



Jean-Luc Nancy: Ya sa(ves) lo que quiero decir [*Vous voyez ce que je veux dire*]

Presentación del artículo invitado

En agosto de 2021 falleció el filósofo francés Jean-Luc Nancy. En el cuaderno monográfico que dedicó *Escritura e Imagen* a su pensamiento en el número 15 (2019), quisimos recalcar la importancia que su obra tiene para la Estética. En esta ocasión nos gustaría incidir en cómo sus textos invitan a pensar de otro modo la relación entre escritura e imagen. Tanto es así, que en el momento de la fundación de esta publicación quisimos contar con su apoyo, lo que se tradujo, en uno de los gestos de generosidad tan frecuentes en él, no sólo en acceder a formar parte del Comité científico de *Escritura e Imagen*, sino en proporcionarnos un trabajo entonces inédito, «La imagen: Mímesis & Méthexis», que vio la luz en el segundo número de la revista. Allí Nancy reflexionaba, precisamente, sobre la relación entre lo dicho y lo escrito a propósito de un cuadro de Cézanne: “por el solo hecho de su naturaleza de citación, la imagen hace ya oír algo. Hace resonar la palabra del Eclesiastés, la *vanitas vanitatum* que no puede sino resonar porque es pronunciada más que escrita, pronunciada en su escritura, dirigida y lanzada como una advertencia, como una moción, como un aviso y como un recordatorio”¹.

A modo de homenaje, queríamos que la nueva sección que en adelante va a llevar *Escritura e imagen*, el “Artículo invitado”, recibiera como primer huésped a uno de los últimos textos que escribió Jean-Luc Nancy, en el que, de nuevo, aborda la relación entre la palabra y la imagen desde otra perspectiva. No se nos ocurría un modo mejor para seguir recordando la vigencia de su obra para quien quiere pensar esa conjunción que hace que se toquen la escritura y la imagen en una relación, en una compartición, *partage*, casi siempre problemática y, al mismo tiempo, inevitable.

Por último, queremos agradecer a Hélène Nancy las facilidades que nos ha dado para poder publicar esta traducción, así como a Michel Surya, director de la revista *Lignes*, en donde apareció este texto por vez primera en 2021.

Presentation of the invited article

In August 2021, the French philosopher Jean-Luc Nancy passed away. In the monographic notebook that *Escritura e Imagen* dedicated to his thought in number 15 (2019), we wanted to emphasize the importance that his work has for Aesthetics.

¹ Nancy, Jean-Luc, «La imagen: Mímesis & Méthexis», en *Escritura e Imagen* n° 2 (2006), pp. 7-22, aquí p. 18.

On this occasion we would like to focus on how his texts invite us to think differently about the relationship between writing and image. So much so, that at the time of the foundation of this publication we wanted to count on his support, which resulted in one of the gestures of generosity so frequent in him, not only in agreeing to be part of the Scientific Advisory Board of *Writing and Image*, but in providing us with a then unpublished work, «La imagen: Mímesis & Méthexis», which was published in the second issue of the magazine. There Nancy reflected, precisely, on the relationship between what was said and what was written about a painting by Cézanne: “by the sole fact of its nature as a citation, the image already makes us hear something. It makes the word of Ecclesiastes resound, the *vanitas vanitatum* that cannot but resound because it is pronounced more than written, pronounced in its writing, directed and launched as a warning, as a motion, as a warning and as a reminder”.

As a tribute, we wanted the new section that «La imagen: Mímesis & Méthexis» will carry from now on, the “Guest Article”, to receive as its first guest one of the last texts written by Jean-Luc Nancy, in which, once again, addresses the relationship between the word and the image from another perspective. We could not think of a better way to continue remembering the validity of his work for those who want to think about that conjunction that makes writing and image touch in a relationship, in a sharing, partage, almost always problematic and, at the same time, inevitable.

Finally, we would like to thank Héléne Nancy for the facilities she has given us to publish this translation, as well as Michel Surya, director of *Lignes* magazine, where this text appeared for the first time in 2021.

Ya sa(ves) lo que quiero decir

Jean-Luc Nancy

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

A way a lone a last a loved a long the

riverrante, pasando Eva y Adán, de curva ribereña a codo de bahía, nos trae por un comodo vicus de recirculación de vuelta a Howth Castle y Environs.

