

XUL

signo viejo y nuevo

REVISTA DE POESIA

Nº 9

\$ 6.-

SATO: UNA ESCRITURA FEMENINA JAPONESA / SANTANA: LA FILIACION DEL CASTELLANO / POESIA CELTA / BYRON, GOETHE, SHELLEY: PROMETEO, EL OTRO ROMANTICISMO / SOLLERS: JOYCE Y CIA. / CHITARRONI: EL DON DE LENGUAS / PEREDNIK: UNA TEORÍA DE LA TRADUCCION / DELEUZE: ESQUIZOLOGIA / WOLFSON: ESQUIZOFRENIA Y TRADUCCION / POEMAS: ARTAUD, CAMOENS, LEPORE, NABOKOV / TRADUCCIONES: ALCALDE, BAJARLIA, DASSEN, MARTINEZ, NAKAGAWA, SASAKI



EL ESPEJO DE LA TRADUCCION

<i>Editorial</i> (por Roberto Cignoni) _____	52
<i>Antonin Artaud</i> : Cuando el cuerpo no existía _____	3
<i>Amalia Sato</i> : La escritura japonesa: del ideograma masculino al hiragana femenino _____	4
<i>Sei Shonagon</i> : El libro de la almohada _____	7
<i>Nahuel Santana</i> : Sonetos como Camoens _____	11
<i>Camoens</i> : Sonetos _____	13
<i>Anónimos</i> : Poemas celtas _____	16
<i>Byron</i> : Prometeo _____	19
<i>Goethe</i> : Prometheus _____	20
<i>Shelley</i> : Prólogo al "Prometeo Encadenado" _____	21
<i>Phillip Sollers</i> : Joyce y Cía _____	23
<i>Vladimir Nabokov</i> : Sobre la traducción del Eugene Oneguín... _____	28
<i>Luis Chitarroni</i> : El don de lenguas _____	29
<i>Jorge Santiago Perednik</i> : Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción _____	31
<i>Jorge Lépore</i> : Maspoes _____	36
<i>Gilles Deleuze</i> : Esquizología _____	38
<i>Louis Wolfson</i> : El joven estudiante de lenguas _____	46

Colaboraron en este número:

Ramón Alcalde, J.J. Bajarlía, Roberto Cignoni, Luis Chitarroni, Florencia Dassen, Roberto Ferro, Amadeo Gravino, Jorge Lépore, Hilda Mans, Higinio Martínez, Graciela Nakagawa, Jorge Perednik, Daniel Rodríguez Mujica, Ricardo Rojas Ayrala, Nahuel Santana, Kuniko Sasaki, Amalia Sato, Luis Thonis. Más el asesoramiento, que tanto se agradece, de Manuel Lamana, Hugo Savino y Susana Sirven.

Consejo Editor de este número:

Roberto Cignoni, Roberto Ferro, Jorge Lépore, Jorge Santiago Perednik.

Ilustraciones:

Tapa: Jiri Kolar.
Interior: François Rouan.

Editor Responsable:

Jorge Santiago Perednik.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista. Se agradece el envío de colaboraciones, las que ningún caso serán devueltas. Correspondencia a nombre de Jorge Santiago Perednik, Junín 558, piso 9°, (1026) Buenos Aires, Argentina.



EDITORIAL EL CALDERO

Tel. 658-2183

POESIA

-Daniel Rodríguez Mujica
Siete textos premortales
-Ricardo Rojas Ayrala
Sin conchabo corazón
-Jorge Santiago Perednik
El fin del no
-Roberto Cignoni
Estrella y nevada

-Amadeo Gravino
Hilda, belle peinture
-Hilda Mans
Pabellón de la memoria
-Lucila Krause: Circunloquio
bajo el dintel agónico de rosas
-Marcelo Actis
Tangohaiku

ENSAYO

-Mercedes Falcón: El teatro de Bernardo Canal Feijóo
-Jorge Santiago Perednik
Freud y su fantasía del poeta

