

LA ESPECTRAL «VOZ DE SU AMO»: UNAS CONFESIONES *OUT OF JOINT*

Cristina de PERETTI

UNED

mperetti@fsof.uned.es

El lector siente entonces que viene la literatura por la vía secreta de ese secreto, un secreto a la vez guardado y expuesto, celosamente sellado y abierto como una carta robada. El lector presiente la literatura (Derrida, 1999: 175).

En cuanto abrimos el texto de Blaise Cendrars¹ titulado *Les confessions de Dan Yack*, nos damos cuenta de que éstas no van a ser unas confesiones al uso. Lo primero que leemos en las confesiones de este personaje de ficción, Dan Yack, confesiones que Cendrars recoge en forma de novela (si nos atenemos a la precisión que aparece bajo el título, tanto en la cubierta como en la portada del libro), es una nota que se encuentra frente al «cilindro uno» (enseguida se entenderá por qué se emplea el término «cilindro», en francés *rouleau*, en lugar de utilizar el término, más usual, de «capítulo») y que advierte de lo siguiente:

Este libro segundo no ha sido escrito [El primer libro al que alude Cendrars, aunque sin citarlo, es *Dan Yack. Le plan de l'aiguille*, en el que se relatan, de forma novelada, es decir, en tercera persona, algunas aventuras de Dan Yack cuyas «confesiones» leemos aquí en primera persona]. / Ha sido enteramente dictado en un DICTÁFONO. / Qué pena que la imprenta no pueda asimismo *grabar* la voz de Dan Yack et qué pena que las páginas de un libro todavía no sean sonoras. / Pero ya llegará. / Pobres poetas, trabajemos. / B. C. (Cendrars, 1929b: 8; los corchetes son míos, C. P.).

Ahora bien, Cendrars no va a ser el único que va a dictar a un aparato registrador-reproductor, esto es, a un dictáfono, el libro impreso que nosotros estamos leyendo. A

¹ Blaise Cendrars es el seudónimo más conocido de Frédéric Louis Sauser (La Chaux-de-Fonds [Neuchâtel, Suiza], 1887-Paris, 1961), aventurero (y) escritor de origen suizo, naturalizado francés en 1916, que abordó géneros literarios muy distintos y que, al parecer, adoptó dicho seudónimo literario como alusión al ave fénix que renace una y otra vez de las brasas y de las cenizas.

su vez, Dan Yack, que –como él mismo asegura– es un gran entusiasta de los gramófonos, también graba sus «confesiones» en un dispositivo similar: de ahí que los cilindros sustituyan, a lo largo de todo el libro, a los capítulos.

Ya en sus primeros textos, Derrida se interesa por aquello que vincula a la escritura (y, por consiguiente, a la literatura, a la escritura literaria) con la técnica: sin técnica, sin un procedimiento técnico, sin las técnicas de archivación (siempre abiertas a lo por venir) que al mismo tiempo transforman el espacio literario, la literatura no puede tener lugar. La escritura –siempre asociada a la repetición y a la desaparición o muerte del «autor»–, es como una especie de máquina, de instrumento más o menos técnico, teletecnológico, un aparato de telecomunicación que sigue funcionando en ausencia tanto de su emisor como de su destinatario (el lector, siempre virtual, está por venir constantemente):

No es necesario [...] esperar a las cámaras, a los vídeos, a las máquinas de escribir y a los ordenadores. Desde el momento en que una frase se puede repetir, es decir, desde su origen, desde el momento en que es pronunciada y se torna inteligible, por consiguiente, idealizable, ya es instrumentalizable y está afectada por la tecnología. Y por la virtualidad. [...] Y ahí se insinúa quizá, con lo tecnológico, a la vez como idealidad y como iterabilidad protética, la posibilidad de la ficción y de la mentira, del simulacro y de la literatura, del derecho a la literatura, el origen mismo del testimonio veraz, de la autobiografía de buena fe, de la confesión sincera, así como de su composibilidad esencial (Derrida, 1998: 49)².

La concepción derridiana de la escritura apunta, pues, a una *différance* y a una exapropiación³ originaria, las cuales introducen, en la lengua en general, la posibilidad de la reproductibilidad y de la iterabilidad, intrínsecas también a cualquier tipo de técnica, y que dan lugar simultáneamente a un simulacro de vida y a la posibilidad de la muerte (de la muerte del que habla y cuya voz, aparentemente viva, está grabada), dando paso asimismo, de este modo, a toda una serie de efectos de espectralidad que, ya existentes de suyo en la escritura, alcanzan hoy en día una dimensión absolutamente inédita, a nivel mundial, con el imparable auge de todas las nuevas teletecnologías.

Volvamos a las confesiones de Dan Yack, a esas «confesiones» que Dan Yack le dicta en voz alta al aparato y que no siempre son tales puesto que, además de contarnos sus numerosísimas y extraordinarias aventuras pasadas y presentes a lo largo y ancho del mundo, graba asimismo en el dictáfono las confidencias de su mujer ya fallecida, mezclando ambas confesiones con sus propios silbidos o con sus canturreos, con todo lo

² Muchos años antes, Derrida ya aseguraba lo siguiente: «Escribir es producir una marca que constituirá una suerte de máquina a su vez productora a la que mi desaparición futura no le impedirá ante todo funcionar ni dar, darse a leer y a reescribir» (Derrida, 1971: 376). Véase asimismo la cuestión de la escritura literaria en relación con la técnica (y, más concretamente en este caso, con el teléfono) en Derrida, 1987: 15-143.

³ La exapropiación –explica Derrida– es constitutiva de cualquier deseo de apropiación, de la constitución de lo propio, de la identidad de uno mismo: la apropiación sólo es posible a partir de una expropiación, esto es, del reconocimiento del otro o de lo otro en el seno mismo de la ipseidad.

que se le va ocurriendo sobre la marcha, con sus reflexiones del momento o con el relato de lo que entonces está haciendo, viendo u oyendo. Porque a Dan Yack le fascinan muchas cosas pero, en especial, los sonidos, todo tipo de sonidos en general, los sonidos más variados: el de las grajillas, el del silbato y el de los frenos de los trenes, el de lluvia, el de las avalanchas, el del viento, el de las rocas al desprenderse, etc., y, además, le encanta su dictáfono así como le encanta jugar con él y manipularlo⁴:

Me gusta mi dictáfono. Lo hago funcionar durante todo el día. Incluso por la noche. Logra grabar los ruidos. La otra noche, lo coloqué en el umbral de la puerta para grabar el ruido de la lluvia. Le dije: «Escucha a ver si llueve». Y escuchó, y la oyó. / Durante la noche. / Durante toda la noche. / Lo puse a funcionar en la habitación. Pegué mi oído a él. / De esa manera, estaba lloviendo en la habitación y, durante ese rato, yo estaba callado, retenía la respiración, pensaba en todo, es decir, en Mireille, en ella sola, es decir, no, en todo. En todo. Sí (Cendrars, 1929b: 14).