Una vía una sola una última una amada una larga

Principio y final de *Finnegans wake*.

En el siglo XII Armoricus Tristan erige el castillo de Howth cerca de Dublín. El nombre de este fundador será evocado dos líneas más adelante, volverá después y será ocasionalmente asociado al amor, como va a serlo aquí (“*Sir Tristam violer d’amores*”). Armor, amor: habrá que regresar allí. ¿Quién tiene que regresar? Nosotros, por supuesto, lectores, tenemos que regresar al amoroso origen, como también regresa el texto desde su final –“*Una vía una sola una última una amada una larga*”–, quinientas páginas más adelante. Tantas páginas para encontrarnos en el principio, todo este camino para acabar regresando al lugar más familiar que haya. Tan familiar que se puede pasear por sus alrededores –término que comparten las dos lenguas que aquí se hablan²–.

Tras haber pasado, no se olvide, por la pareja originaria. No se parte de ella, se pasa por ella. Con un largo viraje damos por acabado nuestro recorrido: nunca la palabra “circulación” fue usada con más propiedad. Se regresa, se vuelve, al país del autor, cuyo nombre hará un guiño unas páginas más adelante en la exclamación *¡joygrantit!* (goce garantizado, que el goce sea concedido). Cada lector o lectora vuelve amorosamente solo o sola a acabar su lectura tras haber rodado, girado, corrido, virado.

Así pues, ¿a qué se regresa? A la sonoridad rodante de *riverrun*, que no hace otra cosa ella misma que abrir el redoble de una cascada sonora – *swerve of shore to bend of bay* – por donde se precipita la languidez cadenciosa del final — *a last a loved a long*–.

Es a la voz a donde se regresa y es la voz lo que se reencuentra. No es que regrese a sí dejándose identificar. Al revés: la enorme cesura que separa el artículo del nombre compuesto (la - riverrante) no puede ser suturada. Habrá sido necesario atravesar quinientas páginas y prestar oído –como se dice hacia la mitad de las páginas *Ohr for oral*, oído (alemán) para oralidad (seguida de *key for crib*, uno de cuyos sentidos puede ser “llave para traducción”).

² La palabra “environs” que emplea el autor, y que traducimos como “alrededores”, la tienen efectivamente en común el idioma inglés y el francés –en el que está escrito el original del presente texto–. [NdT]

Oyes!, como se gritará casi al final y al tribunal. *Oyes! Oyeses! Oyesesyeses!* ¡Sea escuchado! ¡sí! ¡sí, sí!

El libro no pide ser leído sino ser escuchado.

2.

“La literatura es oral”, le gustaba repetir a Lacoue-Labarthe, una frase que se podría demostrar que irriga toda su obra. No se trata sólo de evocar los poemas y los relatos de épocas anteriores a la escritura. Para comprender bien esa afirmación hay que hacer esta precisión: la literatura es oral antes de ser verbal. Antes, o más profundamente, más esencialmente, más originariamente que el lenguaje –y, no obstante, inherente a él–, la voz resuena. En las palabras, bajo las palabras, la voz llama. De hecho, hay tres clases de palabras: están las palabras sagradas cuyo tenor permanece completamente en la sacralidad (como la palabra “hostia” pronunciada en tierra cristiana, o la palabra *shahada* en tierra musulmana), están las palabras portadoras de conceptos (“idea” en Platón, “trascendental” en Kant) cuya tonalidad se expresa en el análisis y en el empleo del concepto. Estos dos tipos de palabras tienen poco que ver con su enunciación. La tercera clase de palabras es la de aquéllas que estamos continuamente empleando, sin concepto preciso ni valor sagrado. No se trata de una mera cuestión semántica. Pues puede mostrarse que de acuerdo con su clase –su régimen, si se prefiere–, piden, incluso exigen, determinada sintaxis. Trasladadas a una sintaxis distinta, a un flujo de palabras diferente, adoptan otro valor. Por ejemplo, cuando Proust escribe a propósito de su madre, en el momento de acostarse: “*Inclinó sobre mi lecho su rostro amoroso, ofreciéndomelo como una hostia para una comunión de paz en la que mis labios absorberían su presencia real y el poder para dormirme*”. Las fórmulas de fe no se convierten aquí en meramente metafóricas: se transforman en una expresión muy diferente, distanciada, juguetona y, al mismo tiempo, portadora de una fe distinta no menos ferviente –al contrario– que la adhesión religiosa. Y cuando Victor Hugo escribe:

