

giorgio agamben
idea de la prosa

Traducción de Laura Silvani

Ediciones Península

Diseño y cubierta de Loni Geest y Tone Hoverstad.

Primera edición: enero de 1989.

Título original: *Idea della prosa*.

© Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1985.

© por la traducción: Laura Silvani, 1989.

Derechos exclusivos de esta edición (incluyendo la traducción y el diseño de la colección):

Ediciones 62, s/a., Provença, 278

08008 Barcelona.

Impreso en Hurope s/a., Recared, 2

08005 Barcelona.

ISBN: 84-297-2885-6.

Depósito legal: B. 36.715 - 1988.

A José Bergamín in memoriam

*«Y es tanto su desvelo que, al
velarlo
de sueño sin sentido
siente que por debajo de ese sueño
nunca despertará del sueño mismo.»*



Idea de la obra

(Anónimo alemán, *Amor extraviado sobre el caracol*, París, Biblioteca Nacional.)

Umbral

En el año 529 de nuestra era, el emperador Justiniano, instigado por algunos fanáticos consejeros del partido antihelénico, decretó mediante un edicto el cierre de la escuela filosófica de Atenas. Le tocó por tanto a Damascio, escolarca en cargo, ser el último diadoco de la filosofía pagana. Éste había intentado a través de algunos funcionarios de la corte, que le habían prometido su benevolencia, evitar semejante evento; mas tan sólo había conseguido que a cambio de la confiscación de los bienes y de las rentas de la escuela se le ofreciese un sueldo como superintendente en una biblioteca de provincia. Ahora, temiendo probables represalias, Damascio y seis de sus colaboradores más próximos cargaron libros y enseres en un carro y buscaron refugio en la corte del rey de los persas, Khusraw Anōshakrawān. Los bárbaros iban a salvar aquella purísima tradición helénica que los griegos —o mejor dicho los «romanos», como se les llamaba entonces— no eran ya dignos de custodiar.

El diadoco no era joven, atrás quedaban los tiempos en los que había creído poder ocuparse de historias maravillosas y de apariciones de almas. En Ctesifón, tras los primeros meses de vida cortesana, delegó en sus alumnos Priscio y Simplicio la tarea de satisfacer, mediante comentarios y ediciones críticas, la curiosidad filosófica del soberano. Encerrado en su casa en la parte norte de la ciudad, en compañía de un amanuense griego y de una criada siria, decidió consagrar los últimos años de su vida a la redacción de una obra

que iba a titular: *Aporías y soluciones entorno a los primeros principios*.

Sabía perfectamente que la cuestión que pretendía afrontar no era una cuestión filosófica más. ¿Acaso no había escrito el mismo Platón, en una carta que hasta los cristianos consideraban importante (en verdad sin comprenderla), que precisamente la pregunta entorno al Primero es la causa de todos los males? Mas, había añadido, la aflicción que esa pregunta provoca al alma es como el dolor del parto, y mientras no se alivia, el alma no puede encontrar la verdad. Por ello, sin dudar, ya en el sello de la obra el viejo diadoco formuló con claridad su propio tema: «¿Aquello a lo que llamamos principio único y supremo del Todo está más allá del Todo, o bien es una parte concreta del Todo, por ejemplo la cumbre de las cosas que proceden de él? ¿Debemos decir, además, que el Todo está con el principio, o que está después y procede de él? Puesto que, si se admite esta alternativa habrá algo que esté fuera del Todo, ¿cómo sería esto posible? Aquello a lo que no le falta nada es, de hecho, el Todo absoluto; pero falta el principio, por tanto aquello que está después del principio y fuera de él no es el Todo absoluto.»

Por tradición se considera que Damascio trabajó en su obra durante trescientos días y trescientas noches, es decir, exactamente durante la duración de su exilio en Ctesifón. A veces interrumpía su trabajo durante días y semanas, y en esos momentos, entreveía, envuelta por una vaga neblina, la inutilidad de su empresa. El texto que leemos está constelado por frases como «a pesar de lo extenso de nuestro desarrollo, no hemos, a mi parecer, concluido nada», o bien «de lo que acabamos de escribir ¡suceda lo que Dios quiera!», o «de mi exposición tan sólo se puede alabar lo siguiente: ella se condena por sí misma, al reconocer que no puede ver claro, que es impotente para mirar la luz». Mas luego volvía sin falta a su trabajo, hasta que se detenía de nuevo,

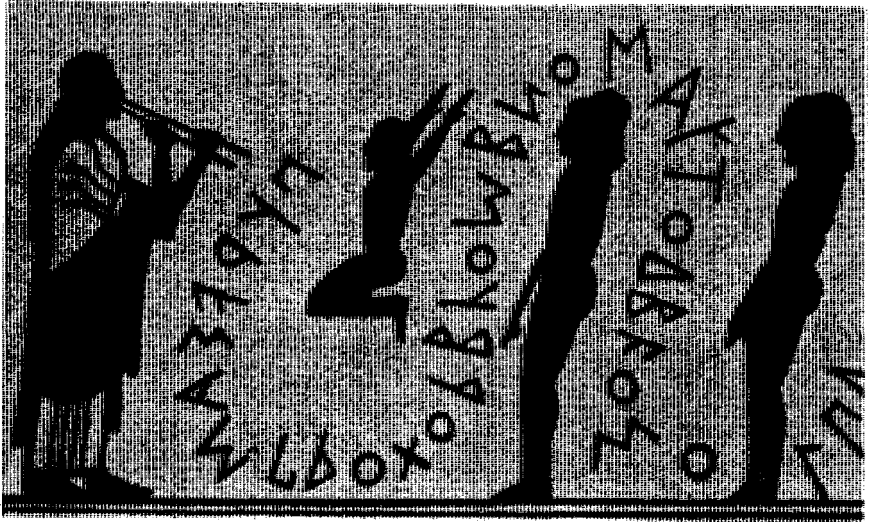
presa de la inevitable nueva crisis. Porque, ¿cómo puede el pensamiento plantear la pregunta acerca del principio del pensamiento? ¿Cómo es posible, en otras palabras, comprender lo incomprensible? Está claro que aquello que se pone en cuestión aquí no puede ser tematizado ni siquiera como incomprensible, no puede ser expresado ni siquiera como inexpresable. «Resulta de tal manera desconocido que no posee ni por naturaleza lo desconocido, y llamándolo desconocido no podemos engañarnos y pensar que lo conocemos, puesto que no sabemos siquiera si es desconocido.» Por ello el alumno de Siriano, que había sido también el maestro de su primer maestro Marino, y al que muchos consideraban insuperable, había escrito una vez que, desde el momento que no tiene nombre, podemos pensar en él a través del espíritu áspero que ponemos sobre la vocal del término ěv. Pero —evidentemente— era una menudencia indigna de un filósofo, que rayaba el límite de la charlatanería. En sus Aporías no iba a exponer así, con un signo ilegible o con un hálito, lo impensable, que está más allá del hálito y del espíritu descriptible. De este modo una noche, mientras escribía, le vino de repente a la cabeza la imagen que —o por lo menos eso le parecía— le iba a conducir al final de la obra. No era sin embargo una imagen, sino algo así como el lugar perfectamente vacío en el que sólo imagen, hálito, palabra podían, eventualmente, acaecer; es más, ni siquiera era un lugar, sino, por así decirlo, el paradero del lugar, una superficie, una área absolutamente lisa y plana, en la que resultaba imposible distinguir un punto de otro. Pensó en la era de piedra blanca de la granja en la que había nacido, a las puertas de Damasco, y en donde al atardecer los campesinos trillaban el trigo para separarlo de la paja. ¿Acaso lo que estaba buscando no era como la era, ella misma impensable e inexpresable, sobre la que los bioldos del pensamiento y del lenguaje separaban la semilla y la paja de todos los seres?

Aquella imagen le gustaba y, siguiéndola, apareció en sus labios una palabra jamás oída, que unía el término que significa era o área con aquel con que los astrónomos indican la superficie de la luna o del sol: ἄλως. No, sin duda no era una mala solución para lo que quería decir. Tenía que atenerse a ella y no añadir nada más. «Es cierto —escribía—, que de lo absolutamente inefable no podemos afirmar siquiera que es inefable y, del Uno, debemos decir que se sustrae a toda composición de nombre y de argumento, así como a toda distinción, como es la de lo conocible y la del conocedor. Debemos concebirlo como una especie de halo liso y plano, en el que ningún punto se deja distinguir de otro, como la cosa más simple y más comprensible; no sólo uno, sino todo-uno, y uno ante todo, no uno de un todo...»

Damascio levantó un instante la mano y miró la tablilla en la que iba anotando sus pensamientos. De repente se acordó del pasaje del libro acerca del alma en el que el filósofo compara el intelecto en potencia a una tablilla sobre la que no hay nada escrito. ¿Cómo no lo había pensado antes? Eso era lo que día tras día había tratado inútilmente aferrar, esto era lo que sin descanso había perseguido tras el destello de aquel halo indiscernible, cegador. El límite último que el pensamiento puede alcanzar no es un ser, no es un lugar o una cosa, por muy exenta que esté de toda cualidad, sino la absoluta potencia, la pura potencia de la representación misma: ¡la tablilla para escribir! Aquello que hasta entonces había pensado como el Uno, como lo absolutamente Otro del pensamiento era en cambio sólo la materia, sólo la potencia del pensamiento. Y todo el extenso volumen, que la mano del amanuense iba llenando de caracteres, no era más que el intento de representar aquella tabla perfectamente rasa, sobre la que aún no había sido escrito nada. Por ello no lograba concluir su obra: aquello que no podía cesar de escribirse era la imagen de aquello que nunca cesaba de no escribirse. En lo uno se reflejaba lo otro,

inalcanzable. Pero por fin todo estaba claro: ahora podía romper la tablilla, dejar de escribir. O, mejor aún, empezar de verdad. Ahora creía comprender el sentido de la máxima según la que, conociendo su inconoscibilidad, no conocemos algo de él, sino algo de nosotros. Aquello que no puede ser nunca primero le permitía vislumbrar, al desvanecerse, un inicio.

1



Idea de la materia

La experiencia decisiva, de la que se dice que es tan difícil explicarla para quien la haya vivido, no es ni siquiera una experiencia. No es más que el punto en el que rozamos los límites del lenguaje. Mas lo que en ese momento rozamos no es, obviamente, una cosa, tan nueva y tremenda que, para describirla, nos faltan las palabras: es más bien materia, en el sentido en que se dice «materia de Bretaña» o «entrar en materia» o incluso «índice por materias». Aquel que toca, en este sentido, su materia, encuentra simplemente las palabras necesarias. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban «selva», es, aunque calle, prisionero de las representaciones.

Es como para aquellos que han vuelto a la vida tras una muerte aparente: en realidad no están muertos (de otro modo no hubiesen vuelto) ni se han liberado de la necesidad de tener que morir un día; sin embargo, se han liberado de la representación de la muerte. Por ello, al ser interrogados acerca de lo que les ha pasado, no tienen nada que decir sobre la muerte, pero encuentran materia para muchos cuentos y para muchas bellas fábulas sobre sus vidas.

Idea de la prosa

A Jean-Claude Milner

Es un hecho, sobre el que nunca se reflexionará lo suficiente, que ninguna definición del verso es totalmente satisfactoria, a excepción de la que certifica su identidad respecto a la prosa a través de la posibilidad del *enjambement*. Ni la cantidad, ni el ritmo, ni el número de las sílabas —elementos todos ellos que pueden incidir también en la prosa— proporcionan, desde este punto de vista, una diferenciación suficiente: mas sin duda es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), prosa desarrollo en el que esto no es posible.

Hay poetas —y Petrarca a la cabeza— en los que el *enjambement* cero constituye la regla; en otros —y Caproni entre ellos— en los que el grado marcado tiende en cambio a prevalecer. En lo último de Caproni, sin embargo, esta tendencia se exaspera hasta límites inverosímiles: el *enjambement* devora entonces al verso, que queda reducido a aquellos elementos que permiten atestiguar su presencia —a su específico núcleo diferencial, por tanto, si el *enjambement* distingue, en el sentido que hemos visto, el trazo distintivo del desarrollo poético. Citemos algo de una poesía muy reciente:

.....*La porta*
bianca...
La porta

.....*La puerta*
blanca...
La puerta

*che, dalla trasparenza, porta
nell'opacità...*

*La porta
condannata...*

que, de la transparencia, lleva
a la opacidad...

La puerta
condenada...

Aquí la tradicional consistencia métrica del verso está drásticamente contraída, y los puntos suspensivos, tan característicos del último Caproni, indican precisamente la imposibilidad de desarrollar el tema métrico del verso más allá de su núcleo constitutivo (que —observación nada trivial, si bien, después de todo lo dicho, dada por descontado— está no al principio, sino al final, en el punto de «versura»,* al igual que, en el adagio del quinteto de Schubert op. 163, del que Caproni ha sabido aprovechar la lección, el *pizzicato* confirma cada vez la imposibilidad, para los arcos, de formular una frase melódica completa. No por ello la poesía deja de ser tal: una vez más, el *enjambement*, a diferencia del blanco mallarmeano, que anexiona la prosa al campo de la poesía, es condición necesaria y suficiente de la versificación.

¿Qué es, por tanto, lo que propiamente se pone en cuestión en él, para que le sea atribuido semejante poder de las claves sobre los metros de la poesía? El *enjambement* exhibe una no coincidencia y una desconexión entre elemento métrico y elemento sintáctico, entre ritmo sonoro y sentido, casi como si, contrariamente a un difundido prejuicio, que ve en ella la consecución de una perfecta adhesión entre sonido y sentido, la poesía viviese, en cambio, tan sólo de su íntima discordancia. El verso, en el momento mismo en que, rompiendo un nexo sintáctico, afirma su propia identidad, se ve, sin embargo, irresistiblemente atraído a inclinarse sobre el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado

* *Versura*: En latín significa el punto en que el arado da la vuelta, al final del surco. (*N. de la T.*)

fuera de sí: esboza un paso de prosa con el mismo gesto con que da testimonio de su propia versatilidad. En este lanzarse de cabeza al abismo del sentido, la unidad puramente sonora del verso quebranta, con su propia medida, también la propia identidad.

El *enjambement* saca de este modo a la luz el camino originario, ni poético ni prosaico, sino, por decirlo de alguna manera, bustrofédico de la poesía, la esencial prosimetricidad de todo discurso humano, cuyo precoz testimonio en los *Gatha* de Avesta o en la *satura* latina certifica el carácter no episódico en la propuesta de la *Vita nuova* al umbral de la Edad Moderna. La «versura», que, si bien no es nombrada en los tratados de métrica, constituye la esencia del verso (y cuya exposición es el *enjambement*), es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*). Esta oscilación, esta sublime duda entre el sentido y el sonido, es la herencia poética que el pensamiento debe resolver. Para tomar el legado, Platón, rechazando las formas tradicionales de la escritura, mantuvo fija la mirada sobre aquella idea del lenguaje que, según el testimonio de Aristóteles, no era, para él, ni poesía ni prosa, sino su punto medio.

Idea de la cesura

Quizá ninguna poesía del Novecientos confía tan conscientemente su ritmo al freno de la cesura como la de Penna. Es más, el poeta ha agotado tan sólo un dístico, un tratamiento de la cesura sin parangón en ningún tratado de métrica:

*Io vado verso il fiume su un cavallo
che quando io penso un poco un poco egli si ferma.**

El caballo a lomos del que viaja el poeta es, según una antigua tradición exegética del Apocalipsis de san Juan, el elemento sonoro y vocal del lenguaje. Orígenes explica al comentar el Ap. 19.11, en el que el logos es descrito como un caballero «fiel y veraz» que cabalga sobre un caballo blanco, que el caballo es la voz, la palabra como pronunciación sonora, que «corre con más brío y más velozmente que cualquier corcel» y que tan sólo el logos vuelve inteligible y clara. Guillermo de Aquitania, en los orígenes de la poesía romance, confiesa haber compuesto su *vers* dormido sobre un caballo semejante; e indicio de la tenacidad simbólica de esta imagen es que, a principios de siglo, ésta asuma en Pascoli (y más tarde en el mismo Penna y en Delfini) la alegre figura de una bicicleta.

