

Michel Foucault

7

SENTENCIAS SOBRE EL
7º ÁNGEL

Traducción de ISIDRO HERRERA

Con un ensayo de
ÁNGEL GABILONDO

ARENA LIBROS

Título original:
Sept propos sur le septième ange.

© FATA MORGANA, 1986
© ARENA LIBROS S.L. 1999
C/ NOVICIADO, 10
MADRID

MAQUETACIÓN Y PORTADA: EDUARDO ESTRADA.
ISBN: 84-930708-1-5
DEPÓSITO LEGAL: M-22.402-1999
IMPRESO EN GRAFICAS PEDRAZA
MADRID

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de éste libro por ningún medio electrónico, mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación, sin permiso expreso del editor.

ÍNDICE:

7 SENTENCIAS SOBRE EL 7º ÁNGEL

Michel Foucault

7

EL APOCALIPSIS DE LOS ANFIBIOS

Ángel Gabilondo

51

7 SENTENCIAS SOBRE EL
7º ÁNGEL

Michel Foucault

I

La Science de Dieu y, en gran medida, *La Grammaire logique* se presentan como una investigación acerca del origen de las lenguas. Investigación tradicional durante siglos, que, desde el siglo XIX, se vio obligada poco a poco a derivar hacia el lado del delirio. Baste un dato simbólico para esta exclusión: el día en que las sociedades eruditas rechazaron las memorias consagradas a la lengua primitiva.

Pero dentro de esta larga dinastía, un buen día desterrada, Brisset ocupa un sitio señero y actúa como un agitador. Súbito torbellino entre tantos tranquilos delirios.

II

EL PRINCIPIO DE NO TRADUCCIÓN

Dijo en la *Advertencia* de *La Science de Dieu*: «La presente obra no puede ser traducida por completo». ¿Por qué? La afirmación no deja de extrañar, desde el momento en que viene de quien investiga el origen común de todas las lenguas. ¿No está ese origen, como lo quiere una tradición singularmente ilustrada por Court de Gébelin, constituido por un pequeño número de elementos simples ligados a las cosas mismas, que siguen existiendo en forma de huellas en todas las lenguas del mundo? ¿No es posible —directamente o no— conducir de nuevo hacia él todos los elementos de una lengua? ¿No es él eso en lo que cualquier idioma puede ser vuelto a traducir y no forma un conjunto de puntos gracias a los cuales todas las

lenguas del mundo actual o pasado comunican? Él es el elemento de la traducción universal: otro en relación con todas las lenguas y el mismo en cada una de ellas.

Ahora bien, Brisset no se dirige hacia aquella lengua suprema, elemental, inmediatamente expresiva. Sino que se queda quieto sin moverse del sitio, con y en la lengua francesa, como si ella fuera en sí misma su propio origen, como si hubiera sido hablada desde el fondo del tiempo, con las mismas palabras, o faltándole unas pocas, distribuidas solamente en un orden diferente, trastornadas por metátesis, encogidas o distendidas por dilataciones y contracciones. El origen del francés no es para Brisset algo anterior al francés; es el francés que juega consigo mismo, y que cae ahí, al exterior de sí, con una polvareda final que es su comienzo.

Sea el nacimiento del mentón:

«*El mentón = él aumentó.* Por esta relación, el mentón aumenta después de que hayan sido mentadas la cara o la mandíbula. *Sal mentón = Se alimentó.* Comienzan a tomarse los *ajos* como *ali-mento* cuando *el mentón*, hasta entonces *ai. corto*, se formó. Con la llegada del mentón el antepasado se hizo vegetariano.»¹

A decir verdad, no hay para Brisset una lengua primitiva que se pudiera poner en correspondencia

con los diversos elementos de las lenguas actuales, ni siquiera cierta forma arcaica de lengua de la cual se pudiera hacer que derivara, punto por punto, la que hablamos; la primitividad es más bien para él un estado fluido, móvil, indefinidamente penetrable del lenguaje, una posibilidad de circular por él en todos los sentidos, el campo abierto a todas las transformaciones, inversiones y recortes, la multiplicación en cada punto, en cada sílaba o sonoridad, de los poderes de designación. En el origen, lo que Brisset descubre, no es un conjunto limitado de palabras sencillas sólidamente amarradas a su referencia, sino la lengua tal como hoy la hablamos, esta misma lengua en el estado de juego, en el momento en que se arrojan los dados, en que los sonidos ruedan aún, dejando ver sus sucesivas caras. En esa primera edad, las palabras brincan fuera al toque de corneta decisivo, y son recuperadas sin cesar gracias a él, volviendo a caer de nuevo, cada vez según nuevas formas y siguiendo reglas diferentes de descomposición y de reagrupamiento:

«*El demonio* = el dedo mio no. El *demonio* presume de dos dedos —dedos de dos—, dado el dedo de Dios, su sexo... Invertida, la palabra *demonio* da: la *monda* = una mondadura = un mundo de altura. A lo alto del mundo

= yo empino el mundo. El demonio se convierte así en señor del mundo en virtud de su perfección sexual... En su *homilía* él se guiaba por su *ombligo*: su *ombligúia*. La *homilía* es la mira del *maligno*. De un *mar igneo*, ven tú, el *más digno*: el maligno es una criatura del mar, de un *mar tibio*. Ahí salta y sortea el *martirio*. Con mi salto al *mar me tiro*.»²

Dentro del lenguaje en emulsión, las palabras saltan al azar, como en las ciénagas primitivas nuestras ranas antepasadas brincaban según las leyes de una suerte aleatoria. En el comienzo eran los dados. El redescubrimiento de las lenguas primitivas no es en absoluto el resultado de una traducción; es el recorrido y la repetición del azar de la lengua.

Por esto es por lo que Brisset estaba tan orgulloso de haber demostrado que el latín no existió. Si hubiera habido latín, sería preciso remontar desde el francés actual hacia esa otra lengua diferente y de la que habría derivado según esquemas determinados; y más allá sería preciso aún remontar hacia el estado estable de una lengua elemental. Suprimido el latín, el calendario cronológico desaparece; lo primitivo deja de ser lo anterior; surge como los lances, encontrados repentinamente todos, de la lengua.

III

LA ENVOLTURA AL INFINITO

Cuando Duret, de Brosses, o Court de Gebelin se esforzaban por restituir el estado primitivo de las lenguas, reconstituían un conjunto limitado de sonidos, de palabras, de contenidos semánticos y de reglas de sintaxis. Con el fin de formar la raíz común de todas las lenguas del mundo, y para volverse a encontrar aún hoy en cada una de ellas, era muy necesario que ese idioma fuera pobre en elementos y limitado en sus leyes de construcción. En último término, un solo grito (un solo grito que se diferencia de cualquier otro ruido o que se opone a otro sonido articulado) es lo que hay en la punta de la pirámide. La lengua primitiva es concebida tradicionalmente como un código pobre. La de

Brisset es por el contrario un discurso ilimitado cuya descripción no puede nunca estar acabada. Y esto por muchas razones.

Su análisis no conduce un término contemporáneo a un elemento primero que se podría encontrar en otra parte y más o menos disfrazado: hace que la palabra estalle sucesivamente en muchas combinaciones elementales, de manera que su forma actual descubra, cuando se la descomponga, muchos estados arcaicos; éstos, desde un principio, diferían unos de otros, pero mediante juegos de apisonamientos, de contracciones, de modificaciones fonéticas propias de cada uno, han terminado por converger todos en una sola y la misma expresión que los reagrupa y los contiene. Es cosa de la ciencia de Dios hacer que reaparezcan y que giren como un gran año multicolor en torno a la palabra analizada. Así, por ejemplo, la expresión «*a solas*»:

«Sólo óyelos = los oye solo. Oye los holas, oye las olas. Sólo dice: '¡Hola! ola'. Dice solo. En soledad, dice sol: '¡Hola! sol' El océano primitivo trae con el hola del sol la ola de la soledad. Al sol, la ola solo. La soledad asola. Con la soledad: a solas.»³

Se está en lo contrario del procedimiento que consiste en buscar una misma raíz para muchas palabras; se trata, en función de una unidad actual, de ver cómo proliferan los estados anteriores que han llegado a cristalizar en ella. Recolocada en el vasto líquido primitivo, cualquier expresión actual revela las múltiples facetas que la han formado, que la limitan y que dibujan para los únicos ojos enterados su invisible geometría.

Además, una misma palabra puede volver a pasar muchas veces por el filtro del análisis, Su descomposición no es unívoca ni está adquirida de una vez por todas. Sucede muy a menudo que Brisset la recupere, y en muchas ocasiones, tal como sucede con el verbo «ser» analizado unas veces a partir de haber, otras veces a partir de sexo. En último término, se podría imaginar que cada palabra de la lengua puede servir para analizar todas las demás; que todas ellas son, unas para otras, principios de destrucción; que toda la lengua por entero se descompone a partir de sí misma; que es su propio filtro, y su propio estado originario; que es, en su forma actual, el resultado de un juego cuyos elementos y reglas están poco más o menos sacados de esta forma actual que es precisamente la que hablamos. Si hiciéramos que pasara cualquier

palabra de hoy por el filtro de todas las demás, habría tantos orígenes como palabras hay en la lengua. Y muchos más todavía, si se recuerda que cada análisis ofrece, en grupo inseparable, muchas descomposiciones posibles. La búsqueda de su origen, según Brisset, no comprime la lengua: la descompone y la multiplica por sí misma.

Finalmente, último principio de proliferación: lo que se descubre, en el estado primero de la lengua, no es un tesoro, incluso considerablemente rico, de palabras, sino una multiplicidad de enunciados. Por debajo de una palabra que pronunciamos, lo que se oculta no es otra palabra, ni siquiera muchas palabras soldadas juntas, sino, casi siempre, una frase o una serie de frases. He aquí la doble etimología —y admiramos precisamente la doble gemelaridad— de *origine* y de *imagination*:

«*Eau rit, ore ist, oris. J'is noeud, gine. Oris = gine = la gine urine, l'eau rit gine. Au rige ist noeud. Origine. L'écoulement de l'eau est à l'origine de la parole. L'inversion de oris est rio, et rio ou rit eau, c'est le ruisseau. Quant au mot gine il s'applique bientôt à la femelle: tu te limes à gine? Tu te l'imagines. Je me lime, a gine est? Je me imaginais. On ce, l'image ist né; on ce, lime a gine ai, on se l'imaginait. Lime a gine á sillon; l'image ist, noeud á sillon, l'image ist, n'ai á sillon.*»⁴

El estado primero de la lengua no era por tanto un conjunto definible de símbolos y de reglas de construcción, era una masa indefinida de enunciados, un chorrear de cosas dichas: lo que debemos encontrar detrás de las palabras de nuestro diccionario no son constantes morfológicas, sino afirmaciones, preguntas, anhelos, mandatos. Las palabras son fragmentos de discursos trazados por ellas mismas, modalidades de enunciados coagulados y reducidos al neutro. Antes que las palabras estaban las frases; antes que el vocabulario estaban los enunciados; antes que las sílabas y el acomodo elemental de los sonidos estaba el indefinido murmullo de todo lo que se diría. Efectivamente, antes de que hubiera lengua se hablaba. Pero ¿de qué se hablaba si no era de ese hombre que aún no existía puesto que no estaba dotado de ninguna lengua, de qué si no era de su formación, de su lento acomodo a la animalidad, si no era de la ciénaga de la que penosamente escapaba su existencia de renacuajo? De modo que bajo las palabras de nuestra lengua actual se dejan oír frases —pronunciadas dentro de esas mismas palabras o casi —por hombres que aún no existían y que hablaban de su nacimiento futuro. Se trata, dice Brisset, de «demostrar la creación del hombre con materiales que

vamos a tomar de tu boca, lector, donde Dios los había colocado antes de que el hombre fuera creado». Creación doble y entrecruzada del hombre y de las lenguas, sobre el fondo de un inmenso discurso anterior.