Todo eso queda pues grabado a su vez en el dictáfono, junto al sonido de la voz de Dan Yack. Aunque, a veces, también se le olvida detenerlo y, si Dan Yack permanece callado, entonces, aquél sigue grabando... nada, en vacío, el silencio.

En cualquier caso, Dan Yack tiene muy claro que no quiere olvidarse de nada: «No puedo olvidarme de nada. Todo me distrae. No es nada. Por eso me aplico. Dicto y vuelvo a dictar y vuelvo a empezar y vuelvo a decir siempre los mismos pasajes y malgasto los cilindros» (Cendrars, 1929b: 13-14). En un primer momento, Dan Yack alternaba los cilindros que va dictándole al dictáfono: uno para sus propias confesiones, otro para las confesiones escritas por Mireille, su mujer fallecida. Muy pronto, sin embargo, deja de cambiar de cilindro y vuelve a empezar: grabando de nuevo tanto las confesiones de Mireille como sus propias confesiones, su «vida», en el mismo cilindro, de modo que esas confesiones-reflexiones, etc., de uno, el hombre, el que está vivo, se confunden a su vez con las confesiones escritas por la otra, la mujer, la que está muerta. Y ¡vuelta a empezar!: vuelta a escuchar de nuevo lo que le acaba de dictar otra vez al aparato: «Así me escucho dos veces, primero, cuando dicto y, después, cuando el aparato me repite lo que acabo de dictarle» (Cendrars, 1929b: 13):

Quizá a fuerza de dictar y de volver a dictar a la máquina y de hacer que el aparato repita en voz alta, terminaré por recitar el cuadernito de Mireille de memoria y por articular, entre sus palabras, mi pensamiento. Habría que grabar simultáneamente mi voz leyendo el texto de Mireille y mis pensamientos como un eco, como un diálogo de ventrílocuo. Así, tendría la impresión de contarle a mi vez a Mireille todo lo que me distrae mientras me estoy escuchando (Cendrars, 1929b: 15).

⁴ «Para mí, el dictáfono es un aparato que despierta todos los ecos. / – “¡Te amo!” , le hago decir. Luego, le hago repetir acelerada mente, al ralentí: “¡T’amo!” y “TTTTTTTTeeeeeeaaaaaaaaammmmmmmmmooooooo!” / Tapo así el embudo con papel secante y oigo cómo esa frase ganguea y tartamudea del modo más cómico o más trágico. Puedo asimismo jugar con el voltaje o hacer unos *crescendos* o *decrecendos* toqueteando el diagrama. ¡Que la felicidad o la tristeza dependa de una presión del dedo sobre un resorte! Es algo irresistible» (Cendrars, 1929b: 21).

Ahora bien, cuando Dan Yack escucha su propia voz, repetida, reproducida por el aparato, no la reconoce: la encuentra extraña, diferente, alterada. Pero es que, como apunta Derrida:

[...] si hay algo que uno no puede reapropiarse, menos incluso que la imagen, es su voz. Algo que uno no reconoce, que no se reapropia, es su voz. [...] En cualquier caso, es lo menos reapropiable de todo. La violencia de la expropiación afecta más a la voz que al resto (Derrida, 2002: 32-33).

Dan Yack ya no reconoce pues su propia voz: su voz está como desposeída, exapropiada, su propia voz ya no le parece tan suya, ya no le resulta tan propia. Y eso –asegura– que: «Ni siquiera intento imitar la voz de Mireille. El aparato ronronea... / ¡Qué voz más rara tengo! “*La Voix de son Maître*”» (Cendrars, 1929b: 14). Finalmente «La Voz de su Amo» no es tan fiel como parecía. Pero, ¿qué es aquí, cuál es aquí, la «Voz de su Amo»? ¿la del dictáfono que graba y reproduce?, ¿o la de Dan Yack, el hombre, el que está vivo? Pero, de ser así, ¿Mireille, la mujer, la que está muerta, es el «Amo» o, mejor dicho, la «*Maîtresse*» de esa voz? Como afirma Derrida en la película *Ghost Dance* (en la que interviene interpretándose a sí mismo):

[...] cuando [...] creyendo que estoy hablando con mi voz, precisamente porque creo hablar con mi voz, dejo que la parasite la voz del otro, no de cualquiera sino de mis propios fantasmas, por así decirlo, en ese momento, hay, hay fantasmas. Y ellos son los que van a respondernos, los que quizá ya nos han respondido (Derrida, 1983: s. p.).

Y «hay fantasmas», los fantasmas propios de cada uno, máxime cuando, como asimismo asegura Derrida:

[...] en un duelo que no se desarrolla normalmente, en un trabajo que no funciona bien, en cierto modo, no hay interiorización verdadera; hay lo que Nicolas Abraham y Maria Torok denominan una incorporación, es decir, que el muerto está atrapado en nosotros pero no se convierte en nosotros mismos, y ocupa un lugar especial en nuestro cuerpo, ¿no es cierto? Y puede hablar él solo, puede asediar o ventrilocuar nuestro propio cuerpo, de modo que el fantasma, que está encerrado en una cripta, dentro de nosotros –nosotros somos como una suerte de cementerio para los fantasmas–, el fantasma puede ser también no sólo nuestro propio inconsciente sino, más concretamente, el inconsciente de otro. Es el inconsciente del otro que habla en nuestro lugar. No es solamente nuestro inconsciente sino el inconsciente de otro el que nos juega pasadas, el que habla en nuestro lugar (Derrida, 1983: s. p.).

Por otra parte, frente a la repetición tradicionalmente concebida como una repetición que se limita a imitar, a reproducir o a copiar fielmente un modelo, la iterabilidad –tal como la entiende Derrida– (no olvidemos que Dan Yack está escuchando su voz reproducida, esto es, repetida por el dictáfono) va a repetir(se) siempre alterando y alterándose, esto es, transformando y transformándose, modificando

y modificándose, dejando siempre una huella del otro o de lo otro que irremediablemente va a encentrar desde dentro toda presencia a sí, toda unicidad, toda identidad. ¿Qué hay pues de extraño en que la voz de Dan Yack, sometida a la reproductibilidad y a la iterabilidad, sea ahora distinta, diferente? ¿Qué hay de extraño cuando, además, «La Voz de su Amo», la voz del otro, de la otra en este caso, de Mireille, la *maîtresse* en la que no deja de pensar Dan Yack, la voz de Mireille, la muerta, el espectro, el fantasma que no deja de asediar sus pensamientos, está sin duda alguna parasitando, contaminando, ventrilocuando, exapropiando su voz, la suya, la de Dan Yack, el marido que está vivo?