Leyó el Corán de su puño y letra escrito
Luego entregó el estandarte al hijo de Séid
Diciéndole: “Alcanzo mi último alba.
No hay más Dios que Dios. Combate por él”.
Y su ojo, velado por la sombra, tenía el lúgubre tedio
De una vieja águila obligada a dejar sus cielos

-la *shahada* o su esbozo contenido en el alejandrino y en un relato ficticio, se ajusta a lo que es en cuanto citación, pero no revela una fe de creyente. Por el contrario, es la fe que el poeta tiene en la poesía lo que le permite hacer que resuene una palabra sin proclamarla.

O, más bien, tanto en un caso como en el otro se produce un desvío de la proclamación. De la afirmación de una verdad ubicada fuera de las palabras se pasa a la declaración de una palabra por sí misma.

La muy conocida, demasiado, flor de Mallarmé es en este sentido ejemplar: “*Yo digo: ¡una flor! Y, más allá del olvido en que mi voz relega cualquier contorno, como*

algo distinto de los cálices consabidos, se eleva musicalmente, idea propia y suave, la ausente de todos los ramos”.

Todo está ya en el signo de exclamación, que no es una palabra sino la marca de una entonación. No pronuncio la palabra “flor” dentro de una enumeración de objetos: exclamo o la exclamo –si puede decirse así. Y si los contornos quedan relegados –por “mi voz”– es para dejar que venga una cosa distinta de lo que era “consabido” aunque, por el contrario, es “dulce”.

Quando Celan, por su parte, escribe (¿quién juraría que es él y no Mallarmé?)

vaciamos las tinieblas, encontramos
la palabra que remontó el verano:
flor.

Flor –una palabra de ciego.
Tu ojo y mi ojo:
proveen
el agua³.

Consigue que advenga una dulzura distinta, una diferente presencia de la ausencia, aunque sigue siendo una palabra proferida, una palabra que escapa a la visión, aunque una visión más oscura, surgida del verano, hace florecer.

Se trata de habla, sólo de palabra –y, por citar de nuevo a Mallarmé:

algo hay que proclamar, aunque sea la ensoñación

Proclamar, exclamar, aclamar, declamar, la familia de *clamo* declina los gritos, las llamadas, los llamamientos –de un hombre o de un animal– en donde la voz no es sólo el *médium*, sino la propia realidad. La oralidad precede a la *verbalidad*, pues le proporciona su fuerza, su impulso, el ímpetu, la súplica o el gozo sin los que las palabras no pasarían de ser más que gestos, indicaciones, informaciones, y no esa realidad sin la que sí que habría interacciones, pero no llamamientos y respuestas.

3.

Por esta razón la literatura propiamente dicha –si es que esta palabra, como toda palabra, posee un sentido verdaderamente propio– nace allí donde se separan *mithos* y *logos*. Es decir, allí donde, por un lado, el decir proporciona él mismo los instrumentos de su verificación o de su legitimación –el *logos* estructuralmente da razón de sí mismo, aunque sea al precio de un infinito retorno sobre sí mismo–, mientras que, por otro lado, el *mithos* apela a una adhesión, a una simpatía, a una connivencia entre el auditorio y el recitador.

Este último no deja de murmurar como en trasfondo de su dicción: “Ya sa(ves) lo que quiero decir”⁴. El querer-decir en cuestión no es aquél con el que Derrida traduce

³ Celan, P., *Poesía completa* (trad. J.L. Reina), Madrid, Trotta, 2004, p. 126.

