

Pascal Quignard

# Retórica especulativa

Traducción de Silvio Mattoni

el cuenco de plata



Quignard, Pascal

*Retórica especulativa* - 1º ed.

Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006

144 pgs. - 21x14 cm. - (Ensayo)

Título original: *Rhétorique Spéculative*

Traducción: Silvio Mattoni

ISBN-10: 987-1228-17-1

ISBN-13: 978-987-1228-17-1

1. Ensayo 2. Literatura 3. Psicoanálisis I. Mattoni, Silvio, trad. II. Título

CDD 100 : 150.195

© 1994. Éditions Calmann-Lévy

© 2006. El cuenco de plata

El cuenco de plata S.R.L.

Director: Edgardo Russo

Diseño y producción: Pablo Hernández

México 474 Dto. 23 (1097) Buenos Aires

[www.elcuencodeplata.com.ar](http://www.elcuencodeplata.com.ar)

[info@elcuencodeplata.com.ar](mailto:info@elcuencodeplata.com.ar)

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication

Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, beneficiada con la ayuda del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina, se edita en el marco del programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo.

PRIMER TRATADO

---

*Frontón*

Llamo retórica especulativa a la tradición letrada antifilosófica que recorre toda la historia occidental desde la invención de la filosofía. Fecha su advenimiento teórico en Roma, en el año 139. Su teórico fue Frontón.

Frontón le escribe a Marcus: "Sucedee que el filósofo puede ser un impostor, pero el aficionado a las letras no puede serlo. Lo literario es cada palabra. Por otra parte, su propia investigación es más profunda a causa de la imagen". El arte de las imágenes -que el emperador Marco Aurelio denomina, en griego, iconos, mientras que su maestro Frontón la mayoría de las veces las llama, en latín, imágenes o en ciertas ocasiones, en griego filosófico, metáforas- a la vez logra desarticular la convención en cada lengua y permite rearticular el lenguaje en el fondo de la naturaleza. Frontón afirma que el arte de las imágenes es comparable en el lenguaje con el sueño, por el papel que cumple en la actividad diurna. Marcus escribe que el mundo es en el tiempo un torrente acrecentado por una tormenta, que se arrastra a sí mismo y que lo arrastra todo. La lluvia de los seres no se interrumpe. Todo desemboca en la noche. Algunos fantasmas forman ligaduras que enlazan simulacros, *schémata*, que reaccionan entre sí. Los cuerpos de la naturaleza son también *schémata*, imágenes. Recoger, re-

unir, ligar se dice en griego *legein*. El vínculo es el *logos*, el lenguaje. La ligadura mágica se dice en griego *katadesis*, en latín *defixio*. El análisis (*analysis*) es desatar. *Religio* condensa la ligadura mágica, los haces, todo lo que ata por excelencia: genealogía familiar, lazos de parentesco, sociedad. La poesía son las palabras ligadas entre sí. *Oratio* es la lengua literaria. Frontón afirma que los argumentos que pueden articular los filósofos no son más que chasquidos de lengua, porque demuestran sin imágenes: "Si es día, entonces hay luz". El orador nunca demuestra, sino que muestra, y lo que muestra es la ventana abierta. Sabe que el lenguaje abre la ventana, porque la *oratio* le da a cada época su luz de la misma manera que la noche da paso al día.

\*

La elección de las palabras consiste en *optio* y *electio*. El escritor es aquel que escoge su lenguaje y no es dominado por él. Es lo contrario del niño. No mendiga aquello que lo domina, trabaja en lo que lo libera. Su boca ya no es un mero sentir, sino un culto. Está cerca de los dioses que hablan. Minerva (*orationis magistra*), Mercurio (*nuntiis praeditus*), Apolo (*cuc•tor*), Liber (*cognitor*) y los faunos (*vaticinantium incitatores*) son los amos de las palabras.

"Si *studium philosophiae in rebus esset solis occupatum, minus mirarer quod tanto opere verba contemneres*", le escribe Fronto a Marcus. (Si el estudio de la filosofía sólo se ocupara de las cosas, me sorprendería menos verte despreciar tanto las palabras.) Pero los filósofos hablan y en sus indagaciones olvidan la fuente de su oración, dejan a un costado del camino su materia, oscurecen y obstaculizan el impulso murmurante que

subyace a su tardía especialización. La filosofía se apega a los entes y su investigación no toma en cuenta en su despliegue la retórica fundamental a la que divide y de la cual no es más que una rama. Las imágenes no dejan de surgir en el seno de las *litterae* mientras que el *sermo* de los filósofos se esfuerza por descartarlas. "Es como si al nadar (*in natando*) tomaras como modelo a la rana antes que al delfín (*ranam potius quam delphinus aemulari*). La filosofía no es más que un herrumbre (*robignoso*) en la espada (*gladio*). Es como si yo no fuera Frontón sino Séneca -n o deja de repetir el rétor imperial- y como si tú no fueras Marco Aurelio sino Claudio Nerón. Es como si antes que la majestad del águila (*aquila*) prefirieras las cortas plumas de la codorniz (*cotornicum pinnis breviculis*). No prefieras la tregua antes que el combate. Combate con el lenguaje cuya hoja tienes que pulir día tras día para hacerla resplandecer."

\*

La tradición de un pensamiento para el cual todo el lenguaje, la totalidad del lenguaje, es el instrumento que excava, tanto el *stilus* como la *pinna* (es decir, tanto el *stilus-espada* como la *pinna-flecha* del arco), es anterior a la metafísica. De ninguna manera me propongo estudiar las obras igualmente suntuosas y antiguas, sánscritas, mesopotámicas, chinas, egipcias, bíblicas, presocráticas, que precedieron a la filosofía. Ciertamente, Frontón no fue el iniciador de la tradición occidental que trato de exhumar, consciente de su rebelión ante la invención de la filosofía, no sólo antimetafísica sino decididamente antifilosófica. Cornelius Fronto es el primero en confesar, en dos ocasiones, que ha heredado su pensamiento de Athenodotus,

Hay que seguir el propio rumbo con los remos y las velas pequeñas (*sipharis et remis tenuisse iter*), pero cuando sobre• viene la necesidad imprevista, hay que ser capaz de desplegar la vela mayor del lenguaje y dejar bruscamente atrás los botes (*lembos*), los barcos de pescadores (*celocas*), la filosofía, la historia, las leyes, los proverbios, los decretos, la charlatane• ría, las costumbres.

\*

La luz, el aire, el agua, la tierra, los vegetales, los animales, a cuyo grupo pertenecemos, son una extraña y antigua dispo• nibilidad limitada en el tiempo y el espacio, pero también limitada por sus propiedades respectivas. Todos se dan sin len• guaje. Todos no están acompañados de razones que no son sino consecuencias del lenguaje, y no son susceptibles de un fin, que sólo puede ser asignado por éste.

Las sociedades humanas, sus ciudades, sus culturas, sus re• glas matrimoniales, sus lenguas, sus técnicas, sus migraciones de conquista y sus fines imaginados en forma de historia o de religión son adquisiciones que de ninguna manera rompen con el dato natural, con la dotación física, con la dotación biológica. Los animales ya tienen apareamientos, cantos, modos de asociación social, reglas, adornos, migraciones. Las sociedades humanas no están en condiciones de emanciparse de esa dotación, de esa *energeia* que caracteriza la *physis*. La historia, que surge al cabo de la era neolítica, no fue sino el *akmé* de las predaciones (la invención de la guerra) acompa• ñado por el atesoramiento de los productos (la invención de la contabilidad de la escritura). De ninguna manera fue una liberación de las amarras biológicas ni una fuente de dignidad

se sacia. Pienso que el odio al pensamiento -que el pensamiento de esta época después de los maremotos ideológico, humanitario, religioso que procuran velar y revestir el horror flagrante de esta época- empieza a hacer que la cabeza sufra hambre. Siento el impulso de una curiosidad finalmente reorientada hacia algo que le resulta desconocido.

\*

El 7 de marzo de 161, el emperador Antonino Pío murió en su casa de campo, a doce millas de Roma, en Lorium. Murió en tres días. De inmediato, el Tíber se desbordó. Ante la fuerza del agua, los muelles, los puentes, las casas de los barrios del Velabro y del Circo Máximo se derrumbaron. Al verse interrumpido el ascenso del río para el transporte del trigo, sobrevino una espantosa hambruna. Entonces, Marcus sucedió a Antonino Pío, tomando el nombre de Marcus Aurelius Antoninus.

Marcus había nacido el 26 de abril de 121 en Roma, sobre el Caelius. En 145, había desposado a Annia Galería Faustina, de trece años de edad, con quien tuvo trece hijos. Murió al dejar de alimentarse el 17 de marzo de 180. Se cubrió la cabeza para que no vieran más su cara. Su hijo Cómodo le sucedió.

Marcus Cornelius Fronto nació en 104, en Cirta, sobre la costa de África. En 136, bajo el gobierno de Adriano, era abogado en Roma. En 143, bajo Antonino, se convirtió en cónsul. Murió de gota a fines de los años 160. Hacia la misma época fue cuando Marco Aurelio comenzó a escribir sus *Excerpta*. Dejaba a su esposa y el ruido de sus hijos. Trabajaba en su cama.



\*

El emperador Marco Aurelio escribió que las grietas que se forman en el pan y que no han sido queridas por el panadero atraen sin razón la mirada y estimulan más el apetito que el resto del pan. Las resquebrajaduras del pan son, según dice, "como las fauces abiertas de las fieras" (*chastnata therion*). Al menos es una imagen. Toda la obra que ha dejado Marco Aurelio no es más que una compilación de imágenes y debe ser leída de esa manera. Conjunto de imágenes para vincularse con el fondo del mundo, es decir, con el impulso de la *physis* que lo domina. Lista de imágenes vitales, especulativas, asociativas, es decir, lo contrario de un desmañado *vademécum* de filosofía estoica, como se ha pretendido leerlo luego de que esas páginas desordenadas y escritas en griego fueron redescubiertas por Toxita.

\*

La expresión corriente "Es un literato" no es un insulto. Está dotada de sentido. Remite a una tradición letrada donde la letra del lenguaje es tomada a la *littera*. Es la violencia de la *litteratura*, que no es más que la violencia del lenguaje indiscutible. Para esa tradición de letrados perseguidos y marginales, la *littera* es el órgano propio de la entidad hombre, en el interior de la entidad mundo, por algo más que la particularidad y la psicología de esos entes que sólo resultan de la división de las *litterae* que reinan sobre ellos y los distinguen. El consumidor, el carnicero, el nomotheta, el naturalista, el filósofo, el teólogo no trabajan sino sobre el lenguaje sacrificado, sobre lo postmítico, sobre el *logos* previamente acota-

do. No hacen más que ordenar por miedo a los efectos del lenguaje.

\*

El lenguaje es en sí mismo investigación. En la tradición filosófica, el lenguaje no es más que un vestigio del que uno puede desprenderse o que se puede corregir, como el *soma-sema*, como el cuerpo animal convertido en tumba y signo, como las técnicas, como las artes. El lenguaje es la única sociedad del hombre (cháchara, cotilleo, familia, genealogía, ciudad, leyes, charla, cantos, aprendizaje, economía, teología, historia, amor, novela) y no se conoce ningún hombre que se haya librado de él. Así el *logos* fue desatendido por la *philosophia* en su des• pliegue de la misma manera que el aire es ignorado por las alas de los pájaros, como el agua del río es ignorada por los peces excepto al morir por encima de la superficie del agua en donde se asfixian, una vez transportados por el anzuelo hacia la sua• vida y la transparencia atmosféricas donde dejan de moverse y se iluminan.

El *vestigium*, la huella, es el sentido; es la impresión; es la fe que el hablante le otorga a la significación en la urgencia de su uso. Pero de ninguna manera es el vestigio, sino el cuerpo lo que investiga en el lenguaje. El cuerpo es *psophos*. Los antiguos griegos distinguían el canto (*aoidé*), la voz humana (*audé*), el lenguaje tanto animal como humano (*phoné*) y el sonido (*phthoggos*). Aristóteles distinguía el sonido (*psophos*) y la voz (*phoné*). Escribe en el *Peri Psychés*: "*Semantikos gar de tis psophos estin he phoné...* Pues la voz es un sonido cargado de significación. No es una tos. La voz humana es un soplo (*psyché*) sin el cual la vida es posible." Aristóteles expli-

ca más minuciosamente, en la *Poética*, que la *phoné* es un *psophos* en el cual se transporta (*metapherein*) la carga de un signo (*sema*). Así cuando una lesión afecta el cerebro temporal, por más que los sonidos sean percibidos, ya no se organizan en palabras y el lenguaje se pierde. Todo el logos es metáfora, transporte, pathos. Todo el logos consiste en una superposición de tres *metaphora* distintas: la que transporta el significado (*sema*) en el significante (*psophos*), la que hace que los sonidos (*psophos*) emitidos por la voz humana (*phoné*) se transporten como símbolos (*symbola*) en las pasiones del alma (*pathos*), y por último la que transporta hacia una cosa una palabra que designa otra cosa. Tal es la violencia propia del logos: la violencia descontextualizadora del lenguaje. El lenguaje es el hechicero del pensamiento, repiten los sofistas de Grecia. El lenguaje es el *vates*, es el oráculo de la especie, traducen los oradores de Roma. Mediante la *metaphora* (el transporte), el ser sale de sí mismo y se transporta al ente sin que nunca llegue a convertirlo en su morada. El lenguaje nunca puede decir directamente. Sin que pueda conocer un instante de tregua, se transporta, surge, brota, pasa. Transmitimos palabras en las cuales el rostro es imposible; la revelación no se aloja en el lenguaje, que la manifiesta al transportarse, al desplazarse, al desaparecer bajo los vestigios, huyendo sin cesar entre las piedras despegadas de su ruina, descontextualizando cualquier unidad. Marcus cita a Heráclito en varias ocasiones. El fragmento XL de Heráclito de Éfeso dice: "A la naturaleza (*physis*) le gusta esconderse (*kryptesthai*)". El fragmento XVI dice: "Por naturaleza (*physin*) el hombre está desprovisto de lenguaje (*alogos*)". El fragmento XCIII dice: "El logos del éxtasis no dice (*legei*) ni oculta (*kryptei*) sino que hace señas (*semainei*)".

El fragmento XVIII de Heráclito dice: "A lo que nunca se oculta (*to me dynon*), ¿cómo podría escapar?".

\*

En la antigua Roma, la técnica de la imagen está ligada a la pintura de frescos así como la pintura de frescos está ligada al culto de los muertos. Se denominaba *imago* a las cabezas de los muertos colocadas en una especie de armario en el atrio en forma de relieves de arcilla o de cera. Las técnicas de la imagen del padre muerto para el duelo, del hechicero para el joven cazador al que inicia, del maestro para el discípulo, del fresco para la cueva subterránea, prehistórica, del armario del atrio para la cena familiar son las mismas.

Así como los perros confrontan los olores presentes con olores remanentes, los hombres confrontan las *visiones* con los *verba*. Plutarco refiere que Heráclito de Éfeso decía: "Los perros (*kynes*) gruñen contra lo que no identifican, las almas (*psychai*) huelen lo invisible (*Hades*)". La palabra Hades que usa Heráclito quiere decir en griego lo que no tiene vista (*ai-des*), el lugar donde lo visible se apaga, el lugar adonde van los mortales después de la muerte, el dios que gobierna su morada.

En dos ocasiones durante su reinado, el emperador Marcus manifestó un deseo casi anacrónico, para la segunda mitad del siglo II, por las antiguas epifanías de *imagenes* tanto de los dioses como de los muertos. En 167, tras la derrota de los lombardos, restauró durante siete días la antigua ceremonia del lecdsterno: ordenó que las imágenes de los dioses romanos fuesen instaladas como comensales en sus lechos y que los principales ciudadanos les sirviesen a la mesa como si esas es-

tatuas pintadas y doradas fueran hombres vivos que tenían un banquete.

En 175, cuando murió su esposa Faustina en Halala, Marcus emitió un decreto por el cual una imagen de oro que representaba a su esposa sería transportada en adelante al teatro, ubicada en el sitio en que la emperatriz tenía la costumbre de sentarse cada vez que él mismo asistiera al espectáculo.

Frontón perdió a cinco de los suyos. Sumido en el duelo de su último hijito, escribe: "*Exemplum oris imaginor...* Imageno la forma de su boca; creo ver su rostro perdido; el sonido de su voz (*sonum vocis*) parece resonar dentro de mi alma. Mi dolor se complace en el despliegue de esa imagen (*picturam*). Pero cuando ignoro (*ignorans*) los rasgos de aquel que ha muerto, esa semejanza conjetural (*verisimilem coniecto*) me atormenta y me agota."

\*

"Ve a la fuente de la filosofía y no a la filosofía, le repite Fronto a Marcus. En la filosofía nunca pierdas el ritmo, la voz que habla en ella y el *psophos* remanente y emotivo que adopta. Rechaza sus disertaciones deformadas, retorcidas (*sermones gibberosos, retortos*). Por la elección de las palabras, por la novedad de lo antiguo que está en el fondo del alma, de lo arcaico que está en el fondo del impulso vital, al entregarte a la investigación propia de las imágenes, te hice penetrar no sólo en el poder (*potestas*) sino en la potencia (*potentia*) del decir (*in dicendo*). No puedes despreciar el lenguaje humano. Tan sólo puedes no amarlo (*Possis sane non amare*). Puedes no amarlo como Craso no ama la risa, como Craso no ama la luz del sol, como Craso no ama los campos. Pero el

odio al lenguaje no significa nada para el hombre que lo enuncia. Un humano que odiara el lenguaje sería como la espiga que odiara el flanco de la colina.

"El poder es lenguaje. Tu poder es lenguaje. Como emperador de la Tierra, es preciso que seas emperador del lenguaje, que es el amo de la Tierra. Es el lenguaje en ti y no el poder quien expide sin descanso cartas a toda la superficie de la tierra (*per orbem terrae litteras*), es él quien llama a comparecer a los reyes de otros pueblos, quien les dicta leyes, quien reprime la sedición (*seditiosos compescere*), quien atemoriza su audacia (*feroces territare*). Ninguno de los emperadores anteriores ha usado las figuras que los griegos llaman *schémata* (*Nimirum quisquam superiorum imperatorum hisfigurationibus uteretur, quae Graeci schémata vocant*)."  
Frontón confiesa la ambición que persigue: convertir a Marco Aurelio en el primer emperador que posea todas las palabras y todos los *schémata*, todos los simulacros, todas las *imagines*, todas las *formidines* (los espantapájaros de plumas rojas utilizados en la caza con lanza, con *stilus*). "*In bello ubi opus sit legionem conscribere non tantum voluntarios legimus...* Las palabras son los soldados de tu guerra. Cuando quieres formar una legión, no podemos contentarnos con alistar voluntarios. Es impensable que el emperador de Roma pueda hallarse en la situación de parecer un hombre que está buscando, en pleno Senado, ante los Padres, un nombre que tiene en la punta de la lengua, con la boca abierta, esperando que una palabra llueva del cielo sobre la superficie de su lengua como el palladium (*ut non hiantes oscitantesque expectemus quando verbum ultro in linguam quasi palladium de caelo depluat*)."

"*Antes gestum, post relatum, aiunt qui tabulas sedulo conficiunt.*" (Primero los hechos, luego el relato, concluyen los escrupulosos tenedores de registro.) El logos de los griegos, antes de ser el de los filósofos, y todavía en tiempos del gran Platón, fue primero *gestum, gestus*, una mano que toma, y siempre lo seguirá siendo. Dios, el mundo, el imperio son relatos. Los literatos no deben identificarse con el lenguaje *in flore* (los sistemas), ni siquiera con el lenguaje *in herba* (la lengua vernácula), sino con el lenguaje *in germine*, con la simiente originaria, germinal, con la *littera*, con la sustancia literal y pática del lenguaje, con la cosa literaria: "Convierte la simiente germinal que te hizo en la *praxis* de tu vida. Primero estuvo el canto de los pájaros. Fueron las primeras voces que se modularon (*modulatae*). Luego aparecieron los caracillos de los pastores que los imitaban para atraerlos. Los caramillos de los pastores (*pastores*") no deben hacer olvidar el canto de los pájaros de los primeros tiempos (en la primera). Lucrecio no es grande porque haya sido un filósofo, discípulo de Epicuro y de Demócrito, fue grande porque recordó las imágenes, las imitaciones de los *pastores*, el lenguaje de los antepasados de los hombres. No puedes dejarte arrebatar lo que te anima (tu *anima*) por voces secundarias y sin fuerza." La filosofía debe ser rechazada porque distrae de la predación propia del lenguaje.

\* En castellano se dice igual que en latín, mientras que el francés *bergers* no tiene la misma raíz [T.].