Por lo demás, enseguida nos vamos a enterar también de que el cilindro o, mejor dicho, los cilindros en los que Dan Yack graba todas estas «confesiones» están estropeados:

No crea que es mi voz la que tiembla o que tengo un vicio de pronunciación, es el cilindro que está roto. Se me escapó de las manos. Lo dejé caer. Se ha partido de arriba abajo. Tenga cuidado. En cuanto a mi acento inglés, no es tan pronunciado como para que mi modo de hablar se torne incomprensible [...]. Le envió este cilindro resquebrajado porque es el más completo (Cendrars, 1929b: 19).

Esto es lo que, al enviarle los cilindros deteriorados, le escribe Dan Yack a la mecanógrafa que deberá transcribir todo eso a máquina con el fin de conservarlo. (Hasta ahora no sabíamos –a menos de haber leído *Dan Yack. Le plan de l'aiguille*– que Dan Yack era inglés ni que, aunque habla y dicta en francés, tiene «acento inglés». Pero, como apunta con frecuencia Derrida, ¿acaso no hay ya siempre «más de una lengua» incluso en una sola y misma lengua⁵?) Primero, Dan Yack le habla a la mecanógrafa de un solo cilindro pero, como apuntábamos, tres páginas más adelante esos cilindros deteriorados se multiplican, y nos enteramos de que el primer cilindro no es el único que está roto:

Los cilindros en los que he grabado el cuadernito de Mireille están resquebrajados. [...] Uno se me escapó de las manos, el segundo está rayado, el tercero es prácticamente ininteligible, debido a... porque no sé leer y menos todavía leer en voz alta (Cendrars, 1929b: 22).

El mismo aparato tecnológico que permite grabar y reproducir la voz es el que, al tiempo que la archiva, la contamina y la deforma. En *Mal d'archive*, Derrida apunta precisamente que la tarea de conservación puede terminar por destruirlo todo: «mal de archivo», pues, en cuanto fiebre (*Archive Fever* es precisamente la expresión que se ha utilizado para la traducción al inglés del título de este libro), pasión y compulsión por

⁵ «¿Acaso esta palabra habla una sola y misma lengua, en una sola y misma lengua?» (Derrida, 2004: 562).

conservar, por salvaguardar (y salvaguardarse uno mismo) para que nada se olvide, pero «mal de archivo», a la vez, en cuanto que el archivo siempre es finito, siempre es susceptible de ser destruido: mal *en* el archivo, enfermedad *en* el archivo, en cuanto que cabe la posibilidad de que se aniquile todo lo que hay en el archivo (de la memoria):

[...] un archivo siempre es finito, siempre es destruible [...]. Cualesquiera que sean los progresos que se hayan podido hacer en el almacenamiento y la conservación de los archivos, sabemos que pertenece a cualquier archivo poder ser destruido. No hay archivos indestructibles, eso no existe, no puede existir. Y, por consiguiente, la archivación es un trabajo realizado para organizar la supervivencia [*survie*] relativa, el mayor tiempo posible [...] (Derrida, 2002: 25).

Dan Yack dicta, en efecto, estas confesiones al aparato para conservarlas, para archivarlas, para conservar y archivar, más concretamente, las confesiones de su mujer, su «niñita», Mireille, muerta hace un tiempo y en la que Dan Yack no deja de pensar –casi– en ningún momento. Aunque, como ya hemos señalado, a Dan Yack, tampoco le disgustaría que Mireille pudiese escucharle: «Habría que grabar simultáneamente mi voz leyendo el texto de Mireille y mis pensamientos como un eco, como un diálogo de ventrilocuo. *Así, tendría la impresión de contarle a mi vez a Mireille todo lo que me distrae mientras me estoy escuchando* (Cendrars, 1929b: 15; las cursivas son mías, C. P.). En cualquier caso, Dan Yack dicta estas confesiones con el fin de asegurar la supervivencia de Mireille tras la muerte de ésta y, quizá, también tras la suya propia, todavía por venir. Por eso narra esas confesiones, por eso lee en voz alta al dictáfono esas confesiones que Mireille dejó escritas (en esta novela, Mireille es la única que escribe; la mecanógrafa, por su parte, tan sólo se limita a trans-(es)cribir; sobre todo esto volveremos más adelante) en un cuadernito (aunque pronto veremos que hay más de un cuaderno) y que Dan Yack lee ahora en voz alta. Por eso también –como ya sabemos–, para Dan Yack es muy importante no olvidarse de nada. Eso es algo que repite constantemente: «No puedo olvidarme de nada» (Cendrars, 1929b: 13); «¿Cómo decir que Mireille ha muerto? No quiero olvidarme de nada. Pero ¿cómo decirlo?» (Cendrars, 1929b: 13).

Como Derrida afirma con frecuencia, archivar no concierne tanto al pasado cuanto al porvenir. Cuando se archiva, se selecciona aquello que se considera que debe ser conservado con vistas a que pueda ser reproducido, exhibido, repetido una y otra vez con posterioridad, en ausencia de su «dueño», de su «autor», incluso tras la muerte de éste. Por eso, apunta Derrida, el proceso de archivación

[...] ya tiene lugar en el inconsciente. En una sola persona, está lo que la memoria, lo que la economía de la memoria conserva o no conserva, destruye o no destruye, reprime de un modo u otro. Hay, por consiguiente, constitución de archivos mnésicos ahí donde hay economía, selección de las huellas, interpretación, rememoración, etc. Por lo tanto, el archivo comienza ahí donde la huella se organiza, se selecciona, lo cual implica que la

huella siempre es finita. [...] La huella es finita. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que una huella siempre puede borrarse. Planteo en *De la grammatologie* que una huella que no se borrara, que no pudiera borrarse nunca, no sería una huella. Por consiguiente, una huella puede borrarse. Eso pertenece a su estructura. Se puede perder. Por eso es, por lo demás, por lo que se las quiere conservar, porque se pueden perder. Pertenece a la huella poder borrarse, perderse, olvidarse, destruirse. Es su finitud. Y porque pertenece a la huella ser finita es por lo que hay archivo, es decir, por lo que nos esforzamos en seleccionar, en conservar, en destruir determinados archivos o en dejar morir determinadas huellas, en dejar que desaparezcan unas huellas y en conservar otras, porque sabemos que las huellas son finitas (Derrida, 2002: 25).