⁴ La expresión “vous voyez ce que je veux dire”, que da título al texto en su versión original en francés, se

el *Bedeutung* de Husserl, la intención significante o la tensión hacia la significación (o hacia el propio sentido entendido como adecuación entre un decir y los objetos o los referentes de lo que dice). En este querer imantado por el pensamiento de la presencia-ante-sí tanto del locutor como del auditorio, remitiendo ambas a la búsqueda de la expresión precisa (o verdadera) de aquello de lo que se habla aquí, en este caso literatura, se distingue con nitidez lo que decimos cuando decimos “Ya sa(ves) lo que quiero decir”: pues si lo más habitual es que se trate de un guiño de complicidad, aquí, en cambio, sé, o presiento, que te arriesgas a faltar o a perder el sentido de lo que digo, pues yo mismo sé que me cuesta hacerlo entender y, para empezar, hacérmelo entender. “Querer-decir” sitúa aquí el querer en el lado de un deseo, de un anhelo que sabe su deseo alejado, puede que inaccesible.

“Tú ves” sugiere, apela, hace esperar en mi interlocutor que contornee con claridad allí donde yo no puedo proponer más que esbozos tentativos. De hecho, le pido que vea, confío en que verá algo –aunque sólo sea una sombra privada de delimitaciones. Proust escribe, por ejemplo:

[...] veía por fin –o, mejor dicho, sentía imprimir su forma en mi corazón mediante una clara y agotadora herida– un “Victoria” incomparable y un poco más alto de lo normal, que dejaba pasar por entre su lujo “a la última” alusiones a las formas antiguas y en cuyo fondo descansaba con abandono la Sra. Swann [...]

invitando a su lector a que vea eso mismo que él dice sentir, a que perciba como expreso lo que en él mismo es impreso y de modo tal que las formas del coche coinciden con la “herida” infligida por el “abandono” de la mujer. Proust dice: “en verdad yo no veo, pero tú, lector, vas a ver, gracias a mi frase, cómo mi frase se pierde o se exalta en emoción”.

Toda literatura pronuncia “ya sa(ves) lo que quiero decir”. En lugar de pronunciar un sentido que deja disponibles sus elementos, dice aquello de lo que no puede nunca estar segura, y espera que el lector se asegure por sí mismo de un sentido que no está constituido, que se conforma en la escritura –y en la medida en que ésta también es siempre una lectura. Siempre se trata, por decirlo con Borges, de “la inminencia de una revelación que no se produce”⁵.

La inminencia es la proximidad que se aproxima y que no deja de aproximarse. Puede adivinarse que podría acontecer una revelación, pero también se sabe que, de producirse, aniquilaría la penetrante fuerza de su aproximación.

traduciría literalmente como “usted ve –o vosotros veis– lo que yo quiero decir”. Esa expresión se emplea para hacer patente en una conversación que existe un sobreentendido del que los interlocutores son conscientes, pero que no se quiere hacer explícito. Algunas fórmulas habituales en castellano para expresar ese implícito no exento de complicidad, serían “ya sabes a lo que me refiero” o “tú ya me entiendes”. Al “ya sabes lo que quiero decir”, también bastante habitual, le sucede lo que a las anteriores, es decir, que pierde el juego entre el ver (*voir*) y el decir (*dire*) de la expresión francesa al que el autor recurre constantemente en su texto. A falta de una solución más feliz, empleamos, a sugerencia de Cristina Rodríguez Marciel –vaya nuestro agradecimiento por delante–, esta construcción basada en el “sa(ves)” que permite que se mantenga el juego del francés entre esos dos verbos. [NdT]

⁵ Borges, J.L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 635.

4.

La voz es el elemento de esa inminencia. Pero, sin duda, no se trata de la voz de Marcel Proust cuchicheando en la oreja lectora. El escritor no pide nada a quien lee: está más acá o más allá de ambos.

Eso se exclama, eso viene, tiene que salir.
Es algo parecido a esto:

Je la revois hier matin
Tenant un autre type par la main
Voyez ce que je veux dire
Oh, voyez ce que je veux dire⁶

“Voyez” [ves] actúa aquí como descriptivo, no como imperativo. O, si lo prefieren, más *chic* y puede que más exacto: como performativo. “Ves” que no hay nada que ver, pero os ofrezco de inmediato una vista diferente, una vista *voyeur* –oléis lo invisible– una vista de canalla [*voyou*] que recorre los caminos, lo que ves [*voies*⁷], a izquierda y derecha. Los caminos y lo que ves son los de mi querer-decir: pero ¿quién lo sabe? Yo no: si lo supiera, lo diría. Pero ahí sí me gustaría decir... Me gustaría decir tanto, que no puedo. De ahí ese otro performativo invertido: “lo que quiero decir”. Este deseo se muestra impotente para ejecutarse.

