose detrás de la

pantalla, tras «*la multiplicación de las pantallas como emblemas de ese nuevo reino*» (1. 25), o refugándose, sin dejar de brillar, gema sin aire en el fondo del libro, del broche del estuche, gracias a «*la escritura mezclada de las serpientes, de las plumas, y al emblema del águila que remite a la fuerza apretada del sol —piedra preciosa— piedra a alcanzar si se quiere seguir detrás del sol*» (2. 34), detrás de la muerte. Nombre propio, pues, como fue esbozado en el teatro, «dispuesto siempre a recobrase. Joya intacta bajo el desastre». Os habrá bastado, en la tirada de esta piedra, con ir más lejos, detrás de la cita del astro solar (Sol = muerte = espejo) para ver una sortija con veneno. Luego un remedio, luego la llave. Que no son otra cosa.

Lo que habrá ya comenzado a jugarse en el imperfecto (o en cierto a-oristo, en cierto ilimitado en que el propio horizonte se pierde, y que se confunde igualmente con un futuro que no será nunca presente («2. 6. ... *Como si hubiese yo podido por un momento agarrarme desde un futuro vacío, sin límite (Ø), como si la habitación, la multitud, el cielo comprendidos ahora en el presente —estoy allí— viniesen de un pasado que aún debía yo recorrer...*»), lo que se habrá inscrito, pasado de un futuro anterior o futuro de un pasado anterior, en el «doble fondo inaprehensible» que no es ni pasado ni futuro, ni anterior ni ulterior, lo que regresa sin cesar a ese imperfecto *no pertenece*. Pero no por haber sido arrancado a alguna presencia o pertenencia primera. No se trata aquí de algo —una «realidad» o un «sentido»— que habrían venido en inscripción además, después de la primera vez de su «producción» o de su puesta en circulación. Esa no-pertenencia —la propia textualidad— interviene, es decir, inte-

rumpe, desde la «primera» huella, que ya se marca de duplicación, de eco, de espejo, se presenta un poco como «la huella de su reflejo» (*Drama*), siempre al menos geminada en dos partes, cada una de ellas más grande que el todo.

«-----no es más que gracias a dos textos repetidos como se puede gozar de toda una parte

o gracias
a la vuelta
del mismo texto
— de una segunda forma
de releer
que permite tener
el todo
sucesivamente...

.....
[-----
Hasta ese momento
tirar sobre hermoso papel
o editar aparte —
buscar —
.....»

II

7. LA ANTE-PRIMERA VEZ

«... En cualquier caso *alguien* mató a *algo*, eso es evidente... '¡Oh, pero! pensó Alicia sobresaltándose repentinamente, si no me doy prisa, voy a tener que volver a atravesar el Espejo antes de haberlo visto todo! ¡Vamos primero al parque!'»

Volvéis sobre vuestros pasos. Los vestigios os hunden en el parque, avanzáis a reculones, hacia él nativamente. «El triángulo con la punta hacia abajo, parte inferior del sello de Salomón, es un símbolo tradicional del principio femenino, ampliamente explotado en *Finnegans Wake*. Es evidente que el valor de la letra *v* se deduce más justamente de un grupo de asociaciones vago y vasto. El ejemplo mallarmeano clásico se encuentra en Herodías...»

Todas las oposiciones que se refieren a la distinción entre lo original y lo derivado, lo simple y la repetición, lo primero y lo segundo, etc., pierden su pertinencia desde el momento en que todo «comienza» por seguir el vestigio. Es decir, cierta repetición o texto. Mejor que nunca lo habréis comprendido al leer los *Números*.

Todo se mantiene allí más allá de las oposiciones

entre el *uno* y el *dos*, etc., se juega allí a pesar o contra la distinción de la percepción y el suelo, de la percepción y el recuerdo, de la conciencia y el inconsciente, de lo real y lo imaginario, de la historia y el discurso, etc. Más allá de esas oposiciones o *entre* esos términos, pero no en la confusión. En otra distribución. *Dos* no es más el accidente del *uno* en la misma medida en que *uno* no es el excedente secundario del *cero* (o a la inversa), salvo si se reconsideran los valores de accidente, de secundariedad, de excedente: única condición para poder por fin considerar al texto en el movimiento de su constelación que procede siempre por los números.

No habiendo simplemente desaparecido, las oposiciones desbaratadas por el teatro aritmético son al mismo tiempo vueltas a jugar, esta vez como efectos y no reglas del juego. No imprimiéndose la huella más que remitiendo al otro, a otra huella ya («reflejo de huella»), dejándose sobrepasar, olvidar, su fuerza de producción está en relación necesaria con la energía de su desaparición. El poder de expropiación no se produce nunca como tal, sino en la alteración de los efectos de propiedad. Sobre la escena histórica de la cuarta superficie, la desapropiación es desconocida, y necesariamente («4. 52... *Hay una ley para ese desconocimiento*») violentamente confiscada en la organización doméstica y la economía representativa de la propiedad. Componiendo con el deseo (de lo propio), contando con las contradicciones de sus fuerzas (pues lo propio limita la disrupción, guarda contra la muerte, pero mira también hacia ella); la propiedad absoluta, la proximidad indiferenciada de sí respecto a sí es otro nombre de la muerte; en eso coincide también el espacio de la propiedad con la «superficie muerta»); el tex-

to hace decididamente girar a la escena. La expropiación se opera por violenta revolución. La escritura pone al desnudo lo que «*muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el principio*» (4 y 4. 100), modula la expropiación, la repite, la desplaza regularmente, la enumera incansablemente, «...y yo era así una marca entre otras marcas... [...] Pero nadie era ya yo, lo que iba a producirse, de hecho, no se producía para nadie, no había más que esa serie de cifras contando y registrando y anulando el todo del exterior — »(3. 7).

Otros soles, otra revolución, otra aritmética: «Algo cuenta en mí, añade 1, completa el número crítico que esperan las yuntas de soles para rellenar los arreos. Sé que he sido construido para medir...»

La expropiación no se señala únicamente por la cifra del número, cuya operación no-fonética, suspendiendo la voz, disloca la proximidad consigo, la viva presencia que se pretende representar mediante el habla. «El cifrado melódico mata» —según *La música y las letras*—, es la muerte violenta del sujeto, que lee o escribe, en la muda sustitución de los *Números*, en el sueño de su broche, en su cofre silencioso. El vuestro. (1. 5. ... *Tocando esa secuencia comprendía yo que un único homicidio estaba constantemente en curso, que llegábamos a él para volver a él a través de ese rodeo...*» Pero el cifrado es melódico, un canto señala con medida todas las marcas de *Números*. En todos los sentidos de la palabra, es una cadencia lo que debéis seguir.

«La oda callada», en la *Mímica*, no señala más que el deceso de determinada voz, de una función concreta del habla, la representativa, la voz de lector o la voz de autor que no estaría allí más que para representar al sujeto en su pensamiento interior,

para designar, enunciar, expresar la verdad —o presencia— de un significado, para reflejarla en un espejo fiel, para dejarla transparentarse intocada o para confundirse con ella. Sin pantalla, sin velo o de buen azogue. Pero la muerte de esa voz representativa, de esa voz ya muerta, no equivale a un silencio absoluto dejando por fin sitio a alguna pureza mítica de la escritura, a alguna grafía por fin sola. Da lugar más bien a una voz sin autor, a un trazado fónico que ningún significado ideal, ningún «pensamiento» recubre sin descanso en su acuñación sensible. Un martilleo numeroso somete al efecto de su ritmo a todas las afloraciones representativas; y se ordena acomodándose al despliegue regulado, cruel, a la aritmografía teatral de un texto que no es más «escrito» que «hablado» en el sentido de «*el alfabeto desde ahora para nosotros sobre pasado*» (2. 22). La desaparición de la «voz de autor» («Hablando allí el Texto de sí mismo y sin voz de autor», como fue confiado a Verlaine) desencadena un poder de inscripción no ya verbal, sino fónico. Polifónico. Los valores de espaciamiento vocal resultan entonces regulados por la orden de esa voz sin azogue, no por la autoridad de la palabra o del significado conceptual de la que no deja el texto —por otra parte— de servirse a su guisa.

«Poema callado», para seguir las *Variaciones sobre un tema* («Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y cara a cara concurrendo al ritmo total, el cual sería el poema callado, en los blancos.») los *Números* son también un poema de voz muy alta. Probadlo. Se leen en el clamor, amplio y controlado, retenido, apremiante, tenso. Con un canto que pone a la vocal en escena, y la articulación, cuyo eco anterior precipita sobre las

superficies murales, reflejando de un tablero a otro, por aparición cien veces repercutida, el salto. Cada vez en otro metal, la escultura de otro líquido, la travesía de una materia inaudita. Voz sin autor, escritura de gran aliento, canto a pérdida de voz:

«3. ... y la voz lo decía, ahora, y era mi voz alzándose por encima de la visión coloreada o más bien del fondo ardiente de los colores, mi voz a la que oía yo modular una conjura fluida, apremiante, en la que se seguían las vocales, intercambiándose y pareciendo aplicarse al texto a través de mi aliento. Su continuidad actuaba directamente sobre cada detalle, rechazaba los elementos hostiles, formaba una cadena ritmada, un espectro que reunía y distribuía los papeles, los hechos, y ese juego me utilizaba como una figura entre otras más, yo era simplemente para él un grano alzado, lanzado... El relieve vocálico de las letras insertas en la inscripción separada —que, sin ellas, habría permanecido estable, opaca, indescifrable—; la actividad de esos átomos que me permitían de ese modo actuar invirtiendo la operación de que era yo objeto, la emisión y la proyección cuyo poder discreto había cambiado yo al vuelo, todo aquello abría lo lejano, el exterior —y vuelve a ver a los sonidos penetrar el cielo violeta hasta el fondo de los ojos. La fórmula podría enunciarse así: I — O — U — I — A — I a condición de imprimirle de inmediato una ondulación constante, algo de embriaguez... [...] — Y así es como me dejaba mi voz... [...]»

La pérdida de voz se canta en otro lugar en la recurrencia transformada de la misma secuencia, según una «pared de agua», y un «sol que viene a incendiarla», «y había ese momento antes del hundimiento, ese momento que parte en el canto: con-

jura apremiante, en la que las vocales se seguían, se intercambiaban; fórmula que habría podido enunciarse I — O — U — I — A a condición de imprimirle de inmediato una ondulación constante, algo de embriaguez, de precipitado... (3. 55). Habréis observado la cadencia, y en la ocurrencia segunda, la caída de la I en la extremidad, «última nota largamente sostenida» en la ocurrencia primera; en la que veréis anunciarse, si volvéis a mirar, cierto desmembramiento, justo antes de la señal según la cual el órgano de «mi voz me dejaba».

«... I roja, etc. ... evidentemente no se puede dar color a una consonante. ¿Pero no es evidente que cada una de ellas, que cada letra en general tiene un dinamismo diferente, que no *trabaja del mismo modo, que se la puede comparar a un instrumento que con una forma única sirve para todo tipo de usos distintos?* ... Muy recientemente, leía yo en un libro, ... que la D, la Delta, es según el testimonio de Platón, la primera y más perfecta de las letras del alfabeto, aquélla de la que todas las demás nacen, estando compuesta de líneas y ángulos iguales. Y nos dice además que en la Ley el Salvador no ha venido para alzar ese punto, ese apex, que está situado encima de la I.»