Todas las cartas de Cornelius Fronto a Marcus Aurelius y, a su vez, de Marcus a Fronto refieren además una crisis. Señalan el entusiasmo de Marcus *adolescens* por la filosofía. Desde el momento en que Fronto entró en competencia con otros dos maestros de Marcus, Apollonios y Quintus Junius Rusticus, su vehemencia se volvió desproporcionada y casi excesiva. Séneca (preceptor del joven Nerón) es tratado por Cornelius Fronto (preceptor del joven Marcus) primero de prestidigitador de olivas y luego de cloaca. Fronto por último añade: "Hay que arrancar hasta la última raíz (*radicitus et exradicitus*) las blandas y febriles ciruelas de Séneca (*Senecae mollibus et febriculosus prumuleis*)". La cólera de Frontón dejará huecos en el alma del emperador mucho tiempo después de que Marcus Cornelius Fronto haya desaparecido, los rasgos de su rostro hayan sido impresos en la cera para modelar su *imago* y su cuerpo haya sido incinerado. Entonces el emperador proseguirá sus extracciones de imágenes (*excerpta*), las enfrentará al fantasma de Fronto, las ofrecerá como libaciones a la *imago* de Fronto muerto. Son las *Meditaciones*, un título reciente y absurdo. Habría que decir los *Excerpta*, los *Extractos*. O mejor aún, siguiendo el término griego que usa el emperador, los *Íconos*.

El título que lleva el manuscrito Toxitanus es aún más humilde, a tal punto que resulta verosímil: *Cosas para mí mismo* (*Ta eis eauton*).

Frontón decía que había que trabajar la lengua para ser capaz de enfrentar audazmente (*audaciter*) los peligros de los pen• samientos más difíciles de aceptar, las afasias que provocan las experiencias más dolorosas o que son las más inmanejables.



particular. Más bien es un suplemento de horror (la predación entre congéneres, la canibalización intraespecífica). Dentro del mismo horror, no hemos roto con la naturaleza; sólo hemos hecho cruzar los límites que el hambre (que el tamaño de las fauces de las fieras) imponía a la ferocidad de los animales. El lenguaje humano es para siempre un grito que surgió de su imitación y que se exaltó pasionalmente en nosotros, un órgano inhumano que organiza de inmediato los dos pathos que nos acosan, fanático y erótico, de dolor y de placer. Otras numerosas especies animales poseen ese órgano que las divide interiormente en displacer y en exaltación. La caza, la agricultura, la guerra fueron predaciones miméticas y superpuestas que desembocaron en la Historia. Nos lanzamos fuera del ámbito del origen en lo que concierne al espacio inicial, pero el impulso monstruoso que nos conduce es el mismo: inhumano, natural, dado.

\*

Ya no sabemos si fue Serge Moscovici, o Cornelius Fronto, o Longino, o Eckhart, o Cusa, o Vico quien escribió: "El arte se funda en el ser, el producto en lo dado". Shakespeare escribía: "El arte que imita la naturaleza pertenece al arte que forma la naturaleza".

\*

El pasaje de los primates al hombre no constituye un límite. No existió un origen del hombre. Con él la naturaleza se derramó como lo hace la lava en la cima de un volcán. Una lenta metamorfosis simultánea de varias especies a lo

largo del tiempo ha procedido con sus propias mutaciones -una de las cuales, al buscar su presa a semejanza de muchas otras, descubrió una orientación prodigiosa en la imitación de la predación de los grandes carnívoros a los que espiaba porque les temía.

La especie humana no sufrió mutaciones; fue la conversión en predadora de una especie que figuraba en el rango de las presas y cuya captura así como la ferocidad la fascinaban. La horda es un mito humano. Los primates simios viven en grupo. Las hembras, las crías y un macho dominante como corifeo y en calidad de reproductor forman el núcleo estable. A los márgenes son rechazadas las bandas periféricas de machos subadultos. El territorio alrededor de la base está limitado por la expansión de la recolección que impulsa un escaso desplazamiento. Las bandas de jóvenes machos periféricos migran más en torno del núcleo estable de las madres y las mujeres. La exclusión de los más jóvenes a la periferia hace imposible el incesto, cuya prohibición no fue más que su consecuencia. El acceso a las fuentes del hogar afiliativo les está prohibido de igual manera. Rivalidad, periferia, homosexualidad, movilidad, hambruna y merodeo constituyen su destino.

El arte de la restauración del pasado es una audacia vana que expone inevitablemente al ridículo. Al mismo tiempo, la cuestión de su origen siempre oprimió la garganta del pequeño hombre, y quizás consista incluso en el pensamiento reflejo que engendra la reflexión. La escena invisible obsesiona. Las conjeturas son delirios, pero censurarlas es demente. Nunca conocimos la "separación" del reino animal y del mundo natural que nos imaginamos. Por el contrario, hemos estrechado el vínculo.

Los machos a quienes su situación periférica exponía a la predación fueron hacia los animales de presa que los amenazaban y se convirtieron en sus acompañantes. Una presa codicia una presa y se la disputa con otros. Esa es la fuente de la humanidad: predación imitada. Un ojo puesto en la carne muerta, junto a otro mamífero que olfatea los rastros de los predadores, al que por encima sobrevuela la vista de otro carroñen). Eso se vuelve un hombre, un lobo, un águila.

Serge Moscovici ha mostrado que de ninguna manera se podía hablar de una "hominización" de los primates, sino de una "cinegetización" de algunos de ellos. La *praedatio* destruyó la colecta (en griego, el *logos*). La caza que devastó la recolección transformó a un herbívoro en mamífero necrófago de los restos de los grandes carnívoros a los que acechaba, junto a las aves rapaces y a los lobos. Luego esos antiguos herbívoros convertidos en necrófagos se transformaron también en carnívoros. Tales transportes son las primeras *metaphora*. Los hombres se transportaron hacia los que imitaban y los que devoraban: oso, ciervo, buitre, lobo, toro, mamut, carnero, bisonte. O en el mundo precolombino, puma, jaguar, cóndor. Destrozar la carne de un carnívoro y distribuirla se llama sacrificar. Al seguir a sus presas hasta donde vivían, se instalaron a su vez en las cuevas, las cavidades, los nidales, los pozos donde los animales que rastreaban habían hecho su madriguera. La caza se volvió un modo de vida excluyente: el animal es el modelo, la imagen, el competidor, el alimento, el dios, el vestido, el calendario, el objeto del grito, el tema de los sueños, el hogar de los hijos, el desplazamiento como destino, el mundo como trayecto. En las paredes de las cuevas magdalenianas, la cara humana es bestializada en forma de cabeza de oso, de lobo, de buitre o de ciervo. La agresividad,

la ferocidad, la guerra no se desarrollaron en nosotros genéticamente. Nos vinieron de la caza: fue un largo aprendizaje de la muerte, primero de los restos y luego dando muerte. El canibalismo fue la etapa siguiente: es la culminación de la caza y el despertar de la guerra. Lo que llamamos el devenir-hombre de algunos primates fue ese lento devenir-animal de los protocazadores.

\*

Raras son las especies que escapan de toda vida colectiva: el visón, el leopardo, la marta, el tejón, yo.

\*

Si lo leemos como lo que es (un conjunto de imágenes inquisitivas, de sortilegios universales), la compilación de Marcus se vuelve uno de los textos más profundos que nos haya legado la Antigüedad, hasta en el carácter privado, meticuloso, pedagógico, escolar, circunstancial de su composición, como parable en enigma y en potencia con el *Parménides* de Damascio o con los tres *Logos* que han quedado de Gorgias. De allí ese carácter contradictorio, difuso, vesánico que en las *Me• ditaciones* ha molestado a los filósofos: no son argumentos aunados, deductivamente agrupados, dispuestos si no con razón, al menos con sentido, formando un sistema o bien precisando la psicología de un hombre que se confiesa. Son imágenes eficaces, suertes lanzadas día a día sobre la situación para asirla, donde triunfa la mejor red.

Un día en que Marcus le había escrito a Fronto que su hija más pequeña, Domitia Faustina, había tenido un cólico (*alvi*

*fluxus*) y que le había quedado una pequeña tos, además de un poco de fiebre, Frontón sintió súbitamente una mala impresión (*consternatus*) ante el anuncio de esa tosecita (*tussicula*) que afecta la voz de la princesita niña (*iufans*). Trata de imaginar el miedo (*pavor*) que experimenta a fin de apartarlo y también alimentando la esperanza de hacerlo librarse de él. El lenguaje es un pathos: "*Equidem ego quid mihi legenti litteras tuas subvenerit, scio; qua vero it ratione evenerit, nescio*". (Lo que sentí al leer tu carta, lo sé. La razón por la que lo sentí es lo que ignoro.) Entonces Fronto dice por primera vez el nombre de su maestro, del padre de la teoría de las imágenes, del verdadero teórico de la recolección de imágenes (en griego: el *logos de los iconos*): "*Ego, qui a meo magistro et parente Athenodoto ad exempla et imagines quasdam rerum, quas ille eikonas appellabat...* Yo, que aprendí de mi maestro y padre Athenodotus cómo había que concebir y formar en la mente ciertas representaciones e imágenes de las cosas, que él mismo llamaba en griego iconos, pienso que la metáfora, al transportar la imagen que soporta el objeto hacia otra, la torna más ligera y la hace menos aguda al multiplicar su visión. Esa *translatio* es similar, gracias al lenguaje, a lo que les sucede a quienes llevan un pesado fardo sobre el hombro, cuando hacen pasar la carga del hombro derecho al izquierdo (*in sinistrum ab dextero umero*), y el cambio parece un alivio (*translatio videatur etiam relevatio*)."

De una tos infantil a una bolsa que se lleva en la espalda, las imágenes del lenguaje les tienden redes a la emoción y el temor así como domestican el mal pathos que sintió Frontón ante el anuncio de la *tussicula* de la princesita sin voz. La *translatio* hace cambiar de hombro. La metáfora, si bien no cura, alivia: es una *relevatio*; es ya un renacimiento.

\*

La mayoría de las cartas que se han conservado entre Cornelius Fronto y Marcus son indagaciones de imágenes posibles, núcleos posibles para el afecto, laboriosas búsquedas de metáforas para amplificar la alabanza del viejo emperador reinante, Antonino, y finalmente listas de imágenes extraídas como tarea. Marco Aurelio escribe: *"Ego quoque hodie a septima in lectulo nonnihil legi. Nam eikonas decem ferme expectavi..."*. "Yo he leído bastante hoy; estoy en mi cama desde la hora séptima; casi he concluido diez imágenes. Me falta la novena con la cual me trabo."

Fronto le responde siempre encontrando el icono más hábil, el más desconcertante, el más económico, el más deslumbrante, el más condensado.

Tantos días, tantas imágenes (cabezas de muertos en el atrio del alma). Esa ascesis budista sobre el tiempo, sobre los lugares, sobre el poder, sobre la vejez de Antonino, sobre la muerte es un ejercicio mental cercano a la novela. Criticando la manera de escribir de Cicerón, Frontón argumenta de este modo: "Cicerón carece de palabras inesperadas, inopinadas (*inesperata adque inopinata verba*). Llamo imprevista, inesperada a la palabra cuya aparición sorprende al lector o al oyente más allá de su expectativa (*praeter spem*), la palabra cuya supresión nos dejaría abandonados, la palabra que llega como el rostro de un ancestro, la palabra que se yergue como una *imago* durante el sueño". Un Padre surge y vuelve hacia nosotros.

\*

Los grupos humanos no dejan de querer imponer su humanidad excluyendo su origen y la dotación que éste les aporta. Su lengua nacional así como su ciudad local anhelan tejer un velo y fundar un orden que los distinguen de su pellejo, de sus colmillos, de sus genitales, del carácter bestial, en absoluto específico, de su reproducción, de sus estertores, de sus cadáveres que se pudren como los demás cadáveres de los demás mamíferos y que excitan como ellos el apetito de las aves rapaces y de los mamíferos necrófagos que los devoran al igual que a todas las otras presas. El lazo social está basado en esa exclusión de lo otro, de donde provenimos, de donde no queremos provenir, que de ninguna manera es ajeno y a lo cual se acusa de no ser en modo alguno humano, como tampoco el humano lo es.

\*

La guerra a muerte contra la naturaleza le quita sus poderes, domesticando su agua como la leche en las vacas, su fuego como los perros en los lobos, la fuerza del agua como la miel en las colmenas, la violencia en el viento. Pero nunca el océano, el río, la abeja, el lobo, la tormenta aparecen como lo que son en la utilización que les da la predación que los consume.

Se abre un abismo entre la impetuosidad y el viento que está en el cielo. Se abre un abismo entre la electricidad y la fuente del río en lo alto de la montaña. Se abre un abismo entre el lenguaje y la voz, ese órgano que divide el universo en alegría y en dolor. La *litteratura* es el cuidado atómico de las

*litterae*. Lo literario es remontarse desde la convención hacia ese fondo biológico del cual la letra nunca se ha separado. Es el oído atento al incesante llamado abismal -ese distante llamado que sube desde el abismo incesantemente profundizado entre la fuente y la florescencia que se multiplica, cada vez más profusa, en las orillas de río abajo.

\*

Nunca, ni en la más extensa de las duraciones, los hombres que produjeron nuestras sociedades y nuestras nociones han tenido la revelación de la metamorfosis que sufrían durante la plurimilenaria separación del fondo pastoso, de la *physis* en la que estaban presos. Por convención, se cuentan tres millones quinientos mil años de surgimiento zoológico, luego cuarenta mil años de Prehistoria, y luego nueve mil años de Historia humana. Aquello en lo que nos convertimos tan lentamente se nos escapa cada día más. La opacidad cotidiana, la aplicación minuciosa, la determinación ansiosa constituyen nuestras vidas. No dejamos la selva un día. No abandonamos la recolección un día. No inventamos la caza un día, ni otro día el arco, ni otro el perro, la familia, el arte, la muerte. El primer destino de la especie humana no fue luchar contra la naturaleza, tal como la razón y la racionalidad moderna quisieran hacerles creer a sus herederos. Comenzamos fascinándonos con las fieras. Imítamos el grito que lanzaban para matarlas. Las sirenas de Homero tienen alas de buitre y reinan sobre blancas osamentas.



La unificación de la especie *Homo* se puede datar en -500000. Su crecimiento estuvo ligado a la predación simplemente por• que esta última se confunde con el rastreo de las presas y su desplazamiento. Debido a que las presas se desplazaron, los hombres se expandieron. La desglaciación se inició hacia el -12000. Los últimos cazadores inventaron el arco en -9000, y el perro (primera domesticación preneolítica) fue domesticado por esos últimos cazadores. Cinegética y cetrería. El culto de los cráneos apareció en el séptimo milenio en Cercano Oriente: en Zatal-Hoyuk, los muertos eran decapitados y los cráneos se colocaban en las *domus* de los sobrevivientes, sus cuerpos se dejaban como pasto a los buitres celestes al igual que los hu• mos y los restos del sacrificio que eran las sobras de la mesa. Hacia el -6000 tuvo lugar la invención de la cerámica: los se• nos de las primeras diosas de arcilla ocultan picos de buitre. El nivel de los mares (-130 metros durante las glaciaciones) se ele• vó hasta el nivel actual hacia el -4000. Los animales glaciares desaparecieron o migraron hacia el norte. Los occidentales que no los siguieron olvidaron los mamuts, los renos, los témpanos y la nieve, aunque no el lento y perturbador diluvio que había alzado los mares y aislado los continentes. El mar dejó de subir. Los animales silvestres se multiplicaron. Se fija arbitrariamente en el -3500 la transformación de la era prehistórica en la era antigua. El caballo recién fue domesticado en la época llamada histórica: la crianza de los equinos, que no era alimentaria, tam• poco era ya neolítica. La invención de la rueda data del cuarto milenio. Las invenciones de la escritura pueden ser fechadas en torno al -3300 en Mesopotamia y al -3100 en Egipto. El trans• porte, la guerra y la Historia siguieron a las ciudades, a la escri-

tura y a los cerdos. La guerra (la caza de los hombres por los hombres) se expande súbitamente a partir del milenio tercero.

\*

"El mundo es un vertedero del abismo." *Deversorium*, en latín, es el albergue en el camino\*. Marcus modifica la imagen: "El mundo es una ciudad donde las naciones no son más que residencias. Los astros apacibles son una eterna tempestad".

Como cualquier romano, Marcus cree en la única fuente, en el único surgimiento fascinante, que es la *physis*; que roció porque surge; que porque roció es múltiple como los dioses que no son más que sus gotas, sus simientes. Las decisiones arcaizantes de Marcus tomadas de Fronto no correspondían a una estética, sino a una opción política que los extractos del emperador permiten afirmar que era totalmente consciente: el alma es arcaica al igual que el lenguaje humano, y de la misma manera que la fundación de las sociedades no se emancipa con el curso del tiempo, de masacre en masacre, de la predación prehomínida (de las fauces abiertas de las fieras que todavía puede ver en las grietas de la costra del pan de cereal).

\*

El pasaje sobre las fieras y las grietas del pan propone un enigma que es todavía más difícil de interpretar de lo que he

\* La aclaración se debe a que el francés *déversoir* ("vertedero, desagüero, cuneta, canaleta") se asemeja al latín *deversorium*, aunque no parece haber una relación etimológica [T.].

indicado. El icono no es un arma fácil en la boca de los hombres. "El pan, al cocerse por partes, se abre y esas fisuras (*diechonta*) se producen en contra del arte del panadero. Los higos muy maduros (*syka oraiotata*) que se entreabren se asemejan al estallido de la aceituna podrida. La frente de los leones (*to episkynion tou leontos*), la cabeza de los viejos (*gerontos*), la espuma que sale del hocico de los jabalíes (o *ton syon ek tou stomatos rheon aphros*) están lejos de ser hermosas y sin embargo tienen un atractivo (*psychagogei*)." Este texto es muy extraño. Como si recordara al cazador necrófago que rastrea los animales, siguiendo el rastro de las huellas y los vestigios, espionando el bulto de las presas muertas. La cercanía de la muerte crea la sensación de apetito y de belleza. Hay una contemplación que atraviesa el lenguaje y que la misma naturaleza suministra con su silencio en su punto extremo de maduración, de putrefacción, es decir, de carroña. La belleza, dice Marcus, separa lo intempestivo de lo oportuno. En la cabeza del viejo así como en la fisura del higo muy maduro, como en la grieta del pan, como en las fauces bien abiertas de las fieras, los jabalíes, los leones, la muerte es oportuna, tentadora. Esa belleza sin logos es una *hora*, una propiedad de la estación. Es un *akmé*, una madurez del tiempo propio, una *tempestas*. La atracción accidental asocia *sordidissima* y *tempestivitas*. Albucius Silus, un siglo y medio antes, hacía un análisis semejante de lo que perturba emocionalmente nuestro deseo. Lo sordidísimo que conmueve se añade a la belleza y la consagra: es una huella propia de la naturaleza. La muerte fue primero un bulto, que excitaba el hambre. Los accidentes de la naturaleza le recuerdan a la humanidad el accidente de su naturaleza, los restos apasionantes de la cacería, las huellas de la presa: las fauces abiertas de las fieras.

Tal como la muerte es el testimonio apasionante de una anti•  
gua vida devoradora . Tal como la muerte es la fiera.

\*

"*Exo tou kosmou to apotbanon ou piptei.*" (Lo que se muere no cae fuera del mundo.) La razón es simple: cae en las fauces de las fieras. Los doce volúmenes de las *Meditaciones* apuntan a un solo fin: la independencia del juicio, el dominio de lo que esclaviza al hombre (el lenguaje), un surgimiento de imágenes, un fermento de energía vital, un condensado de *conatus* universal, una lista de agradecimientos a las simientes, los granos, los progenitores, los maestros, las imágenes (los iconos) y los dioses.

En los doce libros de extractos de Marco Aurelio, la naturaleza es definida a la vez como *universitas* y como *metamorphosis*. Lo más apreciable que tiene la *physis* es la transformación (*metabolé*) tumultuosa. La totalidad, que es un torrente tempestuoso (*cheimarros*) que lo arrastra todo y que el aguacero hace crecer sin parar, se arrastra a sí misma, del mismo modo que el fabricante persiste en lo fabricado. "Todos colaboramos en la realización de una obra única (*Pantes est hen apotelesma synergoumen*). Heráclito decía que aun los que duermen trabajan en una obra y colaboran (*synergous*) con lo que se produce en el mundo . El hombre es tan indiferente (*adiaphoros*) como el sol, el viento o un animal salvaje {*e helios e anemos e therion*})."

Cada frase de las *Meditaciones* teje las mallas de una trama para apresar la vida en sus redes. En primer lugar, son imágenes simples: "Al elevarse las llamas del fuego (*to pyranopheres*) buscan el sol como los arroyos a través de los bosques

y de los campos buscan el mar. El mar es el rebaño de los arroyos. El sol es la bandada de las llamas tal como las ciudades son enjambres de hombres."