Sea como sea, el conjunto de estas confesiones, de *Les confessions de Dan Yack*, se desarrolla en todo momento como toda una serie de actividades y de confesiones al revés, como al revés parece también haber sido compuesto el libro impreso que tenemos en las manos, dictado y grabado en un dictáfono para, posteriormente, ser escrito a máquina e impreso en papel. Dicho de otro modo, aquí, todas las actividades, todos los tiempos, todos los papeles están *out of joint*, desquiciados, trastocados. Nada es aquí lo que parece, ni nada de lo que parece es finalmente así de hecho.

Las confesiones de Dan Yack –título del libro que nos conduce a pensar que el protagonista es Dan Yack y que sus confesiones son el argumento de esta novela– nos llegan, sin embargo, únicamente por una especie de efecto de carambola, esto es, gracias a los diarios íntimos escritos por Mireille, razón por la cual Dan Yack empieza a contarle a su vez «su vida» al dictáfono. La singularidad que, en principio, exige cualquier proyecto de tipo autobiográfico queda aquí alterado en la medida misma en que las confesiones de uno contaminan –y se contaminan con– las confesiones de la otra. ¿Sobre quién recaería entonces la singularidad de estas «confesiones», si es que semejante singularidad todavía fuese posible? Pues, afirma Derrida:

[...] la autobiografía en el sentido clásico del término implica al menos que el *yo* sabe quién es él, que se identifica antes de escribir, o que supone cierta identidad. La posibilidad de decir *yo* en una determinada lengua está ligada, en efecto, a la posibilidad de escribir en general.

Hay acontecimientos que consisten en decir *yo*, pero eso no quiere decir que el *yo* como tal exista, ni que sea nunca percibido como presente ahí. ¿Quién se ha encontrado alguna vez con un *yo*? Yo no. El fantasma identitario [...] nace de esa inexistencia del *yo*. Si el *yo* existiese, no lo buscaríamos, no lo escribiríamos. Si se escriben autobiografías es movidos por el deseo y el fantasma de ese encuentro con un *yo* que, por fin, sería lo que es.

Si alguien llegase, si *yo* llegase, a identificar esa identidad de forma segura, naturalmente no escribiría más, ni marcaría, ni trazaría y, de alguna manera, no viviría más. No viviría más (Derrida, 2000: s. p.).

Aunque Dan Yack termina por mandarle a la mecanógrafa todas las confesiones, las suyas y las de Mireille, entremezcladas y confundidas entre sí en los distintos cilindros, lo que de verdad le importa a Dan Yack es no olvidar nada... nada de lo que concierne a Mireille, a las confesiones de Mireille. Por eso, no sólo le envía a la mecanógrafa, junto con los cilindros, el cuadernito (pidiéndole que, después, se lo

devuelva) en el que Mireille escribió sus «confesiones» sino que, además, le dice explícitamente que restablezca en su integridad las confidencias de Mireille sin transcribir, en cambio, sus propias aventuras, ni sus propias palabras y comentarios, de él, Dan Yack, ni lo que hace mientras va leyendo los cuadernos de Mireille al dictáfono:

[...] me he puesto muy a menudo a silbar para pensar en otra cosa o, pensando en otra cosa, silbaba o me ponía a cantar o a hablar de otra cosa en voz alta. Ya sabe usted que el aparato lo graba todo. Yo ya no entiendo nada. Así que, arrégleselas usted como pueda, señorita, encontrará aquí adjunto el texto de Mireille. Tenga usted a bien consultarlo tanto como pueda para tratar de reconstruirlo en su integridad sin tener en cuenta todo lo que yo he podido omitir o añadir. No transcriba pues mis comentarios, ni mis intervenciones, ni mis silbidos, ni mis tartamudeos. Es inútil [...] (Cendrars, 1929b: 22).

Por su parte, las confesiones de Mireille, a primera vista, parecen haber sido producidas de una manera mucho más tradicional, puesto que se trata de dos «diarios íntimos» –uno más íntimo y secreto que otro, como enseguida vamos a ver– en los que Mireille plasma sus pensamientos, sus sentimientos, sus sensaciones, etc., y que escribe primero en tercera persona (como si se tratase del relato que de éstos hace una tercera persona) y después, enseguida, en primera persona. Sin embargo, estas confidencias de Mireille también nos llegan a contrapelo, por así decirlo, puesto que dichas confesiones llegan a nuestras manos y a nuestros ojos no sólo dentro de un libro cuyo título únicamente hace referencia a las confesiones de otra persona, a saber, de su marido, vivo, sino que además no nos llegan ni seleccionadas, ni leídas, ni dictadas, ni transcritas por Mireille, la mujer, la muerta, el fantasma, el espectro, que no obstante las ha escrito; que es la única –como ya hemos visto– que, a fin de cuentas, escribe en este libro sus propias confesiones, la única que, por consiguiente, se supone que puede tener derecho a dar testimonio de las mismas:

Por esencia, un testimonio siempre es autobiográfico: dice, en primera persona, el secreto compartible e incompañable de lo que me ha sucedido, a mí, a mí solo, el secreto absoluto de lo que yo he estado en situación de vivir, ver, escuchar, tocar, sentir y experimentar (Derrida, 1998: 51).

Ahora bien, en este caso, dichas confesiones, las de Mireille, llegan, por el contrario, a nuestras manos a través del rodeo de toda una serie de relevos que las leen, las dictan, las graban, las reproducen, las transcriben y las archivan con el fin de salvaguardarlas de su finitud. Relevos escriturales, técnicos (escritura, dictáfono, máquina de escribir, imprenta) pero asimismo relevos humanos (ojos, voces, manos) que, en este caso, conocemos con el nombre de Dan Yack –al que, por lo demás, está destinado el cuaderno de colegiala de Mireille– así como con el nombre de Blaise Cendrars, el cual dicta, a su vez, el libro en un dictáfono y titula *Les confessions de Dan Yack* un texto que, para nosotros lectores, contiene –ya lo hemos repetido con

frecuencia— tanto las confesiones de Mireille como las de Dan Yack. Queda, sin embargo, por mencionar otro relevo más, a saber, la ya famosa mecanógrafa cuyo nombre nosotros nos quedaremos sin conocer: relevo, al parecer, secundario, marginal, espectral, que no precisa nombre pues carece también de importancia; testigo anónimo y mudo, que parece no tener arte ni parte en estas confesiones pese a que, no obstante, va a intervenir de forma decisiva en el proceso de archivación de las mismas desde el momento en que dicho testigo secundario, anónimo y mudo decide no tener en cuenta en modo alguno las recomendaciones que Dan Yack le hace (para que «restablezca en su integridad» las confidencias de Mireille y omita, en cambio, todo lo que él dice y hace) y acaba pasando a máquina el contenido íntegro de los cilindros que éste le envía.