NARRATIVA

-Daniel Rodríguez Mujica
El libro de las traducciones

EDITORIAL: Carta al Presidente

Querido Doctor:

Hay un mundo desvanecido en cierto pozo de humores congelados, un mundo que se instaura cotidianamente de patria, familia, ciencia, justicia y religión, y en que sus habitantes aceptan, o fingen aceptar, ser remitidos por la conciencia a un estatuto excéntrico, el llamado o versículo de cierta noción que no corresponde a nada real, pero que les permite liberarse al paso del sufrimiento atroz de cuestionar aquella conciencia en su centro mismo. Hay también otro mundo, un reducto eternamente escamoteado que no cesa de abandonar sus trapos masturbatorios, erguido en la intersección de los fenómenos, y entregado sin condición a cierto pliegue espantoso que lo humano no hace presa por medio de la costumbre, un mundo que un grito genital lanza ya a la respiración como una ley de la naturaleza. Entre estos planos se yergue un clavo espiritual que nos agujonea en el centro de la forma, empeñado en entregarnos impiadosamente al desgarramiento rector entre ambos principios, evidente por sus golpes de aborto, y por el que el cuerpo va a acumularse en el dolor de ser descuartizado bajo la tracción insoluble de aquellas fuerzas centrípetas, irreductibles por cualquier medio a la instancia de un equilibrio consciente. Es en la diferenciación vital y para nada erudita entre ambos dominios donde nace la poesía, la cual permite reintroducir en la sociedad, a través de un lenguaje estallado y unido a aquellos elementos solubles de las pulsiones naturales, el gesto al mismo tiempo topológico y rayante en el absurdo de un rechazo fundamental, de una materia en el límite de la escisión. Hubiésemos querido vivir en un estado puro de desprendimiento, de desinterés feroz con respecto a concepciones y embalajes determinados, conservando en todo momento una posición móvil y equidistante en una circunferencia aérea inhibida de los apetitos y de los dioses terrenos. Pero se nos ha parido por el vientre y no por el espíritu, para vertirnos por una infección de cañonazos vaginales y un abajo donde se amontonan las anclas y los sobrepesos de cierto entreacto positivo, encargado de incitar esa tara del ser que se impulso a eliminarnos de una posibilidad infinita. El mundo no ha cesado de endurecerse, de tornarse más pesado, a causa de la opacidad de su idea y de la masa que la conforma. Y de todos modos, algunos han preferido visitar una realidad que no desemboca en escuelas o templos de cartón masticable, pues no funciona al fin por el aliento de una náusea de compromiso, sino por el cilio vibrátil de las cosas y el olor de lo indecible.

Lo que habla en el pedestal del vacío, que no quiere ser empleado por una interpretación gravitante, que concibe sus objetos entre las leyes de lo lógico y las no leyes de lo Lógico, y en tanto lo concibe los pierde, y que termina por esta inteligencia extraña a la razón con todo cráneo de mala demencia, es lo único que se hermana al mundo en su levedad de sin sentido, que provoca al virar una risa estentórea, una risa de víscera exhalada, que si se convierte en asesinato es sólo por la intervención y el plan de los agentes parásitos de un Régimen.

Estar en este mundo, estimado Doctor, consiste en una admisión superior a la de vivir en sociedad, me refiero a cierta conmoción por la que nuestros actos deberían consagrarse a recrear sin excepción el ser oculto e innacido del pensamiento.

No conozco otra criatura monstruosa que aquella que fabrica una adaptación perpetuamente devuelta a sí misma, una lengua aplicada a un sello de representaciones y un ritmo ideológico que

le impide remontarse a cierta geografía astronómica como moviente de la Idea.

Toda esa marea viscosa de seres que se dice pueblo, y de la cual el contagio constituye un hito ineludible, no ha respirado más que para arrodillarse ante la vida y huir de la hechura de un cuerpo contradictorio, un cuerpo desasido de su carácter de fetiche que acepta medirse con la palabra mal formulada y con la palabra confusa en las fronteras del vacío.