Luego el icono se vuelve más denso a tal punto que extrae su fuerza de atracción de su elipsis: la *metaphora* se transforma en un cortocircuito de dos fuerzas. "*E Asia, e Europa, goniai tou kosmou...* Asia, Europa: rincones del mundo. El Athos: una mota de polvo. La totalidad del tiempo presente: un punto. Todo es pequeño (*Panta mikra*). Las fauces abiertas del león (*to chasma tou leontos*), el espinoso (*akantha*) y el fango (*borboros*) son las consecuencias de Dios."

¿Qué es el *kosmos*? "Los niños pequeños creen que su pelota (*sphairion*) es hermosa. La naturaleza se comporta como un jugador que lanza una pelota (*os o anaballon ten sphairian*). ¿Qué sufrimiento siente una burbuja de agua (*pompholyx*) al estallar?"

"Ese pepino (*sikyos*) es amargo, tíralo. Hay zarzas (*batoi*) en el camino, evítalas. No añadas: ¿por qué existe algo así en el mundo? Te expondrías a la risa del carpintero (*tektonos*) o del zapatero (*skyteos*) si les reprocharas las virutas (*xesmata*) y los recortes (*peritmémata*) de cuero de animales que han caído por sus labores en el piso de sus talleres."

"Odiar la guerra o detestar la muerte es como si alguien, sentado junto a una fuente transparente y dulce (*pege diaugei kai glykeia*), la insultara (*blasphemoie*)."

"La muerte es como la aparición de los dientes, el crecimiento de la barba, la llegada de las canas (*polias*) y la promiscuidad de las mujeres."

\*

Al envejecer, Marcu s repasa las lecciones de Fronto : "Ama aquello a lo que vuelves. No vayas hacia la filosofía como hacia un maestro de escuela (*paidagogen*), sino como aquellos a quienes les duelen los ojos (*opbthalmiontes*) vuelven a la esponjita y al huevo (*pros to spongarion kai to oon*). La filosofía es una cataplasma (*kataplasma*)".

No se trata pues en modo alguno de una lista de argumentos gastados tal como lo han entendido todos los lectores del emperador, un tercio proveniente de Epicuro y Lucrecio, dos tercios de los estoicos y Epicteto. Si el emperador elige leer a Lucrecio, a Epicteto o a Heráclito es porque sus obras eran las más colmadas de imágenes. Todos los libros, incluso los de éstos últimos, son desarmados para extraer iconos poderosos . El objeto es uno solo: la fermentación de las *metaphora*. De la misma manera que un hombre de los tiempos paleolíticos cortaba el cráneo para sorber el cerebro y la potencia del muerto . Es decir, del ancestro. El linaje de los ancestros forma la hilera de las *Imagines*. Las cabezas de los cadáveres han marcado con su huella la arcilla o la cera. Alineadas en el armario , han salido de sus lugares durante las comidas rituales. Son exhibidas con motivo de un gran discurso ceremonial. Son colocadas en el anfiteatro. Se recurre a su propiciación ante el golpe de un sufrimiento.

\*

Es un emperador novelista: "Ve lo que son cuando comen (*esthiontes*). Ve lo que son cuando duerme n (*katheudontes*). Ve lo que son cuando copulan (*ocheuontes*). Ve lo que son

cuando están en la letrina (*apopatountes*). Imagina. Prosigue tu trabajo de imágenes. Mezcla las identidades. Juega a representarte los vivos con las identidades de los muertos. Que luego se te ocurra este pensamiento:

*'Pou oun ekeinoi?'* (¿En dónde están

entonces?) Y después agrega la respuesta:

*'Oudamou e hopoude.'* (En ninguna parte y en cualquier parte.)".

\*

Resulta que el libro fundamental de la retórica especulativa es más antiguo que la declaración de guerra que Frontón lanzó en contra de la filosofía; un siglo los separa. Es el *Peri hypsous* del Pseudo-Longino. Frente a esta expresión tradicional, "Pseudo-Longino", que a la vez siembra una duda sobre la identidad del autor, vuelve incierta su existencia y hace sospechar que la obra es una falsificación apócrifa, sugiero llamar Longinos o Longino a ese autor griego que escribió bajo el reinado de Tiberio y que dedicó su obra a Postumius Terentianus. No queda nada de la obra de Athenodotus o de la de Musonius. Lo que queda de la obra de Longinos es tan lacunar que la determinación de la posición antifilosófica de su pensamiento está lejos de ser tan tajante, tan segura como en el caso de Fronto. Pero ese tratado inquietante es el equivalente, para la literatura antigua, al libro secreto de Zeami para el noh japonés o bien al del monje Kenko para la literatura budista.

Es un tratado del *tonos*, de la tensión, de la *intonatio*, de lo estrepitoso, de la *energeia* propia del lenguaje en cuanto se torna una búsqueda de la profundidad y de los límites superiores o inferiores (sublimes o sórdidos) de la experiencia humana. *Sobre lo sublime* también es una compilación de íconos que reúne las "cumbres" del logos: "Lo sublime (*hypsos*) es la cima más alta (*akrotés*) del logos".

Es un gran libro informe sobre la creación literaria considerada como arte supremo. No hay límites para la *physis* convertida en voz. No hay frontera entre lo innato que fusiona y lo adquirido pasional, entre el don del escritor y la técnica lingüística, entre la suerte biológica y la función investigadora de las paradojas y las imágenes. Lo sublime no conduce al oyente a la persuasión (*pistis*) sino a la exaltación (*ektasis*). El gran poeta o el gran prosista buscan la palabra extática. El lenguaje en su cima hace oscilar el *thauma* (el asombro, la admiración) y el *ekstasis* (el éxtasis), y le procura al pensamiento la sensación de la luz. "El arte (*techné*) es logrado cuando parece ser naturaleza (*physis*) y la naturaleza, a su vez, alcanza su meta cuando oculta (*lanthanousan*) el arte sin que nos demos cuenta de ello. El arte enseña, y este es el punto capital (*kyriotaton*), que en los logos hay ciertas particularidades cuyo único fundamento es la *physis*." La cima del lenguaje deja paso a la raíz originaria. El nido del ave rapaz y la cueva de la fiera se recogen al mismo tiempo. Una obra literaria se sitúa en un tiempo distinto al del habla misma, destinada al presente. Al no escribir en el presente de su habla, el literato le escribe al pasado, le escribe al futuro. Es un valiente, un audaz, un peligro: rivaliza con los escritores muertos, con los eminentes, con el porvenir de la palabra tanto en la suerte que arroja como en el desafío que les lanza a los



escritores que van a nacer. Es un nudo, un *logos*, un *nexum*, una suerte, una *defixio*, una *ligatura*. La *mimesis* o la admiración, que consisten ambas en dejarse poseer por el comportamiento del otro, por el animal, por la montaña, por la cima de la montaña, por el buitre, es una predación más antigua que la misma representación a la cual le da origen. Las palabras usuales son como vestidos que disimulan; mientras que el lenguaje literario es el lenguaje desnudo hasta el espanto. La desnudez del lenguaje es lo que Longino llama lo sublime. El término latino *sublimis* no traduce bien el griego *hypsos*. *Hypsi* significa arriba, alta mar, la eminencia, aquello con respecto a lo cual uno está debajo, aquello con respecto a lo cual uno está lejos. Lo sublime es lo que sobresale, lo que tensa y se tensa como durante el deseo masculino. Es preciso que el *tonos* del *pneuma* recobre esa tensión. Es el tono de la obra literaria. Longino escribió de manera enigmática que una de las principales cualidades del estilo de Demóstenes es el *agchis• trophon*, el viraje rápido, la agilidad del cuerpo de la frase para darse vuelta. De la misma manera que, en el mundo romano, la fuerza del estilo es descripta como un chorro indetenible, donde el *pathos* toma como icono el torrente, donde el *pneuma* asume como icono la inspiración delirante y voluble del chamán-brujo. Esa fuerza está ligada a la violencia de la naturaleza misma. De allí el carácter anómico de la literatura, su trazo físico, su rostro desacostumbrado: "Lo que siempre admiramos -escribe Longino- es lo inesperado (*paradoxon*)". La literatura es una antiética. Es una pática trabajada y sostenida, una "excerpción"\* de su propia materia, una excep-

\* Neologismo acuñado por el autor a partir del latín *excerptum* ("extracto, selección"), que deriva del verbo *excerpo* ("extraer, recoger, separar, poner aparte"). [T.]

ción del lenguaje, un renacimiento del impulso que está en su origen. En el lenguaje sublime, la historia misma puede ser tomada desprevenida, puesta en cortocircuito: el lenguaje desnudo es aquel que hace surgir una "visión digna de todas las épocas (*tou pantos aionos axion*)". Por lo cual no hay *metaphora* que no sea un *paradoxon*. Por lo cual la *litteratura* piensa en verdad literalmente, piensa más que cualquier pensamiento, desde el momento en que su lenguaje está desnudo, y apenas esa desnudez se destaca realmente, es decir, se recupera dentro de lo elemental del impulso que la precede.

Hay una violencia del pensamiento que es una violencia del lenguaje, que es una violencia de lo imaginario, que es una violencia de la naturaleza. Tal es la lógica que preside lo que Longino llama a su vez el gran arte, el gran juego del arte, tomando ese icono de Gorgias de Leontino.

\*

Salto la cerca. Me evado un instante de la tradición de los rétores occidentales. La frase de Longino sobre el viraje rápido en Demóstenes me hace pensar en uno de los diecisiete *che* de la poesía según Wang Changling tal como los ha descrito François Jullien. Wang Changling escribió en China en el siglo VIII. El *che* número catorce define el contrapié. Por cierto, el efecto del viraje rápido difiere del efecto del contrapié, que según observa Wang Changling corta súbitamente la dicción. Pero las posiciones del pensamiento en Longino y en Wang Changling son curiosamente cercanas. Tanto los *schémata* como los *che* no valen por sí mismos. En Longino, las figuras de la retórica no son nada por sí mismas, excepto aceleradores del flujo, canalizaciones o dispo-

sitivos que precipitan el curso del lenguaje en torrente, que lo elevan en montaña o que lo quiebran en abismo. Con respecto a la *energeia* que subyace a todo lo que es, escribir anhela ser el equivalente en la lengua al nacer en la vida. El extraordinario tratado de Longino, como las paradojas que consideran los rétores especulativos, consiste en incrementar la irrupción del lenguaje.

En 1885, el gobierno de Jules Grévy suprimió la clase de retórica al término de los estudios; decidió la generalización de la servidumbre.

\*

Los antiguos chinos dicen que no es preciso que la narración de la novela sea asumida por una primera persona (lo que en cambio define la forma del relato, que es personal y humano) porque la novela es un dragón. Es preciso que al lector le sea imposible apoderarse de lo que lee. La narración novelesca perdería su imprevisibilidad si se sometiera a la racionalización de un punto de vista. Al perder su imprevisibilidad, perdería el choque producido por su propia violencia. Al perder su extrañeza, la novela perdería fascinación. La primera persona no es más que un sexo masculino en reposo y que se encoge. (Los antiguos romanos decían de una manera comparable que el sexo erecto es el dios y que su poseedor, en ese instante, ya no es él mismo.) Ese sexo acurrucado puede conmover, pero no puede transportar a la esposa, que es el lector. Para que el placer del texto siga siendo imprevisible, es preciso que el lector no pueda saber de dónde vendrá el deseo. El deseo no puede decir yo ni tener un rostro; no puede más que desear, entrar en erección. *Fascinus fascinator*.

Para los antiguos chinos la novela es también un antiguo animal, es un dragón.

La literatura, según estas profesiones de fe de un romano, un griego, un chino, es el lenguaje concebido como arma de lanzamiento.

\*

La invención del hombre fue la imitación de la predación de los grandes carnívoros. Esa invención no se llama la risa, el lenguaje, la man o prensil, la postura erguida, la muerte. Se llama la caza. Tensar un arco quiere decir doblar la vara hasta que se curva y hacer fuerza en ella para estirar al máximo la cuerda que sus extremos retienen y cuya tensión (*tonos*) servirá de propulsor a la flecha. Los cazadores paleolíticos, al inventar el arco, en el origen del arco, inventaron el origen del sonido de muerte en la cuerda única (la música), es decir, el lenguaje apropiado para la presa.

\*

Leer es buscar con la vista a través de los siglos la única flecha disparada desde el fondo de los tiempos.

\*

Nacer es un surgimiento que grita en el aire atmosférico. Esa fuente es eternamente nueva. La fuente no conoce el tiempo como tampoco el sexo lo conoce en el abrazo que la renueva. El saber y las formas adquiridas son inmediatamente sobrepasados; son imágenes de los muertos. Lo que manaba de la

fuente supone la cercanía de la fuente, cualquiera sea el milenio.

El arte no conoce decadencias. No conoce más que las cumbres.

Sabe de extraños cortes de edad en edad. Esos cortes, llamados "épocas", heredan lenguas muertas como cada niño que nace entierra a su abuelo materno.

\*

La vida humana se apoya en el lenguaje como la flecha en el viento.

Las imágenes del lenguaje como ráfaga, como potencialidad nunca fijada, como océano y *rhythmos* de las olas, como torrente, se encuentran en Fronto, en Marcus, al igual que en Longinos. Son los iconos de la misma irrupción, de la misma tensión inagotable.

La tensión de ese arco se llama tiempo.

Mencio, en la antigua China, a comienzos del siglo III antes de nuestra era, decía: "Los letrados no aman el bien y se complacen en la senda de las letras. Por ello, sin someterse al poder que los ignora, crean como la naturaleza".

\*

En Longino, lo que busca el ser humano aficionado a las letras es la emoción como vértigo mortal. Lo sublime, la altura, la eminencia, la montaña, el torrente, el océano, el abismo no son buscados por sí mismos; lo que se busca en ellos es lo vertical. Longino estudia el estilo vertical: es el *logos* que desgarrar el *legein* que está en su origen. Aquello de lo cual el

lenguaje es el signo y a lo cual no puede remontarse sin perderse es muy diferente de lo lingüístico. El estilo no está ligado a la forma de lo que se dice, como tampoco está ligado al contenido grandilocuente o muy sórdido de lo que se muestra, sino que está ligado a la energía prelingüística que instala en la organización del placer y del dolor. Kong Suen-Long decía: "Lo que muestra no es el dedo que lo muestra". El lenguaje desnudo de inmediato cae a pique encima del silencio que abre como un abismo por efecto del lenguaje.

\*

Todo el lenguaje humano no es más que un estancamiento luego del silencio del deseo.

Si leemos a Fronto, el logos surge de la boca como el esperma en el extremo del *fascinus*.

Si le creemos a Marcus, el tiempo gotea como sangre en el vacío de los astros.

\*

Así como el amor humano tiene sus figuras, el lenguaje humano tiene sus *images*, sus *prosopa*, sus prominencias que lastiman, que desgarran al lenguaje mismo. Longino recomienda las asíndotas, las anáforas, todas las rupturas de la ilación de las que puede disponer el orador. El desorden desnudo del lenguaje desordena el pensamiento que busca, mientras que las conjunciones traban el impulso o desactivan el flujo pneumático. La naturaleza (*physis*) nos introdujo en la vida para aumentarla y no para disminuirla; para añadir impulso al impulso; para vigorizar la erección del universo (*kosmos*).

El fondo del arte es la gran naturaleza. Y lo que para el hombre es desfallecimiento para ella no lo es. Longino es formal: *"Physeï de logikon ho anthropos, kapi men andrianton zeteitai to homoion anthropo, epi de tou logou to hyperaironta anthropina"*. (El hombre está hecho por naturaleza para el lenguaje; en las estatuas, buscamos la semejanza con el hombre; en los logos, buscamos la semejanza con lo que sobrepasa lo humano.)

La lengua ordinaria dice: "Esa mujer, esa cosa, ese acontecimiento caen a pique". Lo que traduciría mejor el término *hypsos*, mucho mejor que el latín *sublimis*. Lo vertical es el *kairos*. Lo vertical es lo que se abre debajo de lo humano como un abismo, como el acantilado cae verticalmente. Lo humano huye del abismo. Sólo el logos lo conduce nuevamente a él. Por tal motivo lo vertical es tan raro en cada época del mundo. Longino agrega: *"Tosaute gonon kosmiké tis epeichoi ton bion aphoria"*. (Tan grande es la esterilidad general que estrangula la vida.) Hay que elegir y considerar como inmortal o bien nuestra simiente, o nuestros restos, o el crimen, o el logos, es decir, la cumbre en que la humanidad desfallece (XLIV, 8).

O bien el silencio, es decir, el abismo que abre el logos detrás de cada una de sus olas.

\*

En la correspondencia de Frontón, hay una carta donde éste busca de pronto una imagen para explicar por qué razón no ha respondido a las cartas que recibió la semana anterior, y luego con la intención de definir quién es él cuando escribe, por último para incrementar la tenacidad que pone en ello.

Esa carta está escrita en griego, en la lengua de Longino: "*Ho• moion ti pascho te hypo Romaion byainé kaloumené...* Cuando escribo soy lo que en lengua romana llaman una hiena. Soy un cuello que no puede darse vuelta ni a la derecha ni hacia el lado izquierdo. Soy una jabalina. Soy una serpiente que saca la lengua. Soy una línea recta. Soy el viento soplando hacia el abismo... *Tis oun eikón euretbeie pithane, malista men anthropine, ameinon de kai mousiké...* ¿Qué imagen podré hallar que logre ser conmovedora, pero conservando un valor antropomórfico, en el ámbito de la música? Soy Orfeo saliendo del infierno...".

No son metáforas lo que engarza Pronto, más bien son metamorfosis en el sentido de Ovidio. Son renacimientos incessantes como en el budismo. ¿Por qué Occidente no dejó de aspirar a renacimientos? Porque era conducido por ese llamado a renacer, que antecede al hombre y a la misma reproducción biológica y que esa tradición retórica perseguida, pasando el relevo de letrado a letrado de manera secreta, ansiosa, marginal, no ha dejado de renovar más allá de sí misma como un grito.

La tradición occidental perfeccionó una metempsychosis más familiar (más epocal) antes que individual. Tales fueron los diversos renacimientos.

Aelius, contemporáneo de Marcus, ya pretendía fundar una nueva Atenas. Marcus es claro: "Todo lo que envejece está en vías de renacer". No se trata de revivir; se trata de reiniciar la vida en su mismo impulso, en su nacimiento, en su novedad. El renacimiento para Alcuino y Carlomagno, para Petrarca o Cusa, para Eckhart o Bruno, o Montaigne o Shakespeare, nunca quiso decir una restauración de los antiguos en su antigüedad, sino renacimiento del mismo nacimiento, de la irrup-



ción que precede a los mismos individuos humanos, a las familias, las sociedades, las artes.

Teócrito decía que los órganos del ser son el sol, el cielo, la tierra, el caos, el Hades y los demonios humanos. En cuanto al resto, no se muestran en el presente más que imágenes (*eikónous*). El ser consiste en los tres movimientos del tiempo: aurora, cenit, crepúsculo, pero su rasgo más propio es su pre•dencia, es lo antiguo del ser, es el ancestro\*. Si el sol desciende entre los muertos para renacer, el hombre desciende al Hades para morir. Sólo el canto hace que suba de entre los muertos su sol demoníco.

En tanto que ancestro, es el canto del *Aión*: "Primer origen del origen, primer comienzo del comienzo, aire de la brisa, brasa del fuego, fuente del agua, para poder contemplar el agua pavorosa de la aurora, apoyo el dedo de mi mano derecha en mi boca y digo: Silencio, silencio, silencio, símbolo del dios vivo e incorruptible, consérvame cerca de ti, silencio".

En tanto que tiempo, es el himno a *Typhón*: "Tú que haces temblar, tú que espantas, tú que aterrorizas, ráfaga por encima de la nieve y bajo el hielo negro, tú que odias una casa en donde reina el orden, vas más rápido que el aire, arrasas, tu marcha es una llamarada crepitante...".

\*

Curiosamente, la retórica es atea. Sin embargo, es una obediencia fanática al lenguaje, demuestra una fe ciega en sus audacias, organiza una verdadera piedad en sus formas. Pero

\* En el original, hay un juego de palabras entre *l'ancien de l'être* ("lo antiguo del ser") y *l'ancêtre* ("el ancestro"). [T.]

para la tradición retórica nunca hubo una posibilidad de religión revelada, ni siquiera de escuela asociada a una maestría, ni tampoco una autoridad gramatical o filológica que presidiría las cacerías furiosas del significante más allá de los signos. Dentro de la devoción al lenguaje, nada permite detenerse en un efecto de lenguaje y considerarlo como la fuente del lenguaje. Un ente (Dios) no se revela de manera privilegiada a un ente (hombre) para confiscar la fuente del lenguaje como su habla, puesto que ambos derivan de ella. Para cualquier retórico especulativo, Dios no es, no ha sido nunca y no será nunca. El lenguaje no revela. Como lo dijo Heráclito el efesio, cuya frase Marcus retoma en varias ocasiones: "El logos no revela, hace señas". Su metáfora no es atribuible a ningún ente. El lenguaje no puede detenerse en "una" voz, ni en "una" tabla divina dictada, ni en "una" lengua, ni en "un" libro. Grassi habló admirablemente de Novalis al descubrir y leer a Hemsterhuys. Franz Hemsterhuys fue el primero que mostró, en noviembre de 1768, en La Haya, en uno de los estilos franceses más lípidos y más sobrios que hayan sido escritos en el siglo XVIII, la oposición que separa para siempre al pensamiento de la teología a partir de las religiones reveladas. Su argumento es de una extrema simplicidad: la existencia de dioses únicos en forma de entes únicos descompone la unidad total.