La expropiación no procede, pues, únicamente mediante el suspenso cifrado de la voz, mediante el espaciamiento que la puntúa o más bien saca su rasgo en ella, sobre ella; es también una operación *en la voz*. Sobre todo, si el pensamiento no es de nadie desde el principio, si la «impersonificación» es inicial, es sencillamente porque el texto no empieza nunca. No es que las rupturas desaparezcan en él, ni que las irrupciones «positivas» se esfumen, se fundan en el continuum de un siempre-ya-allí. Sino que

justamente porque las rupturas no resultan allí nunca orígenes, no vienen nunca a transformar un texto anterior. Ninguna arqueología de los *Números* es, pues, posible desde el momento en que se leen. Se os remite indefinidamente al encadenamiento sin fondo, sin fin, y al retroceso indefinidamente articulado del principio impedido, así como a la arqueología, la escatología o la teleología hermenéutica. Y al mismo tiempo. «*El nuevo texto sin fin ni principio*» (3. 99) no se deja ni mantener ni contener en el broche del libro. Texto a pérdida de vista, cuando ha obligado al propio horizonte al enmarcamiento de su propia escena, para «saber abarcar con más grandeza el horizonte de la época presente».

Así, por ejemplo: los *Números* parecen empezar por su principio: por el 1. de la primera secuencia. Ahora bien, en la víspera de esa abertura:

1. la mayúscula inicial es suspendida por los tres puntos que la preceden, el origen es suspendido por la puntuación múltiple y os sumergen inmediatamente en la consumación de otro texto que había ya puesto a éste, desde su doble fondo, el movimiento. Cita, incitación incoactiva que vuelve a poner en movimiento la organización de cada ciudadela;

2. ese texto citado, ese pasado anterior futuro, ¿no era, más que consumido, el enunciado consumado de la consumación? ¿Su enunciado como se dice teórico? ¿y muy experto en ello? Por ejemplo: el «principio» de los *Números* no es más que la propagación, en la misma llama enroscada, de la última página ardiente del *Drama*. Leed: «1. ... *el papel ardía, y se trataba de todas las cosas dibujadas y pintadas proyectadas allí de forma regularmente deformada, en tanto que hablaba una frase: 'he aquí la cara externa'*. Ante la mirada o más bien como

apartándose de él: enrollándose consumida esa página de madera tostada.»

Página «última» del *Drama*:

«pensando que deberá aún escribir:

«se debe poder considerar que el libro fracasa aquí — (arde) (desaparece) (en el pensamiento que no tiene último pensamiento) — «más numeroso que la hierba» — «el ágil, el rápido entre todos, que se apoya en el corazón»)—.»

La escritura, el fuego, la desaparición, el «sin fin», el número, lo innumerable, la hierba, son citas y enunciados citados sobre la necesidad de esos efectos citativos. Estos no describen la línea de una relación simple entre dos textos o dos consumaciones de fuegos, os arrastran a un desplazamiento de constelación o de laberinto. No se mantienen «en el marco de esta hoja de papel». No sólo son infinitas las remisiones, sino que os hacen circular entre textos y estructuras de remisión heterogéneas. Así las citas son a veces «citas» de «citas» (leéis aún esta palabra entre comillas antes de someterla, en su momento, a examen), remisiones laterales o directas, horizontales o verticales, casi siempre redobladas, la mayor parte de las veces en sesgo. Un ejemplo en el número: el fuego de ese papel no pasa sólo del *Drama* a los *Números*, tiene un hogar, virtual más que real, en otro «papel ardiente» preso de la aurora, a su vez consumido-«citado» («figuras simbólicas trazadas sobre el papel ardiente, como otros tantos signos misteriosos que viven de un aliento latente») en las *Lógicas* que, sobre un modo que no es ya simplemente teórico, sino que redobla quizá la superficie de asistencia de la tetralogía (*El Parque, Drama, Números, Lógicas*), enuncian el movimiento «transfinito» de la escritura: «puesta entre

comillas generalizada de la lengua» que, «con relación al texto, en él se convierte en enteramente citacional.»

Ningún acontecimiento es, pues, narrado, todo ocurre en el entre-texto, siendo respetado un único principio: que no «ocurra, a fin de cuentas, nada». Siempre habrá comenzado otro libro a inflamarse en el momento en que «él cierra el libro — apaga la vela, con su aliento que contenía el azar: y, cruzando los brazos, se acuesta sobre las cenizas de sus antepasados».

La dualidad del texto original y de la cita es así arrebatada. En la puesta al cuadrado. Y desde el segundo cuadrado, estáis advertidos de ello: «1. 5. ... algo había comenzado, pero ese comienzo revelaba a su vez una capa de principio más profundo, ya no había ni antes ni después, era imposible volverse...—».

Los enunciados sobre el ante-principio, sobre la ficción de origen, sobre la indeterminación del imperfecto seminal en el que se sumerge el pluscuamperfecto de un acontecimiento sin fecha, de un nacimiento inmemorial («algo había comenzado»...) no podrían escapar a la regla que enuncian. Se recitan a sí mismos, volviéndoos a llevar por ejemplo hacia la nativa cerca del *Parque*: «... leer el principio de una frase: 'El cuaderno está abierto encima de la mesa', asegurarse de que no tiene nada de lo que quería darle (nada que pueda sostener la comparación con el proyecto primitivo), que una palabra no basta para salvar el resto, que había que destruir esa continuidad complaciente, entumecedora; desgarrar, desgarrar, arrojar, limpiar todo, recrear el espacio que se ensanchará poco a poco, que se expandirá en todos los sentidos».

Ese «comienzo de una frase» implica en una relación de atracción a tal papel y a tal «superficie de madera tostada» en la que se basarán los *Números*. Pero ya siguen en el *Parque* un camino más arriba señalado: «El cuaderno está abierto encima de la mesa de madera oscura débilmente iluminada por la lámpara. La tapa está ya algo desgarrada, en tanto que las páginas cubiertas una por una con la escritura fina, apretada, trazada con tinta azul-negra, se añaden lentamente unas a otras, progresan sobre el papel blanco cuadriculado, sin que sea posible volver atrás, volver a empezar ese trabajo minucioso e inútil que exige ser llevado hasta el fin; hasta la última página aún lejana en que acabará por sí mismo, un día.»

Como el cuaderno cuadriculado del *Parque*, el damero del *Drama* deja desde el principio del juego la imposibilidad de empezar, que es también la imposibilidad de «volverse» (*Números*), de «volver atrás» (*El Parque*): «Todo contaminado, significativo. Ningún principio ofrece las garantías necesarias de neutralidad». Esta contaminación de los orígenes habrá sido significada por el «veneno» de los *Números*.

Observad, desde el lugar en que estáis, en el ángulo del cuadriculado (*El Parque*), desde las casillas del damero (*Drama*), desde los cuadrados o cubos, esa abertura practicada como cierre, jugando una en la otra. La salida necesaria establece el asedio, encierra definitivamente al texto, imperfectamente también, en la remisión —en la salida— hacia otro texto. Falsa salida a pérdida de vista. El espejo es puesto en la puerta. En el cuadrado. La cerca —o reja— del *Parque*, del *Drama*, de los *Números*, tiene la forma de la abertura, de una pequeña abertu-

ra para introducir la llave y de una abertura innumerable, puesto que no es más que enrejado (relación de las líneas o de los ángulos de la red). A la vez, pues, necesaria e imposible. Urgente e impracticable, literalmente obsesiva, como habrá sido puesta y situada en reserva en el *Parque*: «Boca abajo, el rostro hundido en la almohada, hay que intentar de nuevo la experiencia. Desde el tiempo, todos los elementos, si quiero, son conocidos; yo sé, puedo saber; podría salir, hallar la hendidura imperceptible, la salida que nadie pudo intentar antes de mí»

Más adelante, siempre en el *Parque*, habréis pisoteado la hierba numerosa del *Drama* y de los *Números* hundiéndooos en el más allá del espejo que compartirá toda la geometría del texto futuro: «Muy cerca, tras mí, más allá del espejo en que, bajando la vista, me veo sentado en esta silla, la hierba crece tupida a pesar de los guijarros, las hojas secas, las ramitas; a pesar del invierno y del frío: la hierba inalterablemente verde, únicamente un poco menos verde.»

Este texto lleno de claves no esconde ningún secreto. Nada, en suma, para descifrar más que la suma que es. Nada en el broche. Nada detrás del espejo. La búsqueda obsesiva de la salida no se basa, con exclusión de cualquier otra motivación, singularmente la de algún «autor», más que en la estructura del texto. A ese ajuar completo con el que no tenéis qué hacer. La obsesión habrá sido siempre textual. «Dijo que había que atarme a un cañizo». La textualidad es obsidional. Proceso indecidible de cierre/apertura que se reforma sin tregua. Por orden y en el orden (*aritmós*).

Se dirá, pero no es algo tan seguro viéndolo bien;

que esta composición minuciosa e inútil, obstinada, incansable, de cuadrados desiguales que no quieren decir nada, que no muestran nada más que su regular irregularidad, su marca y sus colores, todo ello no forma un mundo risueño. Quizá, pero no se trata aquí ni de psicología ni del mundo de un autor, de su «visión del mundo», o de la vuestra, ni de una «experiencia» por realizar, ni de un espectáculo para describir o narrar. Nada que ver.

Tal habrá sido el cañizo de este texto indescifrable. Texto enrejado en un espejo. Tiene otros dibujos de claraboya aún para desbaratar el desciframiento y extraviaros en sus agujas. La geometría de su enrejado tiene con qué, en sí misma, por sí misma, extenderse y complicarse desmesuradamente, ocupando sitio, cada vez, en un conjunto que la corresponde, la sitúa, la desborda regularmente después de haberse reflejado en él por adelantado. La historia de sus geometrías es una historia de reinscripciones o de generalizaciones sin refutación.

Ejemplo, una vez entre tantas otras, *El Parque* «empezaba» así, en ese azul que a continuación se aclarará: «El cielo, por encima de las largas avenidas relucientes, es azul oscuro.» En el enroscamiento en que se consume el volumen de los *Números* habréis leído: «3. 15. ... *Diciendo también: "el palacio está provisto de cincuenta puertas. Se abren sobre los cuatro lados en número de cuarenta y nueve. La última puerta no está en ningún lado y se desconoce si se abre hacia arriba o hacia abajo... Todas esas puertas tienen una única cerradura y no hay más que una pequeña abertura para introducir la llave, y no está señalada más que por la huella de la llave... Contiene, abre y cierra las seis direcciones del espacio"...* Comprendiendo así que ten-

dríamos que pasar por muchas series antes de alcanzar directamente el regreso de la arquitectura al medio de donde había salido... Con sus terrazas, sus cúpulas, sus jardines, sus habitaciones, sus ceremonias... "El cielo, por encima de las largas avenidas relucientes, es azul oscuro": he ahí, en suma, la frase de que había partido —».

Igualmente, la «primera» frase del *Drama* se reconstituye en una de las secuencias cuartas de los *Números* en donde habréis podido leerla, en presente, sin saber de dónde viene: «4. 32. (...*"Primero (primer estado, líneas, grabados, el juego comienza) está quizá el elemento más estable que se concentra detrás de los ojos y la frente..."*...»). El texto así construido (retorcido, curvado hacia dentro) os vuelve a llevar al haz, siempre, y en su juego de claves.

3. La primera secuencia de los *Números* no es únicamente más antigua que sí misma, como el surco de un texto pasado (que él mismo, etc.); si es inmediatamente plural, dividida o multiplicada, es también por su poder de germinación o de diferenciación seminal que desde ahora engendrará, habrá hecho nacer toda una cadena de otras frases a la vez semejantes y desemejantes, reflejándose y transformándose de manera regularmente irregular, a lo largo de un texto futuro, separadas cada vez por la marca o el margen de una pequeña diferencia. En 4. 12, por ejemplo, toda la secuencia primera está modificada por un «como si». El «*Gran espacio que se escapa ya a las medidas*» se ha convertido, en otro registro, en «*Gran acorde que se escapa ya a las medidas*». El «*Gran objeto chapado y deshecho*» se ha determinado en «*Gran volumen chapado y des-*

hecho». Podríamos multiplicar hasta el infinito esas «repeticiones contadas».