Ves la enormidad de mi fracaso vinculado al estruendo ensordecedor que oyes. Es tan vasto, tan estrepitoso, que sobrepasa toda revelación, toda teofanía.

5.

Sí, eso exclama y eso proclama que nada sobrehumano adviene –ni dios ni demonio– allí donde se clama por lo que excede toda humanidad desde sí misma, sin poder recurrir a cualquier otro misterio. *Mucho tiempo he estado acostándome temprano*: ¿qué se está diciendo ahí? que muy pronto comienza el irreprimible deseo de penetrar un mundo oscuro en donde nada se puede escuchar salvo la resonancia del “yo” que se aventura y que explora fuera de sí, aunque no en las historias con las que se duerme a los niños. Este Narrador no cuenta una historia, ni siquiera la suya. *Narrar* no es contar: es exponer lo que ya se sabe. E incluso si no sé qué es lo que yo podría decir, sé que un decir está a la espera. Se apresura hacia su dicción.

La oralidad no es ni una fonación, ni una expresión. Lo que es: que una boca se abre. La literatura comienza en el primer grito: con la primera inspiración es “sí” [*soi*] (o “ello” [*ça*]) lo que se libera. “Sí” o “ello” no quiere decir nada: se le hace resonar. Mejor aún: no es más que eso, resonancia. Eco de una llamada

⁶ Fragmento de la letra de la canción *Vous voyez ce que je veux dire* que solía interpretar Johnny Hallyday, escrita por Lee Michael y Philippe Christian Labro. Podría traducirse como: Ayer por la mañana volví a verla / le agarraba la mano a otro tipo / ya sa(ves) lo que quiero decir / Oh, ya sa(ves) lo que quiero decir. [NdT]

⁷ La traducción más corriente de “voies” es “caminos”, “vías”, pero el autor juega con su coincidencia con la forma verbal de la segunda persona del singular del presente de subjuntivo del verbo “voir” [ver]: “*que tu vois*” [que tú veas]. [NdT]

indistintamente surgida de fuera o de dentro: la boca se abre.

No profiere nada; se decide a hablar, es decir, a transmitir, a transmitirse. Nada la ha precedido salvo las voces de los demás, que no son precisamente su voz, que son susurro de donde puede surgir la suya, pero rompiendo con modelos y requerimientos. Ninguna voz le ha sido impuesta pues es ella, la boca, quien se vocaliza. Michel Surya escribe (comentando a Sade) que la literatura es “*deicida*”, pues “*se toma la libertad de oponer a la autoridad de Dios su propia autoridad*”⁸.

Habría que añadir que ese deicidio tiene dos figuras históricas: Horacio, que ya quiso superar lo divino, y Rutebeuf, que escribe:

Dieux? Oïl! Qu'en a il a fere?
En autre lieu l'escovient trefre,
Ou il me fet l'oreille sorde,
Qu'il n'a cure de ma falorde.⁹

Pero ¿acaso no es justo ahí en donde reside lo esencial de la oralidad? Hablo, soy yo y no otro. Ningún Libro sagrado, ningún tratado, ninguna canción infantil estaba antes. Todo está ahí, sin duda, todos los aedos y todas las bibliotecas. Pero no es ése el asunto. Todo eso puede ser aprendido, recitado, variado. Pero “yo hablo” no se aprende. Es el hablar el que se apodera de ese gáznate, esta garganta y todas estas maquinarias cerebrales.

Aquí estoy con bagatelas, con mis cosas, mis naderías –mías y de ningún otro. Pero no me hallo poseído, ¡claro que no! Viniendo de otro sitio, volviendo de nuevo a allí.

El “yo” que habla no es un sujeto. Es una voz. La voz que se cuela por la garganta y que la moldea. Viene de otro sitio, un sitio extrañamente común a todos pero que a nadie pertenece. Hablando de sí mismo como escritor, Pierre Guyotat escribe: “*Mi verdad está en ese origen y no en aquello que, vida, obra, notoriedad, leyenda, se ha formado en derredor; puede que en un antes de mi venida al mundo, en mi no-existencia*”¹⁰.

6.