Buscar el origen de las lenguas, para Brisset, no es encontrarles un principio de formación en la historia, un juego de elementos revelables que aseguren su construcción, una red de comunicación universal entre ellas. Es más bien abrir cada una de ellas a una multiplicidad sin límite; definir una unidad estable en una proliferación de enunciados; volcar la organización del sistema hacia la exterioridad de las cosas dichas.

IV

EL RUIDO DE LAS COSAS DICHAS.

«Voici les *salauds pris*; ils sont dans la *sale eau pris*, dans la *salle aux prix*. Les pris étaient les prisonniers que l'on devait égorger. En attendant le jour des pris, qui était aussi celui des prix, on les enfermait dans une *salle*, une *eau sale*, où on leur jetait des *saloperies*. Là on les insultait, on les appelait *salauds*. Le pris avait du prix. On le dévorait, et, pour tendre une piège, on offrait du pris et du prix: c'est du prix. C'est *duperie*, répondait le sage, n'accepte pas de prix, ô homme, c'est *duperie*.»⁵

Se aprecia perfectamente: no se trata, para Brisset, de reducir lo más posible la distancia entre *saloperie* (porquería) y *duperie* (estafa), para que se haga verosímil el haberla podido franquear. De una palabra a otra, abundan los episodios —batallas,

victorias, jaulas y persecuciones, carnicerías, cuartos de carne humana vendidos y devorados, sabios escépticos, puestos en cuclillas y enfurruñados. El elemento común a las dos palabras —«*pris*»— no asegura el deslizamiento de una a otra, porque él mismo está disociado, reactivado muchas veces, le son conferidos varios cometidos y está cargado de sonidos diferentes: flexión del verbo *prendre*, abreviación de *prisonnier*, suma de dinero, valor de una cosa, también recompensa (que se concede el día del premio —*prix*—). Brisset no aproxima las dos palabras *saloperie-duperie*: las aleja una de otra, o más bien eriza el espacio que las separa de acontecimientos diversos, de figuras improbables y heterogéneas; lo puebla con el mayor número de diferencias posible. Pero tampoco sabe demostrar cómo se ha formado la palabra *saloperie* o la palabra *duperie*. La primera, por ejemplo, está casi toda ella dada al abrir el juego: «*voilà les salauds pris*»; era suficiente una desinencia para que estuviera formada y se pusiera a existir. Pero, por el contrario, se descompone, casi desaparece, —*sale eau, salle*— para volver a surgir de repente totalmente formada y cargada con el sentido que le damos hoy: «*On leur jetait des saloperies*». Ni génesis lenta, ni progresiva adquisición de una forma y de

un contenido estables, sino aparición y desaparición, parpadeo de la palabra, eclipse y retorno periódico, surgimiento discontinuo, fragmentación y recomposición.

En cada una de sus apariciones, la palabra tiene una nueva forma, tiene una significación diferente, designa una realidad distinta. Su unidad no es por tanto ni morfológica, ni semántica, ni referencial. La palabra sólo existe incorporada a un escenario en el que surge como grito, murmullo, mandato, relato; y su unidad se la debe, por una parte, al hecho de que, de escena en escena, a pesar de la diversidad del decorado, de los actores y de las peripecias, corre el mismo ruido, se desprende de la refriega el mismo gesto sonoro y, durante un instante, flota por encima del episodio, como su enseña audible; por otra parte, esa misma unidad se la debe al hecho de que esas escenas forman una historia y se encadenan de manera sensata según las necesidades de existencia de las ranas ancestrales. Una palabra es la paradoja, el milagro, el maravilloso azar de un mismo ruido que, por razones diferentes, personajes diferentes, apuntando a cosas diferentes, hacen que todo resuene a lo largo de una historia. Es la serie improbable del dado que, siete veces seguidas, cae sobre la misma

cara. Poco importa quién habla, y, cuando habla, para qué decir, y empleando qué vocabulario: inverosímilmente, resuena el mismo traqueteo.

«*Voici les salauds pris*»: grito de guerra sin duda de nuestros ancestros nadadores, rugido de victoria. Al punto, el rumor de la batalla se esparce: los mensajeros cuentan por todas partes la derrota de los enemigos y cómo se han apoderado de ellos —en el agua sucia (*sale eau*); murmullo de las ranas en torno a la ciénaga, pisoteo de los cañaverales en la tarde de la batalla, nueva croante. Resuena entonces el santo y seña; se apresuran los preparativos, las jaulas se entreabren y se vuelven a cerrar; y, al paso de los cautivos, la muchedumbre grita: «En la sala de los presos, en la sala de los presos (*salle aux pris*)». Pero los hambrientos, los ávidos, los avaros, todos los vendedores de la ciudad renacuajo piensan más bien en la comida y en el mercado: otros deseos, otras palabras, incluso algazara: «Sala de los premios (*salle aux prix*)». Los vencidos son encerrados en la región más fangosa de la ciénaga; pero ¿qué narrador, qué rana vigilante, qué viejo escriba de la hierba y del agua, o incluso qué pensador de hoy, suficientemente adelantado en la intemporal ciencia de Dios, observa soñadoramente que se trata de un agua bien sucia (*bien sale eau*) y

que se les arroja a los cautivos porquerías (*saloperies*)? Sin embargo, ante las rejas de la prisión, la muchedumbre babea y grita: «¡Puercos (*salauds*)!» Y he ahí que por encima de estas invectivas múltiples, de estas escenas abigarradas y atravesadas por gritos de guerra se pone a girar la gran forma alada, majestuosa, encarnizada y negra, de la porquería misma. Ruido único. Porquería de las guerras y de las victorias en el lodo. Porquería de la muchedumbre en fiestas que injuria a los cautivos. Porquería de las prisiones. Porquerías de las recompensas distribuidas, porquería de los mercados donde se compra la carne de los hombres. Lo que constituye la esencia de la palabra, su forma y su sentido, su cuerpo y su alma es en todas partes aquel mismo ruido, siempre aquel mismo ruido.

Los soñadores, cuando parten a la búsqueda del origen del lenguaje, se preguntan siempre en qué momento el primer fonema fue por fin arrancado del ruido; introduciendo de un golpe y de una vez por todas, más allá de las cosas y de los gestos, el orden puro de lo simbólico. Locura de Brisset que, por el contrario, cuenta cómo discursos atrapados en escenas, en luchas, en el juego incesante de los apetitos y de las violencias, forman poco a poco ese gran ruido repetitivo que es la palabra, en carne y

hueso. La palabra no aparece cuando cesa el ruido; viene a nacer con su forma bien recortada, con todos sus múltiples sentidos, cuando los discursos se han amontonado, acurrucado, aplastado unos contra otros, con el recorte escultórico del susurro. Brisset ha inventado la definición de la palabra mediante la *homofonía* escénica.

LA FUGA DE LAS IDEAS

Como Roussel, como Wolfson, Brisset practica sistemáticamente el poco-más-o-menos. Pero lo importante es enterarse de dónde y de qué manera juega este poco-más-o-menos.

Roussel ha utilizado sucesivamente dos procedimientos. Uno consiste en tomar una frase, o un elemento de una frase cualquiera, repetirla después, idéntica excepto un ligero rasgón que establece entre las dos formulaciones una distancia en donde toda la historia debe precipitarse por completo. El otro consiste en tomar, según el azar en que se ofrece, un fragmento de texto y después, merced a una serie de repeticiones transformadoras, extraer de él una serie de motivos absolutamente diferentes,

heterogéneos entre sí, y sin vínculo semántico ni sintáctico: el juego está entonces en trazar una historia que pase por todas las palabras obtenidas de ese modo como por otras tantas etapas obligadas. En Roussel, como en Brisset, hay anterioridad de un discurso hallado al azar o anónimamente repetido; en uno y en otro hay serie, en el intersticio de las cuasiidentidades, apariciones de escenas maravillosas con las cuales las palabras se funden. Pero Roussel hace que surjan sus enanos, sus rieles de bofe de ternera, sus autómatas cadavéricos en un espacio extrañamente vacío, difícil no obstante de colmar, el cual, en el corazón de una frase arbitraria, está abierto por la herida de una distancia casi imperceptible. La falla de una diferencia fonológica (entre *p* y *b*, por ejemplo) no da lugar, para él, a una simple distinción de sentido; sino a un abismo casi infranqueable, siendo preciso todo un discurso para reducirlo; y cuando, desde un borde de la diferencia, uno se embarca hacia el otro, nadie está seguro, después de todo, de que la historia llegará efectivamente a esta ribera tan cercana, tan idéntica. El propio Brisset salta, durante un instante más breve que cualquier pensamiento, de una palabra a otra: *salaud*, *sale eau*, *salle aux prix*, *salle aux pris(onniers)*, *saloperie*; y el menor de estos brincos

minúsculos que apenas cambian el sonido hace que surja cada vez todo el abigarramiento de un nuevo escenario: una batalla, una ciénaga, prisioneros degollados, un mercado de antropófagos. En torno al sonido que permanece tan cercano como sea posible a su eje de identidad, las escenas giran como en la periferia de una gran rueda; y llamadas así cada una a su vez por gritos casi idénticos, que ellas mismas están encargadas de justificar y en cierto modo de llevar, forman, de una manera absolutamente equívoca, una historia de palabras (inducida en cada uno de sus episodios por el ligero, el inaudible deslizamiento de una palabra a otra) y la historia de esas palabras (la sucesión de escenas, de donde han nacido aquellos ruidos y se han elevado, para después coagularse y formar palabras).