Lo cual nos permite, de paso, preguntarnos: ¿puede ser Dan Yack considerado un buen archivero puesto que, a pesar de no querer «olvidar nada», es capaz de seleccionar lo que desea conservar (las confidencias de Mireille) y de destruir o, mejor dicho, de pedir que se destruya aquello que no desea guardar (sus propias confesiones)?:

Se conservan muchas cosas, se selecciona y se destruye. Para conservar, justamente, se destruye, se deja que se destruyan muchas cosas, ésa es la condición de una psique finita, que funciona a vida y a muerte, que funciona tanto matando como asegurando la supervivencia [*survie*]. Para asegurar la supervivencia, es preciso matar. Eso es el archivo, el mal de archivo (Derrida, 2002: 27).

Pero, ¿qué pasa entonces con la mecanógrafa que, por el contrario, no selecciona nada y lo conserva todo (lo pasa todo a máquina) haciendo caso omiso de las recomendaciones de Dan Yack? ¿Qué no es una buena archivera?:

El archivero no es alguien que conserva, es alguien que destruye. Conserva mucho pero, si no destruyese, no conservaría nada. Es alguien que dice saber lo que hay que destruir o, digamos, de lo que hay que prescindir. La pulsión de archivo es lo que hacemos todo el tiempo en la vida: ¿de qué vamos a prescindir y qué vamos a repetir? [...] La pulsión de archivo es una pulsión terrible. Es una pulsión destructiva, contrariamente a la imagen que se tiene de ella (Derrida, 2002: 26).

Como suele ocurrir con todo diario íntimo —es decir, privado— que se precie, los cuadernos de Mireille contienen todo tipo de secretos. Ahora bien, esos secretos tan bien guardados de Mireille, esos secretos van a resultar no ser tan secretos como ella creía:

¿Cómo es posible mostrar un secreto, fenomenalizarlo, sin hacer que pierda su separación de secreto? Porque eso es lo que quiere decir el secreto: la separación [...] ¿Acaso es posible exhibir un secreto como secreto? (Derrida, 2002: 10).

Uno de estos secretos, que Mireille creía «tan bien escondido [...], en lo más profundo de [...] su ser» (Cendrars, 1929b: 102), (se) lo va a desvelar el cine. Otro

dispositivo técnico más que en este caso, según Mireille, no miente ni deforma. El papel de Gribouille⁶ que Mireille encarna en la película del mismo nombre (a Mireille le hace mucha ilusión ser actriz y Dan Yack, siempre solícito a todos sus caprichos, funda la «Société des Films Mireille» para darle ese gusto) la muestra a sí misma tal y como es: como una boba que, «desde [su] más tierna infancia, siempre [ha] querido ser un chico» (Cendrars, 1929b: 102-103):

La pantalla no miente, me he visto a mí misma [...]. No era, sin embargo, la primera vez que me veía en la pantalla. Pero esta vez, yo ya no interpretaba un papel, me veía desvelada a mí misma, era a mí misma a quien yo veía moverse, a mí, a mí, tal y como soy y tal y como no me confieso a mí misma que soy, grillada, apasionada, torpe, asustadiza, terca, con una necesidad loca de grandeza y de pureza, y tan desarmada, incapaz, impotente, tonta. ¡Pobre Gribouille! ¡Venga, especie de marimacho! Me voy a morir de vergüenza (Cendrars, 1929b: 102, 105).

Recordemos una vez más lo que piensa Derrida acerca de las tecnologías y aquí, más concretamente, del cine, en lo que concierne a los fantasmas, a nuestros fantasmas más ocultos:

El cine es un arte, una fantomaquia [...], pienso que el cine [...] es eso, un arte que consiste en dejar que el fantasma retorne. [...] pienso que, hoy en día, todo el desarrollo de la tecnología de las telecomunicaciones, en lugar de restringir el espacio de los fantasmas, como podría pensarse – podría pensarse que la ciencia, hoy en día, la técnica, dejan tras de sí la época de los fantasmas, que era la época de las mansiones solariegas, de cierta tecnología rudimentaria, en fin, de cierta época caduca. Pues yo pienso, por el contrario, que el porvenir pertenece a los fantasmas y que la tecnología moderna de la imagen, de la cinematografía, de la telecomunicación multiplica por diez el poder de los fantasmas, el retorno de los fantasmas (Derrida, 1983: s. p.).

Ahora bien, según Mireille, Dan Yack también posee una especie de «secreto»: «Han hecho falta años para que yo supiese su nombre verdadero. Se hacía llamar Dan Yack, pero tenía otro nombre que terminó por decirme y que me dio asimismo como regalo», escribe Mireille (Cendrars, 1929b: 80). Estos dos secretos que Mireille guarda tan celosamente para sí misma no los escribe en el cuaderno de colegiala que, antes de morir, entrega a Dan Yack haciéndole prometer que lo leerá todos los días para pensar en ella, sino en otro cuaderno, el «cuaderno rojo», que no parece estar destinado a nadie sino a sí misma, que parece ser por consiguiente un cuaderno «muy secreto» que Dan Yack descubre, oculto en la bolsa de maquillaje de Mireille, tras la muerte de ésta (Cendrars, 1929b: 73). Sin embargo, estos dos secretos no son secretos, de hecho, más que para ella. Por un lado, Dan Yack ya conocía desde hacía tiempo el «gran secreto» de Mireille, lo cual no deja de asombrar a ésta:

⁶ «Gribouille» se dice, en francés, de la persona ingenua y poco avisada que se mete tontamente en todos los problemas que precisamente pretende evitar.

¡Dios mío, cómo podía saber él que me moría de ganas de rodar disfrazada de travestido! ¿Cómo ha podido adivinarme hasta ese punto? Jamás le hablé de eso [...] ¡Amor mío! / Tú también me has tratado siempre como un compañero; pero ya no quiero verte más, porque me da vergüenza y tú me das miedo (Cendrars, 1929b: 102, 104).

Por otro lado, ese nombre de Dan Yack, el nombre que Mireille cree «secreto» y cuya existencia desvela aunque sin mencionarlo, manteniéndolo pues así secreto, nosotros los lectores, lo conocemos desde ese primer libro titulado *Dan Yack. Le plan de l'aiguille*, en el que éste grita en varias ocasiones: «Me llamo Dan Yack, a secas, ya no hay ningún William» (Cendrars, 1929a: 150, 47, 139). Observemos, de paso, que el nombre de «Dan Yack, a secas» no carece de consonancia con ese otro nombre, el de Jean-Jacques, autor de unas conocidísimas *Confesiones*.

