

obras con una breve explicación de los temas que allí se tratan. Algo similar desde el punto de vista de la extensión y amplitud ocurre con las entradas “événement”, (acontecimiento, pp. 78-96) y “oral/moral” (pp. 160-169), lo que las convierte en buenas introducciones a esos temas.

Varios de los sintagmas que aparecen en el diccionario apuntan también a hacer visibles esos “juegos de palabras” (a los que Derrida llamó “fuegos de palabras”, para indicar la consumición hasta las cenizas) que a veces se le pueden escapar al lector. Doy un ejemplo: “à poil”, que Ramond presenta como expresión indecible, y que Derrida utiliza para referirse (en *L’animal que donc je suis*) al gato (“Le chat est un “animal à poil”) indica tanto que el animal está “vestido” de su piel (sus pelos), como, al mismo tiempo, que está “desnudo” (“poil” se traduce habitualmente por “pelo”, y “à poil”, en referencia al humano, por “desnudo”).

Para el lector que recién se inicia en la obra derridiana, también resultan de mucha utilidad la cantidad de términos compuestos que registra Ramond: “falo-paterno-filio-fraterno-ipsocéntrico (o ipsocrático)”, que caracteriza la soberanía democrática en *Canallas (Voyous)*; “onto-espeleología”, probable alusión a la alegoría de la caverna en Platón; “metateleretórica”, que aparece en *Points de suspension* para indicar una suerte de virus de las computadoras; “zoo-auto-bio-biblio-grafía”, que señala de qué manera siempre que Derrida ha escrito del viviente animal al mismo tiempo ha escrito de sí mismo, y de los modos en que ha leído la problemática animal.

Este diccionario se suma, entonces, a los varios diccionarios derridianos que ya existen, con la particularidad de la profusión de los términos compuestos (lo que no es tan habitual en los otros diccionarios), la presencia de sintagmas, y la importancia concedida a los indecibles. Una excelente e ineludible herramienta de trabajo para el lector y el investigador de la obra derridiana.

N. B.: no realizo en esta reseña, como sería esperable, un comentario sobre los otros diccionarios sobre Derrida que existen, remito para ello a una reseña publicada en otro número de *Instantes y azares*, 15-16, 2015, pp. 216-219, <http://www.instantesyazares.com.ar/article/resenas-2/>

Mónica B. Cragnolini

**Franco Rella, *Scrivere. Autoritratto con figure*, Milano, Jaca Book, 2018, 112 pp.**

¿Qué significa la escritura para un filósofo como Franco Rella, que ha filosofado atravesando los caminos de la literatura? ¿Se escribe a sí mismo también un filósofo cuando escribe, como planteaba de alguna manera Valéry con respecto a todo autor? ¿Y cómo se relaciona su escritura con

la imagen? En este libro, en esta escritura de Rella, dos imágenes de Benedetto Antelami, ambas del Baptisterio de Parma, Invierno y Enero, se entrecruzan todo el tiempo con sus palabras. Invierno es una estatua de un anciano con una suerte de largo papiro: parece dispuesto a desenrollarlo, pero aún no termina de hacerlo, y lo sostiene contra su cuerpo con dos dedos, indeciso. Sus ojos no miran lo que está escrito en el rollo, sino hacia otra parte. Los ojos están abiertos de par en par, como si en un segundo de terror se hubiera dado cuenta que su vida está por terminar, y que en ella sólo ha visto palabras. “Mi siento un poco así”, dice Rella, “mi vida está llena de palabras que han tomado el lugar de las cosas. Mi cuerpo está hecho de palabras. El aire que respiro es de palabras” (p. 15). Un Franco Rella que se encuentra con los cientos de cuadernos escritos por él a lo largo de su vida: comentarios de libros, ideas, y se pregunta por qué su escritura es intransitiva, incapaz de inventar historias. ¿Sobrevivir en la intransitividad es sobrevivir en la inutilidad? Si Scherezade salvó su vida contando historias, Rella afirma que, como Kierkegaard, se mantiene vivo al escribir, pero sin contar historias. En este libro que no tiene una sola cita, Rella indica que las citas siempre han acompañado su escritura, como hermanas o cómplices. Y se pregunta qué sería de sus textos sin esas citas.