El elemento que frena el empuje métrico del verso, la cesura del verso, es para el poeta el pensamiento. Mas la originalidad de Penna al tratar el problema reside en el he-

* Me dirijo hacia el río sobre un caballo / que cuando yo pienso un poco un poco él se detiene. (*N. de la T.*)

cho de que el contenido temático del dístico se refleja perfectamente en su estructura métrica: en la cesura que divide el segundo verso en dos hemistiquios. El paralelismo entre sentido y metro es confirmado una vez más por la repetición de la misma palabra en los dos márgenes de la cesura, como queriendo darle a la pausa la consistencia épica de un intersticio intemporal entre dos instantes, que detiene el gesto a medias en un extravagante paso de la oca (quizá por ello ha escrito aquí un alejandrino, verso doble por excelencia, cuya cesura se define convencionalmente como épica).

Mas, ¿qué es lo que piensa en esta cesura, qué es lo que detiene al caballo del verso? ¿Qué es lo que plasma esta interrupción del movimiento rítmico del verso? Hölderlin contesta de la manera menos evasiva: «El transporte trágico, en efecto, está vacío en sí mismo y es el más libre. Por ello, en la sucesión rítmica de las representaciones, en las que se expone el transporte, resulta necesario lo que en el metro se llama cesura, la pura palabra, la interrupción antirrítmica, para contrastar, en su culminación, el suceso encantador de las representaciones, de manera que resulte aparente no ya el alternarse de las representaciones, sino la representación misma.»

El movimiento rítmico que mueve el empuje del verso está vacío, tan sólo se mueve a sí mismo. Y éste es el vacío que, como *palabra pura*, la cesura —por un instante— crea, mantiene en vilo, mientras se detiene un poco el caballo de la poesía. Como latinamente escribe Ramón Llull en su dictado: «Cabalgando sobre su palafrén, se dirigía hacia la corte para ser nombrado caballero, y, mientras allí se dirigía, acunado por el traqueteo de su cabalgadura, se durmió. Pero, al llegar a una fuente, el animal se detuvo a beber: y el escudero, que sintió, en el sueño, que ahora el caballo ya no se movía, se despertó de repente.» Aquí el poeta, dormido sobre su caballo, se despierta y contempla por un instante la inspiración que lo transporta, no piensa más que en su voz.

Idea de la vocación

¿A qué es fiel el poeta? Puesto que desde luego aquí está en cuestión algo que no puede quedar fijado en una proposición o memorizado en artículos de fe. Pero ¿cómo es posible conservar una fidelidad sin jamás formularla, siquiera a nosotros mismos? Ésta tendría cada vez que salir de la mente en el mismo momento en que se afirmase en ella.

Un glosario medieval explica de este modo el sentido del neologismo *dementicare*, que iba sustituyendo en la práctica al literario *oblivisci: dementicastis: oblivioni tradidistis*. Lo olvidado no es simplemente borrado, dejado de lado: es *entregado* al olvido. De la manera más pura, el esquema de esta indeletrable tradición ha sido expuesto por Hölderlin, cuando, en las notas de la traducción del *Edipo* de Sófocles, escribe que el dios y el hombre, «para que la memoria de los celestes no desaparezca, comunican en la forma de la infidelidad, que todo lo olvida».

La fidelidad hacia aquello que no puede ser tematizado, mas tampoco simplemente silenciado, es una traición de tipo sagrado, en la que la memoria, dándose la vuelta de repente como un remolino de viento, descubre la frente nevada del olvido. Este gesto, este invertido abrazo de memoria y olvido, que conserva intacta en su centro la identidad de lo inmemorial y de lo imborrable, es la vocación.

Idea de la Única

En 1961 Paul Celan dio la siguiente contestación a una encuesta del librero Flinker de París sobre el problema del bilingüismo:

«No creo en el bilingüismo en poesía. Una lengua doble —ésta sí existe, incluso en muchas obras de arte contemporáneo, sobre todo en aquellas que saben ponerse en jovial acuerdo con la ola cultural de turno, tanto políglota como polícroma.

»La poesía es la unicidad en cuanto destino del lenguaje. Por tanto no —permítaseme esta verdad banal, hoy que la poesía, como la verdad, roza demasiado a menudo la banalidad— por tanto no la duplicidad.»

En un poeta judío de lengua alemana, nacido y crecido en una región, Bukowina, en donde se hablan normalmente además del yiddish por lo menos cuatro lenguas, esta respuesta no podía haber sido dada a la ligera. Cuando, tras la guerra, en Bucarest, los amigos, para convencerlo de que se convirtiese en un poeta rumano (de aquel período se conservan algunas poesías suyas escritas en rumano), le recordaban que no debía haber escrito en la lengua de los asesinos de sus padres, muertos en un campo nazi, Celan contestaba simplemente: «Tan sólo en la lengua materna es posible decir la verdad. En una lengua extranjera el poeta miente.»

¿Qué clase de experiencia de la unidad de la lengua estaba aquí en cuestión para el poeta? Por descontado no simplemente la de un monolingüismo, que se sirve de la lengua materna con exclusión de las demás, pero en el mismo plano

que aquéllas. Aquí se trataba más de aquella experiencia que Dante tenía en la cabeza cuando escribía, acerca de la lengua materna, que ésta «*uno e solo é prima ne la mente*».* Existe de hecho una experiencia de la lengua que presupone siempre palabras —en las que hablamos, es decir, como si siempre tuviésemos palabras para la palabra, como si siempre tuviésemos una lengua incluso antes de tenerla (la lengua que hablamos entonces no es nunca única, sino siempre doble, triple, tomada en la fuga infinita de los metalenguajes); y existe otra experiencia en la que en cambio el hombre está absolutamente sin palabras frente al lenguaje. La lengua, para la que no tenemos palabras, que no finge, como lengua gramática, estar aún antes de ser, pero que es «la única primera en toda la mente», es nuestra lengua, es decir, la lengua de la poesía.

Por ello Dante no buscaba, en el *De Vulgari eloquentia*, esta o aquella lengua materna elegida de entre la selva vernácula de la península, sino tan sólo aquel vulgar ilustre que, extendiendo en cada una de ellas su perfume, no coincidía con ninguna; por ello los provenzales conocían un género poético —el discor— que atestiguaba la realidad de una única lengua remota sólo a través del habla babélica de los múltiples idiomas. La lengua *única* no es *una* lengua. Lo único, en que los hombres participan como la sola verdad materna posible, es decir común, implica siempre un partido: en el momento en que alcanzan la única palabra, deben tomar partido, escoger una lengua. De la misma manera nosotros podemos, hablando, tan sólo decir *algo* —no podemos decir únicamente la verdad, no podemos decir tan sólo que decimos.

Pero que el contacto con esta única lengua, dividida e imparticipable, constituya, en este sentido, un destino, es una admisión que el poeta se ha dejado arrancar sólo en un

* «una sola y única es la primera en la mente». (*N. de la T.*)

momento de debilidad. De hecho, ¿cómo podría existir un destino allí donde aún no existen palabras significativas, allí donde aún no existe una identidad de la lengua? ¿Y sobre quién actuaría el destino si, en aquel momento, aún no somos parlantes? Nunca el infante está tan intacto, lejano y sin destino, como cuando, en el nombre, está sin palabras frente a la lengua. El destino concierne sólo a la lengua que, frente a la infancia del mundo, jura poder salir a su encuentro, tener, de ella y sobre ella, desde siempre, además del nombre, algo que decir.

Esta vana promesa de un sentido de la lengua es su destino, es decir, su gramática y su tradición. El infante que piadosamente retoma esta promesa y, aun demostrando su vacío, decide a pesar de todo su verdad, decide acordarse de aquel vacío y cumplirlo, es el poeta. Mas, en ese momento, la lengua está frente a él tan sola y abandonada a su suerte que ya no se impone de ninguna manera —más bien (son aún palabras, tardías, del poeta) se expone, absolutamente. El vacío de las palabras alcanza aquí verdaderamente la altura del corazón.

Idea del dictado

Cuando la poesía era una práctica responsable, se daba por sentado que el poeta debía estar cada vez en grado de dar razón de lo que había escrito. Los provenzales llamaban *razo* a la exposición de este cerrado fundamento del canto, en que Dante obligaba al poeta, bajo pena de vergüenza, a saber en la ocasión oportuna *aprire per prosa*.

Delfini, al añadir, en 1956, una introducción a la segunda edición de sus cuentos, ha escrito, para *Il ricordo della Basca*, la *razo* más larga que un poeta haya nunca imaginado para una de sus obras. Mas, como era costumbre entre los poetas del amor, también en este caso la *razo* puede confundir al lector. De hecho indica, inmediatamente en dirección de la biografía del autor, una biografía —se sobreentiende— inventada a partir de la obra, pero que el lector corre el riesgo en cambio de tomar por buena. La Vasca, que es el transparente *senhal* de la lengua y del dictado de su poesía, se convierte así en Isabel De Aranzadi, una muchacha que había conocido en Lericci un verano de hacía veinte años.

La Vasca es aquello que es tan íntimo y está tan presente que no puede en ningún caso ser recordado, y esta bendita imposibilidad de recordar («Yo quisiera que estuviese tan cerca de mí que cualquier recuerdo incluso forzado no pudiese darme ni siquiera su imagen») es el verdadero tema del cuento, que acaba, en consecuencia, en una glosolalia, es decir, en el mito de una lengua en la que el espíritu se confunde —al menos en apariencia— inmediatamente con

la voz. A pesar de todo, el cuento se titula *Ricordo della Basca*, lo que significa que la escritura es el intento, condenado desde un principio, de aferrar esta inmemorable proximidad, este amor inalejable (de donde «la irremediable tragedia de este recuerdo»). Por otro lado, la poesía, de la que el mismo cuento es la *razo*, no es en realidad una glosolalia, sino una *copla* en puro vasco, que traducida concluye con estos versos: «Cuando encuentro la poesía / tú te estás durmiendo; / como el sueño de la noche/ sea para ti mi canto.»

Al contradecirse de esta manera, Delfini tiene el detalle de referirse a aquella otra vasca de la literatura italiana del Novecientos, que es verosímilmente su modelo: Manuelita Echegaray, la criolla de *Dualismo* en los *Canti orfici*, cuyo nombre denota un inconfundible origen vasco. En contra de la ingenua creencia en una nativa inmediación de la poesía, Campana (que formula aquí, tal y como ha sido observado, su poética) hace valer el dualismo y la diglosia que constituyen para él la experiencia de la poesía: la memoria y la inmediación, la letra y la voz, el pensamiento y la presencia. Entre una imposibilidad de pensar («yo no pensaba, no pensaba en vosotros: yo nunca he pensado en vosotros») y un poder sólo pensar, entre una incapacidad de recordar en la perfecta, amorosa adhesión al presente y la memoria que surge precisamente de la imposibilidad de este amor, se encuentra siempre dividida la poesía, y esta íntima bifurcación es su dictado. Al igual que Folquet de Marsella, el poeta recuerda en el canto aquello que, en el canto, querría tan sólo olvidar, o bien —y es la beatitud— en el canto olvida aquello que quería recordar en él.

Por ello la lírica —que se atiene tan sólo a este dictado— está necesariamente vacía, siempre herida a orillas de un día que siempre se ha puesto: ella no tiene, literalmente, nada que decir o que contar. Mas gracias a esta sobria, extremada demora de la palabra poética al principio, se genera por pri-

mera vez, en el recuerdo y en la palabra, aquel espacio de lo vivido, que el narrador recoge como materia de su cuento.

Por ello las huellas de Beatriz en el libro de la memoria dibujan una vida nueva, por ello el Recuerdo del Recuerdo de la Vasca —Delfini define de esta manera su larguísima *razo*— es una autobiografía.

Idea de la verdad

Scholem escribió en una ocasión que hay algo infinitamente desconsolador en la formulación de la doctrina según la cual el conocimiento supremo carece de objeto, doctrina que se enseña en las primeras páginas del Zohar y que constituye de hecho la lección última de toda mística. En estas páginas, sobre el límite extremo del conocimiento está el pronombre interrogativo *¿Qué?* (Mah), más allá del que no existe ninguna respuesta posible: «Cuando un hombre pregunta, intentando discernir y conocer grado tras grado hasta el final, llega al *¿Qué?*, es decir: *¿has entendido Qué?*, *¿has visto Qué?*, *¿has buscado Qué?* Pero todo queda tan impenetrable como al principio.» Más íntimo y oculto resulta sin embargo, según el Zohar, el otro pronombre interrogativo, que indica el límite superior de los cielos: *¿Quién?* (Mi). Si *¿Qué?* es el interrogante que pregunta *qué cosa* (el *quid* de la filosofía medieval), *¿Quién?* es, en efecto, el interrogante que pregunta el nombre: «Lo impenetrable, lo Antiguo ha creado esto. *¿Y quién es?* Es *¿Quién?*... Puesto que es al mismo tiempo objeto de pregunta e indesvelable y cerrado, se le llama *¿Quién?* Más allá no hay más preguntas... Existente e inexistente, impenetrable y encerrado en el nombre, no tiene más nombre que *¿Quién?*, aspiración a la revelación, a ser llamado con un nombre.»

Claro que una vez alcanzado el límite del *¿Quién?* el pensamiento no tiene ya objeto, experimenta la ausencia de un último objeto. Mas ello no es desconsolador o, mejor dicho, lo sería tan sólo para un pensamiento que, confundiendo una

pregunta con la otra, siguiese preguntándose *¿Qué?* allí donde no hay, no ya respuestas, sino ni siquiera preguntas. Realmente desconsolador sería si la consciencia última conservase aún la forma de la objetividad. Precisamente la ausencia de un último objeto del conocimiento nos salva de la tristeza sin remedio de las cosas. Toda verdad última formulable en una argumentación objetivizante, que fuese incluso tan sólo en apariencia feliz, estaría necesariamente marcada con carácter de condena, de ser condenados a la verdad. La deriva hacia este definitivo cierre de la verdad es una tendencia presente en todas las lenguas históricas, tendencia que poesía y filosofía contrastan obstinadamente, y en la que en cambio encuentran alimento tanto el poder significativo de los lenguajes humanos como su ineluctable muerte. La verdad, la apertura que, según un *oros* platónico, es propia del alma, se fija, a través del lenguaje y en el lenguaje, en un último, inmutable estado de las cosas, en un *destino*.

Nietzsche intentó salvarse de esta reflexión a través de la idea del eterno retorno, a través del sí pronunciado en el instante más atroz, cuando la verdad parece encerrarse para siempre en un mundo de cosas. El eterno regreso es de hecho una última cosa, mas al mismo tiempo también la imposibilidad de una última cosa: la repetición eterna del encerrarse de la verdad en un estado de cosas es, en cuanto repetición, también la imposibilidad de este cierre. En la suprema formulación de Nietzsche: el amor del sino.