\*

En la antigua Grecia, el orador fue envidiado igual que un brujo y perseguido como tal. El fondo hechicero de la retórica no es difícil de desentrañar, porque el lenguaje esclaviza. Con todos los oídos confundidos, idénticamente sometidos, hom-

bres, dioses y muertos están ligados por el lenguaje. Su suerte (*sortes*) está ligada al *logos*.

Los brujos no recibían la inhumación, dejaban que los devoraran los buitres. Estrabón agrega que al no poder ser inhumados ni quemados, eran los únicos que podían gozar de sus madres.

Longino rechaza por enfática una expresión de Gorgias de Leontino, que sin embargo para los antiguos era el máximo orador del mundo griego: "*Gypes empsychoi taphoi*". (Los buitres, tumbas vivientes.) El énfasis consiste en este caso en atribuir la inhumación a los buitres, los carroñeros que ignoran las tumbas. Los muertos son en sí mismos las primeras *imagenes*. Durante toda la existencia del linaje, se los levanta y ellos desfilan. Así como los antiguos, de quienes no somos más que supervivientes, vienen a nuestro encuentro en nuestros sueños en forma de *phantasma*, del mismo modo nosotros erigimos efigies de ellos y las paseamos por la ciudad, las saludamos durante la cena, las protegemos en el atrio. En su calidad de imágenes, son los primeros muertos "humanos". El corazón de quien está hablando es la tumba viviente. Es lo que por otro lado escribirá Tácito, después de que Longino haya muerto. El buitre no es más que el dios. No es el lugar de las *visiones*, de las *phantasmata*, de las *metaphorai*, de las *imagenes*.

\*

No he encontrado en los libros que leí a ningún autor ni a ningún erudito que no haya señalado su desdén hacia la obra de Marcus Cornelius Fronto y que no lo tratara de imbecil. Michelet le asignaba dos tareas a la Historia: darles

una reparación a los muertos, recobrando minuciosamente su esplendor desheredado, y hacer renacer de nuevo el pasado para cada nueva época a semejanza de su propia aurora. Frontón es uno de los pensadores más originales y más profundos que haya conocido la antigua Roma. Multiplica las imágenes, construye rápidos mitos que no se pueden encontrar en ninguna otra parte del corpus antiguo. "¿Qué es el sueño? Una gota de muerte tan pequeña como puede serlo una lágrima que se disimula vertida en el cráneo de los hombres (*ejus leti guttam unarn aspersisse minimam quanta dissimulantis lacrima esse solet*), tal es la causa del sueño (*somnus*) y tal es la fuente de los sueños (*somnia*). Una gota de muerte es la clave de los ojos humanos (*claves oculorum*). La palabra destino (*a fando, fata*) deriva de hablar (*fari*). ¿Cuál es la hilandera desprovista de sentido (*insciens lanificca*) en el fondo del habla que expresa nuestras vidas y su curso? ¿Tanta necesidad tenemos de la pausa de la muerte? ¿Por qué una luz tan pródiga ha sido concedida a la ceguera que nos limita y a la oscuridad que la sepulta?"

¿Por qué destino las épocas serían más raras (aunque fueran menos numerosas) de lo que difieren las lenguas?

Ráfagas insensatas del ser en el abismo. Marcus añade: "*Pou nun panta ekeina? Kapnos kai spodos kai mythos e oude mythos*". (¿Qué queda de todo esto? Vapor, ceniza, mito, y ni siquiera mito.)

\*

Sólo quedan fragmentos de los *Principios de la historia* que había compuesto Frontón. Los *Principia Historiae* comienzan con la siguiente frase: "El poder de los macedonios,

formado con la violencia de un torrente, cayó en un día". El verbo que utiliza Frontón es *occidere*: Su tiempo fue el occidente de un día breve (*brevi die*). Las épocas, los mortales, los seres en el tiempo, progresan, caminan, "no para llegar a algún lugar, sino al ocaso" ("*non ad locum sed ad vesperum*"). El polvo que levantan sus pies engendra la confusión en donde se pierden. De allí las *Laudes fumi et pulveris*. Generaciones de profesores durante más de un milenio se han burlado de ese rétor decadente de fines del Imperio que había compuesto un *Elogio del humo y del polvo*.

\*

"*Vagi palantes, nullo itineris destinato fine, non ad locum sed ad vesperum contenditur.*" (Errantes, dispersos, sus viajes no tienen objeto, caminan no para llegar a algún lugar, sino al ocaso.) Este texto, de carácter extrañamente paleolítico, hace pensar en la afirmación de Gracchus: "Los animales salvajes (*ta theria*) distribuidos en toda Italia tienen una madriguera, una guarida, una cueva, y los que combaten y mueren por Italia, nada más que el aire, la luz. Sin techo, sin morada, andan errantes con sus hijos y sus mujeres. Los jefes mienten cuando, para alentar a los hombres en el campo de batalla, les dicen que combaten por sus tumbas y por sus templos. Pues ni uno de esos romanos tiene un altar doméstico ni una sepultura de sus abuelos. Luchan y mueren por el lujo y la riqueza de los demás. Los llaman los amos del mundo: no tienen ni siquiera una mota de polvo que les pertenezca".

Otra imagen de Frontón adquiere de pronto su sentido, su sentido prehistórico, su sentido lítico. El lenguaje humano es un viejo *psophos* de las piedras. Fronto dice que sólo conoce

una tarea que merece que le consagren la vida: " *Verba vecte et malleo, ut silices, moliuntur*". (Las palabras se trabajan con el cincel, utilizando un mazo, como las piedras.)

\*

Evoco las cavernas del holoceno. Sin embargo, vivo ahora a fines del segundo milenio, 45 años después del presente. La racionalidad metafísica de los arqueólogos fija la noción del presente en "*Before Present*" en el año 1950. Recuerdo que fue el 31 de enero de 1950 cuando el presidente Truman dio la orden de fabricar la bomba H. El linaje que va de Freud a Lacan, el linaje que va de Michelstaedter o de Heidegger a Grassi, el linaje que va de Gourmont o de Schwob a Caillois, es decir, a Borges, a Des Forêts, a Leiris, a Ponge, a Bataille, a Genet, a Klossowski, conforman las tres direcciones en las cuales exploré las cavernas, los escombros, los fosos, los preci• picios en los tres tomos de los *Pequeños tratados* publicados en la galería Clivages, en los ocho tomos de los *Pequeños tra• tados* publicados en la galería Maeght.

Helio detrás de Bataille. Como Thomas detrás de Cha• teaubriand. Como La Morlière detrás de Stendhal. Como Pe• trarca detrás de Poggio. Como Poggio sosteniendo en sus manos a Quintiliano, como Poggio tendiendo sus manos hacia Cusa. Como Cusa las tiende hacia Da Vinci, hacia Colón, hacia Bru• no, hacia Vico. Como Cornelius Fronto detrás de Marcus Au• relius. Como Athenodotus detrás de Cornelius Fronto. Como Musonius detrás de Athenodotus. Como el *psophos* detrás del *logos*, como una cueva inhumana detrás del *psophos*, como un mar que baja poco a poco y descubre una cueva en el am• plio movimiento de sus olas.

\*

No resucito el pasado de la retórica especulativa. Ordeno los documentos de una tradición perseguida. Los rétores que evoco son los marranos de lo que Bataille llamó una ateología.

Los marranos que entraban a una iglesia no debían manifestar ninguna emoción, sino recitar internamente una minúscula plegaria muda quedándose de pie, alzando el rostro, enfrentando al crucificado expuesto en el altar:

"No eres más que un dios de madera".

La crisis filosófica que afectó al pensamiento metafísico desde el fin del mundo industrial, es decir, después de la guerra que los historiadores occidentales caprichosamente consideraron como la Primera Guerra mundial, aun cuando le quitó a esa tradición la maldición que pesaba sobre ella, no actualizó su virulencia. No llegó a sentir realmente su profundidad. No exhumó su audacia, ni recuperó sus secretos. No exploró sus refugios ni sus principales santuarios. No meditó sobre su destino.

El pensamiento contemporáneo la ha refutado sin miramientos, arrojando esa tradición como el agua del baño con la palangana, con el bebé, el *Semper vivens* y el pan de jabón, sin distinguir nada de su propia historia, su tenacidad, sus valores característicos, su fiereza. Fiereza es una palabra [en francés: *fierté*] que retoma el término latino de *feritas*, que quiere decir: carácter de los animales que han permanecido salvajes. Ni siquiera se han vislumbrado las razones de su marginalidad, su agnosticismo y su intrepidez, poniéndola dentro de la misma bolsa de infamia llamada "nihilismo" para proscribirla como todo lo demás, es decir, como a todas

las tradiciones occidentales luego de las masacres y el genocidio que tuvieron lugar durante la guerra que los historiadores occidentales, poco afectos a la gramática, cometieron la am•pulosidad de llamar la "Segunda Guerra mundial".

\*

Algo en nosotros, que no nos está destinado, encuentra salida.

\*

En el movimiento de las olas del mar avanza algo más que el mar. En el estremecimiento de las hojas tiembla algo más que el viento. En el brillo de los ojos de la mujer viva que amamos reluce algo más que el reflejo de la lámpara o la simple reverberación del sol. En la eclosión de las flores florece algo más que el órgano genital que despliega y luego esparce su reproducción en la estación futura, que ellas desconocen en el momento en que se abren y ofrecen sus colores.

En los libros que han compuesto los hombres muertos, no son los muertos quienes están al acecho como fantasmas temibles, sino un incalificable rasgo de vivacidad, una resurrección entre la alegría y el dolor y que está en la frontera de la vida, que persiste, no termina, sino que prosigue, se tiende y se orienta. El precipicio del abismo no llega a lo vivo que es su fruto sino como manera de vivir, como síntoma imprevisible. Y no como manera voluntaria de actuar, no como un arte.

La crueldad del llamado en el seno del cual existimos, según una corporalidad precaria y en la forma de una identidad aún más inestable, manifiesta algo indecible (más impetuoso



que el nacimiento gimiente de los mamíferos) y una destrucción más indecible (no subsumible por la simple letalidad). Ya no son solamente las grietas del pan lo que muestra las fauces abiertas de las fieras; otro icono de Marcus afirma que las olas que rompen, provenientes del fondo de los tiempos, anteriores a la tierra, que se alzan por encima de la arena de las playas, que se abalanzan sobre las que ya están retrocediendo, son mandíbulas.

\*

Cuando una sociedad está a la espera del acontecimiento que puede extinguirla, cuando el miedo, el desamparo, la pobreza, la desherencia y la envidia de todos contra todos han llegado a un estado de madurez, comparables al de los frutos bajo el calor, una expresión secreta y ávida aparece en la mayoría de los rasgos de los vivos que se encuentran por las calles de las ciudades que son las nuevas selvas. Los rostros que nos rodean cargan con esa tristeza y manifiestan ese silencio que se extiende. Ese silencio, a pesar de la Historia, es decir, a causa del mito de la Historia, sigue siendo ignorante de su *ferocia*. Las sociedades occidentales están de nuevo en ese estado de terrible madurez. Están en el límite de la carnicería.

\*

Ocurrirá con la Historia venidera como con la psiquiatría de comienzos del siglo XX, un saber ya extinto que diferenciaba con precisión la guerra que lo incineraría. A medida que lo real haya dado paso al delirio y sus inútiles razones, cada

vez más el futuro, de manera cruel, melancólica, tomará la apariencia del pasado. El pasado retrocederá hasta pasar revista a sus más viejas fundaciones y soñará con explorar el lenguaje disimulado, masculino y secreto que suponía que lo ornamentaba. Michelstaedter decía que las palabras, como las obras, eran ornamentos de la oscuridad (*kallopismata orphnes*). Se mató. Fue en octubre de 1910.

\*

La Historia, producto inhumano de la humanidad, señala de tanto en tanto la tormenta de la cual no es más que un residuo. El tiempo es una iluminación más vasta que la Historia. Haría falta un verdadero físico (un filólogo) para empezar a escribir la minúscula crónica de los hombres. Los historiadores profesionales, es decir, asalariados, más allá del freno de la leyenda que los retiene, y que mantiene el bocado de las riendas que han elegido, que se apoya sobre los dientes, por consiguiente con la boca definitivamente obstaculizada, en los relatos que hacen, la achican aún más. Los literatos acercan sus *litterae*, que son minúsculas lámparas que brillan alrededor de su llama, pero que son impotentes para iluminar la noche.

Tácito fue menos disimulador que Michelet, Suetonio menos que Hegel, Tallemant menos que Friedrich Engels, la diosa Kali menos que Tácito.

\*

Los animales que cazan a la carrera son gregarios. Como los licaones, los hombres y los lobos.

Los animales que acechan son solitarios.  
 ¿A qué denominación responde el buitre?  
 ¿A qué denominación responde el jaguar?  
 ¿A qué denominación responde el interminable acecho solitario del lector?

\*

El emperador Marcus continuó toda su vida su amontonamiento de imágenes, su colección de iconos, su imperio de metáforas y su tesoro de arpones, de redes y de *formido*. Durante la guerra contra las sármatas, el emperador escribió: "Una araña (*arachnion*) está orgullosa de haber apresado una mosca (*myan*); ese hombre, una liebre; aquel otro, una sardina (*aphyen*) con la red; el otro, unos jabalíes (*suidia*); el otro, unos osos (*arktous*); el otro, unos sármatas. Todos bandidos (*lestai*)".

Y agregó: "Pronto la tierra nos cubrirá a todos. Infinitamente cambiará (*metabolei*) la naturaleza que nacerá de ella. Es una agitación de las olas (*epikymatoseis*)".

\*

Con la agitación de las olas en el mar, no se distingue ninguna estela.

¿A qué llamado obedece la marea que sube? ¿A qué llamado la masacre? ¿A qué denominación responde el trayecto del sol entre la noche y el día? ¿A qué responde la epidemia? ¿A qué llamado responde la montaña? ¿A qué llamado responde el fruto que cae? ¿Y el otoño? ¿La primavera, el *primus tempus*? ¿El verano? ¿La *aetas*? ¿A qué llamado responde la

edad? ¿A qué llamado responde la vejez? ¿A qué llamado responde el río? ¿A qué llamado responde el silencio de las cavernas?

\*

Todas las preguntas que se pueden plantear se contraen de pronto como el anillo de un labio: se revelan como únicas. Al preguntar, todas preguntan: ¿A qué llamado responde el lenguaje?

Esta única pregunta, surgida como un diente por debajo del labio de las fieras, se basa en un enigma que lo es mucho menos de lo que parece anticipar su enunciado: ¿A qué llamado responden la disociación de las sociedades y la pluralidad de las lenguas? Los filólogos han enumerado más de once mil lenguas humanas desde que los hombres hablan.

¿A qué llamado responden las lenguas?

\*

¿Por qué Marcus, príncipe de Roma, viejo romano arcaizante, conversaba consigo mismo en lengua griega en los doce volúmenes de las *Cosas para mí mismo*? Es cierto que en su infancia la lengua griega fue el lenguaje de molde, antes de que se volviera el de la intimidad. Es verdad que la lengua latina era la lengua oficial del Imperio. Propongo una hipótesis más simple. Recordaré de toda la obra de Cornelius Fronto una breve carta apresurada, que de alguna manera condensa toda su doctrina, o por lo menos que ha concentrado toda la rabia que se empecina en esa doctrina. Esa carta, ese pequeño fragmento de carta, dirigida al joven emperador que debe

hablar al día siguiente en el senado y que le ha enviado su discurso, es la siguiente:

*"Miserere. Unum verbum de oratione ablega et quaeso ne umquam eo utaris dictionem pro oratione. Vale, domine. Ma• trem dominam saluta".*

(Perdón. Borra una palabra de tu discurso y, te lo ruego, nun• ca uses *dictio* en lugar de *oratio*. Adiós, señor. Saluda a tu madre, la soberana.)

*Oratio* es el lenguaje humano. *Dictio* es el acto de tomar la palabra. Un discurso escrito no es una palabra en el aire. En el beso, decía Fronto, es el lenguaje humano (*oratio*) lo que es besado. Y agregaba: "El beso en los labios es un honor permitido al lenguaje humano (*honorem orationi*)".

Supongo que Marcus Aurelios *imperator* decidió hacer sus *Excerpta* en lengua griega para que la *imago* severa de Fronto se alejara por fin, para siempre, en los infiernos, hallara ahí su paz a orillas del agua sombría, y nunca más volviera, impre• vistamente, en la gota de muerte latina del sueño.

SEGUNDO TRATADO

---

*La lengua latina*

Un doctor de Milán, viendo que un pajarero se disponía a cazar pájaros con la ayuda de una lechuza, le pidió autorización para acompañarlo. En principio el cazador se hizo rogar, luego aceptó llevarlo con él. Fueron hacia las colinas azules. Se detuvieron a mitad de la ladera, el pajarero instaló sus redes y ubicó al doctor junto a la lechuza, en un refugio de follaje, recomendándole que guardara silencio para no espantar a los pájaros.

Éstos pronto aparecieron en gran número por el cielo. Revoloteaban lentamente. En seguida el doctor gritó:

"¡Ahí hay muchos! ¡Apúrese y tire de sus redes!"

Al oír la voz, los pájaros salieron volando a toda velocidad. Volvieron a subir por la montaña.

Amonestado por su compañero, el doctor milanés prometió no hacerlo de nuevo. Pasó un tiempo y los pájaros, recuperando la confianza en el silencio, un poco menos numerosos, regresaron con sus alas menos agitadas, más alto en el cielo. El doctor dijo entonces en latín, creyendo que al expresarse en esa lengua antigua no sería comprendido por los animales:

*"Aves permultae sunt!"*

Apenas habló, los pájaros desaparecieron en el cielo sin regresar.

El pajarero, perdida toda esperanza de atrapar algún pájaro, insultó vivamente a su compañero, en primer lugar porque había roto su promesa, y además porque al romper su promesa también había roto el silencio. El doctor le preguntó de inmediato al pajarero:

*"Nunquid Latine sciunt?"* (¿Pero entonces entienden el latín?)

El doctor de Milán (*Doctor Mediolanensis*) pensaba que lo que había hecho huir a los pájaros no era el sonido de la voz humana (*non ad sonum*), sino el sentido de las palabras que había pronunciado (*sed ad sensum verborum*), como si los pájaros hubiesen comprendido que debían pensar en escapar antes de decidirse a desaparecer.

\*

Este cuento es la *Facetia CLXXIX* de Poggio. Se trata de una cacería nocturna. Lechuza, en latín, se dice *noctua*. En primer lugar, el chiste distingue con claridad *psophos* y *phoné*. En segundo lugar, subraya que la aprehensión del lenguaje se suprime a sí misma en el habla. En tercer lugar, muestra que la causalidad (que no es más que un mito de brujería consustancial al lenguaje) se traslada presuntuosamente a lo real que no la admite. En cuarto lugar, expone las cuatro maneras según las cuales el significado (*intellectam vocem*) puede regir en la mente humana: cuando el significante que lo sostiene absorbe bienes y personas, cuando omite la carne que lo nutre, cuando pierde la memoria del animal que lo engendra,



cuando pierde la conciencia de que ésta prosigue en la predación de la misma reflexión. En quinto lugar, a partir de la postura atea de Poggio, esta ocurrencia es finalmente un breve mito que relata cómo el sabio (*doctor*) está desprovisto de la ciencia que ejerce (*indoctus*) y en qué medida los necios (*amens*) pueden asignar su fe a un dios (*deus*) que no es sino un efecto del significante (*verbum*).

\*

Isidore Liseux, al prologar su traducción de las *Facecias* de Poggio, se pregunta: ¿Cuál es la mejor manera de disimular los términos sexuales para no escandalizar al lector? Si las palabras vernáculas tienen una fuerza excesiva, al borde de una zoología de la intimidad, los términos que utilizaban los antiguos romanos, los de Catón, los de Porcius, presentan el inconveniente de que destacan el impudor que pretenden evitar. El mismo signo de la itálica le permite al lector advertir cuáles son las páginas que mejor habrán de saciar el impulso que lo decidió a abrirlas. Disimular las palabras indecentes en su forma latina en los relatos eróticos, lejos de encubrir su infamia, brama aún con más grosería hacia el lector, surgiendo en medio de la página como otras tantas ofrendas indecibles: el cuerpo en itálica recuerda el cuerpo obsceno en los momentos en que, por la precipitación de la concupiscencia, desordena las telas que lo visten y deja aparecer, de pronto, el vestigio de la bestialidad.