Una carne soplada de toda realidad, adherida a la multiplicación indefinida de las cosas-pensamiento, que se despierta en estas cosas y echa por la borda la angustia estupidizante de una aniquilación subjetiva, descomprime tanto la cólera fijante de las represiones como esa maquinaria socio-familiar destinada a reproducir a perpetuidad organismos sumisos.

Esta expansión moral de la nada sólo la alcanzan algunos sabios y ciertos enfermos mentales, mientras el resto se constituye en una tropa de larvados explotadores que pretenden posible componer la existencia con la individualidad, el carisma, la trayectoria o el contorno.

En los intersticios de estas palabras, estimado Doctor, querría usted sin duda arrancarnos de la médula, pues lo que emerge lo implica sin rodeos en un grado enervante, un grado que no se consume por las intrigas mafiosas de un capullo terreno, sino por la castración premeditada ante una zambullida metafísica.

Si esto no acaeciera de tal modo, tenga usted la bondad de enseñarnos una sola de sus palabras que no haya sido pronunciada para asirse, uno solo de sus gestos que no hubiese querido contribuir a una mitología, uno solo de sus actos que no pretendiese emanar un fluido territorial y engendrado para la ocupación.

No es usted monstruoso por haber corrompido aún más el orden político, devastando hasta la saturación un bloque opaco con un totem de fanteoche, sino por haberse subido sobre las masas destempladas e ineducadas para una investigación de la propia vida sin haber desenterrado una sola vez la médula de su guante, volcando ya en el centro de ninguna cosa el corazón absoluto de copular, patear, mearse, y dar la vuelta abismal de sí mismo, hasta que todo aquello que se mueve con lo rechazado y lo irrealizado eclosionase por un solo gesto y una vasta respiración.

En la contracara se ha encomendado usted a tachar ese drama fisiológico que permite rehacerse al hombre, encaramándose por un poro amasado y una dicción escupida sin contracción, como si los carburantes de un sentido permitieran economizar el trayecto, como si lo que arroja un aire significado pudiese recomponer el estado de audacia y periplo del pensamiento, como si lo que remueve las sílabas por un interés creado fuese capaz de emprender la sexualidad profunda o el oleaje incesante de las formas.

Este encadenamiento de rictus fabricados que las imágenes televisivas y periodísticas nos imponen a diario no ha dejado de actuar a la manera de un electroshock sobre las expansiones revolucionarias del espíritu, y ya no puede percibirse a la sociedad sino como un hospicio pantagruélico, del cual un perfecto imbécil que ha perdido la llave de su experiencia orgánica posee el mando, pronto a redimir su pedestal ante el formidable estrado que consiente una sangre paralizada.

(sigue en pag. 50)

Cuando el cuerpo no existía

Traducción y nota de J. J. Bajarlá

En noviembre de 1982 "Le Monde" publicó en París un poema inédito, sin título, de Antonin Artaud. No daba la fecha del mismo, pero lo ubicaba en los finales de su vida. La nota estaba redactada por Christian Descamps. Nosotros creemos, sin embargo, que data de 1946, fecha en que aparecen las "Lettres de Rodez". Esta inferencia se hace evidente en el último verso, cuando Artaud menciona el lugar y enumera los posibles huéspedes que vivieron con él entre la razón y la locura.

Si nuestra fecha está equivocada, tenemos, al menos, otro indicio más seguro: el referido a su contemporaneidad con "Au Pavs des Tarahumaras" (1945), en el que Artaud expresa la posibilidad de la disociación del ser. Pero esta vez, en el poema que hemos traducido, ya no se trata del doble que surge de las profundidades hurgadas por el "peyoti", el "miserable milagro" del que nos hablaba Henri Michaux, sino del ser de la eternidad, preexistente a la "madera del cuerpo". O como dice Artaud: "la perpetuidad no es un abismo del alma. Es un fragmento de 'sempiterna' madera en la que existo y el alma es su voz y el corazón interno". El cuerpo, como también dirá, ya existía antes de la caída. Y este cuerpo es el ser, la madera preexistente en que se fundirá la "perpetuidad". De esta perpetuidad nacerá la disociación, el encuentro de la "madera", el ser, con el "cuerpo", prefiguración absurda de un doble que se aniquila para volver a ser la madera.