Este monstruoso compromiso entre destino y memoria, en la que aquello que sólo puede ser objeto de recuerdo (el retorno de lo idéntico) es tomado cada vez como un destino, es la imagen desencajada de la verdad que nuestro tiempo no logra resolver. Porque la apertura del alma —la verdad— no permanece abierta de par en par en un destino infinito ni se cierra en la eterna repetición de un estado de cosas, sino que en su abrirse en un nombre, ilumina sólo la cosa y,

al encerrarse en ella, estrecha sin embargo la propia apariencia, se acuerda del nombre. Este complicado entrecruzamiento entre don y memoria, entre una apertura sin objeto y aquello que sólo puede ser objeto, es la verdad en la que, según el Zohar, el justo se detiene: «¿*Quién?*» es el límite superior del cielo, ¿*Qué?* el límite inferior. Jacob los recibe ambos en herencia: huye de un límite al otro, del límite inicial ¿*Quién?* al límite final ¿*Qué?* y se mantiene en el punto medio.»

Idea de la Musa

En Le Thor, Heidegger impartía su seminario en un jardín bajo la sombra de unos frondosos árboles. En algunas ocasiones, en cambio, salían fuera del pueblo, caminando en dirección a Thouzon o hacia el Rebanquet, y entonces el seminario tenía lugar frente a una cabaña perdida en medio de un olivar. Un día en que el seminario llegaba ya a su fin y los alumnos le asediaban a preguntas, el filósofo contestó tan sólo: «Vosotros podéis ver mi límite, yo no puedo.» Años antes había escrito que la grandeza de un pensador se mide por la fidelidad al propio límite interno, y que no conocer este límite —y no conocerlo por su proximidad a lo indecible— es el regalo secreto que el ser, raras veces, puede hacer.

Que una latencia sea mantenida para que pueda existir una inlatencia, un olvido custodiado para que pueda haber memoria: esto es la inspiración, el transporte musaico que pone en armonía al hombre con la palabra y el pensamiento. El pensamiento está cercano a su cosa tan sólo si se pierde en esta latencia, si ya no ve su cosa. Es éste su carácter de dictado: debe existir la dialéctica latencia-inlatencia, olvido-memoria, para que la palabra pueda acontecer, y no simplemente ser manipulada por un sujeto. (Yo —claro está— no puedo inspirar-me.)

Mas esta latencia es al mismo tiempo el núcleo tartárico en torno al que se condensa la oscuridad del carácter y del destino, lo no dicho que, al crecer en el pensamiento, lo pre-

cipita a la locura. Lo que el maestro no ve en su misma verdad: su límite es su principio. No vista, no expuesta, la verdad penetra en su occidente, se cierra en su propio Amente.

«Que un filósofo caiga en esta o aquella forma de aparente incoherencia por amoldarse a este o aquel orden de cosas, es concebible: él mismo puede haber sido consciente de ello. Pero de lo que él no se da cuenta es de que la posibilidad de este aparente amoldamiento tiene su raíz más profunda en una insuficiente exposición de su principio. Si por tanto un filósofo ha recurrido verdaderamente a un amoldamiento, sus discípulos deben explicar sobre la base del íntimo, esencial contenido de su conciencia aquello que, para él mismo, ha tomado forma de conciencia esotérica.»

La insuficiente exposición del principio se presenta como límite mosaico, como inspiración. Mas, para poder escribir, para poder convertirse también para nosotros en inspiración, el maestro ha debido apagar su inspiración, acabar con ella: el poeta inspirado está sin obra. Esta extinción de la inspiración, que saca al pensamiento de la sombra de su occidente, es la exposición de la Musa: la idea.

Idea del amor

Vivir en la intimidad de un ser extraño, y no para aproximarlo, para hacerlo conocido, sino para mantenerlo extraño, lejano, es más: inaparente —tan inaparente que su nombre lo contenga todo. E, incluso en el sufrimiento, día tras día no ser más que el lugar siempre abierto, la luz constante en la que aquel uno, aquella cosa permanece siempre expuesta y amurallada.

Idea del estudio

T*almud* significa estudio. Durante el exilio babilónico, los judíos, dado que el Templo había sido destruido y no podían seguir celebrando los sacrificios, confiaron la conservación de su identidad no tanto al culto como al estudio. Torah, por otro lado, no significaba en origen Ley sino doctrina y, por último el término Mishnah, que indicaba la recopilación de las leyes rabínicas, provenía de una raíz cuyo sentido era ante todo «repetir». Cuando el edicto de Ciro consintió el regreso de los judíos a Palestina, el Templo fue reconstruido; pero para entonces la religión de Israel había quedado marcada para siempre por la piedad del exilio. Al único Templo en donde se celebraba el solemne sacrificio cruento, se le sumaron las múltiples sinagogas, simples lugares de reunión y de plegaria, y la creciente influencia de los fariseos y de los amanuenses, hombres de libro y estudio, sustituyeron el dominio de los sacerdotes.

En el 70 d.C. las legiones romanas destruyeron nuevamente el Templo. Pero el docto rabino Joannah ben-Zakkaj, que había salido a escondidas de la Jerusalén asediada, obtuvo de Vespasiano el permiso para poder seguir enseñando la Torah en la ciudad de Jamnia. A partir de entonces el Templo no volvió a ser reconstruido y el estudio, el Talmud, se convirtió de esta manera en el verdadero templo de Israel.

Entre los legados del judaísmo existe por tanto también esta polaridad soteriológica del estudio, propia de una religión que no celebra su culto, sino que lo hace objeto de es-

tudio. La figura del estudioso, respetada en toda tradición, adquiere de esta manera un significado mesiánico desconocido para el mundo pagano: puesto que en ella se pone en cuestión la redención, su pretensión se confunde con la del justo por la salvación.

Pero con ello se carga también de tensiones contradictorias. El estudio es, de hecho, en sí interminable. Cualquiera que haya vivido las largas horas de vagabundeo entre los libros, cuando cada fragmento, cada código, cada inicial con la que se topa parece abrir un nuevo camino, que se pierde de repente tras un nuevo encuentro, o haya probado la laberíntica ilusión de la «ley del buen vecino» que Warburg había establecido en su biblioteca, sabe que el estudio no sólo no puede tener propiamente fin sino que tampoco desea tenerlo.

Aquí la etimología del término *studium* se hace transparente. Se remonta a una raíz *st-* o *sp-* que indica los choques, los *shocks*. Estudiar y asombrar son, en este sentido, parientes: quien estudia se encuentra en las condiciones de aquel que ha recibido un golpe y permanece estupefacto frente a lo que le ha golpeado sin ser capaz de reaccionar, y al mismo tiempo impotente para separarse de él. Por lo tanto, el estudioso es al mismo tiempo también un estúpido. Pero si por un lado permanece tan atónito y absorto, si el estudio es pues esencialmente sufrimiento y pasión, por el otro la herencia mesiánica que contiene lo empuja incesantemente hacia la conclusión. Este *festina lente*, este alternarse de estupor y lucidez, de descubrimiento y de turbación, de pasión y acción es el ritmo del estudio.

Nada más parecido a él que aquella condición que Aristóteles, oponiéndola al acto, define «potencia». Potencia es por un lado *potentia passiva*, pasividad, pasión pura y virtualmente indefinida, por el otro *potentia activa*, tensión imparable hacia el cumplimiento, urgencia hacia el acto. Por ello, Filón compara la sabiduría llevada a cabo con Sarah,

quien, siendo en sí estéril, empuja a Abraham a unirse con su sierva Hagar, es decir, con el estudio, para poder engendrar. Pero una vez preñado, el estudio es puesto de nuevo en manos de Sarah que es su dueña. Y no es una casualidad que Platón en la séptima carta se sirva de un verbo parecido a estudiar (σπουδάξω) para indicar su relación con aquello que más le importa; sólo tras un largo y estudioso restregar juntos nombres, definiciones y conocimientos se produce en el ánimo la chispa que, al inflamarlo, marca el paso de la pasión al cumplimiento.

Ello explica también la tristeza del estudioso: nada es más amargo que una prolongada demora de la potencia. Nada muestra mejor qué desconsolada melancolía puede derivar de esta incesante dilación del acto que la *melancholia philologica* que Pasquali, fingiendo transcribirla en el testamento de Mommsen, puso como cifra enigmática de la propia existencia de estudioso.

El fin del estudio no puede alcanzar nunca —y, en este caso, la obra permanece siempre en el estadio de fragmento o ficha— o coincidir con el momento de la muerte, en el que lo que parecía una obra acabada se revela como un simple estudio: es el caso de Santo Tomás, quien poco antes de morir le confía un secreto al amigo Rinaldo: «se acerca el fin de mi escritura, puesto que ahora se me han desvelado cosas gracias a las cuales todo lo que he escrito y enseñado me parece una bagatela, y por ello espero que con el final de la doctrina venga pronto también el de la vida».

Pero la última y más ejemplar encarnación del estudio en nuestra doctrina no es el gran filólogo ni el santo doctor. Es más bien el estudiante tal como aparece en algunas novelas de Kafka o de Walser. Su prototipo se encuentra en el estudiante de Melville que está sentado en una habitación de bóveda baja, «parecida en todo a una tumba», con los codos sobre las rodillas y la frente entre las manos. Y su figura más extremada es Bartleby, el amanuense que ha dejado de es-

cribir. Aquí la tensión mesiánica del estudio se ha dado la vuelta, o, mejor dicho, ha ido más allá de sí misma. Su gesto es el de una potencia que no precede sino que sigue a su acto, lo ha dejado para siempre a sus espaldas; de un *Talmud* que no sólo ha renunciado a la reedificación del Templo, sino que ha llegado incluso a olvidarlo. Con ello el estudio se libera de la tristeza que lo desfiguraba y regresa a su verdadera naturaleza. Ésta no es la obra, sino la inspiración, la alimentación del alma por sí misma.

Idea de lo inmemorable

Al despertarnos, sabemos, a veces, que hemos visto en sueños la verdad con una claridad tan palpable que nos deja perfectamente satisfechos. Algunas veces se nos muestra una escritura que desvela de repente el secreto de nuestra existencia; en otras ocasiones, una sola palabra, acompañada por un gesto imperioso o repetida en una cantinela pueril, fija en una luz de relámpago todo un paisaje de sombras, entregando cada detalle a su reencontrada y definitiva forma.

Al despertar, sin embargo, a pesar de que recordamos nítidamente todas las imágenes del sueño, aquella escritura y aquella palabra han perdido su verdad y, con tristeza, les damos vueltas, desacreditadas, sin lograr ya averiguar su portento.

En contadas ocasiones tenemos tiempo de observar aquello que, sin embargo, debería resultarnos totalmente evidente, es decir, que en vano creemos que el secreto del sueño se halla en otro lugar o en otro tiempo: el sueño existe para nosotros en su totalidad en el momento en que nos relampaguea en la cabeza al despertar. El mismo recuerdo que nos ha dado el sueño nos brinda la falta que lo aflige: un solo gesto los contiene a ambos.

Una experiencia análoga tiene lugar en la memoria involuntaria. Aquí el recuerdo, que nos devuelve la cosa olvidada, la olvida a su vez y este olvido es su luz. De aquí sin embargo su bagaje de nostalgia: una nota elegíaca vibra tan

tenazmente en el fondo de cada memoria humana que, al final, el recuerdo que no recuerda nada es el más fuerte.

Lejos de ver en esta aporía del sueño y del recuerdo una limitación y una debilidad, debemos en cambio reconocerla por lo que es: una profecía que concierne a la estructura misma de la consciencia. No es que lo que hemos vivido y luego olvidado vuelva ahora, imperfectamente, a la consciencia, sino que se trata más bien de que nosotros accedemos en este momento a aquello que no ha sido nunca, al olvido como patria de la consciencia. Por ello nuestra felicidad está empapada de nostalgia: la consciencia contiene en sí misma el presagio de la inconsciencia y, es más, precisamente en este presagio reside su perfección. Ello significa que toda atención tiende en última instancia a una distracción y que, en su extremo apogeo, el pensamiento es tan sólo un sobresalto. El sueño y el recuerdo sumergen a la vida en la sangre de dragón de la palabra, y de esta manera la hacen invulnerable a la memoria. Lo inmemorable, que se precipita de memoria en memoria sin salir nunca al recuerdo, es propiamente inolvidable. Este inolvidable olvido es el lenguaje, es la palabra humana.

Así la promesa que el sueño formula en su desvanecerse es la de una lucidez tan potente que nos devuelve a la distracción, de una palabra tan cumplida que nos entrega de nuevo a la infancia, de una razón tan soberana que se comprende a sí misma incomprensible.

||



Idea del poder

Quizá sólo en el placer ambas categorías, inventadas por el genio de Aristóteles, la de la potencia y la del acto pierden ya su estereotipada opacidad y se vuelven, por un momento, transparentes. El placer —escribe el filósofo en el tratado que dedicó a su hijo Nicómaco— es aquello cuya forma resulta perfecta en todo momento, perpetuamente en acción. De esta definición resulta que la potencia es lo contrario del placer. Aquélla es lo que no está nunca en acción, que no alcanza nunca su fin; en una palabra: dolor. Y si el placer, según esta definición, no se desarrolla nunca en el tiempo, la potencia será, en esencia, duración. Estas consideraciones permiten arrojar luz sobre las relaciones secretas que unen el poder y la potencia. El dolor de la potencia se desvanece, de hecho, en el mismo momento en que se realiza. Mas siempre existen fuerzas —incluso dentro de nosotros— que obligan a la potencia a retraerse sobre sí misma. En estas fuerzas se basa el poder: éste es el aislamiento de la potencia de su acto, la organización de la potencia. Retomando su dolor, el poder funda en él su propia autoridad: deja literalmente inacabado el placer de los hombres.

Pero lo que perdemos de esta forma no es sin embargo sólo el placer, en cuanto al sentido mismo de la potencia y de su dolor. Ya interminable, ésta cae a merced del sueño y mantiene, sobre sí misma y sobre el placer, los equívocos más monstruosos. Alterando la recta conexión de camino y meta, de búsqueda y redacción, cambia la culminación del dolor —la omnipotencia— por la mayor de las perfecciones.

Pero el placer es humano e inocente sólo como fin de la potencia, sólo como absoluta impotencia; y sólo como tensión que oscuramente presagia su crisis, su juicio resolutorio, es aceptable el dolor. En la obra, como en el placer, el hombre goza al fin de su propia impotencia.

Idea del comunismo

En la pornografía, la utopía de una sociedad sin clases se presenta a través de la exageración caricaturesca de los rasgos que las distinguen y su transfiguración en la relación sexual. En ningún otro lado, ni siquiera en las mascaradas carnavalescas, encontramos una insistencia tan tenaz acerca de los signos de clase en el vestuario en el mismo momento en que la situación los infringe y les resta sentido de la manera más incongruente. Las cofias y los delantales de las camareras, el mono del obrero, los guantes blancos y los galones del mayordomo, y desde hace poco incluso las blusas y las mascarillas de las enfermeras celebran su apoteosis en el momento en que, posándose como extraños amuletos sobre cuerpos desnudos inextricablemente confusos, parecen anunciar con un sonido agudísimo de trompeta aquel último día, en el que tendrán que comparecer como siglas de una comunidad aún no presagiada.

Encontramos algo parecido, en el mundo antiguo, sólo en las representaciones de las relaciones amorosas entre los dioses y los hombres, que constituyen, para el arte clásico en su ocaso, una inagotable fuente de inspiración. En la unión sexual con el dios, el mortal, vencido y feliz, borraba de repente la infinita distancia que lo separaba de los celestes; pero, al mismo tiempo, esta distancia se reproducía invertida en la metamorfosis animal de la divinidad. El cándido morro del toro que arrastra a Europa, el pico puntiagudo del cisne suspendido sobre el rostro de Leda, son el

indicio de una promiscuidad tan íntima y heroica que resulta casi insoportable.