Por más precauciones que tomemos, no sabemos lo que hacemos. Nunca sabremos por qué hemos vivido. Durante toda nuestra vida, ignoramos por qué hemos sido individuos vivos por el lapso de esta breve duración. Como lectores, ni siquiera sabemos por qué obedecemos a esa necesidad de leer tanto e ignoramos lo que eso significa. Lo ignoramos todo acerca de los signos que les dirigimos a unos seres que no conocemos.

Nadie escucha su propia voz, que es un rostro. Nadie escucha su propio acento, que es un lugar. Nadie escucha la inflexión de su voz, que ofrece la tarjeta de presentación casi japonesa con el signo de pertenencia social al que apela por sus intenciones. Nadie escucha y todos obedecen a ese sonido, a ese acento, a esa inflexión que los guían. Nuestras quejas desenmascaran en nosotros un triste goce. Nuestras protecciones nos acusan. Nuestras fobias cuentan nuestra vida de manera más indecente y más directa que nuestros propios sueños. Nuestra ropa hace detalladamente una lista de nuestros héroes. Nuestros vicios delatan menos el régimen de nuestros placeres que la sombra de nuestros temores. Nuestro cuerpo no es más que el esclavo sometido a todos aquellos con los cuales se ha identificado, es decir, los tiranos familiares, muertos desde hace mucho tiempo, que en la medida en que están sepultados tiranizan más intensamente ese cuerpo que han generado, por el deseo que sentimos de repatriarlos en nosotros como en unas tumbas. Nuestra apariencia tiende sus cadenas a la dominación errante. Nuestra mirada lo dice todo y los anteojos negros todavía más. La máxima de Descartes, "*Larvatus prodeo*", es una exhortación aún más imposible que la misma sinceridad, que nos resulta imposible a fuerza de ignorancia sobre nosotros mismos; exponer una máscara, en latín una *persona*, exhibe

aún más sobre uno mismo en esa elección que la complejidad *immedita*. Nadie sabe lo que muestra cuando oculta. Apuleyo pone en escena a un hombre tan desgraciado que estalla en sollozos cuando su amigo le trae el recuerdo de una mujer que lo desea y de la cual tiene miedo. Debido a que cubre con su túnica remendada su cara hinchada de dolor, desnuda el resto de su cuerpo desde el ombligo (*umbilico*) hasta el bajo vientre (*pube*).

"Vivir una época -escribió Mishima antes de darse muerte en el transcurso de una singular ceremonia-, es ser incapaz de comprender su estilo. Es posible desprenderse sin saberlo del propio tiempo, pero no podemos más que ignorar su naturaleza y su función." Los peces no perciben mejor el recipiente que los contiene que la mesa donde éste se apoya.

Yukio Mishima agregó: "La conciencia consiste en no ver que bebemos de un cráneo humano".

\*

Estamos desbordantes de un significante que nos desborda a nosotros mismos y para el cual somos completamente ciegos. Hacemos huir a los pájaros. Incesantemente somos un niño, un *infans* que gatea, que pide la palabra y que, una vez obtenido el silencio, no logra articularla. En las *Metamorfosis*, Lucius, transformado en burro, logra escaparse de la banda de ladrones que se lo han robado a su amo. Galopa a través de la ciudad, penetra en el mercado, alcanza la plaza principal: "En medio de los grupos de hombres, compuestos todos por griegos que empleaban la lengua de los romanos, intenté invocar el nombre del César. Llegué a lanzar una O bien clara, sonora (O *disertum, validum*), pero al resto, al nombre del César (*Caesaris nomen*), no logré pronunciarlo".

Los ladrones, al oír aquel grito discordante (*clamorem absonum*), reconocen el sonido de su burro, avanzan por el mercado, llegan a la plaza, vuelven a ponerle la mano encima, lo tiran de las riendas, lo golpean brutalmente con sus látigos.

Nadie en la plaza del mercado reconoce a un hombre que apela al emperador en un burro al que golpean y que intenta relinchar. Todos se divierten con una escena ridícula, que es nuestra vida.

No hablamos: damos la voz de alerta. Hagamos lo que hagamos, rebuznamos. Sea lo que fuere lo que expresemos, zumbamos.

\*

Hay significantes más silenciosos que los burros, el océano o las ciudades.

Los libros son los significantes de la lengua que son absolutamente silenciosos.

Los libros escritos prueban (en contra de las advertencias de los traductores y de las deducciones de los filósofos) que algo se comunica bastante bien de un hombre que pertenece a una lengua a un hombre que habla otra lengua, y que de ninguna manera es la letra de sus lenguas.

Poggio y Cusa se conocían, se amaban. Tanto uno como el otro debieron su primer remombre al descubrimiento de volúmenes antiguos que habían exhumado en los monasterios y las tumbas antiguas, con cualquier tiempo que hiciera, en cualquier estado que estuvieran las rutas, los desiertos, los recodos de las montañas, los bosques, las sendas.

Los emblemas parlantes del secretario apostólico Poggio Bracciolini eran un brazo derecho armado de una jabalina.

En el curso de los años más sangrientos de la historia de Italia en el medioevo, con anarquía en Nápoles, con la Lombardía fracturada, el Milanés y Venecia devastadas, los Estados de la Iglesia y las ciudades independientes o bien sujetos a pagar un rescate, o bien saqueados, en esa tempestad que sin cesar se abría y sin cesar volvía a mostrarse amenazante, Poggio vivió en calma. Su habitación era silenciosa. Sin un brazo armado, con las dos manos libres, leía. El secretario pontificio Poggio tenía una absoluta indiferencia en materia de religión. Subrayaba su desdén tanto hacia los mártires y hacia las herejías como hacia los grupos religiosos aferrados al poder central cuyo secretario él dirigía en la Ciudad eterna. Coleccionaba libros. A veces tomaba su mula, se rodeaba de carros, escalaba una torre en ruinas para reaprovisionarse de libros desaparecidos. Eso se llama renacer. Son los primeros renacentistas. Barthélémy de Montepulciano le mostró a Poggio, apretándolo contra su pecho, llorando, en un granero de la abadía de Saint-Gall, un Quintiliano completo manchado con basura, viscoso de polvo, que es el tesoro de la retórica especulativa romana.

\*

Siglos y siglos habían pasado. La lengua en la que esos libros habían sido escritos estaba muerta. Sin embargo, ellos recibían su llamado con una intensa emoción.

\*

Regresaron. El doctor y el pajarero se volvieron a Milán. El doctor de Milán seguía penosamente al pajarero que llevaba sus redes al hombro, cambiándolas de hombro.

En el campo, se hizo de día.

El pajarero, sentándose sobre una piedra, hizo un alto para esperar al doctor. Levantó la cabeza. Vio las estrellas que se esfumaban con el día.

Las estrellas no se retiran ante la luz del día.

Se quedan indiferentes en el cielo, en su lugar.

Sólo el exceso de luz las absorbe.

\*

El doctor de Milán, agotado, se sentó a su vez en la piedra, al lado del pajarero. El pajarero se volvió hacia él, abrió la boca y su aliento se materializó en forma de una niebla blanca que se vio planear un instante por encima de sus labios en el aire transparente y helado, haciendo visible de pronto que la palabra humana no solamente era algo más que el sentido que pretende manifestar, no solamente algo más que las lenguas de las que dispone y que despliega, sino también algo más que la materia sonora por la cual se hace escuchar en los oídos de los hombres.

TERCER TRATADO

---

*De deo abscondito*

Voy a mostrar una cabeza de hombre llorando, un viaje en galera por el mar, una cuchara de madera. Murió en el momento del máximo calor del verano, en la Umbría, en Todi, el 11 de agosto de 1464. Nicolas Krebs era el nombre del cardinal de Cues. Andrea Bregno esculpió el mármol de su tumba en la iglesia de San Pietro in Vincoli en Roma. Había nacido en Cusza, que es una minúscula aldea en un recodo del Mosela, que a su vez está entre los ríos más lentos de la tierra. Cryfts, Krebs en alemán, *cancer* en latín, cangrejo en español, era un barquero que transportaba a la otra orilla escarpada y al Burg Landshut. La leyenda de la infancia de Cusa es célebre. Stendhal la recuperó al comienzo de *Rojo y negro*. Su padre, remero en el Mosela, lo sorprende leyendo, apoyado en la madera de la barca, le pega con un golpe de remo y lo arroja al agua. "¡Perro leedor!" El niño pierde su libro en el agua, vuelve nadando a la orilla, huye de la casa del barquero. Ofrece sus servicios en el castillo del conde de Manderscheid.

El primer gran tratado de Cusa es el *Dialogus de deo abscondito*. Comienza con lágrimas.



\*

- Video te prostratum et fundere lacrimas. Quid adoras?*  
(Te veo postrado y derramando lágrimas. ¿A quién adoras?)
- Deum.*  
(A Dios.)
- Quis est deus quem adoras?*  
(¿Cuál es el dios al que adoras?)
- Ignoro.*  
(Lo ignoro.)
- Quomodo tanto serio adoras quod ignoras?*  
(¿Cómo puedes adorar hasta las lágrimas lo que ignoras?)
- Quia ignoro, adoro.*  
(Ignorando, adoro.)
- Mirum video hominem affici ad id quod ignorat.*  
(Es algo que me resulta sorprendente, que un hombre experimente afecto hacia lo que ignora.)
- Mirabilis est hominem affici ad id, quod se scire putat.*  
(Algo que me resulta aún más sorprendente es que un hombre experimente afecto hacia lo que cree saber.)
- Cur hoc?*  
(¿Y eso por qué?)
- Quia minus scit hoc, quod se scire putat, quam id, quod se scit ignorare.*  
(Porque sabe menos de lo que cree saber, mientras que sabe que ignora.)
- Declara, quaeso.*  
(Explicate, te lo ruego.)
- Quicumque se putat aliquid scire, cum nihil sciri possit, amens mihi videtur.*  
(Quienquiera que piense que sabe algo, cuando nada puede saberse, me parece que es un insensato.)

\*

El *Tratado sobre el dios oculto* fue redactado en Alemania, en Cues, en 1444. Un hombre que llora convence a un interlocutor: 1. de que por los entes no se puede conocer el ser; 2. de

que por las palabras no se puede conocer el origen del lenguaje; 3. de que por las criaturas no se puede conocer la naturaleza del que ha creado; 4. de que no se puede nombrar aquello que se ignora. Lo que opone al objeto y al sujeto, lo que divide el mundo y la conciencia, lo que separa la vida y las obras de la humanidad, el silencio y el lenguaje, el abismo y la forma, lo insensato y lo sensato, el salvajismo y la razón no constituyen nada originario: "*Quomodo potest veritas apprehendi nisi per se ipsam? Neque tunc apprehenditur, cum esset apprehendens prius et post apprehensum*". (¿Cómo se puede aprender la ver•dad sino es por ella misma? Si primero estuviera el que apren•de, y luego lo que es aprendido, no podríamos aprender.)

\*

Aquel que no sabe que vive empieza a nacer. Aquel que no sabe lo que es el mundo empieza a poner los pies sobre la tierra. El lenguaje es el lugar de un secreto al que ningún hablante se ha de acercar. La incomprensión es la red, la ignorancia es la captura, el aire del ambiente, la tiniebla, la humanidad es el acecho (la *theoria*), la presa es lo que se ignora. Cusa toma de Raymond Lulle el aragonés la idea del sexto sentido (*sensum sextum*) para denominar el lenguaje humano.

La presa es desconocida. En cuanto desconocida, se escon•de (*abscondita*). Toda la historia humana (genealógica, ono•mástica, lingüística, política, gnoseológica, artística, científi•ca), con la misma imagen de la cacería de donde surge, es un inmenso juego de escondidas. El juego de las escondidas quie•re decir: unos niños eligen a un cazador que cierra sus ojos mientras ellos ocultan sus cuerpos en el lugar. El ser es una presa que no es una presa cuyo escondite es todo lo que hay.

La huella o los vestigios que deja detrás de sí no son nunca su hocico ni sus cuernos. ¿Pero quién deja su hocico tras su paso? Sus efectos no expresan la causa. *"Si enim te interrogavero de quidditate ejus, quod te putas scire, affirmabis quod ipsam veritatem hominis aut lapidis exprimere non poteris. Sed quod scis hominem non esse lapidem, hoc non evenit ex scientia."* (Si en efecto te interrogo sobre la *quidditas* de lo que crees conocer, afirmarás que no podrás expresar ya sea la verdad del hombre, ya sea la verdad de la piedra. Pero el hecho de que sepas que el hombre no es la piedra, eso no proviene de la ciencia.)

\*

Cusa escribió con fuerza: "El placer que procura el estudio no es el fin del conocimiento. Sino que la tarea es el acrecentamiento infinito de lo ignorado, y la recompensa es la ampliación del impenetrable secreto".

Sin cesar, hay que acechar y esperar lo que no está filtrado por el lenguaje. Lo que no ha sido filtrado por el lenguaje es lo ignorado. La palabra "Dios" no es más que el máximo nombre propio. La creación ontológica no es un nombre propio; ésta enfrenta la unidad como la capacidad de universal, de "volver uno" al universo: *"Unitas dicitur quasi ontas ab on Graeco, quod Latine ens dicitur"*. (Unidad corresponde a entidad, que viene de la palabra griega equivalente al latín *ens*.) Cusa niega que Dios o el *Ontas* o el Universo sean el objeto de la ignorancia. La ignorancia es el camino del hombre o más bien, aclara el último Cusa, un movimiento (*motio*), una emoción, una *dynamis* con la cual se identifica la ignorancia. El pensamiento humano (*mens humana*) no es el espejo de ningún ente. El alma

es más una *animatio* que una *visto*, puesto que ignora lo que la ignorancia busca. El pensamiento es un *raptus* de lo ignorado (en lo no-gnóstico, lo no-teológico, lo no-metafísico). Lo que la ignorancia toma a su cargo es el hecho mismo del lenguaje, es decir, la quodidad<sup>1</sup> del lenguaje, es decir, la existencia vernácula del lenguaje humano y su origen no deducible. En los *Diálogos*, poco a poco quien habla ya no es el *Christianus*, quien habla ya no es el *Philosophus*, quien habla ya no es el *Orator*, sino el *Profanus*, y luego el *Idiota*. El profano, el vulgar, el idiota obedecen al lenguaje vernáculo (al lenguaje no sacrificado por el nomothetes, no recortado por el filósofo). Esa obediencia al lenguaje lleva más lejos que la fe o la filosofía: "*Et haec est omnipotentia ejus, qua quidem potentia omne id, quod est aut non est, excedit, ut ita sibi oboediat id quod non est sicut id quod est*". (Y tal es su omnipotencia, por la cual su potencia es superior a todo lo que es y a todo lo que no es, de manera que le obedecen tanto lo que es cuanto lo que no es.) El verbo empleado por Cusa es *oboediat*. Obediencia viene de *obaudire*. *Obaudire* es escuchar y someterse a lo dicho hasta obedecer. El latín *obaudientia* originó el francés "*obéissance*" [y el español "obediencia"]. Lo real no puede oponerse al lenguaje como su otro sino cuando es inasible para el significante. Por tal motivo, al término de su vida, Cusa suprime con cada vez mayor fervor las palabras que pretenderían designar aquello a lo que más tenemos que obedecer. La palabra griega camino (*methodos*) es eliminada. La palabra griega *dynamis* también es eliminada. En 1463, en Roma, Cusa redacta el *De venatione sapientiae*. La *venatio* significa, en latín, la predación.

<sup>1</sup> Neologismo formado a partir del latín *quod*, forma neutra del pronombre relativo *qui* ("quien, el que, el cual, que"). [T.]

Es el arte de la cinegética: el desprendimiento del primate primitivo. Sólo el recurso a la *imago* de la cacería inicial puede acercarse a la anterioridad porque la profundiza. La animación del alma en cuanto pensamiento, la narración en el seno del ser en tanto que tiempo se referirán siempre a la anterioridad abismal de aquello que Cusa llama lo inalcanzable (*inattigibilis*). Conmemorarán siempre la presa sin rostro y sin nombre cuyas huellas siguieron y por la cual se vuelven hombres al seguir el rastro. Una alteridad precederá siempre. No existe un pensamiento auténtico que no haga estallar la expresión o cualquier forma posible de racionalidad. "La razón no alcanza aquello que la precede" (*De non aliud*, 184). Cuando Cusa propone el nombre de *non aliud* para decir el ser, o sea lo no-otro de la alteridad incognoscible, expone como argumento que lo no-otro es más simple que lo uno, que a su vez no es más que lo otro del no-uno. De la misma manera, para tratar de señalar con el dedo la fecundidad indecible, esforzándose por darle a la idea de ser un carácter más dinámico que idéntico, contrae los verbos *posse* y *esse*. Intenta actualizar su metamorfosis palpitante bajo la forma del indicativo presente. Propone *Possest*: ese "podente" es casi un espanto<sup>2</sup>. (*Et quia quod est, actu est, id eo posse esse est tantum quantum posse esse actu. Puta vocatur Possest.*)

\*

El Renacimiento reanimó la tesis atea que sigue como un perro a los sofistas griegos y a los declamadores romanos. El

<sup>2</sup> El autor construye un neologismo "*pouvétant*" (a partir de *pouvo* • *ir*: "poder", y *étartt*: "ente") y luego lo relaciona con el término *épouvante* ("espanto"). [T.]

primer Renacimiento propuso en 1444 un argumento *a posteriori* de la inexistencia de Dios. Si todo ente supone el ser, Dios también lo supone. Esta suposición anula a la vez su anterioridad en el orden de los entes y su supremacía sobre ellos. Razón por la cual la humanidad ha consumido muchas más divinidades que lenguas ha conocido, a pesar de ser numerosas. Todo rétor -todo hombre que da el paso atrás en el lenguaje cuya posesión lo define- es ateo. En cuanto superlativo, el *ens supremum* todavía supondrá el lenguaje de donde surgió la posibilidad superlativa. En cuanto inmortal, todavía supondrá la muerte y el tiempo a los cuales su noción pretende oponerse. Polvo de polvo en el soplo (*flatus*) de las palabras. Para la retórica fundamental, el pensamiento no puede fundar ese efecto del lenguaje que es el ente Dios, arrancarlo del lenguaje humano y ubicarlo retroactivamente en el origen del mundo. Como tampoco puede definir a un *homo prelingüístico*, fundador de la *humanitas*, en oposición a la cadena de los primates a-lingüísticos de la cual la especie nunca se ha librado, a fin de situarlo retroactivamente en el origen de nuestra propia esencia. De inmediato reconocemos ese tipo de pensamiento, los grandes retóricos ateos: Eurípides, Eckhart, Montaigne, Shakespeare. Al fundar de manera sistemática la filosofía, Platón tenía derecho a detestar a los sofistas por su impiedad, puesto que eran impíos. Es posible que la filosofía y la teología tengan una repugnancia necesaria para reconocer la pantalla retórica que las protege y para obedecer a la materia lingüística que las funda, por lo que en ambos casos las amenaza el ateísmo.

La labor propia del Cusano fue hacer que la mística renana volviera a Proclo, a Plotino, a Damaskios y a Dioniso, desembocando en el *nexus* de su pensamiento (en la ligadura propia de su *logos*), permitiendo su golpe de fuerza ontológico-

co. En otros términos, lo que Cusa llamó una ontología "conjetural", inaugurando el Renacimiento en Cusza y luego en los Estados de Roma, hizo renacer lo que yo he llamado, en el mundo de los antiguos, una retórica "especulativa".

El lenguaje que da lo que no tiene es la retórica. Cusa lo denomina *conjectura*. Es todavía una *jactura*, una *jaculatio*, un chorro.

La *factura*, en sentido propio, quiere decir sacrificio. La conjetura inventa un don que no implica ningún dios (ningún antecedente) en su potencia, ni que vaya a fundarlo en su efecto.

\*

¿Qué quiere decir abismo en griego? Lo sin fondo. La aseidad<sup>3</sup> del impulso y su irreductibilidad al lenguaje frente a la pluralidad de las lenguas y de las civilizaciones excava un *hiatus*, una boca abierta sin fondo, un *abyssos*. Una boca abierta sin fondo, abismal, que define otra palabra griega: *chaos*. Es lo que excava entre el ser y el mundo un abismo que el tiempo (y el peso de la metamorfosis de las lenguas, no las lenguas como *metamorphosis*, sino el peso de su *metabolé* que cae sobre ella como una sombra) no deja de hacer más profundo. ¿Cuál es el nombre de ese abismo en el curso de la filogénesis? *Historia*. La Historia humana. ¿Puede calcularse el peso de esa metamorfosis en el curso de la evolución humana? Pesa once milenios sobre dos mil novecientos milenios.

<sup>3</sup> Del latín *a se* ("por sí"), según el diccionario de la lengua, atributo de Dios, por el cual existe por sí mismo o por necesidad de su propia naturaleza. [T.]