Para Wolfson, el poco-más-o-menos es un medio de darle la vuelta a la propia lengua como se le da vuelta al dedo de un guante; de pasar al otro lado en el momento en que ella arriba a ti, cuando va a envolverte, invadirte, hacerse ingurgitar por la fuerza, llenarte el cuerpo de objetos malos y ruidosos, y resonar durante mucho tiempo en tu cabeza. Es el medio de encontrarse de pronto en lo exterior, y de escuchar por fin fuera de la patria (fuera de la matría, se podría decir) un lenguaje

neutralizado. El poco-más-o-menos asegura, según el furtivo punto de contacto sonoro, el emparejamiento semántico entre una lengua materna que a la vez es preciso no hablar y no escuchar (mientras que ella te asedia por todas partes) y lenguas extranjeras finalmente lisas, tranquilas y desarmadas. Gracias a estos puentes ligeros lanzados desde una lengua a otra y sabiamente calculados de antemano, la fuga puede ser instantánea, y el estudioso de lengua psicótica, apenas asaltado por el furioso idioma de su madre, se bate en retirada y no escucha finalmente sino palabras apaciguadas. La operación de Brisset es inversa: en torno a una palabra cualquiera de su lengua, tan gris como se pueda encontrar en el diccionario, convoca, con grandes gritos aliterativos, otras palabras de las cuales cada una remolca tras sí las viejas escenas inmemoriales del deseo, de la guerra, del salvajismo o de la devastación —o los pequeños chillidos de los demonios y de las ranas, que dan saltitos al borde de las ciénagas. Él se propone restituir las palabras a los ruidos que las han alumbrado, y volver a poner en escena los gestos, los asaltos, las violencias que forman algo así como su blasón ahora silencioso. Hacer el *Thesaurus linguae gallicae* con el alboroto primitivo; volver a

transformar las palabras en teatro; recolocar los sonidos en aquellas gargantas croantes; mezclarlos de nuevo con todos esos jirones de carne arrancados y devorados; erigirlos como un sueño terrible, y conminar una vez más a los hombres a arrodillarse: «Todas las palabras estaban en la boca, han debido ser puestas ahí con una forma sensible, antes de tomar una forma espiritual. Sabemos que el antepasado no pensaba primero en ofrecer algo de comer, sino algo que adorar, un objeto santo, una piadosa reliquia que era su sexo atormentándolo.»

No sé si los psiquiatras, en los vertiginosos remolinos de Brisset, reconocerían lo que llaman tradicionalmente la «fuga de las ideas». No pienso, en cualquier caso, que se pueda analizar a Brisset tal como analizan ese síntoma: el pensamiento, dicen, cautivado por el exclusivo material sonoro del lenguaje, olvidando el sentido y perdiendo la continuidad retórica del discurso, salta, por mediación de una sílaba repetida, de una palabra a otra, dejando que se hile todo ese traqueteo sonoro como una mecánica loca. Brisset —y sin duda más de uno a quien se le atribuye este síntoma— hacen lo contrario: la repetición fonética no marca, en ellos, la liberación total del lenguaje en relación con las cosas, con los pensamientos y con los cuerpos;

ella no revela en el discurso un estado de ingravidez absoluta; por el contrario, hunde las sílabas en el cuerpo, les vuelve a dar funciones de gritos y de gestos; encuentra de nuevo el gran poder plástico que vocifera y gesticula; recoloca las palabras en la boca y alrededor del sexo; hace que nazca y que se borre en un tiempo más rápido que cualquier pensamiento un torbellino de escenas frenéticas, salvajes o jubilosas, de donde las palabras surgen y que las palabras reclaman. Son el «*Evohé*» múltiple de estas Bacanales. Más bien que de una fuga de las ideas a partir de una iteración verbal, se trata de una escenografía fonética indefinidamente acelerada.

VI

LOS TRES PROCEDIMIENTOS

Deleuze ha dicho admirablemente: «La psicosis y su lenguaje son inseparables del ‘procedimiento lingüístico’ de un procedimiento lingüístico. El problema del procedimiento, en la psicosis, ha reemplazado al problema de la significación y de la represión (*refoulement*)» (prefacio a Louis Wolfson: *Le Schizo et les Langues*. Gallimard, 1970, p. 23)⁶. Éste se pone en funcionamiento cuando de las palabras a las cosas la relación ya no es de designación, cuando de una proposición a otra la relación ya no es de significación, cuando de una lengua a otra (de un estado de lengua a otro) la relación ya no es de traducción. El procedimiento es en primer lugar aquello que manipula las cosas

cuando éstas se han solapado a las palabras, no para separarlas de ellas y restituir al lenguaje su puro poder de designación, sino para purificar las cosas, esterilizarlas, para poner aparte todas aquellas que están cargadas con un poder nocivo y conjurar «la mala materia enferma», como dice Wolfson. El procedimiento es también aquello que, de una proposición a otra, por próximas que estén, más que descubrir una equivalencia significativa, construye todo un espesor del discurso, de aventuras, de escenas, de personajes y de mecánicas, que efectúan su propia traslación material: espacio rousseliano del entre-dos-frases. Finalmente, el procedimiento —y esto en el extremo opuesto de cualquier traducción— descompone un estado de lengua por medio de otro, y con esas ruinas, con esos fragmentos, con esos tizones aún rojos, edifica un decorado para volver a representar las escenas de violencia, de asesinato y de antropofagia. Henos ahí de regreso a la impura absorción. Pero se trata de una espiral —no de un círculo; porque no estamos ya en el mismo nivel; Wolfson temía que, por mediación de las palabras, el mal objeto materno entrara en su cuerpo; Brisset pone en marcha la devoración de los hombres bajo la zarpa de las palabras que se han convertido de nuevo en salvajes.

De cierto, ninguna de las tres formas de procedimiento está del todo ausente en Wolfson, en Roussel y en Brisset. Pero cada uno de ellos concede el privilegio a una de ellas según la dimensión del lenguaje que su sufrimiento, su precaución o su alegría han excluido en primera instancia. Wolfson sufre con la intrusión de todas las palabras inglesas que se entrecruzan con el hostil alimento materno: a este lenguaje desprovisto de la distancia que permite designar, el procedimiento le responde a la vez mediante el cierre (del cuerpo, los oídos, los orificios; en pocas palabras, la constitución de una interioridad cerrada) y el pasadizo al exterior (a las lenguas extranjeras en dirección a las cuales han sido acondicionados mil pequeños canales subterráneos); y de esta pequeña mónada bien cerrada, en quien acaban simbolizadas todas las lenguas extranjeras, Wolfson ya sólo puede decir *él*. Una vez que la boca ha sido muy severamente tapada, los ojos ávidos absorben en los libros todos los elementos que servirán según un proceder bien establecido para transformar, a partir de su entrada en los oídos, las palabras maternas en términos extranjeros. Se tiene la serie: *boca*, ojo, oído.

Inclinado sobre todos los rasgones del lenguaje como sobre la lente de un portaplumas de recuerdo,

Roussel reconoce entre dos expresiones casi idénticas tal ruptura de significación que, para reunir las, tendrá que hacerlas pasar por el filtro de las sonoridades elementales, tendrá que hacerlas rebotar muchas veces para componer, a partir de esos fragmentos fonéticos, escenas cuya sustancia más de una vez será extraída de su propia boca — miga (*mie*) de pan, bofe (*mou*) de ternera, o dientes. Serie: ojo, oído, boca.

En cuanto a Brisset, el oído es quien en primer lugar dirige el juego, desde el momento en que el armazón del código se ha derrumbado, haciendo imposible cualquier traducción de la lengua; surgen entonces los ruidos repetitivos como núcleos elementales; a su alrededor aparece y se borra todo un entorbellinamiento de escenas que, en menos de un instante, se ofrecen a la mirada; incansablemente, nuestros ancestros se entredevoran en él.

Cuando la designación desaparece, es decir, cuando las cosas se solapan a las palabras, es entonces la boca la que se cierra. Cuando la comunicación de las frases por el sentido se interrumpe, entonces el ojo se dilata ante el infinito de las diferencias. Finalmente, cuando el código es abolido, entonces el oído retumba con ruidos repetitivos. No quiero decir que el código entre por

el oído, el sentido por el ojo, ni que la designación pase por la boca (que era tal vez la opinión de Zenón); sino que a la borradura de una de las dimensiones del lenguaje le corresponde un órgano que se erige, un orificio que empieza a excitarse, un elemento que se erotiza. Desde este órgano en erección a los otros dos se arma una maquinaria —a la vez principio de dominación y procedimiento de transformación. Entonces, los lugares del lenguaje —boca, ojo, oído— se ponen ruidosamente a funcionar dentro de su materialidad primera, gracias a los tres vértices del aparato que gira dentro del cráneo.

Boca cosida, yo descentrado, traducción universal, simbolización general de las lenguas (con exclusión de la inmediata, de la materna), éste es el vértice de Wolfson, es el punto de formación del saber. Ojo dilatado, espectáculo que se multiplica a partir de sí mismo, que se enrosca hasta el infinito y no se cierra sino al regreso de lo casi idéntico, éste es el vértice de Roussel, el del sueño y del teatro, de la contemplación inmóvil y de la muerte remedada. Oído susurrante, repeticiones inestables, violencias y apetitos desencadenados, éste es el vértice de Brisset, el de la embriaguez y de la danza, el de la gesticulación orgiástica: punto de irrupción de la poesía y del tiempo abolido, repetido.

VII

LO QUE SABEMOS DE BRISSET

I. Conocemos siete publicaciones suyas:

1. *La Gramática lógica o Teoría de un nuevo análisis matemático que resuelve los problemas más difíciles* (París, el autor, 1878, 48 pp.);

2. *La Gramática lógica que resuelve todas las dificultades y da a conocer por el análisis del habla la formación de las lenguas y la del género humano* (París, E. Leroux, 1883; in-18°, 176 pp.);

3. *El Misterio de Dios se ha cumplido* (en la estación D'Angers, Saint-Serge, el autor, 1890; in-18°, 176 pp.);

4. *La Ciencia de Dios o la Creación del Hombre* (París, Chamuel, 1900; in-18°, 252 pp.);

5. *La Gran Noticia* (París, 1900, 2 pp.)

6. *Las Profecías cumplidas (Daniel y el Apocalipsis)* (Angers, el autor, 1906; in-18°, 299 pp.)

7. *Los Orígenes humanos*, 2ª edición de *La Ciencia de Dios*, enteramente nueva (Angers, el autor, 1913; in-18°, 244 pp.)

2. Brisset había sido oficial de la policía judicial. Daba clases de lenguas vivas. A sus alumnos les proponía dictados como éste: «Nous, Paul Perfait, gendarme à pied, ayant été envoyé au village Capeur, nous nous y sommes rendu, revêtu de nos insignes.»

3. Presentó *La Gramática lógica* en la Academia a un concurso. La obra fue rechazada por Renan.

4. Al volver a su casa, una tarde de junio de 1883, concibió *El misterio de Dios*.

5. El 29 de julio de 1904, el *Petit Parisien* publica un artículo titulado *En el manicomio*; se habla en él de un alienado: «que, a partir de un sistema de aliteraciones y de gansadas había pretendido fundar todo un tratado de metafísica titulado *La ciencia de Dios...* Me falta sitio para citar pasajes de esta

enloquecedora filosofía. Se conserva por otra parte de su lectura una turbación real en el espíritu. Los lectores me sabrán agradecer que se la quiera ahorrar».

6. Brisset había organizado una conferencia para el 3 de Junio de 1906. Editó un programa donde decía: «El arcángel de la resurrección y el séptimo ángel del Apocalipsis, que son sólo uno, harán que se oiga su voz y tocarán la trompeta de Dios a través de la boca del conferenciante. En ese momento el séptimo ángel verterá su copa en el aire».

Brisset sólo tuvo cincuenta oyentes. Afirmó, en su indignación, que de ahí en adelante nadie escucharía la voz del séptimo ángel.