Si buscamos la parte de verdad de la pornografía, inmediatamente ésta pone ante nuestros ojos su ingenua y empalagosa pretensión de felicidad. Su carácter esencial es el de ser exigible en todo momento y en toda ocasión: cualquiera que sea la situación de salida, deberá indefectiblemente acabar en una relación sexual. Una película pornográfica en la que, por un contratiempo, esto no sucediese, sería quizás una obra maestra, pero no sería una película pornográfica. El *strip-tease* es, en este sentido, el modelo de toda trama pornográfica: al principio hay siempre y sólo unas personas vestidas en una determinada situación y el único margen que se deja a lo imprevisto atañe a la manera en que, al final, deberán quedarse juntas desnudas. (La pornografía recupera aquí el gesto severo de la gran literatura clásica: no debe haber lugar para la sorpresa y el talento consiste en imperceptibles variaciones sobre un mismo tema mítico.) Y he aquí desvelado el segundo carácter esencial de la pornografía: la felicidad que exhibe es siempre anecdótica, es siempre historia y ocasión aprovechada, nunca condición natural, nunca algo ya acaecido: el naturismo, que simplemente elimina la ropa, es desde siempre el más encarnizado adversario de la pornografía, y, de la misma manera que una película pornográfica sin acto sexual no tendría sentido, no podríamos definir pornográfica la simple e inmóvil exposición de la sexualidad natural del hombre.

Mostrar el potencial de felicidad presente en toda mínima situación cotidiana y allí donde quiera que haya una socialidad humana: ésta es la eterna razón política de la pornografía. Mas su contenido de verdad, que la sitúa en las antípodas de los cuerpos desnudos que abarrotan el arte monumental de finales de siglo, reside en el hecho de que no eleva lo cotidiano al cielo eterno del placer, sino que exhibe el irremediable carácter episódico de todo placer, la íntima

digresión de todo universal. Por ello, tan sólo en la representación del placer femenino, que se marca únicamente en el rostro, satisface su intención.

¿Qué dirían los personajes de la película pornográfica que estamos observando si, a su vez, pudiesen ser espectadores de nuestra vida? Nuestros sueños no pueden vernos —ésta es la tragedia de la utopía. El intercambio personaje/lector —buena regla de toda lectura— tendría que funcionar aquí también. Sólo que lo importante no es tanto que nosotros aprendamos a vivir nuestros sueños como que ellos aprendan a leer nuestra vida.

«Resultará entonces que el mundo posee desde hace muchísimo tiempo el sueño de una cosa, de la que tan sólo debe poseer la consciencia para poseerla realmente.» Ciertamente —pero ¿cómo se poseen los sueños, en dónde están custodiados? Porque aquí no se trata de realizar algo —nada resulta más fastidioso que un hombre que haya realizado sus propios sueños: es la insulsa buena voluntad socialdemócrata de la pornografía. Pero tampoco se trata de mantener intangibles en habitaciones de alabastro, con coronas de jazmines y de rosas, ideales que al convertirse en cosas se destrozaban: es el secreto cinismo del soñador.

Bazlen decía: «Lo que hemos soñado ya lo tuvimos.» Hace tanto tiempo que ni siquiera nos acordamos. Por tanto no es un pasado —no nos quedan evidencias. Antes bien los sueños y los deseos incumplidos de la humanidad son los miembros pacientes de la resurrección, siempre en situación de despertarse el último día. Y no duermen encerrados en valiosos mausoleos, sino que están fijos como astros vivientes en el cielo remotísimo del lenguaje, del que apenas desciframos las constelaciones. Y esto —por lo menos— no lo hemos soñado. Saber coger las estrellas que caen del firmamento nunca soñado de la humanidad es la tarea del comunismo.

Idea de la política

Según la teología, la pena más grande en la que puede incurrir la criatura, aquella para la que verdaderamente ya no hay remedio, no es la cólera de Dios, sino su olvido. En efecto, su cólera sigue siendo de la misma materia que su misericordia: pero si nuestro mal ha colmado la medida, entonces hasta la cólera de Dios nos abandona. «He aquí el instante terrible —escribe Orígenes—, el extremo instante en que ya no somos castigados por nuestros pecados: cuando trasparamos la medida del mal, el Dios celoso retira de nosotros su celo: “Mi atención —dice— te abandonará, y no montaré más en cólera por tu culpa.”»

Este abandono, este olvido divino es, más allá de todo castigo, la venganza más refinada, que el creyente teme como la única irreparable, frente a la que su pensamiento retrocede aterrorizado: en efecto, ¿cómo se puede pensar en aquello de lo que ni siquiera la omnisciencia divina sabe ya nada, en aquello que ha sido eliminado de la mente de Dios? De quien incurre en este abandono, Bernanos dice que es *«non pas absous ni condamné, notez bien: perdu»*.

Existe sin embargo un único caso en que esta condición no parece desgraciada y obtiene su especial regocijo: es el caso de los niños no bautizados que han muerto sin más culpa que el pecado original y moran eternamente en los limbos en compañía de los dementes y de los paganos justos. *Mitissima est poena puerorum, qui cum solo originali decedunt*. La pena del limbo, de este extremo y eterno margen de los infiernos, no es según los teólogos una pena afflictiva, no co-

noce llama ni tormento: es tan sólo una pena privativa que consiste en la perpetua carencia de la visión de Dios. Pero los habitantes del limbo, a diferencia de los condenados, no sienten ningún dolor por esta carencia: puesto que ellos poseen sólo el conocimiento natural y no el sobrenatural, que ha sido inculcado en nosotros a través del bautismo, no saben que están privados del bien supremo, o si lo saben (como admite otra opinión) no pueden lamentarlo más de lo que un hombre razonable se afligiría por no poder volar. (Si sufriesen, en efecto, dado que sufrirían por una culpa de la que no pueden enmendarse, su dolor acabaría por hundirlos en la desesperación, como sucede con los condenados, y esto no sería justo.) Es más: sus cuerpos son, como los de los bienaventurados, impasibles, pero sólo en lo referente a la acción de la justicia divina; por lo demás, gozan plenamente de sus perfecciones naturales.

La pena más grande —la carencia de la visión de Dios— se convierte de este modo en regocijo natural: ellos no saben, no sabrán nunca, de la existencia de Dios. Por este motivo, incurablemente perdidos, moran sin dolor en el abandono divino: no ha sido Dios quien los ha olvidado, sino que son ellos quienes lo desconocen desde un principio, y frente a su olvido la omisión divina es impotente. Como cartas que han quedado sin destinatario, estos resucitados han quedado sin destino. Ni bienaventurados como los elegidos, ni desesperados como los condenados, les acompaña una esperanza inagotable.

Esta naturaleza limbar es el secreto de *Bartleby*, la más antitrágica de las figuras de Melville (si bien a los ojos humanos nada parece más desconsolador que su destino) —y ésta la inextirpable raíz de ese «preferiría que no» contra la cual quiebra, junto a la divina, toda razón humana.

Idea de la justicia

A Carlo Betocchi

¿Qué pretende lo Olvidado? Ni memoria ni conocimiento, sino justicia. Sin embargo, la justicia, en cuyas manos se pone, en cuanto justicia no puede conducirlo al nombre y a la consciencia, mas su rescripto implacable se ejerce sólo, como castigo, sobre los olvidadizos y los verdugos —no hace mención de lo Olvidado (la justicia no es venganza, no tiene nada que reivindicar). Y no podría hacerlo sin traicionar aquello que se ha dejado en sus manos no para ser entregado a la memoria y a la lengua, sino para permanecer inmemorable y sin nombre. *La justicia es, por tanto, la tradición de lo Olvidado.* De hecho, más que la transmisión de la memoria es esencial, para el hombre, la transmisión del olvido, cuyo anónimo rimerero se le acumula día tras día sobre los hombros, inagotable y sin remedio. Para todo hombre y, con mayor razón, para toda sociedad, esta carga resulta tan desmesurada que el archivo más perfecto no podría contener ni siquiera una de sus migajas (por ello todo intento de construir la historia como tribunal de la justicia es falaz).

Y sin embargo, esto es la única herencia que todo hombre recibe sin falta. En el sustraerse de lo Olvidado al lenguaje de los signos y a la memoria nace, de hecho, para el hombre y únicamente para él, la justicia. Nace no como un algo a callar o a divulgar, sino como una voz, no como un testamento autógrafo, sino como un gesto de anunciación o una vocación. En este sentido no Logos, sino Dike, es la tradición humana más antigua (o, mejor dicho, son en prin-

cipio indiferenciables). El lenguaje como memoria histórica consciente es sólo nuestra sobrevenida desesperación frente a las dificultades de la tradición. Creyendo transmitirse una lengua, los hombres se dan en realidad voz el uno al otro, y, al hablar, se entregan sin remisión a la justicia.

Idea de la paz

Desde que la reforma de la liturgia reintrodujo en la misa el signo de la paz entre los fieles, ha quedado patente, no sin cierto malestar por nuestra parte, que éstos ignoraban cándidamente lo que significaba este signo, y, puesto que lo ignoraban, tras algunos instantes de perplejidad, recurrían al único gesto que les era familiar y se daban, sin demasiada convicción, la mano. Su gesto de paz era, por tanto, el mismo que cerraba un acuerdo entre los mercaderes en las ferias de los pueblos.

Que el término paz indicaba en origen un pacto y una convención está escrito en su misma etimología. Mas la palabra que para los latinos indicaba el estado que derivaba de aquel pacto no era *pax* sino *otium*, cuyas inciertas correspondencias en las lenguas indoeuropeas (gr. ἄνωγος, vacío, ἄνωγος, en vano; got. *aupeis*, vacío; isl. *aud*, desierto) convergen hacia la esfera semántica del vacío y de la ausencia de finalidad. Un gesto de paz podría ser entonces tan sólo un gesto puro, que no quiere decir nada, que muestra la inactividad y la vacuidad de la mano. Y así es, en muchos pueblos, el gesto de saludo; y quizá precisamente porque el darse la mano es hoy en día simplemente una manera de saludarse, los fieles, llamados por el sacerdote, han recurrido inconscientemente a este gesto incoloro.

La verdad es, sin embargo, que no existe, no puede existir un signo de la paz, puesto que habría auténtica paz tan sólo allí donde todos los signos permaneciesen acabados y extinguidos. Toda lucha entre los hombres es, en efecto, una

lucha por el reconocimiento, y la paz que sigue a esta lucha es sólo una convención que instituye los signos y las condiciones del mutuo y precario reconocimiento. Una paz semejante es siempre y sólo paz de las naciones y del derecho, ficción del reconocimiento de una identidad en el lenguaje, que viene de la guerra y acabará en la guerra.

No el referirse a signos e imágenes garantizados, sino que no nos podemos identificar en ningún signo y en ninguna imagen: ésta es la paz o, si se prefiere, ese regocijo que es más antiguo que la paz y que una admirable parábola franciscana define como un alto —nocturno, paciente, forastero— en el no reconocimiento. Es el cielo perfectamente vacío de la humanidad, la exposición de la inapariencia como única patria de los hombres.

Idea de la vergüenza

I

El hombre antiguo no conoce el sentimiento de tristeza y de casualidad que, a nuestros ojos, resta en última instancia toda grandeza a la desventura humana. Ciertamente para él la alegría puede convertirse en todo instante, como ὕβρις, en el desengaño más amargo: pero precisamente en ese momento, lo trágico interviene cubriendo, con su heroica objeción, toda posibilidad de tristeza. Trágico, no mezquino, es el naufragio del hombre antiguo frente a la suerte: su infelicidad como su felicidad no traicionan nimiedad. Si bien es verdad que, en la comedia, la culpa trágica muestra su cara ridícula: a pesar de todo, este mundo abandonado por los dioses y por los héroes no es mísero, sino, precisamente, gracioso: «qué gracia tiene el hombre —dice un personaje de Menandro— cuando es verdaderamente humano».

En el mundo antiguo se encuentra no en la comedia sino en la filosofía el primer y único indicio de un sentimiento que podemos aproximar sin forzar a la vergüenza que paraliza la fe de Stavrogin o a la mítica promiscuidad, a la suciedad mítica de los tribunales y de los castillos kafkianos (en el mundo antiguo, la inmundicia no puede ser nunca mítica: sin ningún desasosiego, doblegando a su voluntad las fuerzas naturales, Heracles limpia las cuerdas de Augias —nosotros en cambio no conseguimos salir de nuestra suciedad, a la que le queda encolado hasta el final un residuo mitológico). Se encuentra, sorprendentemente, en aquel fragmento de Parménides en que el joven Sócrates expone

al filósofo de Elea la teoría de las ideas. Frente a la pregunta de Parménides que plantea si existen ideas «del pelo, de la suciedad, del barro y de toda cosa de naturaleza vil y despreciable en grado máximo», Sócrates confiesa que siente como un vahído: «Ya en una ocasión me atormentó el pensamiento de que ello fuese extensible universalmente. Mas apenas me acomodo en esta opinión, en seguida la rehúyo por el temor de perderme, precipitándome en un abismo de necesidad...». Pero es sólo un instante: «Es porque eres joven aún —replica Parménides—, y la filosofía aún no te ha cogido como preveo lo hará en un futuro, cuando ya no sientas rechazo por ninguna de estas cosas.»

Es importante que en este caso sea un problema metafísico (el último análisis teológico) el que muestre al pensamiento, aunque sólo sea un momento, los vértigos del escualor. Dios mismo —el mundo hiperurano de las ideas, basándose en cuyo modelo el Demiurgo crea el mundo sensible— muestra esa cara repugnante que hoy nos es tan familiar y, frente a ella, el hombre pagano aparta inmediatamente la mirada, siente aquel αἰδώς que marca con tanta fuerza la piedad antigua. Dios no necesita justificaciones: θεὸς ἀνάγκη, suena, en la *República*, el decreto de la virgen Lachesis.

Para el hombre moderno, en cambio, la teodicea es necesaria y, al mismo tiempo, se equivoca de la manera más miserable; Dios mismo se acusa y se revuelca, por decirlo de alguna manera, en su propio barro teológico, y precisamente esto da a nuestro malestar su inconfundible calidad. El abismo sobre el que vacila nuestra razón no es el de la necesidad, sino el de la accidentalidad y de la banalidad del mal. De un accidente no se puede ser ni culpables ni inocentes: tan sólo nos podemos avergonzar, como cuando por la calle resbalamos sobre una piel de plátano. Nuestro Dios es un Dios que se avergüenza. Mas de la misma manera que todo asco traiciona en quien lo siente una secreta solidaridad

con el objeto rechazado, la vergüenza es el indicio de una inaudita y espantosa proximidad del hombre consigo mismo. El sentimiento del escualor es el último pudor del hombre frente a sí mismo, así como el accidente —bajo cuya insignia parece disponerse dócilmente su entera existencia— es la máscara que cubre el peso creciente que causas únicamente humanas ejercen sobre la suerte de la humanidad.

II

Bien mísera es la lectura de la obra de Kafka que ve en ella tan sólo la inicial de la angustia del hombre culpable frente al inescrutable poder de un Dios extraño y remoto. Por el contrario, aquí sería el mismo Dios el que tendría necesidad de ser salvado y el único final feliz que podemos imaginar para sus romances es la redención de Klamm, del Conde, de la anónima masa teológica de jueces, de cancilleres y de guardianes que se mezcla promiscuamente en corredores polvorientos o inclina la cabeza bajo techos demasiado bajos.

El genio de Kafka reside en haber colocado a Dios en un cuchitril, en haber hecho de la alacena y del cuartito de los trastos el lugar teológico por excelencia. Mas su grandeza, que tan sólo de vez en cuando relampaguea en el gesto de sus personajes, reside en la decisión en un determinado momento de renunciar a la teodicea y de dejar de lado el viejo problema de la culpa y de la inocencia, de la libertad y del destino, para concentrarse únicamente en la vergüenza.