Nuestra cabeza no es lo máximo del universo. Nuestro cuer•po no es lo máximo de la animalidad mamífera. La conjetura confiesa que más allá del lenguaje el superlativo se derrumba. Lo absoluto no se dice porque no podría ser absuelto del len•guaje que levanta su *imago*. Michelstaedter escribía en el oto•ño de 1910: "Sin conocer lo absoluto, lo conozco como quien sufre de insomnio conoce el sueño". Semejante insomnio, que obstaculiza el *phantasma* que brilla en el sueño, redefine el estatuto de la imagen. Vagamos entre lo más verdadero y lo menos falso. Así es la conjetura, un saber incierto, enigmático y propio de la especie que se ha vuelto la experiencia de lo que ésta ignora. El *paradoxon*, la coincidencia de los opuestos, la *metaphora*, el traslado de un rostro de animal a la cara de un hombre, son la única mano que tiende.

Y esa mano entre el follaje, en las cavernas, en el mar, en el espacio y en el tiempo vuelve a traer infinitamente: vuelve a traer la infinitud de aquello que ignora.

\*

A una cabeza de hombre llorando se añade un viaje en galera por el mar. Al final del *De docta ignorantia*, en una última carta dirigida al cardenal Julianus, Cusa explica cuál fue el lugar en donde conoció la revelación de la ignorada: "Fue en el navio que me traía de Grecia en donde fui llevado a abrazar de manera incomprensible (*incomprehensibiliter*) lo incomprensible (*incomprehensibilia*)".

¿De dónde venía el navio? De Grecia (*ex Graecia redeunte*).

¿Por dónde se desplaza un navio? Por el mar (*in mari*).



Grecia es la antigua Grecia que está detrás de Constantinopla. El barquero no es Krebs sino Caronte; es el barquero de los Infiernos que trae a los renacentistas<sup>4</sup> a la costa viva de los bizantinos de Venecia. El mar es Panthalassa que antecede al levantamiento de la tierra. Hay un rostro invisible (*incomprehensibilis*) en esa máxima contracción que es el universo (*maximum contractum*). El cielo nocturno que incluye el mar anterior -y la galera pontificia que flota encima y desde donde Cusa observa la unidad del todo que lo comprende- es una especie de rostro. Contemplar el cielo, el mar, la noche, su *nexus*, es un vestigio de la visión facial. El vestigio nunca ostenta la fuerza de una imagen. En la autosupresión del lenguaje, esa imagen casi alcanza la *ostensio* por parte de Dios de su cara dentro de la oscuridad del éxtasis. Pero no hay Dios, ni nombre de Dios, ni rostro para la fuente de los rostros, ni *pneuma* para la ráfaga de sus nombres, así como tampoco hay cuerpo ni lugar para el *semen seminum*.

De modo que, cuando el cusano pretende explicar el carácter extático, enérgico, de la ignorancia que sintió en el medio del mar, recurre a un icono que toma del pseudo-Hermes. Es la imagen del círculo infinito, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, que es la única que puede describir la *imago* de la visión facial. Es una imagen que, desde el instante en que Cusa la aplica al universo, ya no se imagina. Una imagen que no se imagina es lo que se llama una paradoja. Es una visión invisible. Esa imagen es en sí misma, en la profundidad inimaginable del punto, del *punctum*, un abismo central en el interior del punto para designar el mar, para decir la noche, para decir el universo, para decir la

<sup>4</sup> El término original también significa "renacientes" o sea "los que renacen" [T.J.

galera que flota en él, para decir el ojo que los ve y no ve nada.

"Ya sea que a partir de nuestra naturaleza animal tratemos de tocar la montaña y no toquemos nada. Ya sea que intentando mirarla con un ojo puramente intelectual, caigamos en las tinieblas. Pero sabemos que la montaña está allí en la misma tiniebla y que ella es el lugar." Todo el saber humano, convertido en ignorancia humana, convertido en conjetura sobre el ser, se transforma en hechura humana sobre el mundo. El hecho mismo del conocimiento en el hombre es la huella de su finitud. Ninguna ontología positiva, ningún saber absoluto le son posibles. *Homo est Faber. Homo* no será nunca *Sapiens*. Como sobre las paredes de las cuevas paleolíticas, es un irrepresentable, una ignorancia, una experiencia de la ignorancia, una imitación de las presas y de los medios de predación, una ignorancia hambrienta.

*Ignorantia* que es dos veces *docta*, por saber que ignora, por saber que la ignorancia produce. Es la fórmula activa del segundo capítulo del *Liber primus* del tratado sobre la docta ignorancia: "He sacado a la luz de manera directa la raíz misma de la docta ignorancia en la inaccesible precisión de su verdad (*radicetn doctae ignorantiae in inapprehensibili veritatis praecisione statim manifestans*)".

\*

Pertenece a la naturaleza por el esperma, por la leche, por la carne, por la sangre, por la muerte.

Incluso por el cerebro formamos parte de ella.

Por la violencia del lenguaje en nosotros también formamos parte de ella.

No tenemos que obedecer a otra fuente sino a aquella de la cual fuimos hechos, es decir, volver incesantemente a la intensa conmoción de la concepción de donde únicamente surge la vida. Es esa noche viva, esa crisis, ese hogar no subjetivo, sin nombre, anónimo, que arde en todos, que ardió en todos, sacudiendo, gritando, expandiéndose, donde todavía no hay nada, donde no se distinguen la individualidad ni el nombre ni la ley ni nada social. En ese sentido, la vida no tiene fin, la meta de la obra no puede ser subjetiva y el proyecto del retórico no puede ser personal; éste reaviva una fogata que está en todos en la medida en que está en cada uno. El proyecto del arte o del pensamiento, el chorro del arte o del pensamiento (dado que ambos ignoran tanto su función como su finalidad) no es ni colectivo ni individual. Es el *hypsos*, es lo más extremo del cuerpo singular de cada uno, más expuesto que el alma, el miedo, la identidad, la ciudad, la lengua, el nombre.

\*

El pseudo-Hermes, el pseudo-Longino, el pseudo-Dioniso el Areopagita. Apenas veo que el adjetivo "*pseudo*" afecta una identidad, he adquirido el hábito de sospechar que la tradición que trato de rescatar está allí, en el desdén o incluso en la denegación de existencia que se dedican a sustraerla. El Renacimiento es una serie de pseudos. El Renacimiento según Frontón y Marco Aurelio, el Renacimiento según Dioniso y Damaskios, el Renacimiento según Alcuino y Carlomagno, el Renacimiento según Poggio y Cusa siempre es el retorno al texto que precede y a la ignorancia teológica voluntaria.

Cusa identificaba a Dioniso del Areópago con el discípulo de San Pablo que había visto a Dios y nunca había podido descri-

birlo. Pensaba que el secreto de la ignorancia era como una cade•na de oro. Asoció la cadena de los místicos especulativos del norte de Europa y de las orillas del Rin con la de los escritos neoplatónicos de Constantinopla. Los hombres son Ignorantes cuyo lenguaje es la cadena. Las cadenas no tienen que ser nume•rosas: Poggio y Cusa se conocieron. Cusa conoció a Toscanelli, quien lo asistió en su muerte. En 1450, cuando hacía que se publicara el *Idiota*, fue Cusa quien apoyó ante el papa Nicolás V la candidatura de Lorenzo Valla, el autor del *De voluptate*, para el puesto de secretario apostólico. Leonardo da Vinci se entusias•mó con la obra de Cusa. Giordano Bruno hizo lo mismo, subió a una galera, arribó a Londres, se encontró con Shakespeare, etc.

Son cadenas discretas, relevos escasos e indiscutibles en el mundo, en el transcurso del tiempo, y que atañen a un núme•ro muy pequeño de hombres, casi silenciosos, de literato a literato, o completamente silenciosos, de letra a letra.

\*

El 27 de noviembre de 1437, al ponerse el sol, las galeras pontificias y las trirremes griegas imperiales izaron las velas y de pronto las absorbió la noche.

La llegada tuvo lugar de día, el 8 de febrero de 1438, sien•do recibida la flota en Venecia en San Nicolás del Lido por el dogo y por el senado, que habían vestido sus ropas de seda púrpura, ubicados sobre el Bicentauro y en doce galeras, ro•deados por la multitud de las góndolas de los ciudadanos. Fue pues entre esas dos fechas, a bordo de una galera, en com•pañía del emperador, del patriarca de Bizancio, del monje Bessarion, del historiador Syropoulos, de todos los demás eru•ditos de la corte imperial y del patriarcado de Oriente, donde

Cusa conoció el impulso o el éxtasis que acabo de describir y que alteró la continuación de sus días, y que luego suscitó la tenacidad de sus escritos. Apoyado en la madera del barco, como antes se apoyó en la madera de la barca plana de su padre, el barquero moselano. El 5 de julio de 1439 fue proclamada en Florencia, bajo la cúpula de Santa Maria dei Fiori, la unión de las Iglesias griega y latina. El 12 de diciembre de 1452 fue proclamada en Constantinopla, en la basílica de Santa Sofía, la unión grecorromana. El 29 de mayo de 1453 los turcos se apoderaron de Constantinopla. Santa Sofía fue transformada en mezquita. Todo es metamorfosis.

\*

No hay Oriente para este mundo.

\*

Este mundo no tiene recepción. Ningún dios se muestra ni llama. Toda obra verdadera, como todo individuo verdadero, es primero algo "que no es". Al no estar conforme con nada de lo que ya es, lo que todavía no es no corresponde a nada. Hay que obrar a partir de lo que no se sabe para llegar no se sabe adónde.

Ningún maestro, ninguna crítica tienen que seguirse.

No hay ningún estudio de mercado que pueda implementarse para asegurar que aquello que no es no vaya a ser esperado por quienes lo ignoran.

No hay ninguna ciencia posible, crítica posible, consejo posible, voluntad posible para lo que no es. Sin ninguna estrella que guíe, hay que seguir firmemente la estrella ausente del lenguaje.

\*

Hace muchos años que me he entregado en cuerpo y mente a la imantación irresistible que atrae lo que uno hace y lo que uno vive, que con uno mismo fabrica lo que se hace, que acrecienta por uno mismo lo que se vive, que no va a ninguna parte, que en ninguna parte existe como un objeto, que en ninguna parte es como una presa que se mantendría de pie, inmóvil y que se distinguiría en el horizonte, que no es más que el terrible movimiento del hambriento, del deseante, de ese impulso que se arrastra como el viento se arrastra a sí mismo, que se eleva como la ola se eleva.

No hay obra que no remita a un ansia que la domina y que no vuelva a sumirse en un silencio tanto más prominente en la medida en que lo levanta en un abismo antes que colmarlo. El lenguaje no es una ventana que sería preciso velar para poder ver mejor, como pretendían antiguamente los filósofos al comienzo de sus meditaciones, o de sus argumentaciones, o de sus sistemas deductivos. La razón no puede conocerse así como tampoco la ceguera puede verse. El lenguaje sólo puede desplegar su ser y su indeducible violencia, pero no expresarlo. Un libro es ese lenguaje ignorante. Es un lenguaje que significa contra la lengua común. Raras son las obras. Quien ama la lengua no es un escritor. Aquel que escribe en silencio se vuelve el lenguaje que ignora.

\*

¿Cuál es el comienzo del tratado del *Idiota de mente*? Un hombre está parado sobre un puente de Roma, inmóvil. Tiene la vista fija en nada. Ni mira el cielo ni el Tíber. Ese hombre

parado en un puente de Roma es presentado como el "mayor filósofo". Un orador que vive en la *Urbs*, a quien le informan de su presencia, se precipita, corre por la ciudad, lo reconoce por la palidez de su rostro (*ex facieri pallore*). Se acerca a la larga y amplia toga que cae a los pies del filósofo. Le pregunta qué razón (*causa*) lo retiene inmóvil (*fixus*) sobre ese puente de Roma.

"*Admiratio*", *inquit*." (El asombro, respondió.)

Dejan el puente. Dejan la Roma que vive y se internan en las ruinas. El filósofo (*Philosophus*) le confiesa al orador (*Orator*) que deseó ir a Roma porque había oído hablar del templo que Attilius Crassus le había dedicado al pensamiento sobre el Capitolio (*Audiveram ex templo Menti per T. Attilium Crassum in Capitolio dedicato*), donde estaban reunidos todos los escritos filosóficos referidos al pensamiento humano.

El *Orator* dice que ya no queda nada.

Todo está en ruinas. Vagan entre las ruinas. Llegan cerca del templo de la Eternidad (*prope templum Aeternitatis*). Caminan meditando. El saber, el pensamiento, la eternidad son ruinas.

Cerca de allí divisan entre las piedras un pequeño local subterráneo (*subterraneum quendam locellum*) al cual bajan. Se encuentran con un idiota (*Idiota*) que está fabricando una cuchara de madera (*ex ligno coclear experimentem*). El *Idiota* los mira bajar los escalones. Sigue fabricando su cuchara de madera. Dice:

"*Coclear extra mentis nostrae ideam aliud non habet exemplar*. (Fuera de la idea que nos formamos de ella por el pensamiento, la cuchara no posee modelo alguno.) Cuando extraigo de la madera cucharas, platos y jarros (*cocleares, scutellares et ollares*), no imito algo que se encuentre en la naturaleza.

No copio la figura de ningún ente. Tales formas, las de las cucharas, los platos y los jarros, provienen únicamente del arte humano (*sola humana arte*). Mi técnica (*mea ars*) por consiguiente es más un perfeccionamiento (*perfectoria*) que una imitación (*imitatoria*) de las formas creadas, y en ello se asemeja más al arte infinito que se ignora. Sólo uno es ese arte." Todo existe sin modelo: la zoología igual que la cultura, que el lenguaje. "Ni el nombre ni la forma copian la figura de un ente." Las metáforas que les dan sus nombres pertenecen del mismo modo a ese arte que hizo las montañas, las flores, el silencio y la noche. El rostro, el lenguaje, el mar, la Historia, el silencio, la oscuridad, las galeras pontificias, las flores, las montañas, las cucharas son conjeturas.



CUARTO TRATADO

---

*Sobre Johann Wolfgang von Goethe*

Un verso del último Goethe dice: "¿Estoy a orillas del Neckar? ¿Estoy a orillas del Eufrates?" Johann Wolfgang von Goethe al final de su vida le enviaba cartas a su lámpara de cabecera. Después jugaba al whist con su joven esposa. Aborrecía a los perros. Tomaba una botella de vino en cada comida. Goethe escribió: "Hay una parte totalmente anónima que vaga entre los nombres". A los ochenta y dos años, hizo colocar un apoyacabeza en el respaldo de su silla de trabajo.

Un bonzo fue condenado al exilio por haber cometido un crimen. El juez ordenó que le inmovilizaran las manos. Delante de él, en el mismo recinto del tribunal que estaba presidiendo, hizo cerrar con llave el cepo de madera, le confió la llave a uno de los soldados que estaban de guardia, encargándole que condujera al bonzo de inmediato al puesto fronterizo. El guardia, tirando del bonzo, partió en el acto.

El camino que conducía a la frontera era largo. Sucedió que se detuvieron en un albergue.

Teniendo las manos y el cuello inmovilizados, el bonzo le pidió al guardia si podía desatar la bolsa que tenía en su cintura, dado que tenía sed y porque deseaba invitarlo a beber junto con él. El guardia del tribunal le agradeció al bonzo su

intención, se inclinó y desató el cordón de la bolsa. El posadero trajo una jarra de vino.

El guardia hacía beber al bonzo acercándole el tazón hasta sus labios.

Él por su parte, libre en sus movimientos, bebía a grandes tragos. El posadero trajo una segunda jarra. No llegó a terminarse cuando el guardia se durmió de golpe, abatido por la ebriedad.

En silencio, el bonzo se pone de rodillas; se ayuda con los dientes; le quita al guardia las llaves que lleva atadas a un costado; las coloca sobre el piso del salón. Tendiéndose en el suelo, poniéndose de costado, el bonzo logra tomarlas con su mano. Logra librarse del cepo. Se levanta. Desviste completamente al guardia del tribunal. Cambia sus ropas con las suyas. Afeita la cabeza del guardia. Le pasa el cepo de madera, cuyo cerrojo cierra con la llave. Finalmente se escapa.

Al día siguiente, el posadero despertó al guardia que se levantó dificultosamente dado que aún se hallaba embotado por el vino que había bebido. Contemplando al posadero que parecía asustado de verlo, trató de recordar lo que había hecho la víspera. Recordó de pronto al prisionero cuya custodia le había confiado el juez del tribunal.

Busca al bonzo por todos los rincones del salón. Pasa frente a un espejo. Vislumbra su propio reflejo. Se acerca a él. Mira con atención el espejo de bronce que repite la silueta de su rostro. Ve el cráneo afeitado. Ve el cepo. Dice: "Si el bonzo sigue aún aquí, ¿en dónde estoy yo?"

## QUINTO TRATADO

### *Gradus*

El *rêve* ["sueño"] ha sustituido *al songe* ["sueño"]. La palabra "*songe*" provenía del latín *somnium*, y no se sabe por qué razón cayó en desuso. La palabra "*rêve*" era un término romano que significaba el hombre que vaga<sup>5</sup>. La *rêve* designaba un derecho impuesto a las mercancías al ingresar o al salir del antiguo reino de Francia. El impuesto llamado *rêve* se convirtió en un peaje para el vino.

Los *Pequeños Tratados* son el impuesto pagado a mis maestros.

Esa deuda nunca está saldada.

He querido pagar el impuesto del sueño<sup>6</sup>.

La mayoría de los maestros están muertos, y entre esos maestros, el más asiduo es la muerte. Pero el verdadero maestro es el sueño, que no gobierna solamente a los hombres, sino que reina sobre otras treinta y siete especies de vertebrados y de pájaros.

El diccionario Robert señala que en el siglo XIII *rever* significaba "vagabundear" y que probablemente derivara del bajo latín *exvagus* a través del galo-romano *esver*: [T.]

En el original: *la rêve du rêve* [T.].

Los hombres se entregan todas las noches a un programa endógeno que suscita la erección acompañada por movimientos oculares rápidos.

\*

La gallina y la vaca sueñan veinticinco minutos cada noche. El hombre sueña noventa minutos y el gato, doscientos. El sueño de los gatos ha sido descifrado: es la predación encarnizada de un pájaro, de una abeja, de una hoja seca. O bien de una ramita. O incluso de un ratoncito.

\*

Somos usuarios de motivos narrativos que no tienen un fin exacto en la Historia ni una fuente precisa en los tiempos que precedieron a la Historia, y que no son específicos de nuestra especie. Nuestras narraciones participan de un impulso inhumano. No podemos pretender ser los depositarios de una historia que comenzó a circular con el primer hombre, antes de la fractura del Rift en África Oriental. Siempre se trata de una historia de predación. Es una intriga de deseo o de cacería. Cuando tal predación alcanza su estadio más refinado, se trata de una historia de venganza (deseo de los hombres entre sí) o de guerra (cacería de los hombres entre sí).

1. El sueño alucina un animal, un muerto, un objeto, una mujer, y los metamorfosea. Una trayectoria que es impaciente, o que es concupiscente, o que es devoradora disimula el hambre, engaña al deseo, protege el dormir en el curso de una sucesión animada de imágenes.

2. La vida utiliza ese sueño para expresarse ella misma, y al hacerlo, procura un oriente para el caos de los días así como suministra una guarida ante la repetición de las necesidades.
3. Las sociedades humanas retoman dicho sueño para instituirse, relatarse, dirigirse, ennoblecerse, es decir, separarse de su origen, dominar, matar y reproducirse.

Si el autor de un libro creara todas las piezas de la historia que cuenta, ésta no tendría sentido para nadie más.

\*

Un sueño se declara "muy largo" cuando su narración hace intervenir más de cinco episodios diferenciables.

\*

Esa narración inhumana, prehumana, sólo le ofrece al hombre un número limitado de variantes que no domina. Propp enumeraba treinta y un motivos funcionales posibles en el interior de toda intriga humana. Sólo varía el modo de implicación entre los motivos. Todo el arte se basa en la corriente, la *rhexis* que hace pasar de un motivo al otro, en el flujo, el *rhythmos*, que se apresura de escena en escena, que hincha y estira la implicación, que hace surgir la intriga. La única originalidad que se puede considerar reside en el tono que afecta la lengua que traduce de nuevo los motivos.

La corriente de la implicación es tomada de los sueños. El tono es la variante tomada de los maestros.

Mis maestros son:

Para los motivos: *La Odisea*, *Las Metamorfosis*, *El asno de oro*, *Las mil y una noches*, las Sagas de Islandia, Chrétien de Troyes, todo Saikaku, *El sueño en el pabellón rojo*, todo Stendhal, *Las cumbres de Hurlevent*.

Para la implicación: *Gilgamesh y Enkidu*, la Biblia, Tchuang-tsé, Lucrecio, Virgilio, Tácito, Sei Shonagon, Montaigne, Saint-Évremond, Tallemant, Nicole, Saint-Simon, Chateaubriand.