Ahora bien, el mayor secreto de Mireille, el secreto mejor guardado y que, por una vez, es un secreto compartido con Dan Yack, es que su matrimonio nunca llegó a consumarse, que Mireille permaneció virgen hasta su muerte. En este caso es Dan Yack el que termina por confesar apenas, a duras penas, lacónicamente a un amigo –ante la insistencia de éste– ese secreto que Mireille «no quiere decir»⁷ siquiera, ese secreto que ni siquiera menciona en sus cuadernos aunque, por distintos comentarios que hace, los lectores ya podemos adivinar lo que (no) pasaba:

–[...] mi pobre amigo, voy a hacer que me lo confiese. Dígame, ¿por qué, a lo largo de todo el relato que me acaba de hacer, por qué la llama usted *su niñita*, y ni una vez siquiera su mujer o Mireille a secas? / –¿?... / –Ya, ya lo entiendo, ¿se trata de un diminutivo amoroso, como acostumbran a intercambiar los enamorados o es una forma habitual de pensar? / –¡Ay, Max, éramos como hermano y hermana! / –Precisamente, ¿qué entiende usted por ahí? / –Pero, Max... / –¡Conteste! ¿Es una forma de hablar o una forma habitual de estar juntos? / –¿?... / –Ya, ya me entiendo, contésteme con franqueza, ¿cómo era ella cuando hacían ustedes el amor, un volcán? / –Pero Max... / –¿Era frígida entonces? / –Que no, Max. / –¡Conteste! / –Ella no quería. / –¿Nunca? / –No. / –¿Por qué? / –Tenía miedo. / –Eso es lo que yo pensaba. Pero, ¿de qué tenía miedo? / –Yo qué sé. / –¿Y han vivido ustedes juntos? / –Siete años. / –¿Y usted nunca la ha engañado? / –Nunca. / –¿Y nunca la ha tomado? / –Nunca. / –¿Y ella nunca se ha entregado? / –Nunca. / –Tendría usted que haberla violentado; pero ¿en qué estaba usted pensando, amigo mío? / –Yo qué sé, ¡era una niñita tan bella! / –¿Y usted la quería? / –Sí. / –¿Y era usted feliz? / –¡Ya lo creo! [...] (Cendrars, 1929b: 151-153).

Una vez que Dan Yack confirma lo que los lectores ya imaginábamos, cabe retomar una pregunta que había quedado en el aire: ¿es Mireille la *maîtresse* de Dan Yack? Sin duda, si entendemos *maîtresse* únicamente como el femenino de *maître*, de «amo», esto es, en el sentido de «dueña y señora», de una persona que tiene el poder de imponerle a otra su voluntad, que tiene el poder y la autoridad para que otra le obedezca, no cabe duda de que sí, de que Mireille es la *maîtresse* de Dan Yack, ya que éste se pliega a todos sus deseos, a todos sus caprichos. Ahora bien, en francés, esta

⁷ Para toda la problemática del secreto como «no-querer-decir» véase, entre otros textos, Derrida, 1993: 56-70; Derrida: 1999: 161-209.

palabra tiene asimismo otras acepciones. Así, también es cierto que Mireille es la *maîtresse* de Dan Yack en el sentido de que es la mujer a la que éste ama y que, como acabamos de señalar, ejerce cierto poder sobre él. Ahora bien, si entendemos *maîtresse* en otro sentido del término, a saber, como la mujer que mantiene relaciones amorosas y sexuales más o menos duraderas con un hombre sin ser su esposa entonces, visto lo visto, difícilmente podemos calificar a Mireille de haber sido en algún momento la *maîtresse* de Dan Yack, debiendo entonces recaer dicho apelativo antes bien en la madre –Thérésou Chastelas– que en la hija –Mireille–.

Aunque nosotros, los lectores, lo sabemos gracias a unas confidencias que Dan Yack hace al dictáfono, Mireille, por el contrario, nunca se llega a enterar ni de que su madre regenta un prostíbulo ni de que mantiene relaciones sexuales con Dan Yack hasta el momento en que éste y Mireille se conocen. Que Mireille ignore estos secretos no es tan raro ya que, como ella misma cuenta, tiene muy poco contacto con su madre (desde la muerte de su padre, Mireille vive en efecto recluida en un convento de monjas al que la llevó su madre, la cual la saca a pasear los jueves; y es precisamente uno de esos jueves, concretamente el 11 de noviembre de 1918, fecha⁸ de la firma del Armisticio que pone fin a la Primera Guerra Mundial, cuando Mireille conoce a Dan Yack quien, esa misma noche, se la lleva a vivir con él al hotel Ritz) y tampoco le tiene un especial cariño: «Nunca he querido a mi madre. No quiero saber lo que hacía» (Cendrars, 1929b: 103).

Pero Mireille todavía esconde algún secreto más que siempre le ocultó también a Dan Yack (de la misma manera que –como acabamos de ver– éste le oculta a ella tantas otras cosas como, por ejemplo, su relación con Thérésou). Así, a pesar de que Dan Yack repite constantemente a lo largo de sus «confesiones» que, antes de su enfermedad, Mireille siempre estaba contenta, alegre y que se reía todo el tiempo, la realidad, la realidad que Mireille sólo le confiesa a su cuaderno rojo secreto y que Dan Yack desconoce hasta que no encuentra y lee dicho cuaderno (haciéndonoslo saber así, de paso, a los lectores), es no obstante bien distinta:

A mi grandote [*mon grand*: así es como Mireille suele llamar a Dan Yack] le gustaba hacerme reír y verme despreocupada y feliz en la vida. [...] pero, si bien la despreocupación, la chiquillada, comparten ingenuamente mi corazón, creo que el fondo de mi verdadera naturaleza es muy sinceramente la tristeza. Siempre he estado triste, mortalmente triste, cuando era una niña pequeña, con ataques de angustia que me oprimían de pronto el corazón, y cuando sentía que me iba a desmayar, rápido, rápido, rompía a reír. Por eso sé reír a voluntad, pero mi risa siempre me hace daño, cosa que siempre le he ocultado a mi grandote (Cendrars, 1929b: 99; los corchetes son míos, C. P.).

⁸ Véase, para toda la problemática de la fecha y del aniversario, Derrida, 1986: 11-113.

Al final, resulta que Dan Yack y Mireille no se conocen tan bien como creíamos al principio; al final, resulta que tampoco tenían tanta confianza entre ellos, que su relación tampoco era la de hermanos –como ambos aseguran–, y que ni mucho menos se lo contaban todo:

Nunca nos hemos dicho nada, nunca nos hemos contado nada acerca de nosotros mismos. [...] [Dan Yack] no quiere que le hable de mi vida. [...] Nunca ha habido confesiones entre nosotros. Nunca ha habido mentiras. [...] ¡Dios mío!, tener una vida sin mentiras, sin repugnancia, sin nada que no sea la amistad, una amistad totalmente pura... (Cendrars, 1992b: 80-81; los corchetes son míos, C. P.).