7. Sin embargo, escribió aún *Los Orígenes humanos* cuya introducción comienza así: «Vamos primero a mostrar que hemos usado todas nuestras fuerzas y una voz de trueno».

NOTAS DE TRADUCCIÓN:

1. La observación de Brisset que cita Foucault —«La presente obra no puede ser traducida por completo»—, más que desanimarnos a realizar esa traducción, nos invita a comprobar, traduciéndolos, qué es exactamente lo que hay de intraducible en los textos de Brisset y, al mismo tiempo, confirmar que las traducciones posibles son innumerables —pero recuérdese que esto también sucede con la poesía—. Ahora bien, aunque nunca se llegará a *una* traducción, lo que sin duda es posible es operar del mismo modo que lo hace Brisset y recrear con ello sus textos en un simulacro de traducción, obviando la traducción literal, que nunca podrá dar cuenta del lenguaje de Brisset y jugando con la lengua de la misma manera que él lo hace. Es el camino que se ha escogido.

El libro de Foucault contiene cinco fragmentos originales de Brisset. Hemos optado por «traducir» tres de ellos y recoger en estas notas el texto original y una traducción literal, aunque tal vez una transcripción fonética hubiera sido más apropiada o, incluso mejor, la lectura en voz alta con nuestro mejor acento. Mientras que dos de ellos, por razones distintas, los hemos dejado en el «francés» original, para que, en uno (pág. 18 de esta edición), se vea la descomposición fonética, que implica voces latinas, griegas, alemanas, españolas, inglesas y quién sabe cuántas más, aparte del francés que prácticamente desaparece, y, en el otro (pág. 21 de esta edición), para no tener que forzar el comentario literal que Foucault hace de él.

En el fragmento que da pie a esta nota, nuestra «traducción» procura seguir paso a paso la misma mecánica que pone en práctica Brisset a partir de *pouce* (pulgar, nosotros aleatoriamente hemos escogido «mentón»): «*ce pouce = ce ou ceci pousse. Ce rapport nous dit que l'on vit le pouce pousser, quand les doigts et les orteils étaient déjà nommés. Pous ce = Prends cela. On commence à prendre les jeunes pousses des herbes et des bourgeons quand le pouce, alors jeune, se forma. Avec la venue du pouce l'ancêtre devint herbivore.*»

Literalmente: «Ese pulgar = ése o éste empuja. Esta relación nos dice que se le ve al pulgar empujar, cuando los dedos de las manos y de los pies estaban ya nombrados. Pous ce = Toma eso. Se comienzan a tomar los retoños de las hierbas y de los brotes cuando el pulgar, joven entonces, se formó. Con la llegada del pulgar el antepasado se convirtió en herbívoro.»

2. «*Le démon = le doigt mien. Le démon montre son dé, son dais, ou son dieu, son sexe... La construction inverse du mot démon donne: le mon dé = le mien dieu. Le monde ai = je possède le monde. Le démon devient ainsi le maître du monde en vertu de sa perfection sexuelle... Dans son sermon il appelait son serf: le serf mon. Le sermon est un serviteur du démon. Viens dans le lit mon: le limon était son lit, son séjour habituel. C'était un fort sauteur et le premier des saumons. Voir le beau saut mon.*»

Literalmente: «El demonio = el dedo mío. El demonio muestra su dado, su palio, o su dios, su sexo... La construcción inversa de la palabra demonio da: el mundo dado = el dios mío. El mundo he = poseo el mundo. El demonio se

convierte así en el señor del mundo en virtud de su perfección sexual... En su *sermón* llamaba a su *siervo*: el *siervo mío*. El *sermón* es el servidor del demonio. Ven en el *lecho mío*: el *limón* era su lecho, se residencia habitual. Era un gran saltador y el primero de los *salmones*. Ver *mi bello salto*.»

3. La expresión original es «*en société*». «En ce eau siéds-té = siéds toi en cette eau. En seau siéds-té, en sauce y était; il était dans la sauce, en société. Le premier océan était un seau, une sauce, ou une mare, les ancêtres y étaient en société.»

Literalmente: «En esa agua siéntate = sienta tú en esta agua. En cubo siéntate, en salsa estaba; estaba en la salsa, en sociedad. El océano primero era un cubo, una salsa, o una charca, los antepasados estaban en ella en sociedad.»

4. «*Eau rit, oris ist, oris. J'is noeud, gine. Oris = gine = la gine urine, l'eau rit gine. Au rige ist noeud. Origine. L'écoulement de l'eau est à l'origine de la parole. L'inversion de oris est rio, et rio ou rit eau, c'est le ruisseau. Quant au mot gine il s'applique bientôt à la femelle: tu te limes à gine? Tu te l'imagines. Je me lime, a gine est? Je me imaginais. On ce, l'image ist né; on ce, lime a gine ai, on se l'imaginait. Lime a gine á sillon; l'image ist, noeud á sillon. l'image ist, n'ai á sillon.*»

5. «He aquí presos los puercos; están presos en *el agua sucia*, en *la sala de los premios*. Los presos eran los prisioneros que debían ser degollados. Esperando el día de los presos, que era también el de los premios, se los encerraba en una *sala*, un *agua sucia*, donde se les arrojaban *porquerías*. Allí se les insultaba, se les llamaba *puercos*. El preso tenía precio. Era

devorado, y, para tender una trampa, se ofrecía preso y premio: es de precio. Es estafa, respondía el sabio, no aceptes precio, oh hombre, es estafa.»

6. Una versión revisada de este prefacio ha sido reeditada en Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, París, 1993, pp. 18-33 [Trad., DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996 pp. 19-36].

NOTA DE LOS EDITORES:

Siete sentencias sobre el séptimo ángel se editó en forma de libro independiente en el año 1986 (Fata Morgana, Montpellier), pero antes había sido publicado como prólogo de Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique* suivie de *La Science de Dieu* (Claude Tchou, editeur, París, 1970). Sin embargo, el conocimiento de Foucault de la obra de Brisset es bastante anterior: en el año 1962, en el número de junio de la *Nouvelle Revue Française*, apareció una breve reseña acerca de su obra titulada «Le cycle des grenouilles», que en cierto sentido es casi un índice de su trabajo posterior sobre Brisset. Hay que señalar también que es probable que tuviera noticia de Brisset a través de la *Antología del humor negro* de Breton [se puede consultar en castellano: André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991, pp. 203-214] y que el propio Breton pone el acento sobre alguno los aspectos que más le van a interesar a Foucault: en primer lugar, la afirmación de que el hombre desciende de la rana, demostrándolo mediante una especie de regresión fonó-

filológica hasta el último resto de ruido que queda en las palabras, que no procede de la garganta de los primeros hombres, sino de los gritos de los anfibios lanzados en el momento en que saltaban fuera de su silencio acuático originario, y, en segundo lugar, las vertiginosas ecuaciones de palabras a las que se entrega Brisset, que le hacen concebir el «misterio de Dios» y reconocerse a sí mismo como el séptimo ángel del Apocalipsis y el Arcángel de la resurrección, encargado de tocar la séptima trompeta del Apocalipsis y de escribir el libro de la vida que el séptimo ángel lleva en su mano.

Reproducimos a continuación el texto íntegro del artículo de Foucault de 1962 antes mencionado.

EL CICLO DE LAS RANAS

Michel Foucault

Pierre (o Jean Pierre) Brisset, antiguo oficial, daba clases de lenguas vivas. Dictaba. Esto, por ejemplo: «Nos, Pablo Perfecto, guardia de a pie, habiendo sido enviado al pueblo Capeador, nos hemos personado allí, revestido con nuestras insignias. Hemos sido recibido y aclamado en él por una población enloquecida, que nuestra presencia ha

bastado para calmar». Es que los participios le preocupaban. Este cuidado lo llevó más lejos que a muchos profesores de gramática: a reducir, en 1883, el latín «al estado de argot», a volver a su casa, pensativo, un día de junio de ese mismo año de 1883 y concebir el misterio de Dios, a convertirse de nuevo en un niño para comprender la ciencia del habla, a hacerse él mismo editor de una obra cuya inminencia, sin embargo, había anunciado el Apocalipsis, a dar, en la Sala de las Sociedades de eruditos, una conferencia de la que hizo mención *Le Petit Parisien* en Abril de 1904. *Polybiblion* habla de él sin estima: se trataría un servidor del *combisme* y del anticlericalismo cerrado de mollera. Espero un día mostrar que no es nada de eso.

Brisset pertenece —pertenecía, supongo que ha muerto— a una familia distinta: esta familia de sombras que ha heredado lo que la lingüística, en su formación, dejaba en el olvido. Denunciada, la pacotilla de las especulaciones sobre el lenguaje se convertía entre aquellas manos piadosas y ávidas en un tesoro del habla literaria: se buscaba con una notable obstinación, cuando todo proclamaba el fracaso, el arraigo del significado en la naturaleza del significante, la reducción de lo sincrónico a un primer estado de la historia, el secreto jeroglífico de

la letra (en la época de los egiptólogos), el origen patético y croante de los fonemas (Darwin y su descendencia), el simbolismo hermético de los signos: el mito inmenso de un habla originariamente verdadera.

Révéroni Saint-Cyr, con el sueño premonitorio de un álgebra lógica, Court de Gebelin y Fabre d'Olivet, con una erudición hebraica cierta, habían cargado sus especulaciones con toda una gravedad demostrativa. En el otro extremo del siglo, Roussel sólo usa lo arbitrario, pero lo arbitrario combinado: un hecho de lenguaje (la identidad de dos series fonéticas) no le revela ningún secreto perdido en las palabras; le sirve para ocultar un procedimiento creador de discursos y suscita todo un universo de artificios, de maquinarias concertadas cuya aparente razón está dada, pero cuya verdad permanece enterrada (indicada pero no descubierta) en *Cómo escribí alguno de mis libros*.

Él, Brisset, está encaramado en un punto extremo del delirio lingüístico; allí donde lo arbitrario es recibido como la alegre e infranqueable ley del mundo; donde cada palabra es analizada en elementos fonéticos cada uno de los cuales equivale a una palabra; ésta a su vez no es más que una frase contraída; de palabra en palabra, las ondas del

discurso se escalonan hasta la ciénaga primera, hasta los grandes elementos simples del lenguaje y del mundo: el agua, la mar, la madre, el sexo. Esta fonética paciente atraviesa el tiempo en una fulguración, nos vuelve a poner en presencia de nuestros antepasados batracios, más tarde despeña la cosmogonía, la teología y el tiempo a la velocidad incalculable de las palabras que obran sobre sí mismas. Todo lo que es olvido, muerte, lucha con los diablos, caducidad de los hombres, no es sino un episodio en la guerra por las palabras a la que los dioses y las ranas se entregaron antaño en medio de los ruidosos juncos de la mañana. Después, nada, ninguna cosa obtusa y sin boca que no sea palabra muda. Mucho antes de que el hombre fuera, eso no ha cesado de hablar.

Pero, como lo recuerda nuestro autor, «todo lo que precede no es aún suficiente para hacer que hablen aquellos que no tienen nada que decir».