Lo que así verificáis en las «primeras» o «últimas» frases, habríais podido igualmente experimentarlo en las ante-primeras palabras del texto que son los exergos o las dedicatorias, esos fuera-de-texto ficticios que son también violentamente reinscritos en el sistema de los *Números*. El exergo, esa frase de «Lucrecio» (citada en su lengua de origen extranjero: *Seminaque innumero numero summaque profunda*) deja de ser una cita, extraída o pegada a la superficie frontal, desde el momento en que se deja trabajar el cuerpo mismo del texto (4. 80. (... / «El deseo apareció primero, vagando por encima de todo. Existía ya antes del germen del pensamiento / ... Gérmenes, simientes en número innumerable y cuya suma alcanza la profundidad en que la palabra "vosotros" y el pensamiento "vosotros" se abre paso a través del azar hasta vosotros) —» ... «1. 81. ... gérmenes futuros y pasados... Gérmenes agrupados y diseminados, fórmulas cada vez más derivadas...».

El exergo no está, pues, fuera de la obra. Ni incluso la dedicatoria, que, sin embargo, se presenta como un nombre propio (señalada en su escritura de origen extranjero, venida del Este, como los caracteres chinos sembrados en el texto) y cuyas vocales componen una fórmula ideogramática que los *Numeros* en varios sentidos descompondrán, recompondrán, imprimiéndole una ondulación constante, por expropiación, reapropiación anagramática, traduciéndola, transformándola en nombre común, jugando con las vocales de que está formada (pero «4. 32. (... "Las consonantes no se oyen más que con el aire que forma la voz, o vocal"/) —»),

señalando el color de cada una de ellas, insistiendo en la I, roja como en determinado soneto de la literatura occidental y roja como el «*momento rojo de la historia*». Pero esos efectos de escritura, que desde ahora denominaremos paragramáticos, son mucho más numerosos de lo que hacen pensar esos ejemplos.

4. La «primera» secuencia no es, pues, un discurso, un enunciado presente (al principio *era* el número, no el habla, ni, en lo que equivale presentemente a lo mismo, el acto; o más bien el enunciado aparentemente «presente» no es allí el enunciado de un presente, y ni siquiera de algún presente pasado, de algún pasado definido como habiendo tenido lugar, como habiendo sido presente. Lejos de toda esencia, sois inmediatamente sumergidos por el imperfecto en el espesor ya incidido de otro texto. Y lo que es dicho o escrito (el «significado»), es ya la práctica de una incisión en una sustancia gráfica que conserva y deforma huellas de todas clases: formas, dibujos, colores, ideogramas medio silenciosos, enunciados hablantes, etc.:

«1. ... el papel ardía y se trataba de todas las cosas dibujadas y pintadas proyectadas allí de manera regularmente deformada, mientras que una frase hablaba: "he aquí la cara exterior". Ante la mirada o más bien como retirándose de ella: esa página o superficie de madera tostada que se enroscaba consumida.»

Como en el interior del *Parque*, el medio total en el que se escribe el libro (la habitación, la «antigua habitación» que reaparece sin cesar, la mesa, el cuaderno, la tinta, la pluma, etc.) es constantemente reinscrito, vuelto a poner en juego en el *Drama* y en los *Números*. Cada vez, es la aparición

de la escritura como desaparición, retroceso, borramiento, retirada, enroscamiento sobre sí, consumación. *El Parque* se clausura así (observáis en ello el reflejo de la huella de la llave): «... oscuro; mientras que otro día, el cuaderno dispuesto encima de una mesa al sol o, esa misma noche, sacado del cajón cuya llave es ella la única que la guarda, el cuaderno será leído por un momento, luego vuelto a cerrar; el cuaderno de tapas naranjas pacientemente llenado, sobrecargado con la escritura regular y llevada hasta esta página, esta frase, este punto, por la vieja pluma a menudo y maquinalmente sumergida en la tinta azul-negra».

Queda esta columna de tinta, después, antes del punto final. Maquinalmente sumergida, presta a incidir otro texto.

El *Drama*, que se termina donde empiezan los *Números*, comienza, no obstante, en el mismo punto («y no podemos decir que comience de hecho allí donde se termina»), por el ya-allí de un texto que abre también el espacio de un juego: «Primero (primer estado, líneas, grabado — el juego comienza)...».

8. LA COLUMNA

«En cuanto al movimiento textual (comportando el conjunto de los *Cantos*) se convierte en el «acelerado de rotación uniforme en un plano paralelo al eje de la columna». (*Lógicas.*)

«Un sueño viene a recordarle que tiene que construir obeliscos, que es lo mismo que decir rayos solares de piedra y hacer grabar en ellos letras que se llaman egipcias.»

«¿Sabes que según Aristóteles no es una muerte trágica el perecer aplastado por una columna? Y ésta es empero la muerte no trágica que te amenaza.»

«Había que encontrar una formación para la utilización de las masas y se encontró con la *columna*.»

«Las tres cosas: columna de excremento, pene e hijo son cuerpos sólidos que excitan, penetrando o retirándose, un conducto de membrana mucosa...»

Así, en el indefinido de un pasado que no ha sido nunca presente, en el instante en que un corte desencadena el juego y entabla el texto, «*una frase hablaba*». Más adelante: «3. 11. ... *Me había despertado hablando, relámpago deslizado en un torbellino ennegrecido de palabras...*». Un poco más adelante: «1. 9. ... *Sin duda me había despertado; pero ese despertar no era más que un efecto desplazado, una germinación...*».

No se trata más que de despertar, nunca de vigilia. Un lenguaje ha precedido a mi presencia en mí mismo. Más antigua que la conciencia, que el

espectador, anterior a toda asistencia, una frase «os» esperaba, os mira, os observa, vigila sobre vosotros, os concierne por todas partes. Siempre una frase se ha sellado ya en algún sitio y os espera donde creéis abrir un espacio virgen, «4. (... —y muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el principio, una columna transparente que tiene lugar, permanece suspendida a una altura más o menos grande, y al despertaros os decís: "anda, yo estaba allí", pero nada viene a explicar esa frase, es ella quien os mira...) —».

Este texto ocupa el sitio antes de «mí», me mira, me cerca, me anuncia a mí mismo, vigila sobre la complicidad que sostengo con mi presente más secreto, vigila mi futuro interno —una ciudad precisamente y laberíntica— como desde una torre de vigilancia plantada dentro de mí, como esa «columna transparente» que, no teniendo interior, está hundida, puro exterior, en lo que querría cerrarse sobre sí mismo. La columna pone el espacio en el tiempo y divide lo compacto. Su transparencia es también reflectante. Imaginad que os habéis tragado un espejo cilíndrico. Alzado, más grande que vosotros. «4. (... esa columna no os deja ninguna distancia, vela cuando dormís, se ha deslizado entre vosotros y vosotros... Cada vez menos sospechada, cada vez menos recordada allí donde marcháis sin verme...»).

Esa columna de cristal atraviesa, domina, regula y refleja, en su polisemia numerosa, el conjunto de los cuadrados.

Torre de Babel en la que las lenguas y escrituras múltiples chocan o pasan unas a otras, se transforman y se engendran desde su alteridad más irreconciliable, más afirmada también, pues la pluralidad aquí no tiene fondo y no es vivida como nega-

tiva, en la nostalgia de la unidad perdida. Compromete, por el contrario, a la escritura y al canto. «1. ... Aire // A causa de una palabra dicha en otra lengua, acentuada, repetida, cantada —e inmediatamente olvidada—, yo sabía que un nuevo relato se había desencadenado» (también en 2. 90).

La torre de Babel, esa columna vertebral del texto, es también una columna fálica tejida al hilo de la obra. «En lugar de los falos, dice Herodoto, inventaron otros objetos de un codo de largos, provistos de un hilo; eran llevados por mujeres que, tirando de los hilos, hacían erguirse en el aire a esos objetos, reproducción del órgano genital del hombre, casi tan grande como el resto del cuerpo.»

«4. 56. (... Podéis, desde ese ritmo, alzaros lentamente, reunir vuestra superficie de espacio, sentir la columna de huesos suavizarse en vosotros, cómo las manos vuelven a encontrar sus dedos...). «2. 6. ... una sílaba inexistente en ninguna otra lengua conocida... Yo estaba entonces casi en la cima de un cilindro cuya extensión no controlaba, su base se enraizaba en los metales más pesados. Subíamos así, por millares, hacia la abertura blanca...». «1. 49. ... no llegando a comprender la razón de esa travesía del espejo, de ese desgarramiento doble, y por qué se hacía justamente con ella, sus ojos, su deshilachamiento, la espada escondida en la columna que le envolvía...».

El «cilindro transparente que atraviesa los mundos y su tiempo», (2. 38), ¿no es también la columna de aire inaprehensible del Zohar (3. 43. ... «Haburilado grandes columnas de aire inaprehensibles» / ...)? Columnas-espejos, columnas de mercurio, «las columnas físicas y atmosféricas» (1. 85) se sumen, en efecto, en la cábala en lo que resultan

ser también «*columnas de números*» (4. 52). «1. 45. ... en la diseminación sin imágenes, sin tierra, el salto fuera del dolor señalado y acumulado —luminoso empero, seco, recortado, encadenadas las demostraciones («el número mínimo de hileras —líneas o columnas— conteniendo todos los ceros de una matriz es igual al número máximo de ceros situados sobre líneas o columnas distintas»)...» y columnas de números que son, allí también, árboles (1. 45), y «3. 15. ... aparte de las cuatro paredes desnudas y del árbol que atravesaba la habitación, no había así nada más que esa respiración insensible y enrojecedora del exterior oculto...». Lo que, unido a la autoridad del número 10 (1 + 2 + 3 + 4), podría, si semejante privilegio no fuese demasiado ricamente polisémico para ser dominado de una sola vez, poner en escena al árbol de los diez *sefiroz* correspondiente a los diez nombres o categorías arquetipos. *Safar* quiere decir contar y se traduce en ocasiones *sefiroz* por numeraciones. El árbol de los *sefiroz*, el todo grabado, se sumerge en el En Sof, «raíz de todas las raíces»; y esa estructura puede ser reconocida punto por punto en los *Números*. No se trataría más que de uno de los numerosos injertos textuales mediante los cuales se reimprime la *Cábala*; numerosos: plurales, diseminados, y también ritmados, cadenciados, regulados, calculados, marcados sobre «*el alcance completo*» (2. 74), recayendo con medida, como las cabezas bajo la cuchilla, como la grabación sin fin de las voces, en la «*caída inmóvil de los número*» (1. 33).

Columna en marcha, columna de números, columna-espejo, columna de aire, columna de mercurio, columna de oro: oro en fusión, aleación de marca. «Mi palacio magnífico está construido con mu-

rallas de plata, columnas de oro...». La columna no es nada, no tiene ningún sentido en sí misma. Falo vacío, extirpado de sí mismo, decapitado (i), asegura el paso innumerable de la diseminación y el desplazamiento jugado de los márgenes. No es nunca ella misma, únicamente la escritura que le sustituye sin fin, desdoblándola desde su primera surrección: «Dos pilares, que no era difícil y aún menos imposible tomar por baobabs, se vislumbraban en el valle, más grandes que dos alfileres. En efecto, eran dos torres enormes. Y, aunque dos baobabs, a primera vista, no se parecen a dos alfileres, ni incluso a dos torres, no obstante, utilizando hábilmente los bramantes de la prudencia, se puede afirmar, sin temor a equivocarse (pues, si esta afirmación estuviese acompañada de una sola parcela de temor, ya no sería una afirmación; aunque un mismo nombre exprese esos dos fenómenos del alma que presentan caracteres lo bastante netos como para no ser confundidos a la ligera) que un baobab no difiere tanto de un pilar, que la comparación esté prohibida entre esas formas arquitectónicas... o geométricas... o la una y la otra... o ni la una ni la otra... o más bien formas elevadas y macizas [...]. Dos torres enormes se vislumbraban en el valle; lo he dicho al principio. Multiplicándolas por dos, el producto daba cuatro... Pero no distinguí muy bien la necesidad de esa operación aritmética.»