Tenía frente a sí a una humanidad —la pequeña burguesía planetaria— que había sido expropiada de toda experiencia que no fuese su vergüenza —la vergüenza, es decir, la pura, vacía forma del más íntimo sentimiento del yo. Para una humanidad semejante, la única inocencia posible hubiese sido la de poder avergonzarse sin disgusto. El αἰδώς no

era para el hombre antiguo un sentimiento embarazoso; es más, precisamente frente a él reencontraba, como Héctor frente al seno desnudo de Hécuba, su coraje y su piedad. Por ello Kafka intenta enseñar a los hombres el uso del único bien que les queda: no a librarse de la vergüenza, sino a liberar a la vergüenza. Es cuanto Josef K. se plantea conseguir a lo largo de todo el tiempo que dura su proceso, y es para salvar su propia vergüenza, no su inocencia, por lo que al final se dobllega tercamente al cuchillo del verdugo: «Le pareció —se dice en el instante de su muerte— que su vergüenza le iba a sobrevivir.»

Únicamente por esta misión, para conservar a la humanidad por lo menos su vergüenza, Kafka ha encontrado algo como una antigua alegría.

Idea de la época

El aspecto más farisaico de la mentira implícita en el concepto de decadencia es la pedantería con la que, en el momento mismo en que aquejan escasez y declive y se registran los presagios del fin, a cada generación se le lleva la cuenta de los nuevos talentos y se catalogan las nuevas formas y las tendencias de la época en las artes y en el pensamiento. En este cómputo mezquino, a menudo hecho con mala fe, se pierde el único e incomparable título de nobleza que nuestro tiempo podría reivindicar legítimamente respecto al pasado: *el de no querer ser una época histórica*. Si hay algo de hecho de nuestra sensibilidad que merece sobrevivir es el sentido de impaciencia y casi de náuseas que sentimos frente a la perspectiva de que todo vuelva a empezar, incluso de la mejor de las maneras: frente a nuevas obras de arte, a nuevos aires en el vestir o en la moda, cuando, después de haberlos aflojado por un tiempo, la tradición reanuda los hilos de su perversa y antiquísima textura, hay algo en nosotros que, aun admirando, no puede contener un escalofrío de horror.

Y sin embargo, esto es precisamente lo que se pierde en la ciega voluntad de nuestro tiempo de ser a toda costa época, incluso si tuviese que ser la época de la imposibilidad de ser época: precisamente la edad del nihilismo. Conceptos como los de post-moderno, de nuevo renacimiento, de humanidad ultrametafísica, traicionan lo que de progresismo hay escondido en todo pensamiento de la decadencia e, incluso, del nihilismo: lo esencial es, en todo caso, no fallarle

a la nueva época que ya ha llegado o llegará o, por lo menos, podría llegar y cuyos indicios podemos descifrar ya a nuestro alrededor. Y nada resulta más triste que el gesto de burla con el que, en medio del desaliento general, los más listos roban a los que padecen sus mismos sufrimientos, demostrando que éstos son sólo los jeroglíficos, para ellos provisionalmente indescifrables, de la nueva felicidad de la época. Por otro lado, los que agitan simplemente el fantasma del fin de la humanidad no ocultan la nostalgia por todo aquello que, a pesar de todo, hubiese podido continuar tan bien.

Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro y el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia. La historia tal y como nosotros la conocemos no ha sido, de hecho, hasta ahora más que su propia incesante puesta al día, y sólo en el punto en que su pulsar se detiene existe la esperanza de aprovechar la ocasión que en él se encierra, antes de que sea traicionada en un posterior envío histórico-epocal. En nuestro obstinado darnos tiempo, perdemos el sentido de este don, de la misma manera que la razón misma del lenguaje se pierde en nuestro incesante tomar palabra.

Por ello no queremos nuevas obras de arte o de pensamiento, no deseamos otra época de la cultura y de la sociedad: lo que queremos es salvar a la época y a la sociedad de su extravío en la tradición, aferrar el *bien* —inaplazable y no epocal— que ellas contenían. Asumir esta tarea sería la única ética, la única política a la altura del momento.

Idea de la música

A la abundancia de análisis conceptuales de nuestro tiempo corresponde una singular pobreza de descripciones fenomenológicas. Resulta curioso que un exiguo puñado de obras filosóficas y literarias, escritas entre 1915 y 1930, siga manteniendo firmemente en sus manos las llaves de la sensibilidad de la época, es decir, que la última descripción convincente de nuestros estados de ánimo y de nuestros sentimientos se remonte a hace más de cincuenta años. Es cierto que en la posguerra el existencialismo francés (y, tras sus pasos, el cine europeo de los últimos años cincuenta) intentó una visión divulgadora de los estados de ánimo fundamentales; pero es igualmente cierto que ésta —casi en un abrir y cerrar de ojos— se convirtió en algo increíblemente insípido y obsoleto. Ni la náusea sartriana ni la malhumorada insensatez de los personajes de Camus han añadido nada, a nuestro parecer, a la caracterización heideggeriana de la angustia y de las otras «Stimmungen» en *Sein und Zeit*; y, si queremos buscar una imagen de nuestro desarraigo y de nuestra miseria social, debemos recurrir una vez más a la descripción de la cotidianidad en *Sein und Zeit* o a las novelas de Roth, o a las breves y febriles anotaciones del benjaminiano *Viaje a través de la inflación alemana*. En cuanto a la fenomenología del amor, nadie ha logrado añadir mucho a las páginas de la *Recherche* que han establecido, por última vez, su *facies hippocratica*, y nunca la vergüenza y la promiscuidad han encontrado para nosotros la épica cursividad de las novelas kafkianas.

Ni siquiera el surrealismo, que, con indudable empuje, se había propuesto trazar de nuevo el mapa de la sensibilidad de la época, logró alcanzar su meta: la atmósfera surrealista, con su pacotilla rimbaudiana y sus incongruentes asociaciones tiene, hoy en día, el mismo sabor de arcaísmo algo frívolo que Benjamin había reconocido en su prototipo en los *passages*, y si conserva, a pesar de todo, un valor, no es por haber marcado con su huella el gusto de una época, sino, quizá, por haber expuesto el carácter esencialmente utópico de la sensibilidad moderna.

Si la sensibilidad es la esfinge con la que cada época histórica debe medirse de nuevo, entonces el enigma que nuestro tiempo debe resolver es el mismo que había encontrado por primera vez su planteamiento en el París ensombrecido por la Primera Guerra Mundial, en la Alemania de la gran inflación o en la Praga de la caída del imperio. Ello no significa que desde entonces no se hayan producido obras de valor, tanto en filosofía como en literatura: sólo que no contenían el inventario de nuestros sentimientos de la época. Cuando no se limitaban a visitar de nuevo atmósferas pasadas o a registrar pacientemente matices, su importancia residía precisamente en el gesto sobrio con el que los estados de ánimo eran decididamente dejados de lado. El cómputo de las *Stimmungen*, la escucha y la transcripción de esta silenciosa música del alma, había concluido de una vez por todas en Europa alrededor de 1930.

Una de las posibles explicaciones de este fenómeno (insatisfactoria como todas las explicaciones) es que, mientras tanto, aquellas que originariamente habían sido experiencias-límite de una elite intelectual se habían convertido en experiencias de masa: en las cumbres más inaccesibles del pensamiento, allí donde la nada asoma su inexpresiva máscara, el filósofo y el poeta se encuentran ahora en compañía de una inmensa masa planetaria. Una *Stimmung* de masa ya no es una música memorable: es tan sólo un gran alboroto.

Más decisivo es el constatar la vertiginosa pérdida de autoridad de la existencia privada y de la biografía individual: al igual que ya no creemos en las atmósferas y ningún hombre inteligente querría hoy dejar su huella en la decoración de una casa o en un estilo de vestir, ya no esperamos demasiado de los sentimientos que alberga nuestra alma. La capacidad de giro dialéctico que estaba implícita en la angustia y en la desesperación, el *τῶσας ἰάσεται* y la promesa de curación, que aún en Heidegger custodian la extrema esperanza de la época, han perdido su prestigio. No es que ya no sea posible experimentar la polaridad dialéctica de la angustia, de la misma manera que quien realmente lo desee puede ciertamente probar el poder catártico de los estados de ánimo: mas no se nos ocurriría ya alegar una experiencia —y mucho menos una experiencia de este tipo— como fundamento de una reivindicación de autoridad.

Nuestra sensibilidad, nuestros sentimientos, no nos hacen más promesas: sobreviven a nuestro lado, fastuosos e inservibles como animales de apartamento. Y el valor —frente al que el imperfecto nihilismo de nuestro tiempo no cesa de retroceder— consistiría, precisamente, en reconocer que ya no tenemos estados de ánimo, que somos los primeros hombres no sintonizados en una *Stimmung*, los primeros hombres, por decirlo de alguna manera, absolutamente no musicales: sin *Stimmung*, es decir sin vocación. No es una alegre condición, como algún miserable querría hacernos creer; no es ni siquiera una condición, si todo condicionar significa aún disponer de una cierta manera y destinar; mas es nuestra situación, nuestro décrepito *sito* en el que nos encontramos incondicionalmente abandonados por toda vocación y por todo destino, expuesto como nunca hasta ahora.

Y si los estados de ánimo son en la historia de los individuos lo que las épocas en la historia de la humanidad, entonces lo que se presagia en la luz plomiza de nuestra apatía

es el cielo nunca visto de una situación totalmente sin épocas de la historia humana. El desvelarse del lenguaje y del ser sólo epocalmente, es decir, permaneciendo no nombrado en toda apertura histórica y en todo destino, está, quizá, verdaderamente al final. El alma humana ha perdido su música —la música, es decir, el quedar grabada en el alma la inmutable impracticabilidad del origen. Privados de época, extenuados y sin destino, tocamos el umbral bendito de nuestra morada no musical en el tiempo. Nuestra palabra ha alcanzado verdaderamente el inicio.

Idea de la felicidad

En Ginebra

En cada vida hay algo que queda sin ser vivido, al igual que en cada palabra hay algo que permanece inexpressado. El carácter es la oscura potencia que se erige en guardián de esta vida no saboreada: tercamente vigila aquello que nunca ha sido y, sin que tú lo quieras, marca sobre tu rostro su huella. Por ello el niño recién nacido da la sensación de que se parece ya al adulto: en realidad no existe nada igual entre los dos rostros, a no ser aquello que tanto en el segundo como en el primero no ha sido vivido.

La comedia del carácter: en el momento en que la muerte arranca de sus manos aquello que éstas tenazmente esconden, estrecha sólo una máscara. Es entonces cuando el carácter desaparece: en el rostro del muerto ya no hay huella de lo que no ha sido vivido, las arrugas cavadas por el carácter se distienden. De este modo, la muerte resulta burlada: ella no tiene ojos ni manos para el tesoro del carácter. Esto —lo nunca sido— es captado por la idea de la felicidad. Ésta es el bien que la humanidad recibe de manos del carácter.

Idea de la infancia

En las aguas dulces de México vive una especie de salamandra albina que desde hace ya tiempo ha llamado la atención de los zoólogos y de los que se dedican a la evolución animal. Quien ha tenido ocasión de observar un ejemplar en un acuario queda sorprendido por el aspecto infantil, casi fetal de este anfibio: la cabeza relativamente grande y encajada en el cuerpo, la piel opalescente, apenas jaspeada de gris en el morro y encendida de azul y de rosa sobre las excrescencias febriles alrededor de las branquias, las delgadas patas pobladas de toscos dedos petaliformes.

En un primer momento el ajolote fue clasificado como una especie aparte, que presentaba la particularidad de mantener durante toda la vida características, para un anfibio, típicamente larvarias, como la respiración branquial y la vida exclusivamente acuática. Que se trataba de una especie autónoma estaba fuera de toda duda puesto que, a pesar de su aspecto infantil, el ajolote era perfectamente capaz de reproducirse. Sólo más tarde una serie de experimentos estableció que, tras suministrar hormona tiroidea, el pequeño tritónido sufría la metamorfosis normal de los anfibios, perdía las branquias y, desarrollando la respiración pulmonar, abandonaba la vida acuática para transformarse en un ejemplar adulto de salamandra jaspeada (*Amblistoma tygrinum*). Esta circunstancia puede inducir a clasificar al ajolote como un caso de regresión evolutiva, como una derrota en la lucha por la vida que obliga a un anfibio a renunciar a la parte terrestre de su existencia y alargar indefinidamente su estado

larvario. Pero recientemente este tenaz infantilismo (pedomorfosis o neotenia) ha ofrecido la clave para entender de una manera nueva la evolución humana.

El hombre no se desarrolló por evolución a partir de los individuos adultos, sino de crías de un primate que, como el ajolote, habían adquirido prematuramente la capacidad de reproducirse. Ello explicaría aquellos caracteres morfológicos del hombre, desde la posición del *foramen magnum* a la forma del pabellón de la oreja, desde la piel glabra a la estructura de las manos y de los pies, que no corresponden a los de los antropoides adultos sino a la de sus fetos. Caracteres, que en los primates son transitorios, en el hombre se han convertido en definitivos, llevando a cabo en cierto modo en carne y hueso el tipo del eterno muchacho. Sobre todo, sin embargo, esta hipótesis permite una aproximación nueva al lenguaje y a toda aquella esfera de la tradición exosomática que, más que cualquier impresión genética, caracteriza al *Homo sapiens* y que hasta ahora la ciencia parece constitutivamente incapaz de comprender.

Intentemos imaginar a un infante que no se limite simplemente, como el ajolote, a fijarse en su ambiente larvario y en sus formas duras, sino que esté, por decirlo de algún modo, tan abandonado a su propia infancia, tan poco especializado y sea tan totipotente, como para declinar cualquier destino específico y cualquier ambiente determinado, para atenerse únicamente a su propia inmadurez y a su propia privación. Los animales desatienden las posibilidades de su soma que no están inscritas en el germen: en el fondo, contrariamente a lo que se podría pensar, no prestan atención alguna a lo que es mortal (el soma es, en cada individuo, lo que en todos los casos está destinado a la muerte) y cultivan únicamente las posibilidades infinitamente repetibles que se han fijado en el código genético. Prestan atención sólo a la Ley, únicamente a aquello que está escrito.

El infante neoténico se encontraría, en cambio, en la

condición de prestar atención precisamente a aquello que no está escrito, a posibilidades somáticas arbitrarias y no codificadas: en su infantil totipotencia, se encontraría estáticamente amedrentado y expulsado fuera de sí, no, como los demás vivientes, a una aventura y a un ambiente específico, sino, por primera vez, a un *mundo*: estaría verdaderamente a la escucha del ser. Y su voz, aún libre de toda prescripción genética, no teniendo él absolutamente nada que decir ni que expresar, él podría, único animal, *nombrar* en su lengua, como Adán, las cosas. En el nombre el hombre se liga a la infancia, se ancla para siempre a una hendidura que trasciende más allá de todo destino específico y de toda vocación genética.

Mas esta hendidura, esta desvaída estación en el ser, no es un evento que, de alguna manera, le ataña, es más, ni tan sólo es un evento, algo que pueda ser registrado endosomáticamente y adquirido en una memoria genética, sino algo que debe permanecer totalmente externo, que no le ataña en absoluto y que, en cuanto tal, puede ser confiado sólo al olvido, es decir, a una memoria exosomática y a una tradición. Se trata para él de acordarse precisamente de nada, de nada que le haya sucedido o que se haya manifestado, pero que también, como nada, anticipa toda presencia y toda memoria. Por ello el hombre antes de transmitirse cualquier saber y cualquier tradición, debe necesariamente transmitirse su misma distracción, su misma indeterminada inlatencia, en la que sólo algo como una concreta tradición histórica ha sido posible. Y ello se puede expresar mediante la constatación, aparentemente trivial, de que el hombre, antes de transmitirse algo, debe en primer lugar transmitirse el lenguaje. (Por ello un adulto no puede aprender a hablar: han sido niños y no adultos los que han accedido por primera vez al lenguaje, y, a pesar de los cuarenta milenios de la especie *Homo sapiens*, precisamente la más humana de sus características —el aprendizaje del lenguaje— ha permanecido te-

nazmente ligado a una condición infantil y a una exterioridad: quien cree en un destino específico no puede verdaderamente hablar.)