Varias cuestiones atraviesan este escrito autobiográfico sobre la pasión de la escritura en un pensador: el cierre de las historias, la muerte, el secreto.

El 22 de junio de 1555 Miguel Ángel escribe a Vasari que no nace en él ningún pensamiento que no lleve la muerte esculpida en su interior. Como decía Proust, el escritor vive en la anticipación de su muerte. ¿Será escribir una ceremonia fúnebre? El viejo de Antelami, hacia el fin de su vida, siente que la muerte anticipada sobre el rollo de la escritura ha llegado, y tal vez trata de huir de la escritura. A pesar de que no escribe historias, Rella trata de imaginar la historia del anciano: tal vez esté escribiendo un libro llamado *Testamento del movimiento perpetuo. De Heráclito a Nietzsche*. Esta posible historia que se interrumpe se mezcla con otra historia, la de un joven que cumple treinta años el día de la muerte de un viejo escritor y retorna a su ciudad, Milán, y Rella señala tramos de esta historia para preguntarse luego por el “yo”, porque cuando el joven responde a la pregunta por su nombre con un “Yo me llamo Mauricio” sale de la historia con una identidad reforzada, así la cierra, la sella: *non sequitur*. Pero las historias no se cierran, piensa Rella: no cierran ni *El castillo*, ni *Moby Dick*, ni la *Odisea*, ni *Los demonios*.

El tema del secreto, y de cómo la escritura atraviesa el secreto manteniéndolo, lo desarrolla desde Kierkegaard, y sus múltiples seudónimos: Víctor Eremita, Frater Taciturnus, Johannes de Silentio. Para Rella, Kierkegaard es un obsesionado del pensamiento, que permanece en el ámbito

de la paradoja. También Cioran le permite pensar la cuestión por la cual al escribir nos hacemos espejos de nosotros mismos, solo para poder decir que no somos nosotros esos que escriben. Tanto Kierkegaard como Cioran están privados de historias, y hacen patente que “Escribir es moverse en una tierra de exilio cuando también los fantasmas que uno ha portado consigo parecen hablar una lengua extranjera. En tierra de exilio también el yo es extranjero a sí mismo” (p. 34). Este exilio es el ejercicio de la escritura de Kafka, quien escribe en una de sus cartas a Milena que él es el hombre solo en el bosque: es su personaje K., que se mueve en el vacío, extranjero a todo y a sí mismo.

También expresa Rella una de las dudas que obsesionan a todo escritor: la idea de que, a pesar de haber recorrido caminos nuevos, de haber descubierto nuevos paisajes, la repetición del gesto de escribir tal vez no sea más que un acto autista, sin remedio pero irrenunciable. ¿Por qué insistir en escribir entonces? Y ¿de qué escriben los filósofos? Hoy en día, dice Rella, los filósofos escriben sobre San Pablo (como Cacciari y Agamben), sobre el mundo mezclando Marx y Lacan (Badiou y Žižek), se recicla también el tema del posthumano. En este punto, Rella duda del modo en que se piensa la problemática animal hoy en día, y señala que no siente la diferencia con el “devenir animal” del Deleuze de los años 70, o de algunos temas del Bataille de los años 40 y 50.

Rella recoge también fragmentos inéditos de escrituras de otra época de su vida, que aparecen de pronto en su computadora, fragmentos de la historia de C. sobre el amor, sobre el modo en que se descristaliza y descompone. C. ha perdido a la mujer amada, y con ello la vida, y el viejo de Antelami se da cuenta que ha perdido una vida. Y está también la otra escultura de Antelami, Enero. Nuevamente aquí un anciano, pero sentado, totalmente vestido (no como Invierno, que está casi desnudo), anciano que detrás de su cabeza tiene otra, que mira en la dirección opuesta. Enero mira con tranquilidad hacia adelante, hacia el año que se inicia con él.