EL APOCALIPSIS DE LOS ANFIBIOS

Ángel Gabilondo

EL APOCALIPSIS DE LOS ANFIBIOS

1.— *Sonidos a saltos*

Cuando oímos con Platón en el *Cratilo* que «a la naturaleza de la cosa le han de corresponder los sonidos y las sílabas» y que no a todo el mundo le está permitido ser hacedor de nombres, sino sólo a aquel que, considerando el nombre apropiado por la naturaleza a cada cosa, puede imitar o acomodar su forma a las letras y a las sílabas (389e y 390e), es ya demasiado tarde. Tal vez se trate de los albores en los que se atisba un destino irremisible, el de una íntima copertenencia de la forma de las letras y de las sílabas a la naturaleza de la cosa. Ya en el propio aspecto, en el tipo y en la pinta de las palabras, se ofrece lo que hace que algo sea, aquello que le permite arrancarse a un ocultamiento. Y es tarde, porque nuestros oídos se encuentran escindidos respecto de lo que oyen, que se les presenta como algo exterior que cabe representarse por el tanteo que otorgan sus sonidos. Como si cupiera palpar su

proximidad y hacerse una idea. Tal parecería ser el fruto del oír. El ruido se limitaría a algo que proviene de otro lugar, e incluso la propia palabra habría de peregrinar a la escucha de lo que la supuesta naturaleza de la cosa viniera a decir. Estas palabras con buen oído resultarían excelentes cantoras de una melodía de sirenas.

Siempre se encontrarían yendo a un supuesto y más verdadero exterior, como si no soportaran el consistir en ser fuera de sí y precisaran del reposo de alguna equivalencia en donde hallar descanso, el eterno descanso de la palabra. Ésta, cansada de oír en la fuga de su propio sonar, acabaría por callar tanto que incluso anularía su propio silencio. Y ya no podría ni decirse ni decir. Se limitaría a representar el recuerdo de lo que supuestamente alguna vez oyó. No tendría otro sonar que el de quien, como representante, ofrece productos para consumir necesidades. Las palabras adormecerían con el señuelo del reposo logrado en la verdad de la cosa. Ésta habría impuesto su ley y la metáfora quedaría legitimada. Sin embargo, el ritmo cansino de la hamaca acuna otros presagios.

Llegar a una palabra supone hacerse cargo de cómo ella ha venido a parar en ser lo que es. Y la cuestión no es simplemente la de su arqueología o

genealogía, ni la del desciframiento de su etimología. Una determinada consideración vislumbra en ella las huellas y marcas de otras vidas que conforman la suya, de cuanto hace posible que cuaje en lo que dice. Entonces, ni siquiera es suficiente con subrayar que no hay palabras aisladas, que su vida comporta la de otras tantas y sus avatares. El mundo de las palabras ofrece los espacios de consorcio convenientes, las remisiones, las idas y venidas adecuadas para toda una cohorte de relaciones. E, incluso, es el propio mundo de la palabra el que más acá de su reducción al entorno lingüístico, cuaja ya experiencias en las que las circunstancias de vidas vividas adoptan la forma de su propia lingüisticidad potencial propicia. De ser así, es cuestión de liberar en cada palabra esas posibilidades de vida, de espacio, de recreación en las que desafiarse y, quizá, respirar.

Se ha subrayado con insistencia, si bien no frecuentemente, este carácter que es, a la par, condición de las palabras. Pero, entre los olvidos de la palabra, el olvido de los olvidos es aquel que desoye su sonido e impide que se sienta. Y ello no sólo es cuestión de oídos, ni simplemente de acústica. Que suenen o resuenen convoca la memoria y desplaza aquello a partir de lo cual se

dicen. Reabre, no ya familiaridades, sino incluso imposibilidades inauditas que, sin embargo, más acá de toda intencionalidad, dicen en cada ocasión.

Una palabra asienta sonidos. En cierto modo los retiene. Tal vez ello suponga una auténtica caja de resonancia de nuevos sonos, también de aquellos que provocan el retorno a las cosas de aquello que era el soplo de su movimiento. Esta vinculación del sonar y del mover repondría en su acción lo que hay, al escucharse en su propio resonar. Paradójicamente, el sonido restablecería algo nunca sucedido. Oiríamos venir no sólo las cosas en la procesión de las palabras, sino a éstas en el irse de las cosas. Ya croan las palabras. Oír e ir. Todas las terminaciones del infinitivo de las lenguas latinas preservarían el origen lógico en el que resuena *ire*. Si leer (*lire*) es ir, ser o estar en la lectura, *oire* es el origen de *voir* (ver) y *avoir* (tener). (Jean Pierre Brisset, *La grammaire logique*, suivie de *La science de Dieu*, précédé de 7 propos sur le 7e. ange, par Michel Foucault, Claude Tchou, Paris, 1970, págs. 63, 83 y 258). En este delirio, sonidos y sentidos celebrarían la ceremonia poética de su encuentro en una coincidencia que no tendría donde residir. No se trataría, sin más, de un sin lugar ritual. Podría llegar a ocurrir en las bocas, clavarse en los ojos o retumbar en los oídos. Pero el

asunto viene a ser especialmente desconcertante cuando ello ocurre en las palabras. Ya no es cuestión de que éstas resuenan en los oídos. Son éstos los que acontecen en las palabras. Como si sólo pudiéramos oír algo a alguien en el seno de sus propias palabras. Como si, quizá, sólo en ellas él fuera en verdad; sólo en ellas se dijera la verdad tanto de su existencia como de la imposibilidad de ésta.

Si así es, en esta *escenografía fonética*, el juego de los sonidos de las palabras es el de una ruleta de la muerte y de la vida, de los dados de las letras que se arrojan por la ventana de toda mesa predispuesta. Cabría la intención de encontrar en ese seno de las palabras la memoria de sucesos y acontecimientos labrados, de experiencias forjadas, y de abrigar la esperanza o de acaudillar la cruzada para liberarlas de su sujeción en el entramado cuajado de las letras y las sílabas. Tales palabras se limitarían a preservar el recuerdo de lo sucedido y, en el mejor de los casos, podrían dar pie a nuevos recorridos. Serían, en efecto, el privilegiado instrumento del retorno de lo pasado y la promesa de un futuro con contenido. No hay que descartar, sin embargo, que esta, tal vez, ineludible tarea pronto se desvelaría como la labor de uno mismo, la de quien pretende enseñorear,

desde su intención y con el catálogo y las recetas del sentido, el acaecer de las palabras, ofreciéndose como el espacio de la reconciliación de los sonidos y de los sentidos. Dicha reconciliación tendría lugar en su acogedora comprensión, por otra parte lo suficientemente creativa como para inaugurar senderos inescrutados y abrir innovadoras vías.

Tales seres impedirían con su originalidad el retorno a cualquier *originariedad*. Su creación confirmaría a la palabra como lo que ya es, dotándola de inusitadas acepciones que enriquecerían su vocabulario o, al menos, incrementarían su presencia en el diccionario. No serían tal vez sino otros procedimientos para atajar su azar, su materialidad y la propia discontinuidad que las constituye. Al ponerlas a buen recaudo, uno mismo quedaría resguardado de las intemperies. En éstas, las espumas y los vapores podrían ofrecerse como neblina matutina de su epidérmica densidad. Su infinitud sería la de sus brumas y rocíos. Sus sonidos, inconfundibles. Los peligros, los de una absoluta espera. Y ante tales asechanzas, que sólo ocurren cuando alguien irrumpe y sólo a uno le ocurren, todo son prevenciones y cautelas. Es preferible decir, incluso gritar. De otro modo, los

ecos parecerían sonos del silencio, no ya anuncios o avisos, sino premoniciones.

No se trata de un mero proceso combinatorio, donde el juego indiscriminado de las sílabas acaba produciendo nuevas palabras, ni de la alteración que se limita a la modificación de las ya existentes. No es cuestión del desplazamiento que conduce de la palabra dada a la genial actividad de un sujeto ocurrente. Es el retorno de esa situación originaria en la que todo parece estar de nuevo a punto de comenzar. Más aún. Para ello se precisa de un *método* en el que «las construcciones semejantes y susceptibles de las mismas categorías» se aparezcan «clasificadas por categorías». Es la verdadera ciencia gramatical, con la cual no hay ni reglas, ni conjugaciones, ni declinaciones que aprender de memoria. La corrección se ofrece desde el primer momento con una lógica que es otra lógica, la de un *razonamiento maquinal*. (*La grammaire logique*, págs. 1 y 136). Los sentidos son ya todos los sentidos. Son sentidos de la circulación de los sonidos. Y en esa aurora, que nunca se clausura en algo de otra naturaleza, las palabras saltan de sorpresa en sorpresa en el seno de sí mismas, y en su espacialización liberan las frases que son. Esa posibilidad del lenguaje de circular por sí mismo en

todos los sentidos ofrece los impulsos para saltar. Y no sólo a la vista. Saltan a las ciénagas y brincan aleatoriamente. La densidad de esas aguas permite a las palabras caer al exterior de sí y expedir en sus propias humedades lo que pudo ser y podría llegar a ser la polvoreda final que es su comienzo.

El origen no es, sin más, un pasado. Es una posibilidad del lenguaje. Y es preciso que las palabras estallen en muchas combinaciones, aquellas que se hacen cargo de que cada elemento fónico que la compone funciona como una palabra. Ya los brincos no son simplemente al interior de la propia ciénaga, sino de una a otra. Todas las lenguas tienen su origen en los gritos casi animales de los primeros días. No hay palabras perdidas que hayan de ser encontradas. Los lugares constituyen familias, pero no hay lenguas madre. (*La grammairre logique*, pág. 114). El origen de cada lengua está en esa lengua misma. (*La science de Dieu*, pág. 145). La velocidad del tiempo es ahora la del salto de las palabras que inauguran una espacialidad, la que constituye el lenguaje. Entonces, el origen no es un pasado, es una posibilidad del mismo lenguaje. La palabra estalla en numerosas combinaciones básicas, en estados arcaicos. Y lo arriesgado es oír. Los ruidos repetitivos son así núcleos elementales,

y el código es abolido. Las sílabas repetidas en unas y otras palabras saltan, pero no para huir de la densidad y la pesadez de las aguas cenagosas y alcanzar una gravidez absoluta. Finalmente se produce la caída, el retorno, y se hunden las ancas de las sílabas en las aguas del propio cuerpo.

Todo se puebla de nuevo de movimientos, brincos, gritos y gestos. Se ponen los sonidos en escena y nos encontramos en el combate por las palabras. El alboroto de ruidos y saltos es tan desconcertante como extrañamente familiar. Es como si nos halláramos en algo más radicalmente propio que, sin embargo, se cobra cuanto creíamos ser. Oímos, pero no se diría que lo hacemos nosotros. Oímos con un oír que resulta insoportablemente nuestro y que no parece tener lugar en lo que somos. No sólo el sonido, ni siquiera el oír. No podemos escapar. Es nuestra ciénaga y en cada brinco se expande la necesaria alegría de las ondas. Un vistazo resultaría suficiente para comprobar que el sonido nos brota y, con todo, no somos nosotros. Se nos desafía a oír mejor y, quizás, a no quedar prendados de un ver que reduce a su aspecto lo que hay. Si así fuera, tal vez pudiéramos evitar la impresión, quizá la intuición, de que somos anfibios. Y es dicha palabra la que introduce, de nuevo, otros ruidos que desdoblamos nuestra pasible

existencia. Sin embargo, esa palabra coincide, ahora que la repetimos, con su propia repetición y retorna el mismo ruido que resuena una y otra vez. La palabra salta en el agua, y esa palabra nadadora sabe brincar por la tierra. Ruedan los sonidos en los estribos del oído y del cerebro. Y podríamos repetirlos casi de memoria. Una memoria que no es el recuerdo de algo sucedido, sino el origen del retorno de lo que siempre da que suceder. La acción es ya fiebre del espíritu.