Entre Mireille y Dan Yack siempre hubo muchos secretos. De eso no cabe duda. Pero, ¿es cierto, como asegura Mireille, que entre ellos «nunca ha habido mentiras»? Y, siguiendo en esta línea, ¿podríamos decir que ha habido perjurio, por parte de Dan Yack, al traicionar los secretos de Mireille, esto es, al leer en voz alta sus diarios íntimos y, así, darlos a conocer, hacerlos públicos? Para contestar a estas preguntas, habría que preguntarse, antes que nada, si se puede seguir hablando de «mentira» y de «perjurio» en el ámbito de la literatura pues, como afirma Derrida:

[...] aunque lo testimonial es irreductible de derecho a lo ficcional, no hay testimonio que no implique estructuralmente, en sí mismo, la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la disimulación, de la mentira y del perjurio –es decir, también de la literatura, de la inocente o perversa literatura que se dedica inocentemente a pervertir todas estas distinciones (Derrida, 1998: 31).⁹

Tradicionalmente, la filosofía ha concebido la mentira como un decir o como un querer-decir, esto es, no como un hecho sino como un acto realizado con intención de engañar a los demás, a veces incluso cuando se dice la verdad. Sin embargo, como señala Derrida en varios textos¹⁰ en donde se ocupa de esta problemática filosófica para retomarla a su vez en el espacio literario, hay toda una serie de declaraciones que dicen ser sinceras, esto es, que alegan un compromiso performativo con la veracidad, y no con una «verdad objetiva», que impiden por consiguiente que, en muchos casos, se pueda demostrar, probar, si realmente se está o no mintiendo y que conducen, por ende, a que nos tengamos que volver a plantear desde unas premisas muy distintas todo lo que concierne a los discursos que atañen a la confesión, al testimonio, a la mentira, al perjurio o al perdón.

⁹ «Tomemos el ejemplo de dos discursos perfectamente idénticos, sin cambiar prácticamente ni una coma: uno puede mentir si se presenta como una conversación seria y no ficticia al otro, pero el otro (el mismo en su contenido) ya no miente si se rodea de signos distintivos de la ficción literaria, por ejemplo, publicándose en una colección que dice con claridad: esto es literatura, el narrador no es el autor, nadie se compromete aquí a decir la verdad ante la ley, por consiguiente, nadie puede ser acusado de mentir. Ahora bien, ¿acaso ese límite es y sigue siendo siempre tan claro?» (Derrida, 1998: 42).

¹⁰ Véase, para todas estas cuestiones, Derrida: 2001: 33-147; Derrida, 2004: 495-520, 577-600.

A modo de conclusión, podemos quizá plantearnos asimismo otra serie de preguntas: ¿qué voz oíríamos si, como desea Cendrars (en una nota ya mencionada al principio de nuestro artículo), la imprenta pudiese grabarla, es decir, si las páginas de este libro fuesen sonoras? ¿Quién habla aquí? ¿Quién escribe? ¿Quién da testimonio y de qué? ¿Quién sustituye a quién en las distintas tareas?

Si hablamos «con propiedad», las únicas que parecen escribir algo, en esta novela, son mujeres, dos mujeres, aunque quizá también habría que mencionar a una tercera. En cualquier caso, para empezar, están Mireille y la mecanógrafa. A fin de cuentas, esta última también es quien –si, en efecto, hablamos con propiedad– escribe las confesiones, todas estas confesiones, las confesiones tanto de Mireille como las de Dan Yack, puesto que ella es quien las pasa a máquina, quien las transcribe aunque, en apariencia, solamente sea –como ya apuntamos– un testigo mudo, anónimo y espectral que escucha estas «confesiones» sin formar parte de las mismas, sin tomar «casi» parte en ellas, ni comprometerse en todo caso con ellas en absoluto. Habría que añadir, quizá, que otra mecanógrafa, todavía más anónima y muda, todavía más desconocida y espectral, que la anterior, a la que Dan Yack le manda los cilindros, es la que, a su vez, escribe a máquina sin duda alguna este libro que nosotros estamos leyendo y que Blaise Cendrars, lo mismo que Dan Yack, también dicta a otro dictáfono.

En virtud de la tradicional primacía de la voz sobre la escritura –que Derrida no deja de denunciar desde sus primeros escritos–, en la Antigüedad,

Dios rey no sabe escribir pero esa ignorancia o esa incapacidad dan testimonio de su soberana independencia. No tiene necesidad de escribir. Habla, dice, dicta y su palabra basta. Que un escriba de su secretariado añada o no a eso el suplemento de una transcripción es una consignación por esencia secundaria (Derrida, 1968: 85-86).

En nuestras sociedades modernas, los «soberanos», esto es, los poderosos, los altos cargos, etc., de todo tipo, ya saben escribir. Pero lo suyo sigue siendo la voz, no la escritura: siguen prefiriendo hablar, decir, charlar, conversar y aunque a veces dictan algo de poca monta, pocas veces redactan: para eso están los así llamados «negros» que componen, en su lugar, sus discursos. Y, aunque esos «negros» sí que suelen ser hombres por lo general, hasta hace poco tiempo (¿o quizá siga siendo todavía así en gran medida?), las tareas consideradas más marginales, más secundarias, como el secretariado, la mecanografía, la dactilografía e incluso la traducción –por no citar otras muchas, y mucho peores– han estado siempre destinadas a ser desempeñadas por las mujeres. Recordemos, en este sentido, lo que dice Derrida a propósito precisamente de la traducción:

Si nos referimos a cierto concepto de la traducción que domina quizás hasta Benjamin, concepto según el cual la traducción es derivada, está en situación de derivación con respecto a un original, al original que es seminal, el hecho de que con frecuencia las mujeres sean traductoras, o que se les invite a serlo, y que de hecho, objetivamente, algunas estadísticas muestren que a menudo están en esa situación de traductoras, se debe, en efecto, a una subordinación que plantea un problema político. No quiero insistir en ello. Es evidente para todo el mundo. Si desplazamos un poco el concepto de traducción, por ejemplo [...] a partir de una perspectiva que convertiría a la traducción en algo distinto de una operación secundaria, en ese momento, la posición de la traductora sería diferente, aunque todavía esté marcada sexualmente. Benjamin dice «el traductor» y no «la traductora», es preciso hacerlo notar. Creo que eso va en consonancia con todo el sistema de su texto. Habla del traductor y no de la traductora, y el traductor en general puede ser hombre o mujer. Si se desplaza aquella perspectiva clásica, tomamos conciencia, desde dentro de esa tradición clásica, [...] de que el texto así llamado original está en situación de petición respecto a la traducción. El original no es una plenitud que terminaría, accidentalmente, por ser traducido. La situación del original es la situación de una petición, es decir, de una carencia, de un exilio, y el original está *a priori* endeudado respecto a la traducción. [...] la traducción no viene a añadirse a una sustancia plena sino que es lo que pide el texto original, no simplemente el firmante del texto original, sino el texto mismo. [...] de modo que la mujer traductora en este caso no está simplemente subordinada, no es la secretaria del autor, es asimismo aquella a la que el autor le tiene cariño y a partir de la cual únicamente la escritura es posible. La traducción es una escritura, no es simplemente una traducción en el sentido de la transcripción, es una escritura productiva que es requerida por el texto original (Derrida, 1982b: 200-202).