Para el tono: César, Albucius, Pablo, Tácito de nuevo, La Rochefoucauld, Massillon, todo Pu Song-ling, Rousseau, Chateaubriand de nuevo, Mme. de Boigne, Helio, Colette, Bataille.

Tengo dos maestros que todavía están vivos: Pierre Klossowski y Louis-René des Forêts. Nunca me han fallado.

Ya no les someto lo que escribo en forma de manuscrito. Someto las versiones de lo que escribo a ese tratado secreto, a ese Gradus. Por supuesto, los ejercicios que me impongo a través de ese Gradus en ocasiones cambian. Pero la mayoría de las veces se añaden encima más de lo que se modifican.

Si los enumero, es porque los olvido.

Dos maestros están muertos: Émile Benveniste y Georges Bataille.

\*

Vesta era la diosa romana más antigua. Pertenecía a los doce grandes dioses de Roma. El asno itifálico era el animal



que le estaba consagrado. Las vírgenes vestales eran dos. El gran pontífice las raptaba a la edad de seis años entre las mejores familias de Roma, sin decir una palabra, sin su consentimiento, para la sorpresa y el orgullo de sus padres. Ellas no debían conocer hombres y su sacerdocio, tras diez años de noviciado, suponía diez años de ejercicio. Su labor consistía en velar por el fuego de la ciudad en el forum y en guardar un objeto misterioso que por perífrasis llamaban Fascinus. Estaban ataviadas con cintas. Si se relacionaban con un hombre, cuando ellas garantizaban la custodia del desarrollo de su sexo, eran enterradas vivas en el campo llamado Pérfito.

A fines del siglo II antes de Cristo, la Virgo Maxima declaró que la tradición nunca había sido albergada en la hoguera que las vestales mantenían. Que la tradición no se había ocultado en la madera de roble que servía para calentar las casas. Que nunca se había alojado tampoco en ninguna de las cenizas que sus hermanas antaño habían recogido: "La tradición no obedece para nada a nuestra castidad y no consiste en nuestras cintas. No es un vaso en llamas ni una estatuilla grosera y erguida. La tradición está en la flama y se mueve con ella. La tradición está en la savia y surge con ella".

Dante escribió rápidamente que al estirar las manos ante el hogar se siente un calor único que asciende de las múltiples brasas.

\*

Lo propio de una verdadera intriga, de una intriga familiar, una intriga palaciega, una intriga de guerra, una intriga amorosa, una intriga novelesca es que aquellos que se hallan envueltos en ella no la conocen desde un principio y que cumplen su papel tanto más infaliblemente en la medida en que ignoran la participación que tienen en lo que ocurre. Solamente a mitad de camino se descubre la sensación de un plan. Por otro lado, en eso se reconoce una intriga con respecto a la serie más bien errática de los días ordinarios: súbitamente todos aquellos que participan en ella sienten que sobre sus acciones pesa la amenaza de una parte que se termina y que lo arrastra todo.

\*

La propulsión del esperma fuera de la uretra bajo el efecto de contracciones musculares involuntarias se produce de manera entrecortada. Cada eyaculación contiene de doscientos a mil millones de espermatozoides.

El verdadero estilo es entrecortado -esos cortes son el objeto del sueño que erecta progresivamente, mediante tironeos, al sexo masculino.

Ese tironeo, ese *rhythmos* a medio camino entre el sueño y el lenguaje, está a medio camino entre la vida y la noche, a medio camino entre el origen y el mundo. El sueño se percibe a la entrada y a la salida del reino.

x-

Para el lector: "La novela es el resplandor percibido por un agujero en la pared".

Para el autor: "El tono es un pedazo vivo de mi corazón".

Hay tres intenciones que se enfrentan en un libro y que nunca se superponen:

1. *Intentio auctoris;*
2. *Intentio operis;*
3. *Intentio lectoris.*

Más la cuarta intención que las funda y que guía a cada una de ellas porque todas (el autor en las dos intenciones del efecto textual y de la imagen de sí mismo que lo poseen, la obra en la consistencia imaginaria autónoma que desarrolla, el lector en la curiosidad que lo empujó a leer) la ignoran.

Para ver, importa el sol.

Luego los ojos.

Hay que leer acercándose a la ventana y, en lo posible, sin uno mismo.

\*

¿Por qué la rememoración de los sueños es tan dificultosa y tan fugaz como una tortuga que esconde de pronto su cabeza?

¿Como el glande de un sexo que vuelve a cubrirse con su funda?

"¿Recuerda usted a dónde se dirigió después de su cremación?"

A las novelas y a los sueños.

En las novelas, yo soy otro y soy el otro al que persigo.

Por eso un hombre que abandona la identidad personal y sexual apila hojas de papel unas sobre otras.

Por eso hay personajes.

Pero también por eso mismo es que hay lectores y autores. (Porque no hay un "yo" ni un "él" antes del lenguaje.)

\*

No hago diferencia alguna entre el cuento, la intriga, la intrincación, la implicación, la *story*, el relato, la genealogía, la cronología, la enumeración de lo que ha pasado siguiendo el orden de las secuencias. Cuando en un restaurante de Roma levanto la mano y exclamo: "*Il conto!*", pido una enumeración ordenada (entrada, pastas, plato, postre, café), que expresa la acción que se ha desarrollado aun antes de expresar su equivalente en forma de moneda, pues la adición de los costos es en primer lugar la sucesión cronológica de las secuencias.

Los *Pequeños tratados* son "*il conto*".

\*

El lugar en que se desarrolla la historia es el país.

La lengua escrita que la cuenta es el país que destierra.

La llegada de cada escena a medida que se produce la intrincación de las imágenes debe ser en cada caso una sacudida física.

Está el país, el país que destierra, el flujo y, por detrás del país que destierra y el oleaje de las imágenes y de los lugares que se amontonan, el otro mundo.

\*

Ninguna parte del cuerpo del carpintero entra en la cama que fabrica.

\*

Toda obra que no desafía su sueño en la expresión de su sueño es una obra triste.

Si no compromete la totalidad de la primera infancia de quien la compone, es inútil.

Toda obra atestigua. Quien muere en ella es un jugador de póker que da vuelta sus cartas. Cuando percibe el país y a los fantasmas detrás de sus párpados cerrados, es una ordalía. Cuando pone en palabras el oleaje que rueda y se ensancha, y desemboca en el océano nocturno, es una ordalía. Cuando publica el libro, hace oír la sonata o muestra el filme, es una ordalía.

Al volver a traducir esas sombras en la forma de una lengua humana, entra y sale del reino. Escribir es más que vagar. Es morir y sobrevivir.

\*

Lin-tsi no escribió. Sin embargo, es el maestro del estilo desconcertante. Es preciso decir: "Lin-tsi es el maestro del estilo desconcertante así como Pablo es el maestro del estilo

impetuoso". El único lugar que le ofrece hospitalidad a la vida desde el instante en que ha sido vivida no es más que el lenguaje. El mayor retórico de toda la historia de Grecia, Longino, describió cómo la vida puede retornar en la lengua escrita. Una obra escrita debe desarrollarse excesivamente, en el interior del que escribe, como la llama surge del encendedor. El que escribe debe ver las escenas de repente, sin pantalla, sin teoría, sin premeditación, pero sobre todo: sin lenguaje.

Debe verlas como si soñara. El lenguaje no sirve más que para decir, luego para deformar el sueño que relata y finalmente para agobiar el oído complaciente que acepta escuchar al viejo soñador que frota sus ojos mientras toma su desayuno y levanta las tapas cromadas de los pequeños potes de mermelada.

La narración debe estallar de la misma manera en que surge la llama a un milímetro del pulgar que acciona el encendedor.

El autor no es más que el pulgar; no es el encendedor ni la llama.

En cuanto al que lee, de pronto ve en la noche gracias a la llama.

El silencio la sopla.

Tanto para el lector como para el autor, desde el momento en que el libro se vuelve a cerrar, la noche debe ser más negra de lo que era antes de abrirlo o más negra de lo que era antes de escribirlo.

El lenguaje no es más que la lámpara. La entonación sólo es el mundo que se ha vuelto deseante. Ni esta última ni el primero son la llama.

Las novelas resguardan algo más que un mundo hecho de lenguaje.

\*

El padre Camus, obispo de Belley, novelista francés que había compuesto ciento ocho novelas, en la época en que aún vivía el rey Luis XIII, justificaba ante su jerarquía la redacción de sus infinitas ficciones del siguiente modo:

"A las personas de carne y de materia les hacen falta casos de sangre para conmoverlas."

\*

Jean-Pierre Camus escribió en 1618: "Tomad francamente como vuestro todo lo que sea bello en todas partes por donde lo encontréis".

\*

Aristóteles definió la intriga en tres palabras: "Un comienzo, un medio, un fin."

Para un griego antiguo, el *pattern* al que remite esa sucesión es biológico. Es incluso biográfico. Quiere decir: "Un nacimiento, un *aktné*, una muerte".

\*

Aristóteles decía que el secreto de la composición de la intriga trágica consistía en atar y desatar. *Desis* y *lysis*. Los modernos conservaron esa palabra en el término de *psychanalysis*. En cuanto al término de *psychanalysis*, se trata de desatar el mal sueño repetitivo en donde se ha encerrado la vida de un hombre en una sucesión de escenas desagradables y forzadas.

Todo sufrimiento es un sueño mal escrito. El autor construye un relato de vida imaginaria en contacto con el cual el lector probará su vida y sus relatos posibles.

Como en la vida psíquica, un sufrimiento que clama venganza no apela nada más que a un relato.

Una confusión dolorosa prefiere, antes que la noche en la que vaga, un asesinato injusto que la organice y que le dé sentido. Igualmente las familias, las aldeas, las ciudades, las sociedades humanas prefieren el sentido a la noche.

Pero ese sentido no es más que un sueño inhumano en la noche.

\*

Stevenson, al llegar al archipiélago de Samoa, anotó su Gradus. Reunió en un mismo bloque el suspenso mágico, los saltos rítmicos y las referencias antiguas extraídas de la Biblia. Confiesa que el buen estilo es el estilo hecho odio. El amor no tiene estilo porque no tiene distancia: ¿cómo lo que es fusión o deseo de fusión podría transformarse en distanciamiento, en alegría de separación? Stevenson prefería añadir la alegría gélida de una narración violenta, el emplazamiento sádico de la intriga, pues la implicación es siempre un designio homicida.

Todo debía ser intemporal, inactual, asocial, abismal, animal, cándido, intruso.

\*

Lo único digno de anotarse en cuanto al estilo es que se recuerde que es un ave de presa, como ese pájaro quimérico que



planea durante el sueño del coito. Por la manera que tiene de caer a toda velocidad sobre el que lee debe ser juzgado el estilo.

El estilo debe dejar atónito al lector como el ratón es fascinado por la víbora cuya cabeza se alza acercándose a él y silbando.

Por eso quienes leen se quedan inmóviles. Están fascinados.

Por eso quienes sueñan se quedan casi inmóviles. Solamente su sexo se yergue.

Fascinar es el ojo que mata.

\*

El blanco del arquero es el ojo que apunta. Todo el libro apunta hacia el punto final. El punto final es el único punto en que el escritor y el lector se encuentran: se encuentran para decirse adiós.

El punto final es el punto en que se matan.

El punto final son sus ojos vaciados.

Entonces lo imaginario devuelve el cuerpo del lector a lo real como el mar deja un cadáver en la costa.

Por eso es que el autor no puede encontrar a su lector. Cuando el autor acepta firmar un libro que acaba de aparecer en una librería, se sienta ante una mesita; saluda a un hombre que le tiende un libro. Uno se inclina hacia él y no puede hablar. Otro levanta la mano y no puede decir nada. Porque uno ya no es lector. Porque el otro ya no es autor.

Son sus cadáveres.

\*

El único lugar del espacio en que pueden encontrarse el lector y el autor es en el punto final.

Lo que dura extremadamente poco tiempo, ni siquiera un cuarto de segundo.

Y el lector está lleno de despecho por verse privado de ese mundo súbitamente falso que lo abandona de golpe, al instante. Y el autor está colmado de una alegría indecible y confusa por haber decapitado un cuerpo sin el menor rastro de sangre. Se esconde y no se atreve a decir que así es su oficio.

\*

Las historias verdaderas sólo se tornan fascinantes desde el momento en que se cuentan a partir de un poderoso no-querer-decir.

\*

Las condiciones de una buena narración: impudor, juego, no patetismo, inhumanidad, carencia moral, no-querer-decir, desprecio; el júbilo vengativo; el lector mantenido a raya; la enemistad entre el autor y su personaje principal; el carácter tan subalterno como profundo del pensamiento adyacente que se desliza aquí y allá; la libertad soberana de la forma.

\*

Enemistad entre el autor y su mundo. Enemistad quiere decir rivalidad apasionada. Divido a los novelistas en dos grandes familias radicalmente antagónicas:

1. Los que aman a su criatura, ya sea con ambivalencia o ya sea con inconciencia: Ovidio, Chrétien, Cao Xue Qin, Stendhal, Bron-

té, etc. (O incluso Freud con sus pacientes, y esto puede llegar hasta la compasión budista, que es inmisericorde y casi gozosa);

2. Los que se las toman con su criatura: Luciano, Cervantes, Voltaire, Flaubert, Gide, Céline, Nabokov, etc. No comprendo para nada este linaje. Toda novela donde el novelista se hace el gracioso a costa de sus personajes, donde desprecia sus comportamientos, donde ridiculiza los ambientes en los cuales él mismo los introdujo sin que nadie se lo pidiera, se me cae de las manos. Para mí, ya no son historias, novelas, tragedias, filmes, relatos, dramas.

\*

El odio es posible. El amor es posible. Los demás sentimientos son demasiado secundarios, demasiado cultivados, no son oníricos, no son lo suficientemente inhumanos. No puedo identificarme con una metamorfosis donde el autor se adelanta al narrador, donde la arrogancia, la ironía, la tesis, la suficiencia, el narcisismo ocupan el frente del escenario, y donde el lector finalmente es devuelto a su condición de lector, es decir, de hombre cuya alma entera es el lenguaje.

No se puede soñar y estar despierto a la vez.

\*

El comentario budista no debe rozar el texto sino al comienzo y al final. Reintroduce lo más individual dentro de la especie, la especie dentro de la cadena, la cadena en el fuego, el fuego en el vacío. De allí surge lo más singular. El vacío lo deja ser.

A veces el silencio se agrega al vacío, y a veces la noche se agrega al silencio. Vacío, noche, silencio lo dejan ser.

Luego "lo que no es" lo sumerge de nuevo.

"Lo que no es" es un reflejo del otro mundo.

Como un pececito que sacan del mar en el extremo de la línea y que ya no es más un pez sino un cadáver.

\*

-¡Déjame! ¡Cuidado! ¡Me empujas al borde del abismo!

-¡Ya te caíste adentro!

Así es el trasmundo.

\*

Entre la singularidad del ejemplo y la generalidad de la sentencia, los relatos hacen su camino. Entre lo histórico y lo no histórico, lo que viene de un mundo anterior al hombre encuentra con qué excavar su agujero y nidificar en los bordes del vacío, de la fusión, en la frontera de la disgregación, del lenguaje, del tiempo y del pensamiento.

\*

Entre el *dictum impersonale* y la anécdota indecible, o pueril, o animal, o sexual, o violenta, o biológica, el sueño vaga por el lenguaje.

\*

Poner de relieve (no obstante su rareza) los detalles extremadamente concretos y su precisión inesperada trae consigo más actualidad que el parloteo de las descripciones, o que la

futilidad de los discursos, o que la profundidad siempre accesorio de las reflexiones.

Se dice que el rasgo que define el inconsciente es la sorpresa.

El efecto de realidad en el texto es la precisión verbal insu-  
misa.

\*

La indecencia que surge mediante algunos destellos en los discursos de amigos o en las narraciones hechas por escritores tiene una energía que llena de alegría porque el molinete lingüístico, que parlotea sin descanso en el fondo de nuestra mente, es incapaz de ella, tan sometido está a la repetición y al hábito de una compañía de la que ningún humano puede deshacerse jamás. Como un olor. Esa compañía de lenguaje íntimo, murmurante, casi sin control, se llama conciencia humana. También podemos llamarla la hediondez del hombre.

\*

No podemos escamotear la cuestión íntima de la erección del pene del novelista, aun cuando tal cuestión pueda parecer impúdica, porque la erección y la motilidad de los ojos sometidos al desfile de imágenes bajo los párpados cerrados son el destino.

Apenas deja de haber una progresión cierta y sonambúlica de las imágenes alucinadas que excitan, se animan y luego crecen y se reiteran en la erección de la lengua que las propone, no hay novela.

Porque nada puede quebrantar la fe de quien sueña, nada debe disminuir la confianza de quien lee un cuento. Nada debe arrancarlo de ese estupor voluntario, al que se entrega para aceptarlo, así como puede renunciar a él en cualquier momento, y justamente porque puede rechazar la intriga cuando quiera, le es posible abandonarse enteramente a ella, y porque se abandona enteramente a ella, el autor debe atenerse a no romper su fe con el objeto de no poner en peligro su deseo.

\*

Los naturalistas refieren que no se puede alimentar a una araña ofreciéndole una mosca muerta. Se niega a comerla. Y no es porque esté muerta que no pueda comerla.

Una araña no puede comer una mosca viva o muerta sino después de haber hecho su tela.

\*

Pierre Matthieu escribió en sus *Tablillas* en 1610:

*La vida es una mesa donde vemos jugando  
A cuatro Jugadores. El Tiempo está a la cabecera  
Y dice: "¡Paso!". El Amor apuesta su resto y  
tiembla. El Hombre pone buena cara y la Muerte se  
lleva todo.*

La escena originaria está en el nacimiento del nacimiento, y es lo que Pierre Matthieu llama el amor.

El nacimiento, el amor, la muerte -o incluso el comienzo, el medio y el fin. El nacimiento, el amor, la muerte, es decir el comienzo, el medio, el fin, se repiten en el sueño, que es la escena en donde se duplica la otra escena hasta el punto de levantar el instrumento.

Pierre Matthieu prosigue dos páginas más adelante:

*La vida es una chispa, una fábula, una mentira,  
El aliento de un niño, una pintura en el agua,  
El sueño del que vela, y aun la sombra de un sueño...*

\*

En las novelas históricas, me parece hábil utilizar la técnica de los chinos donde las fechas no deben ser notificadas sino cuando contribuyen a la irrealidad, es decir, cuando son totalmente inútiles. Es decir, cuando lo trágico bordea el sueño. Es decir, cuando la misma precisión se vuelve un fantasma dentro de la historia.

De la época de la cual se habla no se deben conservar sino algunos ornamentos intransferibles a otra época. Esos huecillos horadados son como el esqueleto de la mano del tiempo, porque en ningún caso pueden servir como verdaderos hitos en la nada del tiempo.

Esos atributos, esas escasas baratijas cualesquiera, esas fechas vanas, más aún que extrañar, deben perder al lector.

Entonces el lector tiene la impresión de estar verdaderamente allí.

Entonces, si estamos allí, es porque allí estamos tal como estamos profundamente en nuestras vidas antes de la muerte.

Es decir, tal como de ningún modo estamos en nuestras vidas durante acoplamientos invisibles que necesariamente tienen lugar nueve lunas antes de nuestros nacimientos.

\*

En los cuentos, todo viene de a tres. Todo progresa gracias a escalas ternarias. Todo *gradus* posee tres peldaños ; toda es• calera, tres barrotes . Un verdadero cuento siempre es 3 x 3. Son los nueve meses. Un proverbio francés dice: "No hay dos sin tres" . Es la definición de lo que los amantes del cine llaman el "suspense" . Cada hombre , cualquiera sea la cultura a la que pertenezca, espera impacientemente el tercer escalón. La Biblia dice: "El Día del Juicio llegará después de dos días. Primero el día en que se prepara . Luego el día en que todos le darán la espalda. Por último, el tercer día" .

Sobre el tercer día, la Biblia dice: "Llegará como un ladrón" .

Eso es el suspense.

Su muerte futura es la causa del presagio que el personaje no entiende al comienzo, también del presentimiento que lo invade en el medio y, al apartar la vista con prisa, se precipita en ella al final.

\*

*Moralia.* Al vivir hay que unirse a lo que extravía y se pierde. Como la vida se habrá extraviado en el universo y se habrá  
perdido en su oscuridad .

Todo hombre y toda mujer se han extraviado al nacer



en un flujo que se pierde en la muerte.

O bien el niño forma el 3 en el 2. O bien el 2 se vuelve 1.

Cada hombre posee 1 atributo. Nunca 2. (No sé por qué.)

Cada mujer persigue 2 atributos que entran en conflicto. Nunca 1. (No sé por qué. Quizás porque la especie se divide entre hombres y mujeres a partir de un atributo. Es el mismo atributo cuya carencia impacienta a las mujeres y en quienes siempre resurge en una novela bajo 2 formas ambivalentes, entre 2 quejas, como 2 piernas que se abren sin que se vea 1 hijo.)