Toda una lectura del volumen podría así circular en el entre-texto o la red paragramática que aclara y atiza a uno mediante la otra el fuego de la consumación, del *Drama* a los *Números* (el «resumen ardiente» de la ciudad y del libro, «el papel ardía», etc.) y los fuegos de la Tora, fuego negro y fuego blanco: el fuego blanco, texto escrito en le-

tras aún visibles, se da a leer en el fuego negro de la Tora oral que viene a posteriori a dibujar las consonantes y a puntuar las vocales, «3. 43. / ... *Trajecto del fuego negro en que me quemaba sobre el fuego blanco...*». Al ser así tantos fuegos arrojados, proyectados por el texto, no se hace referencia a ninguna consumación «real» a la que se pueda soñar alcanzar por fin, agotados y sobrepasados todos los textos, el hogar. El fuego no es nada fuera de esa «transferencia» de un texto a otro. Ni siquiera un «objeto callado». La consumación (la relación de la muerte y de un sol de los que fue —más de «una vez»— cuestión) es de lado a lado, como la diseminación, textual («el libro suprime el tiempo cenizas»)

Lo que no es reducirla (a sus cenizas) sino pegar fuego a vuestro pensamiento del texto. Que, privada de referente último y «real» —que igualmente mantendría al fuego a distancia tranquilizadora—, tal consumación parece no consumir más que huellas, cenizas, y no aclarar nada que no esté presente, ese hecho no le impide arder. Y aún habría que saber lo que quiere decir arder. ¿Qué es el *propio* fuego? En el *Drama*: «Nada distingue a una llama del fuego, el fuego no es nada más que una llama, y es del sentido de las palabras de lo que se trata, no de las cosas en las palabras. Es inútil representarse aquí un fuego, una llama: lo que son no tiene nada que ver con lo que se ve.» Igual que tampoco el crimen, la consumación no tiene lugar «realmente». Se mantiene *entre* el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo. Es lo que se llama doblemente el *himen*, «vicioso pero sagrado», en la *Mímica*; la penetración, el acto perpetrado de lo que *entra*, consume e introduce la confusión *entre* los par-

ticipantes; pero también, a la inversa y al mismo tiempo, el matrimonio no consumado, la pared vaginal, la pantalla virginal del himen que se mantiene *entre* el exterior y el interior, el deseo y el cumplimiento, la perpenetración y su recuerdo. Suspenso de la «alusión perpetua»: así ese PIERROT ASESINO DE SU MUJER (mimo de Margueritte en ese himen a pérdida de vista).

La Cábala no es únicamente citada a comparecencia a título de la aritmosofía o de la ciencia de las permutaciones literales («2. 42. ... «*Triplicó el cielo, dobló la tierra y se apoyó en los números*»... «3. 95. ... *La ciencia de la combinación de las letras es la ciencia de la lógica interna superior*»/...»), coopera a una explicación órfica de la tierra. Como *Drama* («Al principio, todo está presente, pero nada existe. Luego la visión crea sus pantallas sucesivas...» [...]. «Si vuelvo a copiar este pasaje: "ahora, vuelvo al tiempo en que el mundo estaba en su novedad, en que la tierra estaba aún blanda"...»), la primera secuencia de los *Números* mima una especie de mitología cosmogónica. Repetición del presente absoluto del origen indiferenciado, pero no en el cero de un prefacio cuarto, algún 0. 4, ya en el (1): «*el papel ardía*» ya en el origen del mundo.

Ahora bien, por el lugar que deja al punto, al aire, etc., esa explicación órfica describe también lo análogo del *pleroma*, esa especie de espacio original, de capa neumática (*tehiru*) en la que se produce el *zimzum*, la crisis en Dios, «drama de Dios» mediante el cual Dios sale de sí mismo y se determina. Esa contracción en un punto, esa retirada después de esa salida fuera de sí a partir del éter original, remite, ciertamente, a la mitología de «Luria», pero puede pasar por «Hegel», «Boehme», et-

cétera. (2. 54. ... «Produjo un simple punto que fue transformado en pensamiento, y en ese pensamiento, ejecutó innumerables esbozos y grabó innumerables grabados. Luego grabó la chispa, y fue el origen de la obra existente y no existente, profundamente sepultada, irreconocible por el nombre...» ...»).

Aunque mantenga en vida esos textos recogidos, el juego de la inseminación —o injerto— arruina su centro hegemónico, subvierte su autoridad como la unicidad. Reducida a su textualidad, a su plurivocidad numerosa, absolutamente diseminada, la Cábala, por ejemplo, es entregada a una especie de ateísmo, lo que, leída de cierta manera o, simplemente, leída, no ha dejado sin duda nunca de ser «... el número, la única cosa en la que creyeron vuestros supuestos ateos...».

Los *Números*, cábala en la que los blancos no serán nunca rellenados más que provisionalmente, quedando siempre vacía una cara o una casilla, abierta al juego de las permutaciones, blancos entrevistados como blancos, espaciamiento (casi) puro, para siempre jamás y no en la espera de un cumplimiento mesiánico. Espaciamiento sólo asistido. Pues hay toda una interpretación del espaciamiento, de la generación textual y de la polisemia, como se sabe, en torno a la Tora. La polisemia es la posibilidad de una «nueva Tora» que puede salir de la otra («Tora saldrá de mí»). Rabbí Leví Isaac de Berditschew: «Esto es lo que ocurre: el blanco, los espacios en el rollo de la Tora provienen igualmente de las letras, pero no sabemos leerlos como el negro de las letras. En la época mesiánica, Dios revelará el blanco de la Tora cuyas letras son actualmente

invisibles para nosotros, y es lo que el término "nueva Tora" hace pensar.»

Aquí, por el contrario, un texto nuevo resultará siempre posible, abriendo el blanco la estructura a una transformación indefinidamente diseminada. El blanco del papel virgen o de la columna transparente descubre, más que la neutralidad de un medio, el espacio de juego o el juego del espacio en los que se alzan las transformaciones y se enuncian las secuencias. Es el aire. «*El aire blanco*» (4. 36).

El aire: éter en el que, desde el «principio», se toma o se eleva el «1...»: «1... Aire / ...Aire // ... Aire //// ...».

El aire es también, en apariencia (es el aire del aire, el aire al cuadrado: 1, 2, 4 rasgos), míticamente, la atmósfera indiferenciada en la cual parece solidificarse o recortarse el primer presente, especie de origen del mundo y de certeza sensible, mimada «bajo una apariencia falsa de presente».

«1. ... En ese punto justamente, no hay ya lugar para la más mínima palabra. Lo que se oye de inmediato es la boca: plena, oscura —hierba, arcilla—, estamos dentro. Es inútil removerse, volverse. Todo está cercado y colmado, sin desfase, intervalo hendidura. ¿Más lejos? Es aquí. ¿De otra manera? Aquí.»

El aire en el que está preso el cuadrado del mundo (4. 24), el aliento de la voz (4. 32), la apariencia (el aire) del presente («4. 8. (... *Esa cuarta superficie está de alguna manera practicada en el aire, permite a las palabras hacerse oír, a los cuerpos dejarse mirar, se la olvida por consiguiente con facilidad, y allí reside sin duda la ilusión o el error...*)») ritma la melodía.

«Aire blanco»: preso en la columna, no es tam-

bién el medio del trabajo, medio como vacío elemental y medio como alto horno plantado en el centro de la fábrica (recordáis entonces el «humo pudridor» y la «pantalla blanca salida de la fábrica» del *Drama*). Números: «3. 75. ... y pensando en el trabajo concreto y cruel producido en última instancia en el vacío, y por eso mismo más concreto y universal, sin más allá, sin limitación, sin apelación... «Las fábricas y los muelles que veis en estas páginas podrán ser arrasados, las columnas de humo blanco dejar de alzarse en el cielo, pero ese puerto no podrá ser dominado» / «sólo el pueblo es el autor de la historia universal» / ...»

Pero «antes» de ser así el medio del trabajo y de la producción como *abrirse camino* (1. 24; 3, 43), el aire es el «aire»: una «cita». Por ejemplo de *Drama*: «... como si pensase o soñase un libro... Un libro cada uno de cuyos elementos (palabras, frases, páginas) estaría animado por una rotación velada, de tal forma que creeríamos asistir a la revolución de una esfera múltiple... Lo que se deduce de ese libro es el aire.» Habríaís podido reconstruir así la red de citas de las «esferas», de las «rotaciones», etc...

El aire no es, pues, únicamente una «cita», es el medio vacío del texto como cita generalizada, es la cita de la cita, su ser-citado a la comparencia.

Ese «aire» sobredeterminado (pero no hay nunca más que sobredeterminación, fuera de la «ilusión» de la presencia originaria sobre la cara cuarta) regenera en sí, de próximo en próximo, por encima de la «Física» de «Hegel» —toda la filosofía—, todos los textos de las cosmogonías presocráticas. La de «Anaximandro». La de «Anaxímenes», sobre todo, que determina el *ápeiron* original (lo ilimitado, el aoristo, el imperfecto en suma) como *aire*.

cuya rarefacción daría nacimiento al fuego. Y la tierra, que flota sobre el aire, ¿no es para «Anaximandro» una «base de columna», una «columna cilíndrica» de proporciones calculables (diámetro de la base igual al tercio de la altura), inflada en su extremidad superior y por nosotros habitada? *Números*: «2. 6. ... Yo estaba entonces casi en la cima de un cilindro cuya extensión no controlaba, y cuya base se enraizaba en los metales más pesados...» La continuación de esta secuencia parece simular la descripción de una de las *Escenas del Paraíso* del «Bosco» que habréis podido ver en el *Palazzo Ducale* de Venecia; hace abrir un «círculo blanco», situado arriba y a la derecha del cuadro, sobre la Vía del «*Tao Te King*» («*El crisol, la fábrica, en que nos elaborábamos así los unos con relación a los otros era, pues, al mismo tiempo la recordación y el desarrollo de una fórmula anteriormente inscrita en el círculo blanco que era la vía. La vía, o quizá, al contrario, la entrada de un nuevo recorrido, el mismo pero en sentido inverso, el mismo pero en espejo, o más bien cambiante en espejo, el que acababa de tener lugar, y en el que nos volvíamos aún lentamente más allá de lo que había sido llamado en otro tiempo reflejo o espejo...*»), todos los *Números* toman así su partida ficticia en el espesor de ese texto plural, mezclando el cuerpo de la escritura al espacio del mito, del sueño, del cuadro, al azogue extraño de lo que no se podrá ni siquiera llamar espejo.

El aire literal (*r*) no se deja disociar del número (del que es la columna elemental) y de la esperma (término/germen) a la que deja paso y da lugar. «Anaxágoras» y «Empédocles», sobre todo, los asociarían sistemáticamente. «El aire y el éter ocupaban todo, siendo los dos infinitos; pues en todas las co-

sas, son ellas quienes prevalecen por el número y el volumen..., en todos los compuestos hay partes numerosas y de todas clases, simientes (*spermata*) de todas las cosas, que presentan formas, colores y sabores de toda especie.» La «separación» que introduce la diferencia en el «todo conjunto» hace «aparecer» cada cosa. Anteriormente, «*en la mezcla de antes del espejo*» (3. 31), «una gran cantidad de tierra estaba contenida, así como simientes en cantidad infinita y sin semejanza unas con otras». ¿Es, en fin, necesario recordaros que los miembros de la secta pitagórica, que creían también que el aire constituye el medio del mundo, juraban por el tetractis (1 + 2 + 3 + 4) y representaban a los números por puntos dispuestos sobre unas especies de dominós? Lo habréis sabido, en la ilusión de ese futuro anterior en que presentemente, muy cerca del fracaso, deriváis sin tregua.