La cultura y la espiritualidad genuinas son aquellas que no olvidan esta originaria vocación infantil del lenguaje humano, mientras que es propio de una cultura degradada intentar imitar el germen natural para transmitir valores inmortales y codificados, en los que la inlatencia neoténica vuelve a cerrarse en una tradición específica. De hecho, si algo diferencia la tradición humana del germen es precisamente el hecho de que aquélla quiere salvar no sólo lo insalvable (las características esenciales de la especie), sino aquello que en todo caso no puede ser salvado, que está siempre perdido, que, mejor dicho, no ha sido nunca poseído como una propiedad específica, sino que es, precisamente por esto, inolvidable: el ser, la inlatencia del soma infantil, para el que sólo el mundo, sólo el lenguaje resulta adecuado. Lo que la idea y la esencia pretenden salvar es el fenómeno, lo irrepetible que ha sido, y la intención más genuina del logos no es la conservación de la especie, sino la resurrección de la carne.

Por algún lugar dentro de nosotros el atolondrado muchacho neoténico continúa su juego real. Y es su jugar el que nos da tiempo, el que mantiene abierta esa inagotable inlatencia que los pueblos y las lenguas de la tierra, cada uno a su manera, procuran conservar y diferir —y conservar sólo en la medida en que la aplazan. Las diversas naciones y las múltiples lenguas históricas son las falsas vocaciones con que el hombre intenta responder a su insoportable ausencia de voz, o, si se prefiere, los intentos, fatalmente fallidos, de hacer afirmable lo inafirmable, de convertirse —él, el eterno niño— en adulto. Sólo el día en que la originaria inlatencia infantil fuese verdaderamente, vertiginosamente asumida como tal, el tiempo alcanzado y el muchacho Aion despertase de su juego y a su juego, entonces los hombres podrían

al fin construir una historia y una lengua universales no diferibles, y detener su vagar en las tradiciones. Este auténtico reevocar el soma infantil de la humanidad se llama: el pensamiento, es decir, la política.

Idea del juicio universal

A Elsa Morante

Las almas de los hombres llegan de todos lados a la corte de justicia, mas la jaula de los inculpados está ya ocupada. Se las sienta en el palco de los jurados o cogen sitio en grupos, ruidosamente, en la platea del público. Cuando un toque de campana anuncia la entrada de la corte, el inculpadado que, mientras tanto, a escondidas se ha colocado el bonete y la toga, sube apresuradamente al banquillo del juez. Pero apenas se declara abierta la audiencia, tira la toga y se desliza al banco del fiscal, luego al de la defensa. En los momentos de pausa, se vuelve a sentar, desconsoladamente, en la jaula del inculpadado.

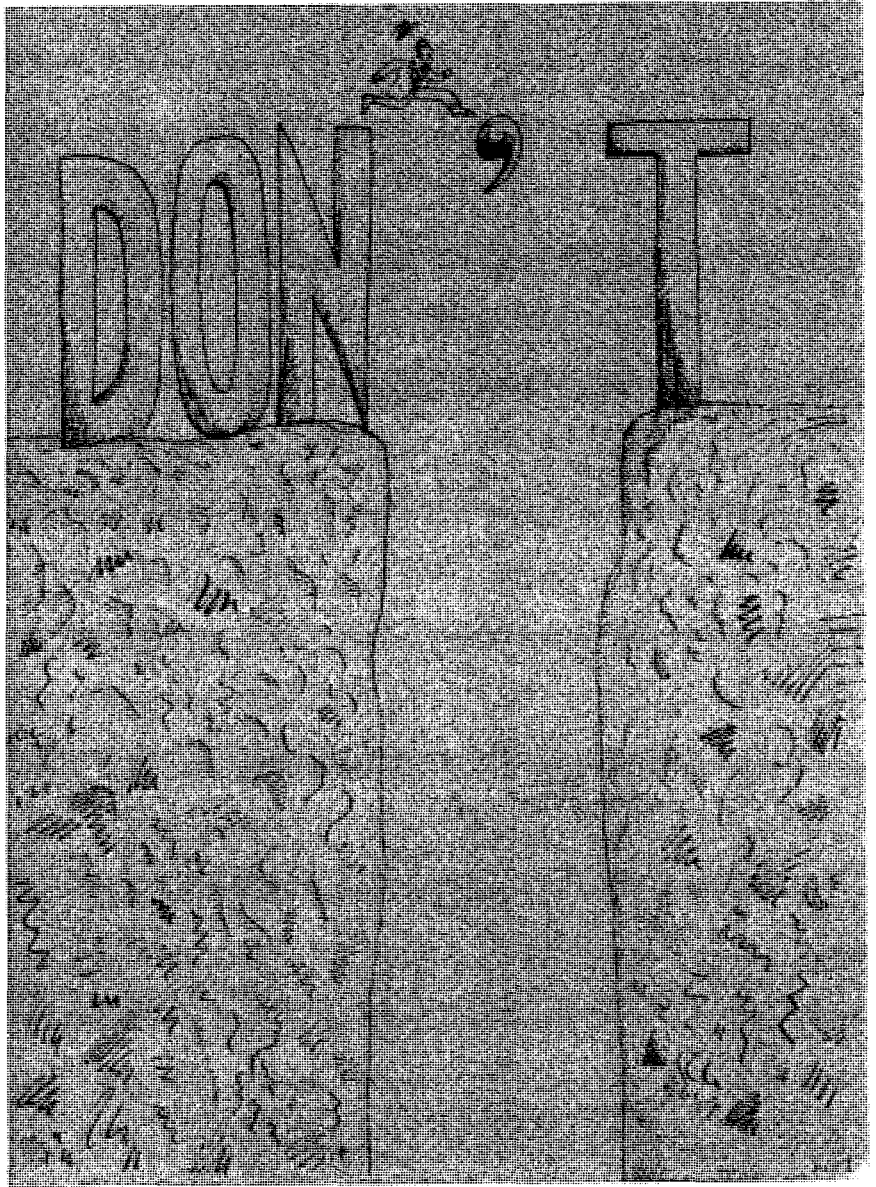
Mientras Dios está ocupado en este juicio sobre sí mismo, en el que juega todos los papeles, los hombres, consternados, abandonan poco a poco la sala en silencio.

El juicio universal no es un juicio *en el* lenguaje, que, en cuanto tal, no es nunca verdaderamente resolutivo y, de hecho, es incesantemente aplazado (de aquí la idea de que el juicio universal sucederá sólo al final de los tiempos). Es más bien un juicio *sobre* el lenguaje mismo, que, en el lenguaje, elimina el lenguaje del lenguaje.

El poder del lenguaje debe ir dirigido hacia el lenguaje. El ojo debe ver su punto ciego. La prisión debe encarcelarse a sí misma. Sólo así los prisioneros podrán salir.

En algún lugar, en aquella sala ya decrépita, de banquillos mohosos, en la que las velas están en las últimas y en cuyas esquinas se han formado enormes telas de araña, la causa de Dios consigo mismo aún continúa.

Y sin embargo, se trata sólo de una ilustración en color de un libro para niños, cuyo título es: *Li siette palommielle*.



Idea del pensamiento

A Jacques Derrida

I

Entre los signos de puntuación, las comillas gozan desde hace algún tiempo de un favor particular. La extensión de su uso más allá del *signum citationis*, en la práctica, demasiado extendida, de poner una palabra entre comillas, sugiere que para este favoritismo existen razones no superficiales.

¿Qué significa, en efecto, poner una palabra entre comillas? Con las comillas quien escribe toma distancia del lenguaje: indican que cierto término no es tomado en la acepción que le correspondería, que su sentido ha sido alejado (citado, reclamado fuera) del habitual, pero no completamente truncado de su tradición semántica. No se quiere o no se puede seguir utilizando el viejo término, pero tampoco se quiere encontrar uno nuevo. El término entre comillas es mantenido en suspenso en su historia, es sopesado —por tanto, al menos embrionariamente, pensado.

Recientemente ha sido elaborada una teoría general de las citas al uso de las universidades. A la habitual irresponsabilidad académica, que cree poder manejar, extrapolándola de la obra de un filósofo, esta arriesgada práctica, debemos recordar que la palabra encerrada entre comillas espera sólo el momento de vengarse. Y ninguna venganza es más sutil y más irónica que la suya. Quien ha puesto una palabra entre comillas ya no puede librarse de ella: suspendida a medio camino en su significativo arrojado, se convierte en algo insustituible para él —o, mejor dicho, ahora para él es algo absolutamente inabandonable. De esta manera, el

extenderse de las comillas traiciona la desazón de nuestro tiempo frente al lenguaje: ellas representan los muros —delgados pero intraspasables— de nuestro cautiverio en la palabra. En el círculo que las comillas cierran alrededor del vocablo ha quedado también cogido el hablante.

Mas si las comillas son una citación al lenguaje para que comparezca frente al tribunal del pensamiento, el proceso promovido no puede quedar indefinidamente pendiente. Todo acto cumplido del pensamiento debe de hecho, para poder ser tal —es decir, para poder referirse a algo que está fuera del pensamiento—, resolverse por completo en el lenguaje: una humanidad que pudiese hablar sólo entre comillas sería una humanidad infeliz, que habría perdido la furia de pensar, la capacidad de llevar a cabo el pensamiento.

Por ello el proceso que se le ha planteado al lenguaje tan sólo puede concluir con la cancelación de las comillas. Incluso en el caso de que el veredicto final fuese una condena a muerte. Las comillas se cierran entonces alrededor del cuello del término imputado hasta ahogarlo. En el punto en que éste parece carecer de todo sentido y exhalar el último suspiro, los pequeños verdugos, pacificados y amedrentados, vuelven a aquella coma de la que provienen y que, según la definición de Isidoro, marca el ritmo de la respiración en el sentido.

II

Allí donde ha caído la voz, allí donde ha faltado el aliento, hay, en lo alto, un pequeño signo. Sobre eso nada más, titubeante, se aventura el pensamiento.

Idea del nombre

Para quien medita sobre lo indecible resulta una observación instructiva que el lenguaje puede perfectamente nombrar aquello de lo que no puede hablar. Por ello, la filosofía antigua distinguía con cuidado el plano del nombre (*onoma*) del del discurso (*logos*) y consideraba el descubrimiento de esta distinción tan importante como para reconocerle el mérito a Platón. En verdad, el descubrimiento era anterior: había sido Antístenes quien afirmó por primera vez que de las sustancias simples y primas no puede haber logos, si no tan sólo nombre. Indecible, según esta concepción, no es aquello que de ninguna manera queda demostrado en el lenguaje, sino aquello que en el lenguaje puede ser sólo nombrado; decible, en cambio, es aquello de lo que se puede hablar en un discurso definitorio, aunque eventualmente le falte nombre propio. La distinción entre decible e indecible pasa, por tanto, al interior del lenguaje, dividiéndolo como un agudo pico deja caer a sus lados dos paredes en vertical.

Sobre esta fractura del lenguaje se basa aquella antigua sabiduría que, con el nombre de mística, vela sobre la imposibilidad de calcar el plano de los nombres en el de las proposiciones. Ciertamente el nombre entra en las proposiciones, mas lo que éstas *dicen* no es lo que el nombre ha *llamado*. Los diccionarios y el inagotable trabajo de la ciencia bien pueden ponerle al lado a todo nombre una definición: sin embargo, lo que se dice de este modo se hace sólo en la presuposición del nombre. Es más, todo el lenguaje reposa sobre un único nombre, en sí nunca proferible: el

nombre de Dios. Contenido en todas las proposiciones, permanece necesariamente sin ser dicho en cada una de ellas.

Diferente es el gesto de la filosofía. Ésta comparte con la mística la desconfianza hacia una demasiado precipitada identidad de los planos, pero espera poder hacer justicia, a su manera, a lo que el nombre ha llamado. Por ello, el pensamiento no se detiene en el umbral del nombre, ni conoce, más allá de éste, otros nombres secretos: persigue en el nombre a la idea. Porque, como en la leyenda judía del *golem*, el nombre, con el que lo informe ha sido llamado a la vida, es el de la verdad. Y cuando la primera letra de este nombre ha sido borrada por la frente del terrible *famulus*, el pensamiento continúa fijando la mirada en aquel rostro, sobre el que ahora está escrita la palabra «muerte», hasta que ésta también es borrada. La muda, ilegible frente es, ahora, su única lección, su único texto.

Idea del enigma

I

El carácter más propio del enigma consiste en que la expectativa de misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma. Que esta expectación, cuya vanidad hoy damos por descontado, constituye en un principio el *pathos* del enigma, lo prueban entre otras cosas las anécdotas sobre la muerte de los antiguos vates y sabios, quienes, no pudiendo encontrar una solución a las adivinanzas que les planteaban, se morían literalmente de miedo. Pero la verdadera enseñanza del enigma empieza sólo más allá de la solución y de la desilusión que ésta parece llevar consigo. De hecho, nada puede ser más desesperante que constatar que no puede existir el enigma, sino sólo su apariencia. Ello significa que lo enigmático se refiere exclusivamente al lenguaje y a su ambigüedad, pero no a aquello que se entiende en el lenguaje, el cual en sí no sólo está absolutamente privado de misterio, sino que incluso es totalmente indiferente al lenguaje que debería expresarlo, infinitamente alejado de él.

El hecho de que el enigma no exista, que ni siquiera el enigma sea capaz de capturar al ser, que es al mismo tiempo perfectamente manifiesto y completamente indecible, éste es ahora el auténtico enigma frente al cual la razón humana se detiene petrificada.

(Ésta es la postura wittgensteiniana del problema del enigma.)

II

Siempre se tiene miedo de una sola cosa: de la verdad. O, con más precisión, de la representación que nos hacemos de ella. El miedo no es, en efecto, simplemente una falta de coraje frente a una verdad que más o menos conscientemente nos representamos: antes aun está el miedo ya implícito en el hecho mismo de que nos hemos hecho una imagen de la verdad, hemos recibido su nombre y su presentimiento. Es este arcaico miedo contenido en toda representación el que encuentra en el enigma su expresión y su antídoto.

Ello no significa que la verdad sea algo irrepresentable, que cada vez nos apresuramos de nuevo a cubrir con nuestras representaciones. La verdad empieza sólo un instante después de que hemos reconocido la verdad o la falsedad de una representación (en la representación, ella sólo puede tener la forma: «¡entonces era precisamente así!» o bien : «entonces me equivocaba»). Por ello, es importante que la representación se detenga un momento antes que la verdad, por ello es sólo verdadera aquella representación que también representa el descarte que la separa de la verdad.

III

Se dice que Platón, ya viejo, convocó un día a sus alumnos en la Academia, anunciándoles que les iba a hablar del Bien. Puesto que con este término solía aludir al núcleo más íntimo y oscuro de su doctrina, sobre el que nunca había tratado explícitamente, reinaba entre los que se habían reunido en la exedra (y entre ellos se encontraban Espeusipo, Senocrates, Aristóteles y Filipo de Opunte) una comprensible expectación, incluso un cierto nerviosismo. Pero cuando el filósofo empezó a hablar y resultó que tan sólo se to-

caban cuestiones matemáticas, números, líneas, superficies, movimientos de los astros, y por último se sostenía que el Bien era el Uno, empezaron en primer lugar a maravillarse, luego a intercambiar miradas y a menear la cabeza, hasta que algunos abandonaron en silencio la sala. Incluso aquellos que se quedaron hasta el final, como Aristóteles y Espeusipo, estaban embarazados y no sabían qué pensar.