El Narrador de todo comienzo habla antes del propio comienzo. Habla en él, es su decir. Así, en este muy antiguo documento sumerio:

¡Aquí está la ciudad, la ciudad en la que moramos!
La ciudad de Neppur, en la que moramos
La ciudad cubierta de palmeras, en la que moramos
Mientras los dioses hacían al hombre¹¹.

⁸ Surya, M., *L'Aimprécaton littéraire*, Tours, Farrago, 1999, p. 126.

⁹ Simplificando y sin ser un experto: *Dios, oh Dios, / En otro lugar hay que buscar / O me deja el oído sordo / Y se burla de mis bagatelas* (son los versos 14-16 del *Milagro de Teófilo* de Rutebeuf).

¹⁰ Guyotat, P., *Coma*, París, Mercure de France, 2006, p. 17.

¹¹ *En Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, por Jean Bottéro y Samuel Noah Kramer, París, Gallimard, col. “bibliothèque des histoires”, 1989, p. 104-105.

Antes del hombre, antes del lenguaje, todas las palabras están ahí, incluidos los nombres propios, incluidas las figuras buscadas. Todo eso siempre habrá sido dicho antes de que nada se haya dicho. Todo eso asciende y canta desde un antes de todos los antes. Y todo eso vuelve a empezar cada vez que una voz dice, por ejemplo: *La pequeña ciudad de Verrières puede pasar por ser una de las más hermosas del Franco Condado*¹². Todo eso vuelve a empezar desde el momento en que una voz –ella misma entremezclada con mil voces– se dirige a quien –también innombrable– quiere escucharla¹³.

Origen inoriginario –y por eso no puede regresar más que al *riverrun*, al río errante [*roule rivière*] que a su vez yerra a torno cualquier retorno de cualquier voz que se abre. Esto no se queda al margen de los libros sagrados: pero estos son las modalidades de la literatura que decide abrir su propia voz como la de un autor o un decir ya identificado –dios, héroe, profeta. En este sentido ya no hay más “Ya sa(ves) lo que quiero decir”. Puede verse perfectamente qué es lo que se desea y lo que se dice.

Esto en modo alguno impide que el origen sagrado ponga fin a lo inoriginario. Al contrario, se coagula –y se pierde– en una palabra desde siempre pronunciada. El dios ha hablado, ¿pero en qué lengua? O bien no ha hablado en lengua alguna, ¿pero entonces cómo oírle? O bien ha hablado en todas las lenguas, lo que significa que cada voz que clama, que chilla, que llama es la voz de dios. Pero como cada una posee su tono, su acento, su resonancia, eso nos sitúa en el régimen del “Ya sa(ves) lo que quiero decir”... Y entonces comienza de inmediato: “Dios”, ¿qué quiere decir eso? Ya sa(ves) lo que quiero decir...

A partir de ahí podrían rehacerse todas las teo-cosmologías, y se entiende que Kant declare que “*el más antiguo de los poemas es la religión de los sacerdotes*”; es la más antigua forma de un libre juego de la imaginación cuya fuerza simbólica en modo alguno permite dar a sus producciones un estatuto de realidad.

La literatura le da la vuelta a este juego –y este volteo se produce de hecho desde el comienzo: nunca dios alguno ha designado otra cosa que su propia irrealidad. Es decir, la inoriginariedad de la que la *confesión que se afirma originaria*. *Esta confesión funciona, cuando funciona, de manera “literaria”*: ya sa(ves) lo que quiero decir, enuncia el dogma que deja en la misma penumbra al “ver” y al “querer”.

Si empiezo a leer a Proust tengo que “ver” lo que “quiere decir”. De no ser así, me aburriría pronto. No es diferente en el caso de Popul Vû o de los Evangelios. La única diferencia es que un aparato institucional e ideológico no me ha fijado una línea de conducta (y es eso lo que coagula en origen la indefinida fluidez de lo inoriginario).

¹² Stendhal, comienzo de *El rojo y el negro*.