9. LA ENCRUCIJADA DEL «ESTE»

«¿... hacia el Este? ¿Están cortados los puentes? ¿No hay mapa?... ¿Bastaría con un error de pronunciación y ¡hop! una montaña? Simplificáis, no es serio. ¿Pero el Este? Os pregunto cómo ir hacia el Este. ¿Por qué esos gestos vagos? ¿incompletos? ¿el Este? ¿E, S. T. E.? A la derecha de la imagen en suma. No vale la pena estar pintados juntos en el mismo cuadro si nos negamos a comunicarnos las informaciones.» (*Drama*)

«*Encrucijada (carrefour)*, de *quadrifurcus*, que tiene cuatro horquillas... En un glosario latino-francés del siglo XII, *theatrum* es traducido por *carrefourc*.» (*Litté.*)

¿Qué estáis haciendo con esos ejemplos de programa polisémico y de injerto textual? A menudo oís que os dicen: esto *es* eso; después aquello; y también eso. El aire *es* el *ápeiron* de la fisiología presocrática, el *tehiru* de la Cábala, la posibilidad de la presencia, de la visibilidad, de la apariencia, de la voz, etc. «Aire» *quiere decir* esto, después aquello, etc. Se habría podido decir también: el *cuadrado es*

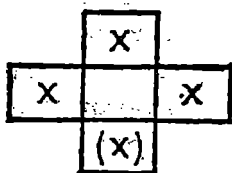
1. El papel cuadriculado o la reja del *Parque*, el tablero del *Drama*, la esfera de reloj de los *Números*, la configuración tetralógica que se forma allí con las *Lógicas* y las (IV × 4) cuatro veces cuatro proposiciones de su *Programa*: «sea una tetralogía múltiple desplegándose por sí misma paralelamente»

te a un ciclo de años recomenzado y vigilad que su texto sea incorruptible como la ley: ¡eso es casi!»;

2. Las «cuatro raíces de todas las cosas» de «Empédocles» o la raíz cuadrada (4. 32);

3. «La escritura cuadrada», forma de la escritura china y de un ideograma que «quiere decir» «escribir» («3. 23. Sin embargo, había que elegir entre el este y el oeste, y era como si hubiese que decidirse a favor de un pasado de falso rostro de futuro o a favor de un futuro aún figurado en el pasado... Por un lado la inmensidad cimentada, cuadrículada, recorrida por olas e imágenes, en que negro y blanco no tienen el mismo valor, en que sexo y sexo están separados en retiro... Por el otro lado, la tierra invertida, embarrada, cambiada en multitud corporal indiferenciada, la tierra hablante y armada y como despertándose de un sueño calculado... Al oeste, el asesinato de la tierra roja olvidada bajo toneladas de acero y de hierro [...]. ... Al oeste, la multitud; al este, el pueblo. Al oeste, la imagen; al este, la escena [...] ... la fuerza invisible de las mutaciones completas y sin descanso, la escritura cuadrada que sacude el suelo más firme...»

4. En fin, el cuadrado de la tierra o del mundo. Y nadie en ese teatro entrará si no sabe tomar medida decididamente de la tierra. («4. 24. (... El cuadrado que recorreremos aquí es la tierra, pero esas cuatro superficies llenas remiten a un centro que no está allí, que no cuenta, de tal manera que la figura completa



tiene una casilla vacía para el instante imposible de vivir, la suerte... Y, sin embargo, voy por ese *dédalo de muertes* [...] damos vueltas transformándonos por ese laberinto sin aire y abierto en el aire...» Luego: «1. 77. ... "Les hacen aparecer sirviéndose del fuego (arriba, cielo) sobre la parte baja cuadrada (tierra) del caparazón" / ...», de tal suerte que el cuadrado de escritura informa a la vez a los plenos de escritura y a los blancos de esa casilla u hoja vacía que recibe como su simiente

«Faltando la hoja 25.^a
y yo presentándome 25.^a
y cogiéndome las 24: entre las
cuales establezco una relación
y que encuaderno en un volumen

en el cual está
desarrollada esta hoja ausente

Las sesiones van de 4 en 4
y forman así un conjunto

.....»

«*tetra*, que señala la doble polaridad, es manifiesta en la *x* de *exceptuado*, *fuegos* (*feux*), y en la cruz de *según tal oblicuidad por tal declividad*, pero más netamente aún en la imagen de la Osa que equivale a *têt* y expresa de hecho un resumen de la combinación cruz-círculo que es la esencia de la frase-título y de la doble polaridad: «*têt*» mamar (*téter*)... testarudo... testículo: novena letra del alfabeto hebreo, correspondiente a una *t* francesa articulada con énfasis (su forma más antigua es, en el alfabeto fenicio, la de un círculo circunscrito a una cruz. Es el prototipo de la *zeta* griega. Se supone que la palabra *têz* significaba antiguamente «serpiente»)»

(*Nouveau Larousse*). La idea es la de «la omnipresente Línea espaciada totalmente de cualquier otra» (648), de la serpiente de la Caída, de la esperma (de la vía láctea) que se enrosca sobre sí misma como la serpiente de la Cábala en un eterno regreso, igual que el ideograma, cometa, cola, pendiente de devenir, se enrosca en dirección de su cabeza (su origen), es decir el principio del Poema. La última Tirada de Dados es el germen potencial (esperma) de todo el Poema, y retoma la primera Tirada de Dados.»

La palabra «cuadrado» es, pues, una palabra cuadrada, una palabra-encrucijada. Por su casilla vacía o su cara abierta, sustraído el rostro, no encierra, sino que deja paso al cruce de los sentidos. El cuadrado prolifera.

Pero no se trata ya aquí de restaurar una mística o una poética del número. Ya no nos preguntamos «qué poeta vendrá a cantar ese panpitagorismo, esa aritmética sintética que empieza por dar a todo ser sus cuatro quantas, su número de cuatro cifras...», expulsando por doquier al *tetragrama* como otros al *tetrafarmacon*. No hay aquí tampoco ninguna profundidad de sentido.

Pues al decir «esto es eso», «"esto" quiere decir "eso"» (no toméis más ejemplos, el cuadrado, paradójicamente, no era más que uno de ellos —un elemento, pues— y cada término del texto habría podido prestarse a ello, lo propio de los *Números* se basa en ese poder de sustitución y de abstracción formalizante) la forma misma de vuestra proposición, el «es» afiliado al *querer-decir*, esencializa el texto; lo sustancializa, lo iamoviliza. Su movimiento se ve entonces reducido a una serie de estancias y su escritura a un ejercicio temático. Ahora bien,

hay que elegir entre el texto y el tema. No basta con instalar la plurivocidad en una temática para volver a encontrar el movimiento interminable de la escritura. Esta no teje únicamente varios hilos en un solo término, de tal manera que tirando de los hilos se pueda acabar por desarrollar todos sus «contenidos».

Por eso es por lo que, en todo rigor, no se trata aquí de politemática o de polisemia. Esta propone siempre sus multiplicidades, sus variaciones, en el *horizonte*, al menos, de una lectura integral y sin ruptura absoluta, sin separación insensata, horizonte de una parusía final del sentido por fin descifrado, revelado, convertido en presente en la riqueza reunida de sus determinaciones. Cualquier interés que se le conceda, cualquier dignidad que se le reconozca, la plurivocidad, la interpretación que exige, la historia que allí se sedimenta quedan *vividas* como los rodeos enriquecedores y provisionales de una pasión, de un martirio significativo, testimonio de una verdad pasada o futura, de un sentido cuya presencia se ha anunciado por enigma. Todos los momentos de la polisemia son, como lo indica el nombre, momentos del sentido.

Pero los *Números*, en tanto que números, no tienen ningún sentido, no tienen decididamente **ningún** sentido, ni siquiera plural. «El numerario, artefacto de terrible precisión, claro a las conciencias, pierde hasta un sentido...». En su movimiento al menos (la escritura al cuadrado, la escritura de la escritura que pasa por las cuatro superficies y no es *plurívoca* por la primera razón de que no reside esencialmente en la *vox*, en la palabra), los *Números* no tienen ningún contenido presente o significado. *A fortiori*, ningún referente absoluto. Por eso es por

lo que no muestran nada, no narran nada, **no representan nada**, no quieren decir nada (3. 31). Más precisamente, el momento del sentido presente, su «contenido» no es más que un efecto de superficie, la reflexión deformada de la escritura sobre el cuarto tablero, en el que caéis sin cesar, fascinados por el aparecer, el sentido, la conciencia, la presencia en general, la asistencia (a persona en peligro). El valor de «horizonte», la abertura pura e infinita para la presentación del presente y la experiencia del sentido, héla aquí enmarcada de pronto. Y he aquí que forma parte. Héla aquí partida. Es vuelta a poner en juego. Sus deformaciones no se regulan ya ni siquiera negativamente sobre alguna *forma*, otro nombre de la presencia. Las transformaciones del sentido no se basan ya en un enriquecimiento de la «historia» y del «lenguaje», sólo en determinada cuadratura del texto, en el paso obligado por una cara abierta, rodeando por una casilla vacía, en torno a la columna de fuego.

El concepto de polisemia pertenece, pues, a la explicación, al presente, de la recensión del sentido. Pertenece al discurso de asistencia. Su estilo es el de la superficie representativa. El enmarcamiento de su horizonte se olvida allí. La diferencia entre la polisemia del discurso y la diseminación textual es justamente la diferencia, «una diferencia implacable». Esta resulta, sin duda, **indispensable a la producción del sentido** (y por eso es por lo que entre la polisemia y la diseminación, la diferencia resulta mínima), pero en tanto que se presenta, se reúne, se dice, está allí, el sentido la borra y la rechaza. Lo semántico tiene como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, en sí mismo, estructural. Lo seminal, por el contrario

se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a sí. Su empeño en la división, es decir en su multiplicación a pérdida y a muerte lo constituye como tal, en proliferación viva. Es en número. Lo semántico está allí ciertamente implicado y en tanto que tal está relacionado también con la muerte. La cuarta superficie es superficie de muerte, superficie muerta de muerte. Lo semántico significa, como momento del deseo, la reapropiación de la simiente en la presencia, la retención de lo seminal junto a sí en su re-presentación. La simiente entonces se contiene, para guardarse, verse, mirarse. Con ello es lo semántico también el sueño de muerte de lo seminal. El broche (y sus rimas). En el dispositivo acabado de la esfera, la fase polisémica de la diseminación se reproduce indefinidamente. El juego no resulta más finito que infinito. «3. 83. ... / "El número que pertenece al concepto "número finito" es un número infinito" / ...»

Tal es la franqueza de los *Números*: no podéis decir ya «la columna *es* allí esto, y esto otro y lo de más allá». La columna *no es*, no es nada más que el paso de la diseminación. Transparente como el aire ardiente en que el texto se abre camino. Proceso abierto del texto seminal. Y la significación «fálica» de la columna no es a su vez más que un efecto sémico —«lo que se llama presente»—, una reflexión sobre la cuarta superficie, el centro realizado y el dominio representado de la diseminación. Pero lleno de aire, puede siempre ser reemplazado, justamente por alguna otra columna, en la casilla vacía, en la columna de los números u objetos sustitúbles.

Es lo terrible y semejante necesario que se limita y se tranquiliza por la construcción de una

cuarta y del sentido. Que es siempre *sentido del ser*. El «*es*», el ser como indicación de presencia, procura esa calma, esa conciencia de dominio ideal, ese poder de la conciencia de la monstración, la indicación, la percepción o la predicación, en la operación de la cuarta superficie. Cuyo discurso os dice: la columna *es* eso, *está allí*, evidente u oculta detrás de la multiplicidad de las apariciones, la columna *es*. Ahora bien, la columna no tiene ser, ni ser-allí, ni aquí ni en otro lugar. No pertenece a nadie. No tenéis sobre ella ningún dominio, no controlaréis nunca absolutamente su extensión. No la cogereis en otro lugar para ponerla allí. No la citaréis a comparecer. Esa columna, al no ser (un ser), al no caer bajo el dominio del *es*, y toda la metafísica occidental, al vivir en la seguridad de ese *es*, ha girado en torno a la columna. No sin verla, sino, al contrario, creyendo verla. Y asegurarse, de verdad, como un centro, un lugar propio, en los contornos de su hundimiento.