Para hallar un sentido a este poema, debemos recurrir a la primera (París, 13 sep. 1932) de sus "Cartas sobre la crueldad", contenidas en "Le théâtre et son double" (1938), donde Artaud se expresa sobre la necesidad de la "crueldad" y del regreso a los orígenes del lenguaje. O, en otros términos, al mito como fundación de la palabra. Pero esta crueldad no significa sadismo ni sangre: "Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, ajuste y decisión implacable, determinación irrevocable, absoluta" (Primera carta). Se trata, por lo tanto, de la crueldad como forma de la realidad absoluta, de la "madera del ser", fuera de la cual sólo hay una falsa apariencia o una realidad artificiosa.

La crueldad, a su vez, tiene una significación polisémica. Es el conjunto de la iconicidad, en una de cuyas instancias se halla el contacto poético con la nueva imagen. La nueva imagen, a su vez, como sucede en este poema que hemos denominado con las palabras iniciales del primer verso ("Cuando el cuerpo existía"), requiere, como dice Ezra Pound en "The Art of Poetry", el "ritmo absoluto" que corresponde a cada una de sus situaciones. Artaud lo logra con exceso en esta poesía fundamental.

Introduce, además, adjetivos como sujetos y alguna forma híbrida en cuanto a la unión de dos conjunciones de signo opuesto. Y así lo hemos traducido. Es quizás el poema más inquietante de Antonin Artaud. Una pieza maestra. Veámoslo:

Or si le corps s'est rétabli avant la chute c'était en lui que l'être était toujours dans sa perpétuité formé mais que dans l'éternité il n'était pas encore formé et ne le sera jamais. // Tu n'es pas un corps éternel, m'ont dit les prêtres, tu es un corps perpétuel. // Ce fut leur aveu subconscient mais la perpétuité n'est pas un abîme d'âme, elle est un morceau de bois sempiternel et c'est moi, l'âme est sa voix et son cœur interne, dehors il y a non pas de l'âme et de l'esprit mais d'autres morceaux de bois; les corps des êtres. — Du bois noir. // Le saint-esprit est ce qui fut toujours brûlé par la flamme sortie du bois. // Le bois n'est pas toujours là dans le même morceau car il y a plusieurs morceaux de bois, il change par addition et se prolonge lui-même en se répétant plus loin et non dans des enfants. // D'où est-il donc venu que des enfants êtres mauvais l'ont fait souffrir // et comment étant sempiternel, donc existant toujours, a-t-il dû se faire être? // Parce que la petite fille son âme s'est retirée avec toutes ses soeurs toujours devant le saint et l'esprit. // Et comment le saint et l'esprit étaient-ils en lui puisqu'il était un être, donc imparfait. // Il n'était pas un être peccable mais un morceau de bois pur, toujours du bois tenté d'avoir une âme et qui se replongera dans l'abîme du corps jusqu'à ce que l'âme puisse être. // Ils n'avaient vu que ce qui leur plaisait, le reste ils n'avaient pas voulu le voir. // La perfection est d'être toujours perfectionnable, mais certain. — C'est-à-dire réel en non irréal de corps. // Le point de l'histoire. // Le bois est lui-même âme et se sent âme de bois recta pour toujours, // et bois était bois hors notion âme ou fille, // seul avec des inertes // et d'abord seul, // cela ne

m'étonne pas, j'ai toujours aimé mieux être seul. // Des inertes un jour lui inspirèrent un jour l'idée de l'amour non masturbatoire et de la charité à quelqu'un // car il était détaché de tout et leur amour était si fort que tous les êtres en lui furent jaloux et coulèrent les détruire, // Catherine, Nneka, Cécile, Yvonne, l'autre Catherine à départager d'avec Anie. // Rodez, peut-être 33 hommes, 2 petites filles, une jeune fille, une femme.