¹³ Todo está planteado de manera concentrada en el *Génesis*: “Dijo Dios” –luego él habla; ¿en qué lengua? Es la misma en la que entendemos esas palabras. Un ya dicho precede a todo decir. En el Islam se ha llegado a hablar de “Corán increado”: es decir, ya escrito o pronunciado antes de toda palabra. De forma muy resumida podría decirse: o bien hay una lengua original (Hermes Trismegisto), o bien hay un canto (Orfeo). La primera hipótesis abre a una regresión al infinito, la segunda abre a una escisión entre la voz como tono, acento o canto, y la voz como habla. En ambos casos la voz se excede y se pierde en su propia vocalidad. Además, en el *Rig Veda* pueden escucharse palabras ofrecidas al dios que ya cuenta con su propia habla: “[Le ofrezco] palabras, a él, de quien las palabras exaltan su gloria”. (Empleo, lejos de toda pretensión erudita y simplemente como otra señal de la anterioridad infinita del decir sobre sí mismo, la traducción de M. Langlois, de 1850, disponible en Gallica).

... de nuevo *riverrun*: la literatura regresa a sí misma... sin estar en ningún sitio. Por eso no cesa de murmurar: “Ya sa(ves) lo que quiero decir”: a ti te corresponde ver lo que quiere este decir. Y, sobre todo, que no hay nada que ver ni ningún querer-decir. No hay ni premisas ni conclusiones, no conduce a sitio alguno (salvo al *riverrun*). “*Algún día*, dice Flaubert, *habría que hacer un libro sobre la literatura probatoria. Cuanto más se pruebe, más se estará mintiendo*”¹⁴.

7.

La verdad, he aquí la primera y la última palabra de la literatura. Es decir, la indubitable evidencia con su más violenta iluminación, aquélla en donde ya no es cuestión de adecuación o de verificación. No se trata de decir algo que es, que fue o que podría ser. Se trata de la exclamación de un mundo –o del propio mundo que, sin eso, no sería más que lo que ya es. Cada vez, a cada momento, es original, es decir, irreductible a origen alguno, a ningún principio, *anárquica* en el sentido más literal.

Thomas Mann escribe: “Pero una cosa es la palabra, la palabra corriente, desgastada y que roza torpemente a la vida sin penetrar en ella, y otra muy distinta es el acto vivo originario, eternamente joven, que desprende un destello siembre nuevo, original e incomparable. Tan sólo la costumbre y la apatía nos hacen creer que ambas cosas son lo mismo, cuando la palabra, en la medida en que se supone que designa actos, se asemeja en realidad a uno de esos matamoscas que nunca acierta. Además, cada vez que se define un acto, lo esencial no es conocer el «qué» o el «cómo» (aunque esto último importa más), sino única y exclusivamente de conocer de «quién» se trata”¹⁵.

No palabras, sino actos, y no “qué”, sino “quién”. ¿Quién es este “quién”?, preguntaremos. Se habrá entendido mal entonces. “Quién” no es un personaje: es la voz que dice “Ya sa(ves) lo que quiero decir” –pues, precisamente, no existe ningún testigo ni observador para verlo. No hay más que “yo” –ese “yo” que quiere decir, y “yo” no es otra cosa que un (“mucho tiempo [*yo*] he estado acostándome temprano”...).

Pero este “yo”, cualquiera que pueda ser, no existe más que en su dirigirse a “vosotros”. “Vosotros” llama al lector. Y el lector no llega a posteriori: es co-originario:

Considera, querido lector, esta dificultad que es la
nuestra. Debemos darte forma a ti mismo en el
mismo momento en que hacemos lo mismo con lo que te damos a leer.
Nosotros no tenemos lector para poder entender lo
que queremos decir¹⁶

¹⁴ A Louise Collet, 27 de marzo de 1852.

¹⁵ Mann, T., *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krukk*, trad. de Louise Servicen, París, Albin Michel, 1991, p. 58-59.

¹⁶ Ponge, F., *Le Soleil/Die Sonne*, edición, traducción y comentario de Thomas Schestag, Berlón, Matthes & Seitz, 2021, p. 724.