De este modo, Platón, que hasta entonces siempre había puesto en guardia a sus discípulos contra los tratamientos temáticos de los problemas y en sus escritos, había dejado espacio de buena gana a las ficciones y los cuentos, se convirtió para sus alumnos en un mito y en un enigma.

IV

Un filósofo se había convencido tras muchas reflexiones de que la única forma legítima de escritura era la que cada vez inmunizaba a los lectores contra la ilusión de verdad que podía suscitar. «Si descubriésemos —solía repetir— que Jesús o Lao-Tse han escrito una novela policíaca, nos parecería indecente. Así un filósofo no puede sostener tesis ni expresar opiniones sobre problemas.» Por ello había decidido atenerse a aquellas simples formas tradicionales, como el apólogo, la fábula, la leyenda, que ni siquiera Sócrates en su lecho de muerte había desdeñado y que parecen hacer que el lector desconfíe de tomarlas demasiado en serio.

Sin embargo, otro filósofo le hizo notar que una elección similar era, en verdad, contradictoria, porque presuponía en el autor una intención tan irremediabilmente seria que se vería obligada a tomar distancias de su misma expresión. Si la intención didáctica de las antiguas fábulas parecía aceptable, ello era sólo porque éstas habían sido repetidas y cambiadas infinidad de veces a lo largo de los siglos y de su verdadero autor ya no se sabía nada. Pero, continuaba el ob-

jetor, la única intención que escapaba a toda posibilidad de engaño era la ausencia absoluta de toda intención. Y es precisamente esta no intencionalidad la que los poetas expresaban a través de la imagen de la Musa, que les dictaba las palabras a las que ellos se limitaban a prestar la voz. Pero para la filosofía ello no era posible: ¿qué sentido tendría, en efecto, una filosofía inspirada? A menos de encontrar algo parecido a una Musa de la filosofía, a menos que fuese posible encontrar una expresión que, como el canto de aquella antiquísima musa que los tebanos llamaban Esfinge, cayese en pedazos exactamente en el instante en que mostraba su verdad.

V

Supongamos cumplidos todos los signos, expiada la pena del hombre en el lenguaje, todas las posibles preguntas satisfechas y proferido todo cuanto podría ser dicho, ¿qué sería entonces la vida de los hombres sobre la tierra? «Nuestros problemas vitales —contestas— no serían ni siquiera tocados.» Pero suponiendo que aún tuviésemos ganas de llorar o de reír, ¿para qué reiríamos o lloraríamos, qué serían ese llanto o esa risa, si, mientras éramos prisioneros en el lenguaje, éstos no eran, no podían ser más que la experiencia, triste o afortunada, tragedia o comedia, de los límites, de la insuficiencia del lenguaje? Allí donde el lenguaje estuviese perfectamente terminado, perfectamente determinado, allí coincidirían la otra risa, el otro llanto de la humanidad.

Idea del silencio

En una recopilación de fábulas antiguas se lee este apólogo:

«Era costumbre entre los atenienses que aquel que quisiese ser considerado filósofo tenía que dejarse azotar a conciencia y, si soportaba pacientemente los golpes, podía entonces ser considerado un filósofo. Un individuo una vez se había sometido a la fustigación y, tras haber soportado en silencio los palos, exclamó: «Bien, ¡entonces soy digno de ser filósofo!» Mas con razón se le contestó: «Lo hubieses sido sólo si te hubieses callado.»

La fábula enseña que ciertamente la filosofía tiene algo que ver con la experiencia del silencio, pero que asumir esta experiencia no constituye de ninguna manera la identidad de la filosofía. Ésta está expuesta en el silencio absolutamente sin identidad, soporta el sin nombre sin encontrar en él su propio nombre. El silencio no es su palabra secreta —antes bien su palabra calla perfectamente su propio silencio.

Idea del lenguaje I

I

Un bello rostro es quizás el único lugar en el que existe realmente silencio. Mientras el carácter marca el rostro con palabras no proferidas y con intenciones truncadas, mientras la cara del animal parece siempre estar a punto de decir algo, la belleza humana abre el semblante al silencio. Mas el silencio —que aquí se da— no es simplemente una interrupción de la conversación, sino silencio de la misma palabra, el hacerse visible de la palabra: idea del lenguaje. Por ello el hombre está verdaderamente en casa en el silencio del rostro.

II

Sólo la palabra nos pone en contacto con las cosas mudas. Mientras que la naturaleza y los animales están siempre cogidos en una lengua y, aun callando, incesantemente hablan y responden con signos, sólo el hombre es capaz de interrumpir, en la palabra, la infinita lengua de la naturaleza y de situarse por un instante frente a las cosas mudas. Sólo para el hombre existe la rosa intangible, la idea de la rosa.

Idea del lenguaje II

Ingeborg Bachmann in memoriam

La leyenda kafkiana *En la colonia penal* se ilumina particularmente si se entiende que el aparato de tortura inventado por el ex comandante de la colonia penal es en verdad el lenguaje. Mas con ello la cosa se complica en no menor medida. En la leyenda, en efecto, la máquina es ante todo un instrumento de justicia y de castigo. Ello significa que también el lenguaje es, sobre la tierra y para los hombres, un instrumento parecido. El secreto de la colonia penal sería entonces el mismo que el que un personaje de la novela contemporánea traiciona con estas palabras: «Te confiaré un secreto terrible: el lenguaje es la pena. En él todas las cosas tienen que entrar y en él todas deben perecer según la medida de su culpa.»

Pero, si se trata de expiar una culpa (y el oficial está absolutamente seguro de esto: «la culpa está siempre fuera de toda cuestión»), ¿en qué consiste el sentido de la pena? Sobre este punto las explicaciones del oficial tampoco dejan lugar a dudas: en lo que sucede alrededor de la sexta hora. En efecto, cuando han pasado seis horas desde el momento en que la grada empieza a transcribir en la carne del condenado el mandamiento que ha transgredido, éste empieza a descifrar el texto: «Mas luego, después de la sexta hora, ¡qué silencioso se vuelve el hombre! Incluso al más idiota se le abre la inteligencia. Empieza por los ojos y desde allí se difunde. Es un espectáculo que podría inducir a cualquiera a someterse a la grada. No sucede nada más, sólo que el hombre empieza a descifrar lo que hay escrito, aprieta los

labios como si estuviese a la escucha. Usted ha visto que no resulta fácil descifrar el texto con los ojos, pero nuestro hombre lo descifra con sus heridas. Es un trabajo difícil, precisa de seis horas para llevarlo a cabo. Mas llegados a este punto la grada lo ha atravesado de parte a parte y lo tira en la fosa en donde él se desploma sobre el algodón y el agua ensangrentada.»

Lo que el condenado alcanza por tanto silenciosamente a comprender en su última hora, es el sentido del lenguaje. Los hombres —se podría decir— viven su existencia de seres parlantes sin comprender el sentido de lo que en ella está en cuestión; pero llega para todos una sexta hora en la que incluso al más idiota debe abrírsele la razón. No se trata naturalmente de la comprensión de un sentido lógico, tal y como se podría leer también con los ojos, sino de un sentido más profundo, que puede ser descifrado sólo a través de las heridas y que al lenguaje le compete sólo en cuanto pena. (Por ello la lógica tiene su ámbito exclusivo en el juicio: el juicio lógico es en realidad inmediatamente juicio penal, *sentencia*.) Entender este sentido, medir nuestra propia culpa, es una labor difícil, y tan sólo en el momento en que esta labor haya sido llevada a cabo se puede decir que se ha hecho justicia.

Esta interpretación no agota sin embargo el sentido de la leyenda. Es más, éste empieza a desvelarse sólo cuando el oficial, comprendiendo que no va a poder convencer al viajero, libera al condenado y entra él mismo en su lugar en la máquina. Decisivo resulta aquí el texto que habrá que inscribirle en la carne. No tiene, como para el condenado, la forma de un mandamiento preciso («honra al superior»), sino que consiste en la pura y simple orden: «sé justo». Pero precisamente cuando se intenta transcribir esta orden no sólo la máquina se hace pedazos, sino que falla en su misión: «la grada ya no escribía, sólo atravesaba... ya no era una tortura... era un auténtico asesinato». Por tanto, sobre la

cara del oficial no se distinguía al final ningún signo de la prometida redención: «Todo lo que los demás habían encontrado en la máquina, el oficial no lo había encontrado.»

Llegados a este punto, existen dos interpretaciones posibles de la leyenda. Según la primera, el oficial había violado efectivamente, en su papel de juez, el precepto «sé justo» y por ello debe pagar la pena. Mas con él también la máquina, cómplice necesaria de la injusticia, debe ser destruida. Que luego el oficial no pueda encontrar en el castigo aquella redención que otros habían creído encontrar, se explica fácilmente mediante la circunstancia de que él conocía de antemano el texto de la inscripción.

Pero es posible otra lectura. Según ésta, el precepto «sé justo» no se refiere al dictado que el oficial ha transgredido, sino que es más bien la instrucción destinada a hacer pedazos la máquina. Y el oficial es perfectamente consciente de ello desde el momento en que lo anuncia al viajero: «“Bien, la hora ha llegado”, dijo por fin, y miró al viajero con ojos limpios que contenían quién sabe qué invitación, quién sabe qué apelación a comprender.» No hay duda: él ha introducido la instrucción en la máquina con intención de destruirla.

El sentido último del lenguaje —parece decir la leyenda— es la orden «sé justo»; y a pesar de ello es precisamente el sentido de esta orden lo que la máquina del lenguaje no es capaz de ninguna manera de hacernos comprender. O, mejor dicho, puede hacerlo dejando de desempeñar su tarea penal, saltando en pedazos y convirtiéndose de castigadora en asesina. De esta manera, la justicia triunfa sobre la justicia, el lenguaje sobre el lenguaje. Que el oficial no haya encontrado en la máquina lo que los demás habían encontrado es entonces perfectamente comprensible: llegados a ese punto no había en el lenguaje nada que entender para él. Por ello su expresión quedó como la que tenía en vida: la mirada limpia, la frente atravesada por el gran punzón de hierro.

Idea de la luz

Enciendo la luz en una habitación a oscuras: ciertamente la habitación iluminada ya no es la habitación a oscuras, la he perdido para siempre. Y sin embargo, ¿no se trata acaso de la misma habitación?, ¿no es precisamente la habitación oscura el único contenido de la habitación iluminada? Aquello que ya no puedo tener, aquello que se queda infinitamente atrás y que, al mismo tiempo, me empuja hacia adelante, es sólo una representación del lenguaje, la oscuridad que se le presupone a la luz; pero si abandono el intento de alcanzar este presupuesto, si centro mi atención en la luz misma, si la recibo —lo que la luz me da es, entonces, la *misma* habitación, la oscuridad no hipotética. El único contenido de la revelación es lo en sí cerrado, lo velado —la luz no es más que el sucederse de la oscuridad a sí misma.

Idea de la apariencia

Fue un tardío comentarista de Aristóteles, Simplicio de Cilicia, profesor en la escuela de Atenas pocos años antes de su cierre y posteriormente desterrado, con los últimos filósofos paganos, a la corte de Cosroe I, quien transmitió a la astronomía medieval (y a través de ésta a la ciencia moderna) la expresión «salvar las apariencias» (τὰ φαινόμενα σώζειν) como lema de la ciencia platónica. Si no del mismo Platón, la expresión proviene ciertamente del ambiente de la Academia, y quizá no sea casualidad que le haya sido atribuida por primera vez a aquel Heráclides Pontico, candidato a la sucesión de Espeusipo en la dirección de la Academia, del que se cuenta que había intentado falsificar la apariencia de su propia muerte (sustituyendo el cadáver por una serpiente) y que, según el mismo biógrafo, fue objeto de burla por parte de un acróstico por no haber sabido reconocer la falsedad de un apócrifo sofocleo.

En su comentario al *De coelo* aristotélico, Simplicio expone de esta manera la función que Platón le asignaba a la astronomía de su tiempo: «Platón admite en un principio que los cuerpos celestes se mueven con un movimiento circular, uniforme y constantemente regular; de esta manera, plantea a los matemáticos el siguiente problema: ¿cuáles son los movimientos circulares y perfectamente regulares que conviene tomar como hipótesis, de modo que sea posible salvar las apariencias respecto a los astros errantes?»

De todos es sabido que la astronomía griega, a partir de Eurodoso, para contestar a esta exigencia —es decir, para

salvar las apariencias infinitamente complejas que presentaba el movimiento irregular de los astros mencionados, y por ello, «errantes» (πλάνητες)— se vio obligada a suponer, para cada uno de ellos, una serie de esferas homocéntricas, cada una de ellas animada por un movimiento uniforme, de cuya composición con los de las otras resultaba, al final, el movimiento aparente del planeta. Resulta decisivo aquí el estatuto que se le debe atribuir a las hipótesis: para Platón no debían ser consideradas como principios verdaderos, si no precisamente como hipótesis, cuyo sentido se agotaba con la salvación de los fenómenos. Como escribe Proclo, polemizando con aquellos que confunden la hipótesis con los principios no hipotéticos: «estas hipótesis están concebidas para descubrir la forma de los movimientos de los astros —que, en verdad, se mueven precisamente como aparentan (ὡσπερ καὶ φαίνεται)— es decir, para hacer comprensible la medida de sus movimientos». Por ello, en el momento en que Newton escribió en las puertas de la ciencia moderna su *Hypotheses non fingo*, adjudicándole a ésta la tarea de deducir de la experiencia las causas *reales* de los fenómenos, la expresión «salvar las apariencias» inició aquella lenta migración semántica que, exiliándola del ámbito de la ciencia, la llevó a asumir el significado peyorativo que sigue teniendo hoy en día en el trato coloquial.

¿Qué podía significar en la intención platónica, τὰ φαινόμενα ὡζειν? ¿En vista de qué se salvaban las apariencias? ¿Y de qué?

La errante apariencia se convierte, gracias a la hipótesis, en algo comprensible, se la libera de toda necesidad de una ulterior explicación científica, de todo «¿por qué?», que se ha saciado en la hipótesis. La hipótesis, al dar razón de ella, muestra por tanto el errar de la apariencia como apariencia del errar. Ello no significa que la hipótesis sea verdadera, que se le pueda presentar a la apariencia como un fundamento real, hacia el que debería dirigirse el conocimiento.

La bella apariencia, no explicable posteriormente a través de hipótesis, resulta de este modo atesorada, perdonada, «salvada» para otra comprensión, que ahora la toma tal y como ella es en sí misma, *anhipotéticamente*, en su esplendor. Lo que se ha conseguido aquí es un aún sensible (de aquí el término idea, que indica una visión, un ἰδεῖν), pero no un sensible *presupuesto* del lenguaje y del conocimiento, sino algo expuesto en ellos, absolutamente. La apariencia basada ya no en la hipótesis, sino en sí misma, la cosa ya no separada de su inteligibilidad, sino en medio de ésta, es la idea, es la cosa misma.

Idea de la gloria

«**P**arece» —¡qué extraña es la gramática de este verbo! Significa tanto *videtur*: «da la sensación, me parece como una apariencia o un semblante, que por tanto puede resultar engañoso», como *lucet*: «resplandece, se manifiesta en su evidencia»; por un lado, una latencia que permanece oculta en su mismo dejarse ver, por el otro, una pura, absoluta visibilidad, sin sombras. (En la *Vita nuova*, que está enteramente construida como una fenomenología, por decirlo de algún modo, de la apariencia, ambos sentidos se contraponen intencionadamente en alguna ocasión: «*Mi pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernia una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi lo guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé...*»* De la misma forma irónica los diferencia Guinzelli, casi para mostrar mejor la confusión: «*più che la stella Diana splende e pare...*»)**

Estos dos sentidos no son propiamente separables, y no es fácil, en cada ocasión, decidirse por uno o por otro: es como si todo esplendor implicase una apariencia, todo «parecer» un «me parece».