2.— *A grandes voces*

Las palabras no nos transportan a un paisaje en el que reposar la memoria en el recuerdo. Si el origen es una posibilidad suya, tal posibilidad ocurre cuando el retorno de sus sonidos por un adecuado oír les otorga una densidad que sólo nos atreveríamos a atribuir a las cosas. No es una concesión ni un aditamento. Es la restitución de algo que, sin embargo, ellos nunca llegaron a asegurar. No cabe ser poseído. Ahora son los sonidos los que brincan como palabras liberadas en

el seno de las propias palabras, como posibilidades tuyas silenciadas con el procedimiento de su remisión o referencia a los objetos. Pero esa sucesión de saltos no es un mero vaivén, es el juego de las hablas dichas. El aire se transforma, se agita, se atisba un posible vuelo. Por un momento los sonidos parecen escapar, pero su fuga no es una huída. Retornan temblorosos y su agitación trastorna las sílabas y letras que, extraviadas, eran incapaces; no tenían qué decir. Pronto se hacen cargo de que tales fonías eran sus quizás irreconocibles sonidos. De que aquella agitación era la suya. De que su desconcierto era su recital.

Lo que la palabra ofrece, tanto como su ser palabra, son las posibilidades de su propio decirse. Su manifestación no se reduce a la revelación de algo oculto, un apocalipsis de lo que sucederá, del mismo modo que ya viene estando —siquiera ausente— en lo sucedido, que reduciría a la palabra al papel de ángel intermediario, mensajero de lo que ha de suceder, no tarde o temprano, sino más pronto que tarde. Ello concedería a las palabras un aire de consolación en el desaliento y en la decepción de la tardanza.

Pero cabe ver y oír de otro modo en algo que, pese a ser sólo palabra, no puede ser completamente

traducido. *La science de Dieu* es «la continuación de la apertura del libro sellado con siete sellos, en la boca de todo hombre en la tierra, antes de que fuera creado. Es el libro del capítulo V del Apocalipsis, es el libro abierto que sostiene el ángel del capítulo X. Es el árbol de la vida del capítulo III del Génesis y el libro de la vida del capítulo XX del Apocalipsis. Es la Ciencia que Dios, el Padre de Nuestro Señor Jesucristo, se había reservado y que revela a su hijo único: el hombre.» (pág. 141). Del mismo modo que el vidente de Patmos del Apocalipsis de San Juan, continuador del proceso de la revelación paleotestamentaria, con esa nueva dimensión del Cordero sacrificado en expiación por los pecados de los hombres, nos sitúa en el templo celeste, tanto por la descripción como en el vaticinio, así también podría pensarse que el asunto consiste en ver lo que él nos da a ver en las visiones. Pero los anunciadores no se limitan a proponer el arrojamiento al estanque de fuego (*Apocalipsis*, 19, 11-21; 20, 7-10) para quien no sea capaz de ver. Si el saludo a las siete iglesias de Asia comporta y convoca de un cierto modo («Ved que viene en las nubes del cielo y todo ojo lo verá») (*Ap.*, 1, 7), la sucesión de siete cartas dirigidas al ángel de cada iglesia va abriendo el espacio que

convoca reiteradamente a la escucha: «el que tenga oídos, oiga» (*Ap.*, 2, 29; 3, 6; 3, 18 y 3, 22). Abiertos los siete sellos por el Cordero, los habitantes celestes guardan silencio «por espacio como de media hora». (*Ap.*, 8, 1) Se desenrolla el libro en ese solemne silencio que precederá la venida del gran día de la cólera.

El Cordero lee. Otros son los mensajeros. Siete ángeles con siete trompetas ofrecerán las señales tanto de destrucción como de alegría y liberación. Pero el paso de la visión al oído comporta la intervención de la boca. Y no sólo: «La voz que yo había oído del cielo, de nuevo me habló y me dijo: Ve, toma el librito abierto de mano del ángel que está sobre el mar y la tierra. Fuíme hacia el ángel, diciendo que me diese el librito. Él me respondió: Toma y cómelo, y amargará tu vientre, mas en tu boca será dulce como la miel. Tomé el librito de mano del ángel, y me puse a comerlo, y era mi boca como miel dulce; pero cuando lo hube comido sentí amargadas mis entrañas. Me dijeron: es preciso que de nuevo profetices a los pueblos, a las naciones, a las lenguas y a los reyes numerosos.» (*Ap.*, 10, 8-11). Él rollo que supo a mieles a Ezequiel (*Ap.*, 2, 8-9) es ahora amargura en el vientre. Ya no basta con

ofrecer visiones, es necesario publicarlás. Y ese «una vez más», esa repetición, adopta una forma singular. «He aquí que llega el tercer ¡ay! El séptimo ángel tocó la trompeta, y oyéronse en el cielo grandes voces, que decían: ya llegó...» (*Ap.*, 11, 14-15). El anuncio lo llevarán a cabo dichas grandes voces, las voces de los cuatro vivientes que contrastan con el impresionante silencio que sigue a la apertura del séptimo sello.

Dichas voces son el anuncio de un haber llegado *aquello* que no cesará de entregarse en el modo de un permanente venir —que es, a la par, un ir—. Tal parece ser la misión de Jean Pierre Brisset, por «lo que sabemos». *Le Mystère de Dieu* supone la apertura real que permite a toda la tierra conocer el libro. Sin editor ni impresor, tras denodados esfuerzos, se hace público su contenido el 1 de agosto de 1891 y el 7 del mismo mes en el *café Turc*, en el *Boulevard du Temple*, mediante unas conferencias previamente anunciadas en carteles murales y ambulantes en los paseos y calles adyacentes. La escasa asistencia de público le impide proseguir su presentación. Con todo, le permite a Brisset fechar la apertura del séptimo sello, que hace posible a todo hombre, al precio de la amargura de sus entrañas, devorar el pequeño libro. Siete años y medio después, el espacio «como de media hora» (*Ap.*, 8, 1) ha pasado.

La publicación de *La science de Dieu* será el sonido de la séptima trompeta del Apocalipsis en el que, calladas las de los hombres, las voces serán ya las que Dios ha preparado en los cielos (Cfr. *La science de Dieu*, pág., 328).

El mensajero no desplaza a otro lugar, más bien propone un trastorno de la mirada más allá de las cosas visibles. A su través se manifiestan presencia y trascendencia y, a la par, se preserva la comunidad. Si la apertura del séptimo sello es la señal de la ejecución de los decretos divinos, el toque de la séptima trompeta trae consigo la consumación. Ésta se llevará a cabo precisamente durante dicho toque y comprenderá todo el período final, que será amplio. El testigo mismo sufre un decisivo desplazamiento. Lo que se testimonia no es ya, sin más, lo que se ha visto, sino el destino de la palabra en quien oye adecuadamente: «Yo atestiguo a todo el que escucha mis palabras...» (*Ap.*, 22, 18). Tanto les hablo como respondo con ellos. Esta palabra propicia un espacio común que es, a la par, en esta privilegiada situación, el del libro. El oído queda alterado y sostenido porque espacializa la duración de ese sonar continuado de la trompeta del séptimo ángel. Los libros están abiertos, pues los primeros libros son los labios (*La science de Dieu*, pág. 147), los

labios (*lèvres*) o los libros (*livres*) de lo boquiabierto. Ya podemos leer en los dientes y en la boca, quizá algo hasta ahora ilegible o inaudito. El murmullo no es simplemente un ruido indiscriminado, es un sonar repetido, casi un permanente volver del sonido que suena mientras dura. Circular en todos los sentidos de ese sonar permite que vuelva a pasar una y otra vez, en una multiplicidad que abre y otorga lo que siendo ya, no es todavía. Este «maravilloso azar de un mismo ruido» propicia una escucha en la que caben las palabras, que van ganando un sonar y la posibilidad de que las de uno resuenen en otro, le suenen en ese mensaje que ya llegó y que en cada ocasión hemos de oír.

Tal es la homofonía más decisiva. No ya simplemente la que se da entre palabras que nos suenan igual, sino entre aquellas que nos impiden cada vez reposar en sonido alguno y, sin embargo, sólo gracias a ellos, y sólo así, ocurre siempre *lo mismo* de modo diferente. Brotan leyes desconocidas. *Lo mismo* es ahora un mismo sonido o una *suite* de sonidos idénticos, irreligibles y claros, que pueden expresar cosas diferentes, por una leve y simple modificación en la manera de escribir o de comprender esos nombres o esas palabras. (*La science de Dieu*, pág. 146). La sorpresa del mismo

ruido no evita, antes bien procura, todo desconcierto. Los sonidos saltan y brincan fuera de sí, con rasgos que vienen a poder ser distintivos. Es como si los fonemas ofrecieran la verdad de los sonidos iguales en una diferencia efectiva, que produce variaciones. Por eso, la cuestión no es sólo de fonética.

Como si una palabra siempre estuviera en lugar de otra y pretendiera hablar en su nombre y aquélla le resultara extraña tanto como ella misma lo es para sí. Como si, sin embargo, no se hurtara a la presencia ni más ni menos que la otra. Parecería más visible, pero provocando tal trastorno en el ver que, prácticamente, la propia mirada resultaría desdoblada. Ya no se produciría la simple sombra o una especie de envés, sino que se abriría en la propia palabra el espacio de la presencia de la otra. Cada letra procuraría una distancia respecto de sí que la diferiría hasta demorar su irrupción. Una sílaba tanto iría hacia sí como su propio venir. El sonido del retorno no sería, sin más, el eco de algo proferido, sino voz original. El espejo, deshecho, ya no ofrecería una conjunción caleidoscópica o una proliferación de perspectivas, antes bien, un permanente corte en las venas de la circulación de los sonidos. Éstos se entregarían quebrados,

insistentes, reiterativos..., pero siempre igualmente desconcertantes.