Todo padre es opaco. (No sé por qué. Desde el momento en que un padre es un personaje cuyas acciones están motivadas, el personaje se cae a pedazos; se vuelve simpático; se vuelve comprensible; se vuelve fraternal y ya no paternal; se desmorona de repente.)

Cada personaje tiene una lengua.

Para cualquier personaje, sus comportamientos presuntos y sus territorios apropiados están contenidos en su nombre y riman con él.

Ningún nombre de personaje debe ser el eco de ningún otro.

Ningún nombre propio de un personaje es la rima de ningún otro.

\*

Cada hombre no debe ser más que un sentimiento, si es un hombre.

Cada accidente debe ser inmotivado, si es un accidente.

\*

Zeami en su *Gradus* cita un versículo extraído del *Vimala-kirti-sutra*:

"Bien y mal no son 2. Perversidad y rectitud son 1."

\*

El recurso a un solo elemento dramático, de vestimenta, decorativo, a fin de que no entren en competencia o que no se desvanezcan por saturación.

Un sombrero, un caballo, una pistola, un desierto.

No se debe hablar de la falda o de los zapatos de Caperu•cita roja, ni del color de sus ojos o de su pelo, si deseamos que la heroína siga existiendo y que se alimente el deseo de no perderla de vista en el bosque.

En el teatro, así como en la pintura, en el cine, como en la ópera, los simulacros de hombres no deben moverse completamente como humanos. Unas presencias intensas sin edad, sin alma, entre la naturaleza y la ley civil, entre la infan•cia o el animal o el cadáver (entre el comienzo, el medio y el fin).

\*

La intriga no está en la obra ni en el lector (tampoco se sitúa en los personajes ni se aloja en el domicilio del autor) así como una sensación no está ni en lo sentido ni en el que sien•te: es su obra común.

Lo que se comunica, más allá del sentido de la obra, es el mundo que ésta proyecta y que constituye su horizonte.

Dos horizontes se funden: ese punto es el punto de contacto entre el mundo que es contemporáneo de la acción y el otro mundo.

Hay un referente que es invisible y que acoge al lector o al espectador, y también al autor, y que no es el que se ve.

Siempre hay que tener en mente otro mundo por fuera del tema. Hay que distinguir claramente el otro mundo del tema de la intriga.

\*

El otro mundo está más allá del país desterrado. (El país es la historia. El estilo es lo que destierra del país. La otra escena es lo que ignora el tema; es el "lugar" de donde proceden los temas y que recibe finalmente a los habitantes del país desterrado al término de su vagabundeo o más bien de su hambre, de su cacería, de su deseo, de su metamorfosis, de su amor, de su vida. Pero ellos no lo ven. El trasmundo no puede estar presente. La escena originaria es sin pausa la soñadora del sueño. Al contrario que el nacimiento, el coito del que hemos salido no es ni siquiera directamente soñable: nos resultó invisible. Es lo *inattendingibilis*.)

\*

La condición esencial de las creaciones del arte consiste en formar un sistema vivo donde todas las partes se rigen una a la otra y el todo se emancipa momentáneamente de la muerte tal como la vida emancipa al sujeto a la vez del cuerpo de su madre y del cadáver que lo acecha.

\*

Zeami en su *Gradus* dice: "Si no interpretan más que lo insólito, no serán lo insólito. Si a lo antiguo mezclan lo nuevo, tanto lo antiguo como lo nuevo serán insólitos".

Stendhal en su *Gradus* describe cómo extrae a la duquesa de Sanseverina del siglo XVI, cómo la hace encontrarse con el Señor de Metternich, y cómo en la calle Caumartin, en 1830, Henri Beyle decide rivalizar con el estilo de Saint-Simon. Es *La Cartuja de Parma*.

\*

Lo imaginario no hace más que herir el tiempo, mientras que el sueño lo ignora. Para que haya un mundo imaginario (mundo-que-no-existe), es preciso en verdad que el país des•terrado desgarré el tiempo sin ofrecerle un flanco a la incredulidad.

Stendhal consideraba que al escribir se dedicaba a reparar desgarramientos imposibles en el tiempo y en el espacio. Sus libros están repletos de los destellos maravillosos debidos a esos cortocircuitos. Al mismo tiempo que se aboca a volver incicatrizable la llaga, e inconsolable la sexuación, cura y consuela entre los muertos.

\*

Publius Cornelius Tacitus vivió en Umbría en el siglo I. Se había casado con la hija del conquistador de Bretaña y contó la historia de Roma desde la fecha de la muerte del emperador Augusto. En el primer libro de sus *Historiae*, evoca a Verania.

Verania era una patricia que había sido obligada a comprar por seis sestercios la cabeza de su marido de treinta y un años de edad al centurión que se la había cortado dentro del templo de Vesta. Luego la había cargado en un canasto de mimbre porque ella lo amaba. Stendhal toma a Verania de Tácito, le otorga el alma novelesca de una sediciosa de la época de Luis XIII, la traslada a un carruaje de 1831. Tiene sobre sus rodillas la cabeza del hombre que ha amado y que el verdugo acaba de seccionar. Verania Gemina se ha convertido en Mathilde de La Mole. Es *Rojo y negro*.

\*

Una novela en el lenguaje, un *hapax* en la lengua, un *lapsus* en el tiempo, un *raptus* en el espacio, un sueño en la vigilia.

\*

Entre el designio del autor y la expectativa del lector, son dos deseos. (La intriga no es más que el instrumento de cuerdas. La implicación no es más que la partitura. El tono no es más que la ejecución.)

En primer término: dos amantes que se abrazan. En segundo término: un niño agarrado a su madre. Es la primera paradoja de nuestra condición.

Una diada que está en el origen de los hombres o más bien de todos los vástagos de los mamíferos: sujeto aferrado, objeto que aferra. Toda relación interindividual entre los animales es diádica. Nunca triádica.

En la intriga humana cualquier tercero es sistemáticamente excluido.

Hay 3 para formar 2.

No se puede terminar en 3.

A decir verdad, pienso que no se puede concluir verdaderamente una intriga sino en 1. Ningún sueño es soñado por varios.

\*

El Egipto neolítico formuló una segunda paradoja: el sol descubre el tiempo bajo la forma de la aurora, el cenit y el crepúsculo (un comienzo, un medio, un fin).

En primer término: el sol desciende a lo no-visible para renacer. En segundo término: el hombre desciende a lo no-visible para morir.

El sol y el hombre no conocen la misma noche.

El sueño es el sol del hombre.

\*

Los hombres se tratan de manera perjudicial cuando se detestan.

Los hombres se tratan de manera perjudicial cuando se aman.

Incluso consigo mismo, el hombre no es un amigo y se trata de manera perjudicial.

Las anécdotas que procuran volver amable el recuerdo de un hombre o de una mujer que acaba de ser llevado por la muerte nunca alcanzan ese grado de comprensión y de sensación de vida adonde conduce la descripción de los defectos incomprensibles y fragmentarios que los allegados todavía chichean al día siguiente del deceso con respecto a sus manías.

Toda psicología debilita el acto y disminuye a quien actúa. Es una visión de la locura quitarles a nuestras razones los pre• textos del error o la incompletud, o también extirpar de nues• tras imágenes los deseos incongruentes o secretos que las sus• traen de sí mismas y que las vuelven tan fascinantes.

Solamente un hombre totalmente deprimido puede ver cla• ro, y se le bajan los brazos; al descubrir la desnudez del mun• do, la languidez del tiempo, la frialdad del espacio y el vacío de su alma, se entrega al anhelo de morir. Para él, dormir es la noche del Hades, es decir, lo invisible. Pero sueña, y todo se torna visible. Aun ese anhelo de darse muerte es un deseo. Es soñar con una imagen heroica de sí mismo que es la del cadá• ver de un guerrero.

Un deprimido no puede escribir una novela. En caso de depresión, no hay que escribir novelas. Hay que aprovechar la depresión nerviosa para escribir ensayos.

La ceguera, el deseo y el sueño (el sol del dormir) son par• tes interesadas en la verdad de la vida de los mamíferos. De manera que es dudoso el hombre que aún vive, el hombre que aún desea, el hombre que no toma una droga anestesiante, y que anhele dejar completamente abierta la mirada que diri• ge a su concepción, a su nacimiento, a su madre, a su fami• lia, a la tierra, a la ciudad, al fluir del tiempo, al abrazo eroti• co, a su muerte, a su cuerpo que se mueve en el día o que se extiende tres veces en la oscuridad cada noche, ese cuerpo hacia el cual estira sus labios en el roce de la sábana y el sueño, y a la extensión de los siglos y de los mundos que lo separan de él dentro de las repeticiones de una noche coti• diana, un dormir cotidiano y noventa minutos cotidianos



de sueño que lo asocian con los ratones, las gallinas, las vacas y los gatos.

\*

La psicología carece de verosimilitud.

Lo real es lo insospechado.

Todo aquello que le da una razón a todo hace alzar los hombros.

El principio de razón (de que todo sobre la tierra tiene una razón) hace reventar de risa al retórico. Para el retórico, el metafísico es un hombre que ignora la violencia propia del lenguaje y que tiene miedo hasta de los sueños. El principio de razón volvería a la novela tan increíble, mediocre, fútil, efímera y venal como la ciencia histórica.

\*

El reparto de naipes del comienzo de ningún modo puede ser el mazo del final.

\*

Entre las hormigas y las abejas, el itinerario mismo constituye la captura.

\*

El grado de excitación final del carnívoro antes de saltar sobre su presa.

No es más que una ola que se eleva.

\*

Ptahhotep, ministro de la Vª dinastía de Egipto, en -2400 escribió: "El arte no ha recibido límites".

\*

La dramatización y la exaltación del acto de escribir datan del siglo XVII. Culminan en el siglo XIX. Son inútiles *addenda* a las novelas. El desdén y el *limes* les resultan más adecuados. Las categorías (cuentos, mitos, leyendas, novelas, etc.), los análisis (filológicos, textuales, estéticos, psicoanalíticos, etc.) son trampas complicadas que el cazador puede poner o no en sus alforjas; no enseñan nada sobre las presas.

No se puede dar la espalda y acometer al mismo tiempo.

La novela no debe referirse al novelista. Lo mismo sucede con la psicología. El parloteo que tiene miedo, la heroificación del creador no tienen nada que ver con las imágenes audaces que surgen y se mueven.

Los que anhelan el sentido nunca jamás encuentran a los que anhelan la vida.

\*

La senilidad y la gravedad son animales. La seriedad, la impasibilidad son el eco de un estadio más antiguo que el hombre (juvenil, juguetero, excitado, curioso).

\*

Ventaja: el uso de la voz en off (la introducción del punto de vista de un narrador) hace que lo imposible se llegue a ver

y hace que impere lo inaccesible. Toda voz en off expresa el fuera de cámara.

Defecto: los personajes pierden actividad. La obra es menos libre en su surgimiento. Es casi psicológica. Subordina la implicación a un punto de vista y suprime todas las escenas que son invisibles para ese punto de vista. Corta la energía.

Ventaja: revela como acto, en primer lugar, que existe otro mundo además del que se dice, y por ende que lo mostrado es algo más que lo mostrado.

Se cuenta que la otra escena que está en nuestro origen es más la sensación de una voz en off que la alucinación de una imagen.

\*

La voz en off es más conveniente para el cine que la narración en primera persona para la novela.

Porque en la oscuridad no hay sino un solo soñador que sueña su sueño.

\*

Todo lo que es líquido, si se vuelve sólido, se vuelve inadaptado (principio de la lava).

Todo lo que es sólido se licúa. (Como un hielo que se derrite y que cae gota a gota cuando la temperatura se eleva.)

\*

Nunca nada de psicología. Porque la micropsiquis, la autopsiquis están demasiado cerca del lenguaje, están demasia-

do alejadas del sueño, están demasiado apartadas del mundo. La psicología, la micropsiquis son las asesinas del amanecer del lenguaje.

Otra desventaja: la psicología ocupa muchas páginas sin añadir un gramo de verosimilitud.

Porque aun en ausencia del viento las hojas caen.

\*

No podemos comunicarnos a partir del lenguaje.

Los niños quieren algo más que el lenguaje antes de hablar. No es la existencia del lenguaje lo que los empuja a adquirir•lo, sino la boca de su madre, la sonrisa que la transforma, la mirada que les suplica.

Durante la narración, la descripción de los cuerpos, los olo•res, la ropa, los tics, los pasajes al acto, los movimientos o las petrificaciones inmotivadas comunican más emoción y ganan tiempo.

\*

En cada ocasión en que les presto mi voz a lo que acaban de decir, siempre hay un punto en los discursos de los personajes que invento en el cual desfallezco. Quintus Horatius dijo que es preciso tachar hasta ese punto. Porque a los personajes les hace falta menos una palabra que su propio silencio. Adivino el silencio de mis personajes; no lo alcanzo. Lo muestro como puedo describiendo sus gestos, rara vez sus pensamientos, la mayoría de las veces, su estupefacción y su taciturnidad.

Pero aun entonces no es que me falten tanto las frases que expresen su silencio, tampoco el mismo término de silencio,

*"Argumentum non apparentium."* (Es la prueba para lo que no se ve.)

*"Et exiit nesciens quo iret."* (Y parte sin saber adónde iba.) Esa es la fe de quien entra en la oscuridad de un cine, quien se sienta en la pana de un teatro, quien se sume en la lectura de una novela, quien retrocede y se adelanta y de nuevo da un paso atrás frente a la tela de un maestro.

Fue sin saber adónde iba como Abraham hizo que su pueblo se quedara en la Tierra prometida.

\*

La fe, que es un rasgo del sueño, consiste en aceptar la herencia de lo que se ignora.

\*

El presente es lo vivo, es la lucha viviente entre lo que ha pasado y lo que está por venir. Es la agonía del pasado que se confunde con la predación de lo que surge. Todo lo que cuenta con el favor de todos, que no contrasta con nada, no aparece contra ningún fondo de oscuridad. Toda buena idea que te propone un editor, un productor, un crítico, un distribuidor tiene diez años de retraso. Todos los regalos que te ofrecen con locuacidad son un cementerio. Todo lo que es aceptado de antemano es una convención. Es una "remake". Lo que surge en el clima de la época debe excluirse de inmediato como perimido. Al clima de la época hay que oponerle el tifón de las formas que ignoran el tiempo y que ruedan por la historia humana -la historia escrita por los hombres- porque esta última en ningún caso constituye su crónica. Lo que el

especialista que consagra su arte a estudiar el mercado hus•  
mea; eso quiere decir que apesta. Hay que acechar algo más  
nuevo que aquello que se considera moderno. Hay que buscar  
algo radicalmente naciente. Lo que todavía no apareció no se  
ve. Eso no se siente. Eso no siente.

Cuando el pasado vuelve de manera imprevisible, no es el  
pasado lo que vuelve: es lo imprevisible.

Es un pathos imperecedero.

Cuando un retazo de pasado vuelve de manera imprevisi•  
ble, el hombre o la mujer resultan alterados.

\*

Entren en Lascaux. Entren en Niaux. Entren en las cuevas  
de Pair-non-Pair y de Gargas. Entren en Font-de-Gaume, en  
Madeleine, en Lespugue. Entren en la Cava o en Vogelherd.  
Entren en la Oreja del Infierno.

\*

Los que escriben libros están en la palabra como peces en  
el elemento aéreo.

Se sacuden, corcovean, sufren, mueren asfixiados casi en  
seguida por el aire atmosférico. Pero sus escamas se iluminan  
con colores y reflejos.

Los que escriben libros no pueden hablar. No pueden ga•  
rantizar una promoción, ni radio, ni televisión, ni entrevistas  
con periodistas. Si lo hacen, que al hacerlo sepan que no pue•  
den hacerlo.

Sus escenas brillan pero ellos no pueden hacerlo.

Eckhart dijo: "Todavía nunca una obra ha sido buena o santa o bienaventurada. Todavía nunca un tiempo fue ni será bienaventurado, santo o bueno. La obra no más que el tiempo.

"A cada instante, todo se ha perdido, para siempre. La obra es perdida para siempre por el espíritu que está vacío de ella, apenas se vacía de ella.

"Extinta (*extrafacta*, exterior), la imagen; perdida, la obra; terminado, el tiempo; Dios ya no necesita de ellos".

\*

Este Gradus es un libro de recetas. Cuando hayas terminado un relato o una novela, déjalos secar, luego pásalos a través de este tamiz. Haz que todo se cocine sobre estas brasas recogidas de las fogatas que están latentes en el tiempo, desde la aparición del tiempo, y que se remontan hasta las primeras fogatas. Que se remontan hasta el incendio que precedió a las fogatas que lo domesticaron. Una historia debe responder a los gritos de la Yegua sentada, dado que un libro responde a las preguntas de la Esfinge echada.

Edipo cree responder a enigmas que son pregonados con el lenguaje humano. Tiene la impresión de vencer a la demonio del mundo de los muertos con un rasgo de ingenio, pero son gestos en la intriga los que replican a la bestia cuyo cuerpo es de león y cuyas alas son de buitre. Empieza a responder cojeando. Después termina de responder arrancándose los ojos.

A lo lejos, un burro brama en un mercado pensando que invoca al César.

La palabra "*caucbemar*" ["pesadilla"], que antaño se escribía *quauquemare*, designaba a la yegua de ubres cargadas que pisotea con sus cascos el pecho de los hombres durante su sueño.

En un cuento de *Las mil y una noches*, el narrador dice de Dios que es "un caballo más rápido que la mirada, tan rápido que precede al destino".

Si cada personaje, si cada escena, si la implicación responden a todas las cuestiones que he reunido, el libro no es bueno porque responden a ellas.

Pero si no responden a ellas, no es bueno.

\*

Son maderos flotantes que impiden ahogarse. Pero no arriban a ninguna tierra.

\*

Cuando ya no existe ni el espesor de un cabello entre uno mismo, su deseo sexual, el sueño, el mundo soñado, el horizonte de ese mundo, el estilo y los diferentes personajes, todo está confundido, y no vemos más nada. Al fin, ya completamente ciego, está listo para imprimir.



## SEXTO TRATADO

*Minúsculo tratado sobre los Pequeños Tratados*

Toda forma apasionada tiene algo de asocial, de anacrónico.

Que no puede defenderse sola.

En toda forma apasionada, se aísla algo aislado. Algo que está perdido. Algo que se excluye a sí mismo del mundo y por sí mismo es expulsado del tiempo.

Vine y me fui. Me volví a ir. Me fui de nuevo. Fundé una nueva ermita sobre un páramo amarillo.

\*

Mi vida, si hubiese dependido de la felicidad y del reconocimiento, hubiera estado privada de los únicos valores que yo le concedía: la imprevisibilidad de los días, la violencia del alma, los deseos que se mantienen apartados del mundo, el estremecimiento del lenguaje silencioso, la independencia feroz, una zona más celosa, más susceptible y más inaccesible aún que la libertad.

## ÍNDICE DE TRATADOS

### PRIMER TRATADO

*Frontón*

7

### SEGUNDO TRATADO

*La lengua latina*

él

### TERCER TRATADO

*De deo abscondito*

71

### CUARTO TRATADO

*Sobre Johann Wolfgang von Goethe*

91

### QUINTO TRATADO

*Gradus*

95

### SEXTO TRATADO

*Minúsculo tratado sobre los Pequeños Tratados*

137

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2006  
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset  
Viel 1444, Capital Federal  
Tirada: 2.000 ejemplares

Evoco las cavernas del holoceno. Sin embargo, vivo ahora a fines del segundo milenio, 45 años después del presente. La racionalidad metafísica de los arqueólogos fija la noción del presente en "*Befare Present*" en el año 1950. Recuerdo que fue el 31 de enero de 1950 cuando el presidente Truman dio la orden de fabricar la bomba H. El linaje que va de Freud a Lacan, el linaje que va de Michelstaedter o de Heidegger a Grassi, el linaje que va de Gourmont o de Schwob a Caillois, es decir, a Borges, a Des Forêts, a Leiris, a Ponge, a Bataille, a Genet, a Klossowski, conforman las tres direcciones en las cuales exploré las cavernas, los escombros, los fosos, los precipicios en los tres tomos de los *Pequeños tratados* publicados en la galería Clivages, en los ocho tomos de los *Pequeños tratados* publicados en la galería Maeght.

Cuando una sociedad está a la espera del acontecimiento que puede extinguirla, cuando el miedo, el desamparo, la pobreza, la desherencia y la envidia de todos contra todos han llegado a un estado de madurez, comparables al de los frutos bajo el calor, una expresión secreta y ávida aparece en la mayoría de los rasgos de los vivos que se encuentran por las calles de las ciudades que son las nuevas selvas. Los rostros que nos rodean cargan con esa tristeza y manifiestan ese silencio que se extiende. Ese silencio, a pesar de la Historia, es decir, a causa del mito de la Historia, sigue siendo ignorante de su *ferocia*. Las sociedades occidentales están de nuevo en ese estado de terrible madurez. Están en el límite de la carnicería.

*Pascal Quignard*