Cuando el cuerpo existía antes de la caída, el ser ya residía allí para su perpetuidad formado, aunque en la eternidad no estaba ni estará jamás formado.

No eres un cuerpo eterno, me dijeron los sacerdotes, eres cuerpo perpetuo.

Fue la confesión inconsciente, pero la perpetuidad no es un abismo del alma. Es un fragmento de "sempiterna" madera en la que existo y el alma es su voz y el corazón interno. Fuera no viven el alma y el espíritu, sino fragmentos de madera; el cuerpo de los seres — Madera negra.

El espíritu santo es lo que siempre fue cuando la llama surgía quemando la madera.

La madera no está siempre en los mismos fragmentos: cambia por adición y se prolonga por sí misma repitiéndose a lo lejos y no en los hijos.

¿De dónde resultó entonces que los pequeños seres malvados la hicieron sufrir

y cómo siendo sempiterna, por existir desde siempre, debió alcanzar el ser?

Porque siempre la niñita alma se retiró con todas sus hermanas ante el santo y el espíritu.

Y cómo el santo y el espíritu estaban en la madera, ya que era un ser y por lo tanto imperfecto.

No era un pecable ser sino un fragmento de pura madera siempre tentada de tener un alma capaz de volver a hundirse en el abismo del cuerpo hasta que pueda volar.

Ellos sólo habían visto lo que les gustaba: lo demás no quisieron verlo.

La perfección consiste siempre en lo perfectible, pero "cierto". — Es decir, real y no irreal de cuerpo.

El punto de la historia.

La madera madera es alma en sí misma y se siente alma de auténtica madera para siempre,

y la madera era madera más allá de la noción de alma o niña, solo, con inertes

y precisamente "solo",

que no me sorprende porque siempre me gustó estar solo.

Un día los inertes le inspiraron la idea del amor en sí mismo y de la caridad hacia alguien

pues él estaba apartado de todo, y el amor era tan fuerte en ellos que todos los seres sintieron celos y quisieron destruirlos,

Catherine, Nneka, Cécile, Yvonne, la otra Catherine que debe separarse de con Anie.

Rodez, quizás 33 hombres, 2 niñas, una joven, una mujer.

AMALIA SATO

*La escritura japonesa:
del ideograma masculino
al hiragana femenino*

Durante el período Heian (980-1111), considerado como el momento culminante de la literatura japonesa, los mejores escritos fueron obra de mujeres. Sei Shonagon y Murasaki Shikibu, los nombres de las dos escritoras más conocidas, son objeto de un lapso muy frecuente: se adjudica a Murasaki el *Libro de la almohada* de su rival, o a Sei el *Genji monogatari* (la historia del príncipe Genji). Este error tan pronto corregido cuanto cometido siempre me ha parecido sumamente significativo. Para provocarlo se combinan tal vez dos circunstancias: por un lado la falta de identidad de las mujeres a lo largo de este período, la inexistencia de una memoria sobre mujeres individuales, que contamina la imagen de estas dos escritoras, sobre las que hemos conservado alguna información de tipo biográfico e incluso datos referentes a sus personalidades, falsos o estereotipados, pero de igual densidad en todo caso a los convenidos para las figuras masculinas de la época. Por otro lado, la noción de excelencia que se reconoce a sus libros, en lugar de distinguirlas, borra sus identidades, como si lo primordial de su obra colocara en un segundo plano a las individualidades. Pues en efecto sus textos son absolutamente fundadores: la literatura femenina del período Heian es la matriz genérica de todo lo que posteriormente se reconoce como característico de la literatura japonesa, es la literatura inaugural.

Sin embargo hubo algo más que este florecimiento de textos: un cambio fundamental en los sistemas de escritura, absolutamente original y propiciado por las mujeres de la corte. Este cambio fue simultáneo a la producción literaria y si bien se lo menciona, no se le concede la relevancia que se le da a aquella.