Si las letras representan gráficamente los fonemas, ya que los sistemas ortográficos son fonemáticos y no fonéticos, el que a un mismo sonido le correspondan letras diferentes y, a la inversa, inaugura un modo de considerar los sonidos que permite el delirio de abrigar la espera de sonidos inauditos, acallados en una grafía que guarda el secreto de gritos por venir. Una *n*, por ejemplo, puede ser labiodental, interdental, dental, alveolar, palatal o velar, dependiendo de su contorno fónico. Dado que la escritura convencional es menos dinámica que el habla, hemos perdido en la grafía el oído de sonidos diferentes, como si ella ocultara algunos bien concretos e impidiera un determinado oír. Tal silenciamiento permite, sin embargo, desdoblar ciertos fonemas, que en cada variante comportarían un modo de ser múltiple, como expresión de su distancia de sí, como sonidos de su propia dimensión temporal. Hacer resonar el tiempo como espacio es tanto como reconocer que un mismo fonema que tiene una doble realización posibilita su diferencia al contacto con otros sonidos de la palabra o de la cadena hablada. Incluso aquellos fonemas sin esta doble realización

de variantes alófonas no vendrían sino a mostrar el más radical de los olvidos, el del juego del sonido y el tiempo que los constituye. Y, entonces, el asunto no es simplemente el que se decide en un contexto. El desafío es ahora la puesta en obra de ese juego de posibilidades de los sonidos, no ya el del juego de las palabras, sino el de las palabras que se juegan (y conjugan) consigo mismas. No basta con aprender a oír dichas palabras, son ellas las que sólo por estos trastornos recobran su sonar en el instante en que son capaces de escuchar sus otros sonidos.

Pero crear las condiciones para esta puesta en escena de los sonidos, incluso como formas aparentemente calladas en las de las letras, es tanto como escuchar en cada palabra las trompetas —que ellas mismas tanto son como silencian— que anuncian la liberación de una cierta visibilidad en la irrupción del libro abierto, la apertura misma del libro. El son de paz del séptimo ángel nos ofrece el espacio del pacto de las páginas. Hay ya, sin embargo, lo sucedido. Las grandes voces corren no sólo de boca en boca, sino de oído en oído. Eso es ya buena nueva. El séptimo ángel es el arcángel de la resurrección. La trompeta que suena a través de las bocas adecuadas provoca, a su vez, el remover de la piedra que impedía otro ver, aquel que se hace cargo

de que cabe ver una especie de ausencia. «No está aquí, ha resucitado, según lo había dicho. Venid y ved el sitio donde fue depositado. Id luego y decid...» (*Mc.*, 16, 5). Él vendrá, en efecto, «con sus ángeles» (*Mc.*, 16, 27). Si embargo, no cabe ya su visión. «No encontraron su cuerpo y vinieron diciendo que habían tenido una visión de ángeles que les dijeron que vivía. Y algunos de los nuestros se fueron al monumento, y hallaron las cosas como las mujeres decían, pero a Él no le vieron.» (*Luc.*, 24, 23-24). Resuena en la memoria lo que se ha oído decir, aunque ese es ya otro ver.

El propio cuerpo de la palabra ofrece, sin embargo, un sitio vacío y cabe escuchar en él los ecos de la séptima trompeta. Ya no es una pura vaciedad. La palabra es en cierto modo otra; más precisamente es la resurrección de sí: «Donde había estado el cuerpo» se encuentran ahora «dos ángeles sentados» (*Jn.*, 20, 12). Y no es simplemente que ya no esté, es que no puede ser visto con el mirar habitual. Incluso, en caso de verse, no podría saberse: «Lo vieron y no lo reconocieron» (*Jn.*, 20, 14). La reinsurrección de los sonidos procura no sólo nuevos vacíos, también, y gracias a ellos, otro decir, que no queda prendado en los materiales del cuerpo de las palabras. Estos nuevos sonidos

recortan escultóricamente el susurro. Aquí también, al remover la piedra, las palabras han quedado envueltas en escenas. Incluso la palabra de ese sitio vacío permite oír el resonar de frases que son atisbo de comunidades que el ángel está llamado a velar. Estallar ese vacío lo hace el oído estrictamente filosófico en una poética del oír.

3.— *Palabras anfibias*

El origen de las lenguas no es, sin más, un suceso acaecido, que en su desvelamiento descifraría de una vez el proceso de su brotar, dando cuenta, en una cierta liberación del misterio, de las razones que condujeron al actual estado de cosas. Lo que nos ocupa no es tanto descifrar el secreto de lo que supuestamente habría tenido alguna especie de lugar, o un conjunto de lugares, de tiempos y espacios. La cuestión es cómo aquella proliferación vuelve a pasar una y otra vez afectando de modo radical al devenir de las palabras, incluso el de sí hacia sí mismas, provocando su estallido en sonos

que reclaman nuestra propia ausencia y otro modo de considerar el silencio. El origen sucede. La reinsurrección de esta resurrección del espacio vacío provoca algo más que el tartamudeo del propio lenguaje; es una cierta autonomía de las ausencias. No son ya meras pérdidas, ni momentáneas retiradas. Las ausencias suenan y se convocan. No para eludir lo que les confirma como lo que son, al encontrarse en una comunidad que las acalla. Suenan más y mejor en lo común. Procuran un mayor vaciamiento. No simplemente un despojo, sino una cierta presencia de lo imposible. No se proyectan en una telegrafía que se conjuga con sentidos preestablecidos, antes bien en un permanente borrarse que, a su vez, reemplaza. Lo que, sin embargo, se reemplaza es ese vacío que nos da no tanto que hablar cuanto que oír. O, quizá, que hablar en el modo de un desconcertante oír.

El ser enigmático y precario de la palabra propicia la irrupción del lenguaje en ese vacío. La escena ya no es una simple representación, es la dispersión del espacio representativo y la búsqueda de los sonos del ser del lenguaje en su silencio. No cabe entonces una simple aglomeración de palabras. Los saltos en la ciénaga son también posibilidad de discernimiento, intercambio de posición, no una mera

proliferación indiscriminada de sonidos. Las experiencias límite son experiencias del pensamiento y no simplemente experiencias con el lenguaje. La densidad de la ciénaga es la del espacio denso en el que ellas se hacen y suceden. Los saltos no ocurren en otro lugar y se desdobl原因 en sus propios sonidos. Las palabras anfibias, a la par que el séptimo ángel que pone «su pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra», son ya «grito de poderosa voz, como león que ruge». «Y cuando gritó, hablaron los siete truenos con sus propias voces. Y cuando hubieron hablado los siete truenos, iba yo a escribir; pero oí...» (*Ap.*, 10, 2-4). ¿Quién habla en ese murmullo discontinuo y reiterado sino quien responde a las posibilidades de ese lenguaje por venir? El salto es la exterioridad del pliegue de la ciénaga, su forma en acción. No ya sólo el vacío es lo que habla; lo que habla es, precisamente, esa cavidad, *eso mismo* que habla. El ser de la palabra se descompone al corresponder al modo de proceder del propio lenguaje.

De ahí que la consideración con su origen no sea debida a un afán, más o menos curioso, por hacerse cargo de lo sucedido, sino a que la única posibilidad de ser (incluso para el ser) sea la de proceder, en tanto que ser del lenguaje, es decir, en tanto que es la

única forma de proceder del propio lenguaje. Si el ser se presenta así como proceder del lenguaje, no cabe más singular trastorno que el que cada palabra proceda como el lenguaje en su ser procede. Y, entonces, se trata de una experiencia. Su desnudez puede llegar a ser absoluta si se considera que no es una experiencia con el lenguaje, como si los procedimientos fueran habilidades más o menos atrevidas o pertinentes para producir efectos sorprendidos. O una suerte de extravagancia, o una suerte de locura. Si lo son, se habrían de corresponder con los del lenguaje. Y tal es la cuestión. El lenguaje que da qué hacer es el quehacer del lenguaje, ese que problematiza y trastorna su ser. El libro comido se abre en las entrañas, que son ya la apertura de los labios. Se reinician los brincos y los gestos. La miel en la boca es, en efecto, también posible amargura del desgarramiento del oído interno. El libro se desdobra en una multiplicidad de sonidos. Las formas visibles de la ausencia no son nostalgia del origen sino su más pura presencia, el destello incesante en el que repercuten los ecos de las voces. El habla se ahueca y todo es zozobra de sonidos, centelleo y vibración. Habla, habla. Tal ausencia es la verdad de la irremediablemente nuestra.

Los brincos de los fonemas no atraviesan todos los avatares de las palabras hasta acceder a un supuesto origen en el que lo que ahora se muestra articulado constituiría un murmullo indiferenciado. Tal murmullo no es el de algo previo, sino que se hace presente en cada sonido que reverbera la vibración de lo que centellea en los sonidos. «Del centelleo a la reverberación» no es el ofrecimiento de un proceso presuntamente progresivo que conduciría de una supuesta situación original, poblada de gritos y onomatopeyas, a la sofisticación de nuestro lenguaje. Los estudios efectuados al respecto muestran hasta qué punto un planteamiento así responde a los prejuicios, o bien de una lengua original, o bien a los de la escritura del estado primitivo de ciertas lenguas incapaces de dar cuenta de la diversidad y del colorido que las nuestras soportan. La quiebra de dicha consideración del origen nos libera de una situación original y de sus caídas. No hay enlace con tal presunto lugar. Si Brisset no admite la existencia del latín y lo reduce al estado de «argot», un contratiempo de la lógica, el del italiano invertido, un lenguaje artificial nunca hablado, un desastre para el espíritu (*La grammaire logique*, págs. 87 y stes. y 114), es no sólo en tanto que espacio común de diferencias posteriores, sino que,

al no considerarlo como gozne de enlace, fuente de y referencia para marcar las diferencias de las lenguas, impide que la memoria quede reducida a la pura remisión, más o menos tejida de continuidades y discontinuidades, a ese pasado que contendría la clave de cuanto quepa decirse.

Si es posible circular, sin remontar cronológicamente, por ese carácter penetrable del lenguaje, el camino no es el de la remisión a un origen ya sucedido, sino el de su reconocimiento en el actual estado de juego. Gracias a él el propio lenguaje puede ser original. Las formas y reglas de descomposición y de reagrupamiento son otros tantos saltos y gestos que provocan la sorpresa de una cierta persistencia de determinados ruidos que se repiten sin cesar. La onomatopeya no es la de entonces. El resonar de ciertas palabras coincide con toda naturalidad con lo que hacen, como si el nuevo vocablo no viniera a ser sino su más genuino y singular ruido. El problema era el de aprender a oír, en las lagunas de la respiración y en la densa bruma de las letras, el brinco de los sonidos.

En tal caso, como en el de Raymond Roussel, las estrategias no son simplemente estratagemas. En aquellos textos eran *procedimiento*; aquí son *método*.

Combatir la hegemonía y la dinastía de la representación no es limitarse a anular las posibilidades de lo que se viene ofreciendo. Se trata de abrir nuevas perspectivas en las que quepa lo inaudible; de procurar otros silencios. Es cierto que los acrósticos productores de Roussel elaboran ficciones en la representación de las letras, y por un concreto orden de dichas letras, establecido mediante una cierta disposición de las palabras, se configuran tales ficciones. Es la propia palabra la que entra en confusión. También, en efecto, a partir de similitudes sonoras o de determinadas disposiciones procura el desplazamiento desde un nombre a su correspondencia fonética, o bien provoca otra constitución. Pero ya se trate de acrósticos, incluso oblicuos, o de homofonías productivas, no todo se agota en la brillantez de las apariciones o en la originalidad de ciertas aliteraciones. Si aquí las palabras toman cuerpo es en tanto que hacen de éste su aquél. Es decir, en cuanto que los propios cuerpos se desvanecen en las palabras que, tal vez, nunca llegarán a ser. La fascinación de la escena no ha de cegar la contundencia de esta ausencia e imposibilidad del cuerpo mismo de la escena como cuerpo de la palabra, y de éste como su más fascinante

posibilidad. Es suficiente, entonces, con soportar la presencia de la palabra y demorarse en el resonar incluso de lo inaudito en ella, para que brinque lo inaudible y ya no todo se reduzca a un ir y venir de sonidos.