Volviendo de nuevo a *Les confessions de Dan Yack*, seguimos preguntándonos para terminar: ¿quién se compromete con lo que en ellas se dice? ¿Quién se responsabiliza de ellas? ¿Quién responde de ellas? ¿Quién es el autor «propriadamente dicho» de estas confesiones literarias? ¿Blaise Cendrars, cuyo nombre figura, a modo de autor, en la portada del libro, y que le dicta a un dictáfono las confesiones de Dan Yack dictando a su vez estas confesiones, las suyas propias pero también las de Mireille? O bien, por el contrario, ¿es Dan Yack, cuyas «confesiones» aparentemente constituyen la trama del libro, el autor, el responsable de unas confesiones que dicta en francés, esto es, en la lengua del otro (o de la otra), la de Mireille, a través de otra voz, «La Voz de su Amo», la del espectro, la de Mireille? Pero, ¿acaso alguien que no habla en su lengua sino en la lengua del otro puede ser responsable de lo que dice, de lo que escribe, de lo que firma? Como apunta Derrida:

Nos encontramos en esta situación paradójica, que me parece bastante paradigmática, y es que, para comprometernos en un contrato, en un matrimonio, en una alianza esencial, únicamente podemos hacerlo si hablamos nuestra propia lengua; no somos responsables más que de lo que decimos en nuestra propia lengua materna, pero si solamente lo decimos en nuestra lengua, tampoco estamos comprometidos, es preciso decirlo en la lengua del otro; un compromiso, cualquiera que éste sea, una promesa y un matrimonio, una alianza sagrada, únicamente puede tener lugar, por así decirlo, en traducción, si es simultáneamente enunciado a la vez en mi lengua y en la lengua del otro. Si solamente tiene lugar en una lengua, ya sea en mi lengua o en la lengua del otro, no hay contrato posible (Derrida, 1982b: 165).

Después de todo, ¿por qué no podría ser Mireille, la mujer ya fallecida de Dan Yack, la única que escribe y cuya voz sólo podemos escuchar a través de la de su marido vivo, la autora «propriadamente dicha», aunque fantasmal, espectral, de estas confesiones?

Pero, ¿cómo tomar una decisión al respecto si –como dice Derrida– la literatura deja ante todo constancia de la indecidibilidad entre el testimonio y la ficción?:

[...] sin la posibilidad de esa ficción, sin la virtualidad espectral de ese simulacro y, por ende, de esa mentira o de esa fragmentación de lo verdadero, ningún testimonio veraz en cuanto tal sería posible. Por consiguiente, la posibilidad de la ficción literaria asedia, como su propia posibilidad, al testimonio así llamado veraz, responsable, serio, real. Este asedio es quizá la pasión misma, el lugar pasional de la escritura literaria, como proyecto de decirlo todo –y por doquier donde ésta es auto-biográfica, es decir, por doquier, y por doquier autobio-tanatográfica (Derrida, 1998: 94)¹¹.

¿Cabe, entonces, seguir hablando de responsabilidad de ningún tipo cuando de lo que se trata es de la escritura literaria en general y de estas confesiones en particular?: «[...] la literatura puede decirlo todo, aceptarlo todo, recibirlo todo, padecerlo todo y disimularlo todo, puede fingir incluso el engaño» (Derrida, 1998: 30).

Pero, ¿quién firma estas confesiones? Resulta imposible responder a ninguna de preguntas, lo mismo que resulta imposible determinar a quién pertenecería la voz que podríamos oír si las páginas del libro fuesen sonoras. *Les confessions de Dan Yack* nos sitúan, de principio a fin, ante una escritura y una voz cuanto menos siempre dobles, siempre desdobladas puesto que siempre se trata ya de la voz, de la lengua y de la escritura del otro. Por eso, lo único que cabe responder, siguiendo también a Derrida de principio a fin, es que, para que cualquier firma pueda cumplir su compromiso, es preciso que el lector, el lector virtual, siempre por venir, acepte la responsabilidad de ese envío, rubricando el texto y autenticando así la firma:

[...] la obra sólo tiene porvenir virtual si sobrevive a la firma y se desvincula de su firmante presuntamente responsable. La obra supone así que una lógica de la máquina concuerda, por inverosímil que parezca, con una lógica del acontecimiento (Derrida, 2001: 38).

Bibliografía

- CENDRARS, B. (1929a): *Dan Yack. Le plan de l'aiguille*. Paris, Denoël, 1983.
——— (1929b): *Les confessions de Dan Yack*. Paris, Denoël, 1983.
DERRIDA, J. (1968): «La pharmacie de Platon», en *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972, pp. 71-197.

¹¹ Véase, para el desarrollo de esta cuestión, Derrida, 1998: 9-94.

- (1971): «Signature, événement, contexte», en *Marges – de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972, pp. 367-393.
- (1982): *Textes et débats avec Jacques Derrida*. LÉVESQUE, Cl., y McDONALD, Ch. V., dirs. Montréal, VLB Éditeur.
- (1983): *Ghost Dance*. A Film by Ken McMullen (DVD Video: Mediabox Limited, 2006).
- (1986): *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris, Galilée.
- (1987): *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris, Galilée.
- (1993): *Passions*. Paris, Galilée.
- (1995): *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris, Galilée.
- (1998): *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris, Galilée.
- (1999): «La littérature au secret», en *Donner la mort*. Paris, Galilée, pp. 161-209.
- (2000): *D'ailleurs Derrida*. Un film de Safaa Fathy. Gloria Films / Arte (DVD Vidéo: Éditions Montparnasse, 2005).
- (2001): «Le ruban de machine à écrire. *Limited Ink II*», en *Papier Machine*, Paris, Galilée, pp. 33-147.
- (2002): «Trace et archive, image et art. Dialogue», Paris, Collège iconique-INA, en http://www.jacquesderrida.com/ar/frances/trace_archive.htm.
- (2004): «Histoire du mensonge»; «Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'» (1998); «Le parjure peut-être (' Brusques sautes de syntaxe')», en MALLET, M.-L., y MICHAUD, G., eds.: *Derrida*. Paris, Éditions de l'Herne, pp. 495-520; 561-576; 577-600.