Esta literatura surgió con una decisión sumamente compleja. En este caso más que en ningún otro, la materialidad de la escritura, la concreción de ese gesto riguroso, nos enfrenta a un nuevo lenguaje poético. El estreno por parte de estas damas de una escritura diferente, cuyo uso acompaña la explosión de los géneros, marca un corte con todo lo escrito hasta entonces. Cuando procuramos indicios o datos sobre la manera o causa de esta revolución, casi no encontramos rastros o testimonios, y la única interpretación sobre el acontecimiento, repetida hasta el cansancio, es que la nueva escritura apareció para suplir una carencia, como una simplificación o facilitación y que fue utilizada por la casta de las mujeres.

Afirmar esto es emitir un juicio de valor, privilegiando como "difícil" a la escritura previa (la ideográfica) y reconociendo eficacia pero adjudicando menor complejidad intelectual a la escritura fonética de las mujeres, que queda como un recurso de segunda clase. La postura fenollosa-poundiana de fascinación por la riqueza del ideograma chino, al observar sólo la diferencia, contribuye también desde otro lugar a que este cambio pase desapercibido. Una etnocentrización favorece a esta minusvalía.

Una breve reseña de los sistemas de escritura utilizados en ese entonces, permite establecer un panorama, en el cual por única vez en la historia conocida de la escritura, aparecen dos sistemas, masculino y femenino, fundados en preferencias estéticas distintas, y origen el segundo, de un espectro ideológico absolutamente nuevo.

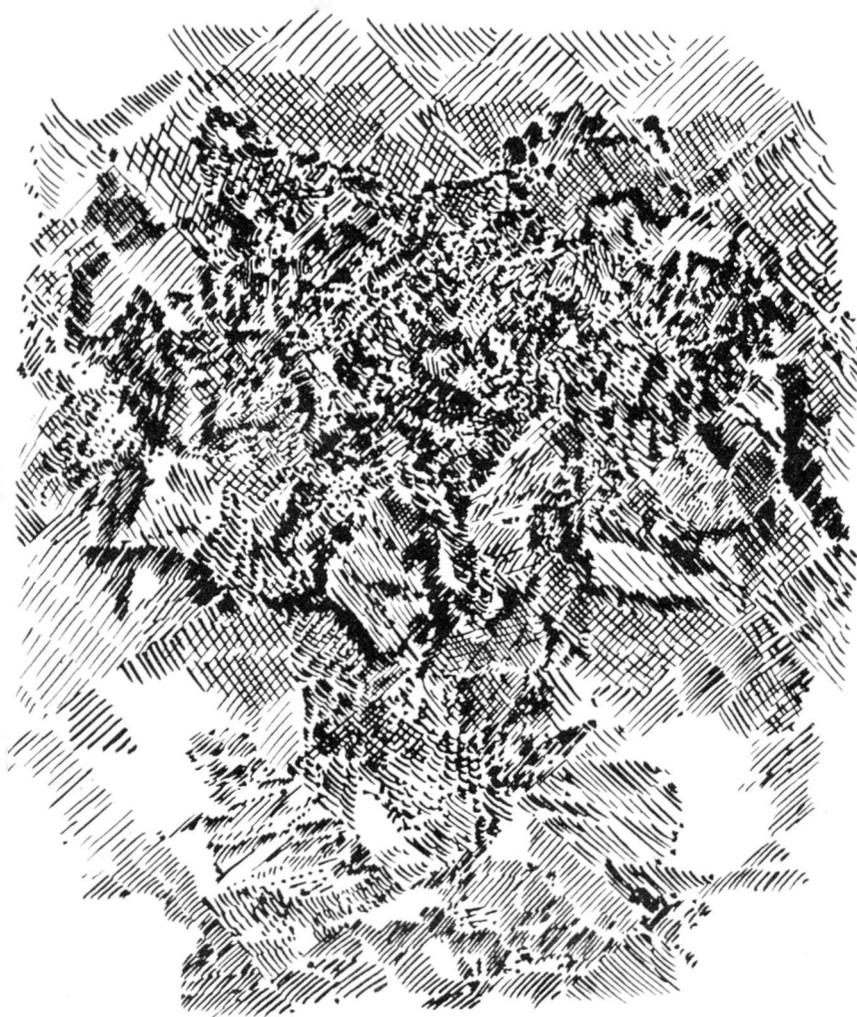
No existen rastros de ningún tipo de escritura anterior a la entrada de la escritura china. El sabio coreano Ajiki, introduc-