* «Me parecía ver en mi habitación una niebla de color fuego, dentro de la que yo discernía la figura de un señor de pavoroso aspecto para quien lo mirase; y me aparecía con tanto regocijo, como a sí...» (*N. de la T.*)

** «más que la estrella Diana resplandece y parece...» (*N. de la T.*)

En el rostro humano, los ojos nos impresionan no por su transparencia expresiva, sino todo lo contrario, por su obstinada resistencia a la expresión, por su turbidez. Y si verdaderamente fijamos la mirada en los ojos del otro, vemos tan poco de él que, es más, aquéllos nos devuelven nuestra imagen en miniatura, de donde saca su nombre la pupila.

En este sentido, la mirada es verdaderamente «la hez del hombre» —mas este sedimento del humano, esta abismal opacidad y miseria del semblante (en el que tan a menudo se pierde el amante y que el político sabe valorar atentamente para hacer de él un instrumento de poder) es el único distintivo genuino de su espiritualidad.

La palabra latina *vultus* —de la que deriva el italiano *volto* (rostro)— tiene, en las lenguas indoeuropeas, una correspondencia exacta sólo en el término gótico *wulthus*. En la Biblia de Ulfila, que nos ha transmitido este vocablo, éste no es utilizado sin embargo en el sentido de «rostro» (ya Cicerón observaba que el griego no posee un equivalente de esta palabra: «Aquello a lo que llamamos rostro —escribe— y que no puede existir en ningún animal sino sólo en el hombre, indica el elemento moral: los griegos no conocen este significado y no poseen la palabra correspondiente»), sino que traduce el griego δόξα, que significa la gloria de Dios. En el Viejo Testamento, la gloria (*Kabod*) indica a la divinidad en su manifestarse a los hombres o, mejor dicho, la manifestación como uno de los atributos esenciales de Dios (δόξα significa etimológicamente: apariencia, semblante). En el Evangelio de san Juan, quien cree en Dios no precisa señales (σημεῖα, milagros), puesto que ve inmediatamente su gloria, su «rostro». Esto está expuesto por completo en la cruz, el último «signo», en el que todos los signos se consuman.

Yo miro a alguien a los ojos: éste baja la vista (es el pudor, que es precisamente el pudor del vacío que existe detrás de la mirada) o bien a su vez me mira. Y sus ojos me pueden mirar descaradamente, exhibiendo su vacío como si detrás hubiese otro ojo abismal que conoce ese vacío y lo utiliza como un escondrijo impenetrable; o bien con un descaro casto y sin reservas, dejando que en el vacío de nuestras miradas acontezcan amor y palabra.

Es una calculada estratagema el que, en las fotografías pornográficas, los sujetos retratados miren a veces hacia el objetivo, exhibiendo de esta manera la consciencia de ser expuestos a la mirada. Esta circunstancia inesperada desmiente violentamente la ficción implícita en el consumo de estas imágenes, según la cual quien las mira sorprende, sin ser visto, a los actores: éstos, desafiando conscientemente su mirada, obligan al *voyeur* a mirarlos a los ojos.

En el breve instante que dura la sorpresa, entre esas imágenes miserables y aquel que las contempla corre algo parecido a una interrogación amorosa; el descaro limita con la transparencia y su comparecer es, por un instante, sólo esplendor. (Sin embargo, sólo por un instante: está claro que aquí la intención impide la perfecta transparencia; ellos saben que son mirados, se les paga para saberlo.)

En el punto de la inervación, en la que la imagen reflejada en la retina se convierte propiamente en visión, el ojo está necesariamente ciego. Éste organiza la visión alrededor de este centro invisible —lo que significa, también, que toda la visión está organizada para no dejarte ver esta ceguera. Es como si toda inlatencia contuviese, engarzada en su mismo centro, una inextinguible latencia, toda luminosidad encerrase una íntima tenebrosidad.

Para el animal este punto ciego permanece siempre oculto, se encuentra inmediatamente contiguo a su propia visión,

no puede nunca traicionar su ceguera, vivir esa experiencia. Su consciencia, por tanto, se desvanece en el momento mismo en que despierta: es pura voz. (Por ello, el animal no conoce apariencias. Sólo el hombre presta atención a las imágenes en cuanto imágenes, conoce la apariencia como apariencia.)

El hombre se constituye como sujeto consciente aferrándose con todas sus fuerzas a este punto ciego. Es como si intentase desesperadamente ver su ceguera. De este modo para él en toda visión se insinúa un retraso, una no contigüidad y una memoria entre estímulo y respuesta. Por primera vez la apariencia se separa de la cosa, el semblante del esplendor. Pero esta gota de tiniebla —este retraso— es relativa a que algo *sea*, es el ser. Para nosotros sólo las cosas son, desligadas de nuestras necesidades y de nuestra inmediata relación con ellas. Son, simplemente, maravillosamente, inalcanzablemente.

Pero, ¿qué puede significar la visión de una ceguera? Yo quiero aferrar mi oscuridad, aquello que queda sin expresar en mí: pero esto es precisamente mi inlatencia, mi no ser más que rostro y apariencia permanente. Si realmente pudiese ver el punto ciego de mi ojo, no vería nada (ésta es la tiniebla en la que los místicos dicen que vive Dios).

Por ello, todo rostro se contrae en una expresión, se endurece en un carácter y, de esta manera, se adentra y se hunde en sí mismo. El carácter es la mueca del rostro en el momento en que se da cuenta de que no tiene nada que expresar y desesperadamente mira hacia atrás en busca de su propia ceguera. Mas lo que aquí se alcanza es sólo una inlatencia, una pura visibilidad: sólo un rostro. Y el rostro no es algo que trascienda más allá de la cara —es la exposición de la cara en su desnudez, victoria sobre el carácter: palabra.

¿Y acaso no nos ha sido concedido el lenguaje para liberar a las cosas de su imagen, para llevar a la apariencia la misma apariencia, para conducirla a la gloria?

Idea de la muerte

El ángel de la muerte, que en ciertas leyendas se llama Samael y con el que se cuenta que el mismo Moisés tuvo que luchar, es el lenguaje. Aquél nos anuncia la muerte —¿qué otra cosa hace el lenguaje? Pero es precisamente este hecho lo que nos hace tan difícil morir. Desde tiempos inmemoriales, desde los inicios de la historia, la humanidad está en lucha con el ángel, para arrancarle el secreto que él se limita a anunciar. Mas de sus manos pueriles se puede obtener tan sólo esa anunciación, que de todos modos él había venido a traernos. De esto el ángel no tiene la culpa, y sólo aquel que entiende la inocencia del lenguaje comprende al mismo tiempo el verdadero sentido de esa anunciación y puede aprender a morir.

Idea del despertar

A Italo Calvino

I

Nagarjuna viajaba a lo largo y ancho de Andhra y, allí donde se detenía, enseñaba a aquellos que deseaban instruirse en la doctrina de la vacuidad. A veces sucedía que entre los discípulos y los curiosos se mezclaban algunos adversarios y Nagarjuna tenía entonces, si bien de mala gana, que confutar sus opiniones y deshacer sus argumentos. De estas discusiones en los atrios perfumados de los templos o en el fragor de los mercados le quedaba cierta amargura. Sin embargo, lo que le atormentaba no eran las reprensiones de los monjes ortodoxos que lo acusaban de nihilista y de destruir las cuatro verdades. (Sus enseñanzas se centraban precisamente en el sentido de las cuatro verdades.) Tampoco lo turbaban las ironías de los solitarios que, parecidos a rinocerontes, cultivaban la iluminación sólo para ellos mismos. (¿Acaso no había sido, no seguía siendo él mismo un rinoceronte parecido?) Lo que le afligía eran los argumentos de aquellos lógicos que ni siquiera se presentaban como adversarios, es más, que declaraban profesar su misma doctrina. La diferencia entre las enseñanzas de aquellos y las suyas era tan sutil que muchas veces él mismo no conseguía percibirla. Y sin embargo, no se podía imaginar nada más alejado. Porque ciertamente se trataba de la misma doctrina de la vacuidad, pero retenida en la representación. Ellos se servían de la producción condicionada y del principio de razón para demostrar la vacuidad de las cosas, pero no llegaban al punto en el que estos principios mostraban su vacuidad. En

definitiva, ¡conservaban los sujetos de los principios que demostraban el vacío de todos los sujetos! De esta manera, enseñaban el conocimiento sin el despertar, la verdad sin su invención.

Recientemente, esta doctrina imperfecta había penetrado entre sus discípulos. Nagarjuna les daba vueltas a estos pensamientos mientras viajaba a lomos de una burra hacia Vidarbha. El sendero corría entre una montaña color rosa y un prado sin límites, interrumpido por pequeños lagos en los que se reflejaban las nubes. Incluso Candrakirti, su alumno preferido, había caído en este error. Mas, ¿cómo se lo podía impugnar, sin extenderse en una representación? Cogido con las rodillas a su gris cabalgadura, con la mirada perdida entre las piedras y los musgos del sendero, Nagarjuna empezó a extender mentalmente el bosquejo de las *Estancias del camino intermedio*:

«Aquellos que profesan la verdad como una doctrina, como una representación de la verdad. Aquellos que tratan el vacío como una cosa, se forman una imagen de la vacuidad de la imagen. Pero el conocimiento de la vacuidad de la imagen no es a su vez una representación: es, simplemente, el fin de la representación... Tú quieres utilizar el vacío como un alivio contra el dolor: pero, ¿cómo podría aliviarte una vacuidad? Si el vacío no permanece él mismo vacío, si le atribuyes el ser o el no ser, esto y sólo esto es el nihilismo: haber cogido nuestra propia nada como a una presa, como un refugio frente a la vacuidad. Pero el sabio permanece en el dolor sin encontrar en él ningún refugio, ninguna razón: permanece en la vacuidad del dolor. Por ello escribes, oh Candrakirti: aquel para quien también la vacuidad es una opinión e incluso lo irrepresentable una representación, aquel para el que lo indecible es una cosa sin nombre —a éste con razón los Victoriosos lo considerarán incurable. Es como un comprador demasiado codicioso que al vendedor que le dice: “no te daré ninguna mercancía”, le

contesta: “dame por lo menos la mercancía llamada nada”... Quien ve lo absoluto no ve otra cosa que la vacuidad de lo relativo. Pero precisamente ésta es la prueba más difícil: si a estas alturas no entiendes la naturaleza de la vacuidad y continúas haciéndote una representación de ella, éste es el camino que llamamos intermedio. El relativo vacuo ya no es relativo a un absoluto. La imagen vacía ya no es imagen de nada. La palabra está perfectamente colmada de su ser vana. Esta paz de la representación es el despertar. Aquel que se despierta, sabe sólo que ha soñado, sólo conoce la vacuidad de su representación, del durmiente. Pero el sueño, que ahora recuerda, no representa, no sueña nada más.»

II

«Redeo de Perusio et de nocte profunda venio huc et est tempus hiemis lutosum et adeo frigidum, quod dondoli aquae frigidae congelatae fiunt ad extremitates tunicae et percutiunt super crura et sanguis emanat ex vulneribus talibus. Et totus in luto et frigore et glacie venio ad ostium, et postquam diu pulsavi et vocavi, venit frater et quaerit: Quis est? Ego respondeo: Frater Franciscus. Et ipse dicit: Vade, non est hora decens eundi; non intrabis. Et iterum insistenti respondeat: Vade; tu es unus simplex et idiota; admodo non venis nobis; nos sumus tot et tales, quod non indigemus te. Et ego iterum sto ad ostium et dico: Amore dei recolligatis me ista nocte. Et ille respondet: non faciam. Vade at loco cruciferrorum et ibi pete. Dico tibi quod si patientiam habuero et non fuero motus, quod in hoc est vera laetitia et vera virtus et salus animae.»

(Francisco no encuentra refugio en el no reconocimiento, en ningún caso la ausencia de identidad puede constituir una nueva identidad. Él se obstina más bien en repetir: Soy Francisco, ¡abrid! Aquí la representación no ha trascendido

a través de otra representación superior, sino a través de su exhibición, su llegar al fondo. Como umbral el nombre insignificante —la subjetividad pura— es entendido en el edificio de la alegría.)

Umbral

Kafka defendido frente a sus intérpretes

Acerca de lo inexplicable circulan las leyendas más variadas. La más ingeniosa —que fue encontrada por los actuales guardianes del Templo revolviendo entre las antiguas tradiciones— explica que, siendo inexplicable, permanece como tal en todas las explicaciones que se dan y continuarán dándose de él a lo largo de los siglos. Precisamente estas explicaciones constituyen la mejor garantía de su inexplicabilidad. El único contenido de lo inexplicable —aquí reside la sutileza de la doctrina— consistiría en la orden —verdaderamente inexplicable—: «¡explica!». No podemos evadirnos de esta orden porque ésta no presupone nada que explicar, sino que es ella misma la única presuposición. Sea lo que sea lo que contestes o no a su imposición —y por tanto también tu silencio— será de todas maneras significativo, contendrá de todas maneras una explicación.

Nuestros ilustres padres —los patriarcas—, no encontrando nada que explicar, buscaron en su corazón la manera de explicar este misterio y no encontraron ninguna expresión más adecuada para lo inexplicable que la explicación misma. La única manera —argumentaron— para explicar que no hay nada que explicar es dar explicaciones. Cualquier otra conducta, incluido el silencio, coge lo inexplicable con manos demasiado torpes: sólo las explicaciones lo dejan intacto.

Entre los patriarcas, que formularon por primera vez esta doctrina, ésta debía ir junto a un codicilo, que los actuales guardianes del Templo han permitido que se perdiese.

Éste precisaba que las explicaciones no iban a durar eternamente y que un día, que ellos llamaban «día de la Gloria», éstas pondrían punto final a sus danzas alrededor de lo inexplicable.

En efecto, las explicaciones no son más que un momento en la tradición de lo inexplicable: precisamente aquel que lo custodia dejándolo sin explicar. Pero en el momento en que aquéllas lo dejan ir, mostrando su propia vacuidad, también lo inexplicable vacila. En realidad, inexplicables eran sólo las explicaciones, y para explicarlas se inventó la leyenda. Aquello que no debía ser explicado queda perfectamente contenido en aquello que ya no explica nada.

Sumario

Umbral	9
--------------	---

I

<i>Idea de la materia</i>	19
<i>Idea de la prosa</i>	21
<i>Idea de la cesura</i>	25
<i>Idea de la vocación</i>	27
<i>Idea de la Única</i>	29
<i>Idea del dictado</i>	33
<i>Idea de la verdad</i>	37
<i>Idea de la Musa</i>	41
<i>Idea del amor</i>	43
<i>Idea del estudio</i>	45
<i>Idea de lo inmemorable</i>	49

II

<i>Idea del poder</i>	53
<i>Idea del comunismo</i>	55
<i>Idea de la política</i>	59
<i>Idea de la justicia</i>	61
<i>Idea de la paz</i>	63
<i>Idea de la vergüenza</i>	65
<i>Idea de la época</i>	69
<i>Idea de la música</i>	71
<i>Idea de la felicidad</i>	75
<i>Idea de la infancia</i>	77
<i>Idea del juicio universal</i>	83

III

<i>Idea del pensamiento</i>	87
<i>Idea del nombre</i>	89
<i>Idea del enigma</i>	91
<i>Idea del silencio</i>	95
<i>Idea del lenguaje I</i>	97
<i>Idea del lenguaje II</i>	99
<i>Idea de la luz</i>	103
<i>Idea de la apariencia</i>	105
<i>Idea de la gloria</i>	109
<i>Idea de la muerte</i>	115
<i>Idea del despertar</i>	117
Umbral	121