Subversión del «*es*» que asegura a Occidente todos sus fantasmas de dominio (hasta el de sus fantasmas). En los *Números*, los poderes del «*es*» no resultan simplemente anulados. Son enumerados. Se da cuenta de ellos situándolos, enmarcándolos. Como el horizonte. Como el sentido del ser. El presente de indicativo del verbo ser, tiempo del gran paréntesis y de la superficie cuarta, está pues, preso en una operación que le divide por cuatro. Su predominio es limpiamente apartado —es decir jugado—, descuartizado por ser desde entonces enmarcado. Deberéis leer desde entonces el «*es*» en ese cuartel o en esa separación («*término de blasón*: Cuarto de un escudo repartido en cuatro partes. Las armas principales de la casa se ponen en el primero

y cuarto cuartel, es decir en los de la parte superior del escudo; se colocan en los otros dos las armas de las alianzas y de la línea materna») en que todo Occidente se separa de sí mismo.

Aunque no sea más que un triángulo, abierto en su cara cuarta, el cuadrado abierto afloja la obsesionalidad del triángulo y del círculo que con su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han regido la metafísica. Los afloja, es decir que los delimita, los reinscribe, los re-cita («4. 84. (... *eso proviene de que la línea ahora ya no se cierra ni en punto ni en círculo*) ("*la ciencia es el círculo de los círculos*") y no alcanza ya tampoco su repetición... — »).

«Siendo 4 la cifra del cumplimiento en lo abstracto o de la cruz en el círculo... el círculo que contiene el 4, y lo regenta por la Triada, que es el primer módulo, la primera efigie o la primera imagen de la separación de la unidad.»

«Aquí la *cuadratura del círculo* es reunir en una totalidad el sexo masculino y el sexo femenino como se reúne en una misma figura o bien el círculo enmarcado o bien el cuadrado envuelto.» «... quien sigue a los filósofos a través de vientos y tempestades debería necesariamente partir a la búsqueda de la piedra filosofal, de la cuadratura del círculo...».

En las «separaciones insensatas» del *Drama*, en las «*fuentes casi estelares*» de los *Números*, «*sujetas a grandes separaciones*», el triángulo metafísico, «camino filosófico y más seguro», no puede ya cerrarse. Lo que queda invisible, porque se cree ver en ello, es una cuarta cara, un cuarto, no un tercio («como un ángulo a pérdida de vista de grullas frías meditando mucho [...] es quizá un triángulo,

pero no se ve el tercer lado que forman en el espacio esas curiosas aves de paso)».

No se puede, pues, descansar en la cópula. El acoplamiento es el espejo. El espejo se atraviesa *por sí mismo*, dicho de otra, forma, no se atraviesa nunca. La travesía no sobreviene accidentalmente al espejo —a Occidente—, está inscrita en su estructura. Que es lo mismo que decir que produciéndose siempre, no sucede nunca. Como el horizonte.

Y sin embargo el «*es*» que ha querido decir siempre el más allá del narcisismo se prende en el espejo. Leído en la separación, no sucede nunca. En tanto que está vuelto hacia el «*es*», el ser se mantiene desde ese momento bajo esa raspadura como cuadratura. No se escribe más que bajo la reja de las cuatro horcas.

Así más que la inmensa literatura aritmosofista y en lugar de añadir al tetrágono —o sagrado cuartenario— de Pitágoras, a los cuatro puntos cardinales de la Cábala, al Gran Cuaternario de Eckartshausen (cuatro es el número de la fuerza y de él nace el 10 como número universal: «La multiplicación del número, la extracción de su raíz, su multiplicación por sí mismo, y la consideración de la proporción de todos los números raíces con sus números raíces el es mayor secreto de la doctrina de los números. Es lo que se encuentra en todos los escritos secretos bajo la expresión: el conocimiento del gran cuaternario»), citas de Saint-Martin o de Fabre d'Olivet, de *Louis Lambert* o de *Séraphita*, etc., injertemos aquí un pensamiento de la época, incitándoos quizá a medir en él otra separación, entre separaciones.

Por ejemplo, a partir de este texto sobre otro texto ocupado en el franqueamiento de la línea

(«Ueber die Linie», que se puede traducir por *trans lineam* o *de línea*): «Conforme a lo cual la pre-mirada del pensamiento sobre ese terreno no puede escribir el «Ser» más que escribiéndolo así: ~~et sic~~. Esta tachadura en cruz no hace en primer lugar más que defender rechazando, a saber: rechaza esa costumbre casi inextirpable de representar a «el Ser» como un En-Frente que se mantiene por sí mismo, y que luego llega sólo en ocasiones al hombre... El signo de la tachadura en cruz, sin embargo, no puede después de lo que se ha dicho resumirse en un signo, en una raspadura simplemente negativa. Indica más bien las cuatro Regiones de la Esfera (*des Gevierts*) y su Reunión en el Lugar en que se cruza esa cruz... La multiplicidad del sentido en el decir no consiste en modo alguno en una simple acumulación de significaciones, surgidas al azar. Se basa en un Juego que permanece tanto más estrechamente retenido en una regla oculta, cuanto que se despliega ricamente. Esta regla quiere que la multiplicidad del sentido permanezca en equilibrio, y es el equilibrio en tanto que tal lo que experimentamos o reconocemos tan raramente como tal.»

Siempre para mantener la separación y dejarle su posibilidad, pongamos aún en juego lo siguiente: «Los Cuatro: la tierra y el cielo, los divinos y los mortales, forman un todo a partir de una Unidad *original*... A esta sencillez suya la llamamos el Quadriparti [o Esfera: *das Geviert*]... Cada uno de los Cuatro refleja a su manera el ser de los demás. Cada uno se refleja entonces a su manera en su propio ser, volviendo a ese ser en el seno de la sencillez de los Cuatro. Esta reflexión no es la presentación de una imagen. Iluminando a cada uno de los Cuatro, la reflexión manifiesta su ser propio y lo lleva, en el

seno de la sencillez, hacia la transpropiación de unos a otros... La reflexión que libera ligando es el juego que confía a cada uno de los Cuatro a los demás, a partir de la transpropiación que los mantiene en su pliegue... Esa transpropiación expropiante es el juego de espejo del Quadriparti... El mundo es en tanto que juega ese juego. Esto quiere decir: el juego del mundo no puede ser, ni explicado por nada distinto, ni aprehendido en su fondo a partir de algo distinto... La unidad del Quadriparti es la Cuadratura (*die Vierung*). Pero la Cuadratura no se opera en modo alguno de tal suerte que envuelva a los Cuatro y que, envolviéndolos, venga únicamente a añadirse a ellos después. Inmediatamente después de que la Cuadratura está acabada, cuando los Cuatro, una vez allí y presentes, se mantienen simplemente unos junto a los otros. La Cuadratura es (*west*), en tanto que es el juego de espejo que hace aparecer, el juego de los que son confiados unos a otros en la sencillez. El ser de la Cuadratura es el juego del mundo. El juego del espejo (*Spiegel-Spiel*) del mundo es el corro del hacer-aparecer (*der Reigen des Ereignens*). Por eso es por lo que el corro es el anillo (*Ring*) que se enrosca sobre sí mismo, en tanto juega el juego de los reflejos. Haciendo aparecer, ilumina a los Cuatro con la luz de su sencillez. Haciendo resplandecer, el anillo por doquier y abiertamente transpropia a los Cuatro y les lleva al enigma de su ser...»

«4. 28. (y he aquí la cara vuelta hacia vosotros: lo que entendéis por 'naturaleza'.....) — »

10. LOS INJERTOS, VUELTA AL SOBREHILADO

«Lo esencial es hacer jugar al canto como *injerto* y no como sentido, obra o espectáculo.» (*Lógicas.*)

«Volvamos pues como la religiosa Caldea nuestra vista al cielo absoluto en que los astros en una inextricable cifra han tomado acta de nuestro nacimiento y llevan la cuenta de nuestros pactos y de nuestros juramentos. Pero a falta de la polar para servir de referencia, sin planeta para calcular la altura, sin sextante y sin horizonte mira...»

Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay más cosa que texto original.

Así todas las muestras textuales que escandan los *Números* no dan lugar, como habréis podido creerlo, a «citas», a «collages» ni incluso a «ilustraciones». No son aplicadas a la superficie o en los intersticios de un texto que existiría ya sin ellas. Y no se leen más que en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en

el hilado de un *sobrehilado*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación. Por ejemplo para el fondo y la forma, «1. 33. ... (*«El fondo y la forma han cambiado porque, habiendo cambiado las condiciones, nadie podrá proporcionar otra cosa que no sea su trabajo»*) ... — ») o para la elipse: «2. 98. ... *«su desarrollo que hace aparecer la mercancía como cosa de doble cara, valor de uso y valor de cambio, no hace desaparecer esas contradicciones, sino que crea la forma en la que pueden moverse. Es además el único método para resolver contradicciones reales. Es, por ejemplo, una contradicción que un cuerpo caiga constantemente sobre otro y, sin embargo, huya de él constantemente. La elipse es una de las formas de movimiento por las que esa contradicción a la vez se resuelve y se realiza»* / — ». No os alejéis ya de la elipse.

El trasplante es múltiple. «... la causa no es nunca la misma, pero la operación como de una suma que crece...» ... «Yo voy recogiendo aquí y allá de los libros las frases que me agradan, no para guardarlas, pues no hay dónde guardarlas, sino para traerlas a este estuche donde, a decir verdad, no son más mías que en su primer lugar.» Injertado en varios lugares, modificado en cada ocasión por la exportación, el retoño acaba por injertarse en sí mismo. Arbol finalmente sin raíz. Igualmente en ese árbol de los números y de las raíces cuadradas, todo es raíz, puesto que los propios injertos componen el todo del cuerpo propio, del árbol que se llama presente: cantera del sujeto.

Lo cual no resulta posible más que en la distan-

cia que separa al texto de sí mismo, permite el corte o la desarticulación de espaciamentos silenciosos (guiones, trazos, barras, cifras, puntos, comillas, blancos, etc.). La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto. Es en primer lugar numerosa o no es. Así es como la escritura fonética de los *Números* se encuentra injertada en escrituras de tipo no-fonético. En particular, en un tejido de ideogramas, como se dice, chinos. Y de los que se alimenta parasitariamente. Hasta aquí la introducción de las formas gráficas chinas —pensemos sobre todo en «Pound»— tenía como efecto, en la peor hipótesis, adornar el texto o adornar la página con un efecto suplementario de fascinación, surcarla liberando a lo poético de las exigencias de determinado sistema de representación lingüística; en la hipótesis mejor, hacer jugar a las fuerzas del dibujo, tales como pueden ejercerse inmediatamente para quien no conoce sus reglas de funcionamiento.

Aquí la operación es completamente distinta. El exotismo no juega ningún papel. El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable, venida de más allá del espejo —del *es*, del *este*—, que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traduciéndose en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia. Su traducción activa ha sido clandestinamente insembrada, minaba desde hacía mucho el organismo y la historia de vuestro texto doméstico cuando puntúa su fin, como la marca registrada de un trabajo acabado, siempre en curso empero.

Y la fuerza de ese trabajo depende menos de un carácter aislado que de «frases», de un texto ya, de una cita. Nunca cita alguna habrá tan bien querido decir puesta en movimiento (forma frecuentativa del mover — *ciere*) y, tratándose del sacudimiento de una cultura y de una historia en su texto fundamental, sollicitación, es decir, sacudida de un todo.

El espesor del texto se abre así sobre el más-allá de un todo, la nada o el absoluto exterior. Por lo que su profundidad resulta a la vez nula e infinita. Infinita porque cada capa abriga otra. La lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor, poco importa, que habría, a falta de materiales o por buscar un nuevo efecto, utilizado la sustancia de una antigua tela o conservado el fragmento de un primer esbozo. Y bajo ésta otra, etc. Teniendo en cuenta de que al rascar esta materia textual, que parece hecha aquí de palabras, habladas o escritas, reconocéis a menudo la descripción de un cuadro salido de su marco, de otra manera enmarcado, recogido, después de efracción, en un cuadrilátero a su vez, sobre uno de sus lados, fracturado.