Los movimientos pueden llegar a ser minúsculos y el más imperceptible de ellos resultar el más fecundo. Por ejemplo, aquel que se entrega al escuchar sin quedar cegado por el espectáculo de la escena. En principio, todos los ruidos parecerían bastante más iguales, incluso idénticos, pero la repetición iría abriendo la ciénaga a las diferencias. Las escenas coaguladas se fluidifican en el retorno de los ruidos y es, entonces, cuando puede producirse lo desconcertante. Quebrada la continuidad de la memoria, irrumpe en su ausencia lo inmemorial. En los ruidos de las palabras por venir se vuelven a poner en escena los gestos, que nunca se nos hacen presentes. Y la multiplicidad sin límite se abre en la proliferación, que no es mera aliteración, sino retorno de los fragmentos reducidos a un silencio antes tranquilizador, al indefinido murmullo de cuanto se dice y no se decía. Los sonidos proceden entonces como frases en un azar que no es puro disparate, sino cuidadosa procreación del delirar.

El sonido sólo ofrece sus escenas al precio de la difuminación del lugar privilegiado de aquella mirada que las obligaba a estructurarse como visibles; al precio de ganar irremisiblemente ausencia. Únicamente al atravesar ese fallecer viene al lenguaje. Estos sonidos de la distancia respecto de aquello de lo que hablan provoca una nueva proximidad, tal vez más contundente e insopportable, que es la de lo disperso y diseminado como multiplicidad en la que el propio pensamiento se extingue y ronda la muerte, en la que la promesa del origen —y el origen mismo— retrocede indefinidamente, (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, 9ª, 1978, págs. 319 y stes, pág. 322). La multiplicidad próxima es intemperie y extremidad, y los saltos de la inocencia original, en su presencia inaccesible, se ofrecen como repetición y como retorno. Las palabras sólo dan cuenta de *eso* que llamamos *aquello* cuando se comportan de acuerdo con su ser siempre en otro lugar. Tal presencia del origen es, a la par, su permanente diferirse. Las palabras hacen gestos y señas. No se limitan a ofrecer un significado. La indicación y el signo son el lenguaje mismo, no el anuncio ni el recuerdo. Parecería así que es el lenguaje el que brota de las voces y de las bocas y que, en esa medida, la distancia socavada y siempre recorrida,

en el interior del lenguaje es ya, en esos brincos y ruidos, literatura. En tal caso, el lenguaje oscila sobre sí mismo, vibra sin necesidad de moverse del sitio (Michel Foucault, *Lenguaje y Literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 66). Pero su inexorable osadía por decir lo que no cabe decirse es inevitable experiencia del límite. Con todo, se alumbra en dicho límite (es él quien nos alumbra a nosotros mismos como límite) la posibilidad de oír la ausencia.

4.— *Trompetas croantes*

Los brincos ofrecen un nuevo y desconcertante ruido, el ruido de todos los ruidos y, a la par, la reverberación de los sonos del silencio; a él nos entregan las palabras. Los sonidos irrumpen fuera de sí y ya hablan de sí mismos, se desarrollan, se despliegan. y no es cuestión de explicarlos. Los huecos que se abren en el seno propiciado por la distancia, que es ahora la del lenguaje respecto de sí, hacen posible otro recogimiento, como si brotaran

los oídos en el seno de los sonidos, gracias a esa distancia que se difiere y no acaba de hacerse presente. De este modo se acallan otros lenguajes, para empezar el de una supuesta habla primera, y ya todo queda poblado de una proliferación de brincos, saltos, gestos y ruidos que, sin embargo, insisten en repetirse con una persistencia que hace que las frases sean como palabras, en tanto que simulacro de aquellas que eran el frasear de los sonidos. El espacio abierto es el de la palabra que se repliega y ya las palabras, los fonemas, los sonidos pueden ser signos abigarrados de otra escena. Cuando cabe gritar con ruidos que quizá sólo el propio lenguaje acogerá en la cordialidad y en la hospitalidad, tal vez, de la literatura, destella la palabra que podríamos llegar a ser, si pudiéramos serlo.

El retorno de las palabras a los ruidos es la reactivación de esos gestos que preservaba el silencio. Con ellos, los sonidos vuelven a las voces y a las bocas y recuperan su carne de anfibio, tierra y mar, en la respiración y en la salivación que hilan la memoria. Es así como cada palabra pasa por todas las demás, y es en ellas donde permanentemente se origina así como el origen mismo y su poder de originar. Recrear el origen no es traducirlo, sino

jugar su suerte. Para empezar, el de la propia palabra *origen*, hasta que llega a ser el origen de la palabra; de la palabra *palabra* y de cuanto a su través suena repetidamente.

El origen croante de los fonemas no obedece sin más, en Brisset, a la pura aplicación a la lingüística de metáforas biológicas, que con frecuencia conduce a confundir el cambio lingüístico con la evolución lingüística, sino al juego de inventario de sonidos vocálicos y consonánticos que pudieran llegar a trastonar las reglas de combinación de los mismos para obtener esas unidades que denominamos sílabas y alterar las restricciones que todas las lenguas imponen para la formación de las mismas. (Juan Carlos Moreno Cabrera, *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, pág. 10 y pág. 32). Pero la fecundidad de lo arbitrario no sólo pone en cuestión el proceso, desarticula, entre otras razones por su infecundidad, la pacotilla de un habla originariamente verdadera. Los sonidos no imitan voces naturales. El duelo por las palabras es, a la par, la constancia apocalíptica de que incluso el origen tiene lugar siempre tarde. El amanecer no tanto presagia el día cuanto que es el último suspiro de la despedida.

Son las propias palabras las que se despiden entre las cañas ruidosas de la mañana en una ciénaga de anfibios. Las ranas, animales lunares, aparecen y desaparecen. Asociadas a la idea de creación y de resurrección representan la transición entre los elementos tierra y agua e inversamente. En su fecundidad se atisba el séptimo ángel con un pie en la tierra y otro en el mar. Si representan el grado superior de la evolución (la rana del cuadro *La tentación de San Antonio* de El Bosco lo subraya), su «a punto de hablar» croante confirma su anticipación del hombre (así, en efecto, las considera Jung). «Habla, habla» no es ya simple onomatopeya, sino que en su aliteración tanto balbucea el habla, como en efecto habla en la propia palabra *habla*. La *Tentación* formada por estallidos del lenguaje puede ser el libro de los libros: compone en un «volumen» una serie de elementos de lenguaje que han sido constituidos a partir de libros ya escritos. Es la reedición de lo ya dicho; la biblioteca es abierta, inventariada, despedazada, repetida y combinada en un espacio nuevo. (Michel Foucault, *La biblioteca fantástica*, Introducción a Gustave Flaubert, *La tentación de san Antonio*, Siruela, Madrid, 1989, págs. 9-35, cfr. pág. 30)

Nace otro volumen. No sólo en el texto de Gustave Flaubert. También en el tríptico de El Bosco, cuadro anfibio de tierra y aguas, pólipos y medusas, pájaros, ranas y peces voladores y nadadores. Musgos, anémonas y algas. «Los políperos, que parecen sicomoros, tienen brazos en las ramas.» «Insectos semejantes a pétalos de rosas cubren un arbusto.» El delirio final de san Antonio es ahora el grito del ansia de libertad de cada palabra en el seno de las hablas dichas, mediante estallidos del lenguaje: «¡Oh felicidad!, ¡felicidad!, he visto nacer la vida, he visto comenzar el movimiento. La sangre de mis venas late tan fuerte que va a romperlas. Tengo ganas de volar, de nadar, de ladrar, de mugir, de aullar. Quisiera tener alas, un caparazón, una corteza, exhalar vapores, tener una trompa, retorcer mi cuerpo, dividirme en muchas partes, estar en todo, diluirme con los olores, desarrollarme como las plantas, correr como el agua, vibrar como el sonido, brillar como la luz, adoptar todas las formas, penetrar en cada átomo, descender hasta el fondo de la materia —¡ser la materia!» (Gustave Flaubert, *La tentación de san Antonio*, pág. 212).

El retorno de la charca, en la que las palabras se intercalan con el sonido croante de las ranas, con el quebrar de los cáñamos, con el chapoteo de las aguas

y el salto de los anfibios, no es tanto el movimiento en el que se remonta a aquella situación. Es la asunción de ese originarse que involucra las palabras en el resonar de un murmullo, en el que los sonidos van ganando su singularidad despidiendo palabras en el modo de una adecuada repetición, como ruidos que vuelven una y otra vez. Las palabras, hechas agua y tierra, vienen a ser sonidos anfibios reiterativos y, a la par, invención de otras posibilidades. En el ciclo de las ranas (Michel Foucault, *Le cycle des grenouilles, Dits et écrits*, t. I, págs. 203-205), el juego de la lengua se derrama al exterior de sí y el apocalipsis es el comienzo del fluido del habla. Nuestro primer antepasado se nutre de todo cuanto produce zumbidos. Es, en efecto, la rana. (*La science de Dieu*, pág. 154). Sin sexo aparente, la antigua serpiente cambia de piel como la culebra y entonces, durante un tiempo, es rana blanca. Sin sexo, sin pulgar, sin cola, ni pelos, ni dientes. Pero la llegada del sexo a este antepasado supone la novedad que modifica sus gritos y le da una precisión ya perfecta. Es en ese momento en el que las palabras actuales irrumpen en la escenografía de los sonidos: comenzaron y no han cambiado nunca. Tales palabras, creadas por la fuerza sexual, llevan el brote de su potencia a la

consideración del íntimo vínculo entre la formación del sexo y la de la palabra *sexo* (pág. 155). Es un *coac* que no sólo grita. Ya escucha y repite: «¿qué dices?» («*quoi que tu dis?*») (pág. 163). Es el apocalipsis de los anfibios en el habla de quien, en cierto modo, ha olvidado la natación. (pág. 176).

Ya es quizá tarde, pero amanece un estado fluido, móvil, penetrable. Al sonido de la trompeta, no cabe esperar. Es tiempo del tiempo cumplido, el de un nuevo reagrupamiento brincando según una nueva ley, que nos sitúa en su verdadero origen, en donde todas las posibilidades que se dan se ofrecen como nadie nunca oyó. La séptima trompeta del séptimo ángel es el símbolo de la transformación y de la integración de la gama de jerarquías en su totalidad. Los siete sonidos de la escala juegan a los siete colores del arco iris, a las siete esferas planetarias y a los siete planetas que les corresponden. El siete, símbolo de la totalidad de la gama (lira de Orfeo), relanza en las siete direcciones del espacio (dos contrarias por cada dirección más el centro). Los sonidos son ya no sólo los de los siete cielos, sino los de las siete tierras y los de los siete mares. Sonidos anfibios, parpadeos del oír: nadie volverá a escuchar la voz del séptimo ángel.