Esto vale para toda literatura, esto es, para aquello que no es un intercambio de informaciones, sino que se dispone a formar una pareja entre la boca y la oreja – emparejamiento que se presenta él mismo cada vez de manera original. La literatura es aquello que se lee escribiéndose y que se escribe leyéndose: a cada momento un acto inédito, inaudito, lo que sucede tanto cuando nos desilusionamos al leer de nuevo un texto, aun cuando esté escrito por “uno mismo”, pues la pareja escritor/lector ya no es la misma, como cuando nos quedamos hechizados repitiendo una frase. Es lo que me pasa con el primer verso de la *Ilíada*, que desde el colegio vuelve a mí una y otra vez, como si volviera a alumbrar toda literatura, *menin aeide théa oulomen Achilleos, canta, diosa, la funesta cólera de Aquiles*: lo que ahí escucho es simultáneamente el simulacro de la llamada a lo divino en la que se afirma la originalidad del poeta, esa clase de paradoja, incluso de broma, que anuncia que una cólera es el asunto de la epopeya, y, ante todo, las palabras, su cadencia. Pero lo mismo sucede desde que se lee-escribe un texto que no se pone frente a mí, sino que actúa por todo mi cuerpo.

Así, por azar –si es que existe eso: “*Y Murphy se puso a ver la Nada, ese estallido incoloro del que, una vez se ha salido de la madre, se goza muy raramente, y que es ausencia... esta Nada de la que decía aquel bromista de Abdera que nada es más real*”.

8.

Este real, sólo él, es entonces lo que ya sa(veis) bien que él o ella quiere decir. La literatura impide que se tenga por real cualquier cosa en la que se pueda creer o que se pueda representar. Por eso su anarquía recusa toda primacía de concepto, de piedad o de obediencia. La literatura es la llegada de lo real en la resonancia de las voces humanas. La única posible.

Sin ella, habría todo tipo de vibraciones, de ecos, cantos de aves y de ballenas, grietas telúricas, tubos de olas y lluvia de granizo (incluso discursos divinos o filosóficos)... pero no habría nada para decir: he aquí la propia cosa, *res ipsa*. ¿Sa(veis) lo que quiero decir?

Si no lo veis, quedémonos ahí. Pero ¿qué es lo que haremos ahí, vosotros y yo, limitados a ni siquiera poder estar ahí? ¿Cuál es el porqué de ese animal hablante? Para decir que hay *res*, algo, casi *nada* –es la misma palabra. Hay nada, no un objeto que tomar, sino esa nada de separación e intervalo entre todas las cosas y sus resonancias. ¡Esa nada que es un vínculo y que nos hace entre-decirnos!

Algo oculto debe haber en el fondo de todos, creo decididamente en algo abscondito, que significa cerrado y oculto, que habita lo común: pues en cuanto se lanza esta masa hacia cualquier marca que es una realidad, que existe, por ejemplo sobre una hoja de papel, en tal escrito –no en sí misma– eso es lo oscuro: aquélla se agita, huracán celoso de atribuir las tinieblas a lo que sea, profusamente, flagrantemente¹⁷.

¿Sa(veis) lo que quiero decir? es evidente, Releed, penetrad en lo oculto y en lo

¹⁷ Mallarmé, S., *Oeuvres complètes*, París, 1945, p. 382.

oscuro que nos son comunes. ¿Dejáis que lo abscóndito penetre la más leve de las frases escritas con un fin distinto que el de conformar un mensaje?

Renunciad al mensaje, no consideréis nada salvo la boca que habla y el oído que vibra. Y todo lo que ahí se dice más allá de todo querer y de todo poder.

¿Todo acabará inevitablemente por disolverse? Sí, la literatura posee ese poder (sin querer) de conducir a su propia pérdida. Escuchamos a Andre Bernolf: “[...] *me doy prisa por hacer acopio antes de la tormenta. Excitación que a su vez aumenta el peligro, etc. Por lo demás, eso que yo había puesto en marcha con mis escrituras toma un giro demasiado vertiginoso como para que pueda hablar de ello. Tendría que renunciar a hablar y tendría que escribir hasta el límite de mis fuerzas, en una soledad terrible que me parece inútil querer cambiarla por palabras*”¹⁸.

Ni un solo escritor, ni una sola escritora, ni un solo lector, ni una sola lectora, pueden escapar a esta confesión (aun cuando él o ella la guarden en secreto).

Pero el propio secreto se escribe... El *riverrun* se vuelve –pero es justo ahí en donde se pierde y nosotros con él.

Ya sa(ves) lo que eso quiere decir.

[trad. Jordi Massó Castilla]

¹⁸ Bernold, A., *J'écris à quelqu'un*, Fage éditions, 2017, p. 95.