Todo el tejido verbal está allí preso, y vosotros con él. Pintáis, escribís leyendo, estáis en el cuadro. «Como el tejedor, pues, el escritor trabaja por el reverso.» «4. 36. (... *sois ahora ese personaje del cuadro que mira hacia el fondo del cuadro —de suerte que no hay ya espalda, justamente, no hay cara, y sois tragados por la 'tela', pero si intentáis advertirlo, vuelve el vértigo, el torneamiento negro que ilumina la ausencia de horizonte y de agua...*) — »

Gracias al movimiento incesante de esta sustitución de los contenidos, aparece que el borde del cua-

dro no es eso a través de lo cual habrá sido dado a ver algo, representado, descrito, mostrado. Había un marco, que se monta y desmonta, eso es todo. Sin incluso mostrarse, tal como es, en la consecuencia de las sustituciones, se forma y se transforma. Y esa operación que os recuerda, en el pluscuampresente, que había un marco en ese doble fondo, que se abría, es decir, se cerraba sobre un espejo, con eso es con lo que seréis mantenidos implacablemente desvelados.

Al borde. Despiertos al borde mismo. Atentos al borde de la esfera giratoria y mantenidos al borde del vértigo, pues mirando «hacia el fondo del cuadro» —en el que estáis— habréis sabido que su profundidad infinita era también sin fondo. Perfectamente superficial. Ese volumen, ese cubo era sin profundidad. Por eso habréis podido indiferentemente confundirlo con un cuadrado plano, una esfera (solar: mortal) dibujada en el suelo, hurtando el suelo en que su «*aguja*» (2. 46), su «*varita*» (4. 84), su caña está plantada («Esfera solar, instrumento que indica directamente la hora solar por medio de la sombra producida por una vara paralela al eje terrestre, la cual recibe el nombre de estilo.» (*Lit-tré*). Habréis dado la vuelta en torno a ella, indefinidamente, en el vértigo, siempre puestos fuera por la potencia de la remisión. No instalados fuera, pues el exterior absoluto no está fuera y no es habitable como tal; pero siempre expulsados, siempre en trance de expulsión, proyectados fuera de la columna de luz por la fuerza de rotación, retenidos también por ella. Por la abertura de la superficie cuarta o por la casilla vacía en el centro de los cuatro cuadrados, habréis sido arrastrados, sobrehilados en un trabajo aún interminado, interminable. El cuadrado o, si lo

queréis así, el cubo, no se cerrarán. Habrá sido necesario hasta no acabar escurrir (v: «cortar las barbas del pergamino») o escuadrar, «4. 100. ([...] os, llevado, hasta la piedra que no es la piedra, multitud transversal, leída, colmada, borrada, quemada y que se niega a cerrarse en su cubo y su profundidad) — $(1 + 2 + 3 + 4)^2 = 100$ —

Estáis cerca de la primera piedra —indescifrable—, que no es una o que, todas ellas, asombradas, preciosas o no, que han señalado vuestro camino, era, numerosa. *Calculus*. Guijarros.

XI. EL EXCEDENTE

«Caminando llego a esos lugares en que dices que pereció el rey. Y a ti, mujer, diré la verdad de cabo a rabo. Prosiguiendo mi ruta, cuando me acerqué a ese triple camino...» *Edipo*.

«El destino del rey debía ser el morir a manos del hijo que nacería de mí y de él. A Laio, empero, todo el mundo lo afirma, le asesinaron unos bandidos extranjeros, hace mucho tiempo, en un camino triple...» *Yocasta*.

«Cuando llegó al umbral del pico que con escalones de bronce se hunde en la tierra, se detuvo en una de las numerosas rutas que se cruzan en ese lugar, cerca del vacío cráter en que está inscrito el juramento. [...]

... Al cabo de un instante, nos volvimos: Edipo ya no estaba allí, ya no había nacido...»

El mensajero (Edipo en Colona)

Los *Números* se definen, en varias ocasiones, movimiento de rodeo. Con lo que comprenden todos

los discursos que podréis haber sostenido acerca de ellos. Los excesos de tales discursos estaban por adelantado fracasados, descontados. Por lo que los *Números* se re-marcan por sí mismos. El 10 comprende al XI. Su imperfecto desborda vuestro futuro anterior.

De tal modo que después de esta larga vuelta de la esfera, habéis vuelto a la piedra angular —y de espera—, llevados hasta la piedra que no es la piedra, tal como habrá sido planteada, en forma de pregunta *liminar*: ¿por qué otra enumeración, decididamente escrita, se habrá guardado, indescifrablemente?

¿Por qué este texto del exterior, drama esta vez sin misterio

(«Mist da Dr

Dr da Mist

Cada *texto del Oe* es dado dos veces
no son más que la misma cosa vueltas (*sic*)

Mist y Dr, Dr y Mist y presentando
el uno fuera lo que
el otro oculta dentro [...].»

«suponiendo que el drama fuese otra cosa que apariencia o trampa para nuestra reflexión, reprime, disimula, y siempre contiene la risa sagrada que lo desanudará... que el enigma de detrás de ese telón no existe sino gracias a una hipótesis cambiante que resuelve poco a poco aquí y allá por nuestra lucidez: más, que el sobresalto del gas o de la electricidad, le gradúa el acompañamiento instrumental, dispensador del Misterio.»

sin secreto, sin enigma, sin clave sobre todo, no se deja *descifrar* en su arquitectura exacta y premeditada?

Cuestión de piedra y de arquitectura en efecto, de teatro (*carrefour*), de templo, de columnas y de *limen*, como acabáis de señalarlo, de *pronaos*: «El *pronaos* era una parte separada del vestíbulo; formaba a menudo un emplazamiento cuadrado bastante grande, circunscrito a derecha e izquierda por las paredes de la *cella*.» *Quatremère de Quincy*.

Cuestión en el cruce de los caminos, cuestión de bifurcación o de bifurcación al cuadrado, cuestión de encrucijada, volviéndose doble, triple, cuádruple cada vía marcada con piedra. Duda parmenídica o, si lo preferís, edípica. Ya legible a través de la reja de hierro forjado del *Parque*:

«Tengo todo el tiempo. De nuevo extendiendo las piernas, apoyando las zapatillas contra la reja de hierro forjado. [...] Allí abajo, un muchacho da golpes con el mango de su cuchara contra la mesa; se vuelven hacia él, le hablan vivamente. La mujer, gorda y morena, podría ser ella, sentada frente a mí y escogiendo sus platos con aplicación; sentada a mi izquierda en la gran habitación y mirando, por el vano vidriado, al agua oscura, al campo oscuro, y a la rápida intermitente claridad del faro, uno-dos-tres-cuatro —nada— uno-dos —nada— uno-dos-tres-cuatro; llevando un vaso a sus labios, apuntando hacia mí su tenedor [...]» Más adelante: «Así, escondido en el viejo chopo, oculto en su cabaña o su castillo (dos tablas atadas a la horquilla de una rama) podía observar, el niño, las idas y venidas por el jardín; la abertura en el interior de la casa, de una ventana o de una puerta; podía evaluar las fuerzas en presencia, situar las tropas, los equipos, las banderas; mudamente ordenar...»

Alejaros de los barrótes de ese *Parque*, del insomnio de ese niño, del «lecho de páginas de vite»

la». La secuencia 1 había tenido ya una «red»: 2. 46. ... *aprendiendo así a reconocermé, y era como una red, una reja cuyos barrotes (paredes, líneas, palabras) estaban colocados contra mi rostro ya sin fin, sin descanso... Nadie había, pues, contado su historia [...] .»*

Litografía de esta cuestión sobre lo indescifrable, nacida en la *elipse* del nacimiento, carente como una letra a una palabra o una palabra a una frase («4. 88 ([...]) *«algo no ha sido dicho» [...]*—») y del cegamiento homicida, en la evidencia sin reserva («1. 5 [...]) *comprendí que un único homicidio estaba constantemente en curso, que veníamos de él para volver a él a través de ese rodeo...»*) Era la prescripción elíptica del *Drama*: «Por el otro, hay . (Un punto en blanco, es eso). Imagino una trampa que funciona en el instante preciso en que creo ser más libre. Pues conozco y podría conocer otras lenguas, podría utilizar otra sintaxis —pero nada en el fondo habría cambiado ... ». *Números*: «1. 13. ... *El relato había comenzado bruscamente cuando yo había decidido cambiar de lengua en la misma lengua...»*

Lo que acabáis de leer en diagonal de tetralogía, he aquí una fuerte impresión de ello, aún hundida en la piedra. Habréis leído en las huellas antiguas de determinado cuchillo y de determinado aire, entre NATUS y NAOS, la *elipse* del nacimiento (de cierta A que vuelve a llevar a todos los orígenes) y la sustitución de U por determinada O cerrada. Lo indescifrable se entrega ahí como lo más fácil de entender:

«3. 19. ... *había luego un cruce, una bifurcación, y había que escoger entre dos rutas, y la prueba estaba claramente indicada por las inscripciones gra-*

badas a cuchillo sobre los muros... Sin embargo, las frases que estaban trazadas eran a la vez fáciles de conocer e imposibles de leer, se podía saber por adelantado lo que sugerían pero resultaba imposible verificarlas. En una de ellas, por ejemplo, se podía descifrar:

N T O S

lo que no correspondía a ninguna palabra conocida o entera... Se habría dicho que las letras se habían superpuesto con el tiempo a esas tres grandes fachadas que se alzaban allí, sin explicación, en la tarde quemada

Y

se habría dicho que formaban los cuadros en ruinas de una historia desaparecida y que el propio aire había incidido la piedra para depositar en ella los pensamientos de la piedra que la piedra no podía ver...»

(Habréis comparado esa Y griega a la I china de la secuencia 3, luego a cierta V) «El anillo que le rodea, en la parte que está cerca de nuestra posición, está marcado con una hendidura longitudinal que, en efecto, le da vida, visto desde nuestra región, la apariencia vaga de una Y mayúscula... podemos decir de nuestro Sol que está positivamente situado sobre el punto de la Y en que se encuentran las tres líneas que la componen, e, imaginándonos a esa letra como dotada de cierta solidez, de cierto espesor, muy mínimo en comparación con su longitud, podemos decir que nuestra posición está en

el medio de ese espesor. Imaginándonos que estamos así situados, ya no tendremos que hacer ningún esfuerzo para darnos cuenta de los fenómenos en cuestión, que son únicamente fenómenos de perspectiva.»

Números indescifrables por el hecho mismo de que habrán sido inscripciones de fachada —pero de fachadaS (S diseminándooS, «S, dije, es la letra analítica; disolvente y diseminante, por excelencia... en ella encuentro la ocasión de afirmar la existencia, fuera del valor verbal tanto como del puramente jeroglífico, del habla o del libro mágico, de una secreta dirección confusamente indicada por la ortografía...») entre las cuales vuestra lectura será repercutida, escapándose finalmente a sí misma. Columna dividida, *Números* incansablemente extraídos de la cripta en la que los habréis creído encofrados. Indescifrables porque es únicamente en vuestra representación donde adoptaban el aplomo de un criptograma que oculta en sí el secreto de un sentido o de una referencia. X: no por la desconocida, sino por el quiasmo. Texto ilegible porque únicamente legible. Intraducible por la misma razón. Lo que allí se inscribía con la punta del cuchillo no habrá podido ser dicho, traducido, retomado en un discurso interpretativo, pues nada pertenecía allí al orden del sentido discursivo o del querer-decir. Indescifrable, pues, porque

1. lo que encadena el texto al número y a su cifra (a determinada escritura que no dice, que no habla ya) no se deja descomponer, des-hacer, descubrir, descifrar;

2. algo, alguna parte en él, algo que no es nada y que no tiene lugar, no se deja ya contar, narrar, numerar, cifrar. descifrar.