Algo del orden del leer-escribir se patentiza en los libros de Rella, se nota al lector apasionado que sigue leyendo cuando escribe. Y que se pregunta qué escribe, quién escribe, y afirma como Octavio Paz “también yo soy escritura”. El cuerpo de Rella es el subjectil de este texto: girando en torno al fin de la vida, las historias, la muerte, el secreto, Rella entrega su cuerpo a la escritura y lo despliega en ella. Blanchot es un fantasma asediante de esta escritura, que vuelve una y otra vez a sus páginas: con el tema de lo neutro, con la cuestión de la ausencia de sentido, de la renuncia.

Kafka, Beckett, Jean Genet, Bataille, Blanchot, Flaubert, Proust, Semprún, Thomas Mann, Dante, Virgilio, René Girard, Stendhal, Nabokov, Gracq, Kertész, Rousseau, Sebald, Walserr, Leopardi, Valéry, Benjamin, Philip Roth, Don DeLillo, Musil, Rilke, Pasternak, Melville, Nietzsche, y

otros son los fantasmas que acompañan a Rella a lo largo de este libro apasionante, que patentiza las dudas del que escribe y el valor de su escritura, sobre todo, de la escritura filosófica (la que caracteriza como “intransitiva”). A ellos, a esos fantasmas, no sin temblor, los llama amigos.

Mónica B. Cragnolini

**Gustavo Caledón Bórquez, *Sonido y acontecimiento*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2018, 204 pp.**

Resulta imposible dirigir el pensamiento hacia el problema de lo sonoro sin invitar a la reflexión de la figura de John Cage. *Sonido y acontecimiento*, de Gustavo Caledón Bórquez, cumple con este mandato, aclarando desde el principio que el escrito no pretende interpretar la obra de Cage, sino más bien reflexionar, a través de él, en torno a la problemática del sonido. Si bien esta temática ha sido inmensamente transitada por el pensamiento estético, en este caso el vínculo entre las categorías que explicita el título del texto estarán dirigidas directamente al desafío de construir nuevos modos de escucha. Es decir, desentrañar el modo en que el oído encara un nuevo tipo de configuración sonora que es esencialmente disruptiva con respecto no sólo con la tradición, sino que se rebela a ser contenida en toda estructura morfológica. Si la música de principios del siglo XX encontró nuevos modos y sistemas para conformar una escucha que escape a la armonía tonal, a partir de la segunda mitad, el nuevo foco de resignificación al que apunte la composición sonora será la immaculada estructura que permite que un motivo se desarrolle en el tiempo, lo que en teoría musical se denomina *forma*.

En la segunda mitad del siglo XX presenciamos el surgimiento de un inédito universo sonoro que obliga a reflexionar sobre el pensamiento clásico acerca del sonido. Cage es el candidato ideal para esta renovación dado que, según afirma nuestro autor, “una gran partitura es el enigma de una escucha que no está registrada en la obra misma” (p. 14). Sin embargo, cabe preguntarse, ante el numeroso catálogo de autores que han desafiado los límites de lo sonoro, ¿por qué Cage? La respuesta nos introduce, como puede sospecharse tratándose de este último, en terreno filosófico. A través de su obra, el autor puede satisfacer de manera cabal una condición básica de su investigación: reflexionar en torno a lo sonoro por fuera del horizonte de la significación. Pensar incluso la posibilidad de un sonido sin sujeto, y por consiguiente, un sonido que no sea objeto. De Cage en adelante, el sonido *acontece*, simplemente *ocurre*, y se ubica más allá (más acá) de todo *algo*.

El texto se estructura en tres capítulos, en el primero de ellos, titulado “John Cage”, Caledón Bórquez ahonda en esta propuesta de liberar al soni-