Estas dos proposiciones se vuelven una contra otra, se desdoblán y se contradicen una a la otra. Forman un círculo cuadrado: los *Números* serían indiscifrables porque algo en ellos excede a la cifra; y sin embargo serían indiscifrables porque todo en ellos está no cifrado, sino de cifra. Indiscifrables porque numerables, indiscifrables porque innumerables. Inscrición contra — dicción a releer. Círculo de la cuadratura.

En primer lugar, está el pensamiento más fácil en apariencia, lo innumerable como «multitud» numerosa no es nada extraño a la esencia del número. Se pueden pensar sin contradicción los números innumerables. Los *Números* se mantienen siempre en relación con la diseminación sin límite —de los gérmenes, de la multitud, del pueblo, etc. (el *et coetera* mismo que, con la modificación que le fue antes impuesta, compone el primer ideograma (qúnzhòng), después del del cuadrado): «2. 22. ... *Millones de corazones latiendo, millones de pensamientos disfrazándose — y aquí, entrada del espacio, de las má-*

sas 群众 » Lo innumerable es aquí el gran número como fuerza que no se deja ni contar, ni clasificar ni representar ni dominar, fuerza que excede siempre a la especulación o al orden de la clase dominante, y hasta a su propia representación. «2. 42. ... *Y volvía a ver yo la plaza cubierta de bruma, a los trabajadores reunidos con sus banderas, sus armas, y bajo la niebla blanca las manchas rojas de los paños desplegándose, respondiendo así a la llamada... Innumerables al alba, innumerables y por el momento al margen, vigilados, ciegos en la fuerza que pasa por ellos sin ser frenada, única posibilidad del pensamiento multiplicado, violento... Yo soltaba mi presa...».* Sometido a esa fuerza —fuerza

del número innumerable— el número numerable (del cuadrado cerrado o de la cuarta superficie no descontada) sujeta mal la barandilla. Juega un papel reactivo, opone su orden y sus marcos al vagabundeo seminal. Se agota controlándolo, se quiebra haciéndole frente

Pero todo eso ocurre *entre los números*. Lo innumerable que parece hacer saltar los marcos o saltar por encima del marco, habréis podido tenerlo en cuenta. Lo innumerable no viene simplemente a exceder o desbordar el orden numeral sobre sus fronteras, desde el exterior. Lo trabaja en su interior. El excedente pertenece de alguna manera a la columna de los números, a su estar a plomo. El número está siempre más allá o más acá de sí mismo, en la «distancia» que sabe leer la máquina. El exceso y la carencia proliferan y se condicionan mutuamente en la articulación suplementaria del uno y del otro. «El exceso en todo es un defecto.» «3. 75. ... / '¿Quién es capaz de presentar su excedente a lo que falta?' / ...» ¡Igualmente la huella no se traza más que en la desaparición de su propia «presencia» de tal suerte que el trazado no es simplemente el otro y el exterior de la desaparición. Inscripción contradictoria. El número, la huella, el marco son, pues, ellos mismos y su propio desborde. El *Parque* cuadrículaba ya un «silencio que encierra sin dejar huellas» y que está también, no obstante, sometido «a marchas interminables». El *Drama* consigna también muy regularmente la desaparición y la confusión de las huellas, «el fluir sin huellas, sin bordes». Esa relación con la ausencia de huellas, con lo innumerable —que es también lo innumerable— se señala en los *Números* como relación con lo que se llama mi muerte. Es constitutivo de mi «unidad», es decir, de

mi inscripción y de mi sustitución en la serie de los números.

Condición de posibilidad y de imposibilidad de la subjetividad trascendental. Unidad descifrable-indecifrable: «2. 10. ... *Yo debía a la vez señalar que era unidad entre otras, pero una unidad imposible de cifrar, perpetuamente excitada por su propio fin... Mi muerte, en efecto, comenzaba a hincharse en el fondo, y para ir lejos —* »

La recensión, como la de-nominación, hace y deshace, articula y desmembra, con un único y mismo gesto, el número y el nombre, los delimita en los rebordes sin cesar arrimados del sin-borde, del excedente, del sobrenombre. El estuche se abre y se cierra por ahí. Los números y los nombres faltan a la producción de la escritura, cooperando a ella con ese hecho, provocando en ella la superproducción —y una plusvalía— sin la cual ninguna marca se registra jamás. «1. 41. ... *no había ya explicación para decir lo que me pasaba... Yo estaba en el desarrollo y en el despliegue, y lo que se explica aquí, en mi lugar, debe ser vuelto a decir de otra manera, destruido... Quedaba yo vuelto hacia el foso que no pasa por los ojos, que no podría por un instante transformarse en huella y en número, hacia el nudo, el yugo, el barranco, la inutilidad de las palabras 'nudo', 'yugo', 'barranco'...*»

Igual que la cuarta superficie, que forma *parte* del cuadrado, refleja, deforma y abre el *todo* ende-rezado, da a ver sin ser vista, igual que cada ángulo de cuadrado pertenece a la totalidad de la superficie, pero la multiplica replegándola sobre sí misma —partiéndola en vez de curvarla—, la re-marca, la cierra y la fractura al mismo tiempo permitiendo siempre disponer en ella una superficie de asisten-

cia suplementaria, lateralidad proliferante que da a ver lo que no tiene nada que ver, igualmente el excedente forma parte del número y pertenece al medio que excede. Hace proliferar el excedente en su invisible columna. La columna de las palabras, la columna de los números es así supernumeraria. Es el elemento (el término y el éter) supernumerario de los números,alzada, (en) medio de la esfera solar, a pérdida de vista. «4. 36. (... Ahora bien, este pensamiento no se encuentra: viene a la masa en que, sin embargo, el furor se retiene como un torrente cambiado y formado en columna de palabras y está precisamente en el signo que está de más —) —

屮 (dong: pene).

Esa columna invisible, que os arriesgáis a identificar con el «medio en que las cifras ya no tienen nada que ver — (3. 59), es a la vez indecidiblemente, de un indecidible que propaga sus efectos en cadena, único e innumerable. No dominable en su altura, incontrolable en su extensión. Es única e innumerable como lo que se llama presente. Lo único —lo que no se repite— no tiene unidad, puesto que no se repite. Sólo lo que se repite en su identidad puede tener una unidad. Lo único no tiene pues, no es una unidad. Lo único es pues el *ápeiron*, lo ilimitado, la multitud, el imperfecto. Y, sin embargo, la cadena de los números está formada por únicos. Intentad pensar al único en plural, como tal, y al «único Número que no puede ser otro». Veréis nacer «miles de millones de relatos» y comprenderéis que un mismo término puede germinar dos veces —columna geminada— diseminándose en la sobreproducción. «Oh triple camino [...] Oh himen, himen [«vicioso pero sagrado», fijo pero reventado, como una pantalla brillante, como un ojo (1. 45)] me has

dado la vida y después de habérmela dado, has hecho germinar una segunda vez la misma simiente; has mostrado a la luz a padres hermanos de sus hijos, hijos hermanos de sus padres, esposas a la vez mujeres y madres de su marido, y todas las mayores acciones vergonzosas que pueden existir entre los hombres.» «... innumerables son las noches y los días que en su marcha el tiempo innumerable da a luz [« / «*el tiempo es tan ajeno al número mismo como los caballos y los hombres son diferentes de los números que los cuentan y diferentes entre sí*» / »] durante el transcurso de los cuales, a golpe de lanza, destruirán la amigable concordia de hoy, con un pretexto frívolo. Entonces, en su sueño, oculto bajo la tierra, mi frío cadáver por el brazo apartado del secreto que detenta, más bien que jugar como maníaco canoso beberá un día su sangre caliente, si Zeus es aún Zeus y si Febo, su hijo resulta ve-raz. Pero —pues no tengo ganas de revelar lo que no hay que decir—, déjame quedarme en donde empecé, observa únicamente tu promesa y nunca digas que has recibido en Edipo a un inútil habitante de ese país, si es que los dioses no me mienten» (*en Colona*). Pues «el mundo es el juego de Zeus o, en términos físicos, fuego consigo mismo. El Uno no es al mismo tiempo lo Múltiple más que en ese sentido». El fuego juega siempre con el fuego.

Como los Números se emplean en torno a esa excedentaria e invisible columna, en ella, quien no tiene nada que ver con la operación se quejará legítimamente de no tener nada que ver. Ni que tomar. En efecto. Se habrá quejado ya aquí o allá, agarrado a su lengua materna, observador pero ciego, porque ciego, en el cegamiento, en su columna partida, que impide la lectura, de semana en semana... «el

folletón, que rige la generalidad de las columnas... de las columnas de mercancías...» ¿Pero quién ha muerto? habrá preguntado completamente desnudo. «La simpatía iría al diario colocado al resguardo de ese tratamiento: su influencia, no obstante, es enfadosa, se impone al organismo, complejo, requerido por la literatura, al divino libro, una monotonía — siempre la insoportable columna que se contentan con distribuir allí, en dimensiones de página, cien y cien veces.»

«4.48. (... Ahora comenzáis a comprender lo que esta novela persigue en la ciencia de su rodeo, sabéis ahora lo que es el rechazo de todo nacimiento, el cálculo que os hace dar con los ojos bien abiertos en otras relaciones) — »

Habréis únicamente comenzado. Había que volver a empezar. «*lo que se explica aquí, en mi lugar, debe ser vuelto a decir de otra manera, destruido (1. 14)*», «Las Lecturas no tienen otra finalidad que mostrar esas relaciones científicas». Habréis dado con los ojos bien abiertos en otras relaciones, tal era la cadencia del excedente cantado a voz en grito.

Los límites del cuadrado o del cubo, despliegue y repliegue indefinidamente especulares del espectáculo, no habrán sido límites. Lo que allí se detenía, ya practicaba como una abertura, el espacio de su reinscripción, dejándose ya cercar, asediar por otro poliedro. Había otra geometría futura. Muy distinta. La misma.

Para empezar a comprender, «*había pues que volver a pasar por todos los puntos del circuitio, por su red a la vez oculta y visible e intentar reavivar simultáneamente su memoria como la de un agonizante llegado al momento decisivo...*» (3. 87).

$(1 + 2 + 3 + 4)^2$ veces. Por lo menos.

Apartándose de sí misma, formándose allí toda, casi sin descanso, la escritura con un solo trazo reniega y reconoce la deuda. Hundimiento extremo de la firma, lejos del centro, e incluso de los secretos que allí se comparten para dispersar hasta su ceniza.

Aunque la letra goce de fortaleza en sólo esa indirectión, y poder siempre faltar le suceda, no lo utilizaré como pretexto para ausentarme de la puntualidad de una dedicatoria: R. Gasché, J. J. Goux, J. C. Lebenszteyn, J. H. Miller, otros, ahí está la ceniza, reconocerán, quizá, lo que interviene aquí de su lectura.

Diciembre de 1971

FUERA-DE-LIBRO, prefacios	5
LA FARMACIA DE PLATÓN	91
I. 1. Farmacea	96
2. El padre del logos	110
3. La inscripción de los hijos: Zeuz, Hermes, Zot, Nabû, Nebo	124
4. El fáрмаcon	140
5. El farmakeus	175
II. 6. El fármacos	192
7. Los ingredientes: el afeite, el fantasma, la fiesta	203
8. La herencia del fáрмаcon: la escena de familia	216
9. El juego: del fáрмаcon a la letra y del cegamiento al suplemento	237
LA DOBLE SESIÓN	263
I.	265
II	341
LA DISEMINACIÓN	429
I. 1. El desencadenamiento	432
2. El dispositivo o marco	441
3. El corte	447
4. El doble fondo del pluscuampresente	457
5. Lo escrito, la pantalla, el estuche ...	468
6. El discurso de asistencia	484
II. 7. La ante-primera vez	493
8. La columna	509
9. La encrucijada del «Este»	521
10. Los injertos, regreso al sobrehi- lado	533
11. El excedente	538