tor del Confucionismo en Japón, fue quien en el siglo III llevó la cultura china y con ella su escritura, las cuales en un principio se difundieron entre las clases más selectas. En el siglo VI, con la irrupción del Budismo se produjo una nueva invasión cultural y la escritura china alcanzó una difusión total. El préstamo de la escritura china había sido adoptado con todas las dificultades que supone para una lengua de flexión y fonética, emplear los pictogramas de una lengua sin flexión, aislante, asintáctica y posicional. Para los ideogramas (o *kanji*) los japoneses conservaron primero su propia pronunciación (*kunjomi*), pero luego fueron incorporando la pronunciación original china (*onyomi*), en especial para formar nuevas palabras compuestas. En otros casos, los caracteres chinos se utilizaron tan sólo para representar determinadas sílabas japonesas, ya que siendo el japonés una lengua aglutinante, forma sus palabras a partir de una raíz a la que se añaden prefijos y sufijos, de que la lengua china carece. El ideograma podía expresar las ideas fundamentales de una frase pero las inflexiones de las palabras y todas las partículas necesitaban ser escritas por medio de signos fonéticos. La escritura de estos caracteres de tipo fonético (*manyōgana*) se fue simplificando, estilizando, dando lugar a los *kana*, alfabetos silábicos exclusivamente japoneses. En este proceso intervinieron activamente las damas de la corte, que fueron consolidando una de las escrituras fonéticas a través del perfeccionamiento caligráfico y su uso literario.

De acuerdo con la tradición fueron dos monjes quienes realizaron la estilización en un caso y la elección y simplificación en otro, a partir de los ideogramas fonéticos (*manyōgana*). Kobo no daishi (774-834), renombrado calígrafo y estudioso del sánscrito, habría desarrollado los *hiragana*, escritura fonética redondeada, blanda, siguiendo un proceso de estilización caligráfica; hay un poema, el *irohauta*, que se le atribuye y que sirve aún hoy en día como regla mnemotécnica para el silabario. Por su parte Kibi no mabi (693-775), en base a la simplificación de las partes duras o radicales de determinados *manyōgana* habría creado los *katakana*, escritura fonética dura o aguzada. Tal la tradición, que baña con un carácter de repentinidad, como diría Derrida, todas las teorías que explican el origen de las escrituras.

El desarrollo de estos dos sistemas originales duró algunos siglos, y su evolución y el grado de su difusión quedan registrados en los pocos escritos caligráficos que se conservan. La caligrafía otorgó todo a los *hiragana*, que se convirtieron en el silabario preferido de las mujeres, una dimensión estética que los condujo a un extremo paradójico: se tornaban ilegibles. Una escritura nacía de otra, mimándola con trazos de pincel que trabajaban al primitivo ideograma como una imagen en la que cabían todos los caprichos de la individualidad, la "imitatio" era un gesto personal soberano. La caligrafía era pintura. Se guardan textos que pueden ser notas de locos o trazos de calígrafos, sobre los cuales la lectura se convierte en una desesperada tarea de interpretación. Los trazos habían evolucionado más allá del reconocimiento. Belleza y significado corrían paralelos aparentemente sin encontrarse. Otro elemento que se observaba con rigor era la tinta; el *sumizuki* o modulación de su intensidad, era absolutamente significativa.

Por otro lado, la noción de espacio había cambiado: en tanto el ideograma ocupaba un cuadrado imaginario, las nuevas escrituras iban uniendo sus signos mediante trazos conectados y llenaban un espacio lineal. La disposición irregular de los sig-



nos y líneas de unión podía adoptar distintas formas: los trazos podían ser oblicuos, verticales, sobrepuestos o de distintos largos, no alineándose en sus toques. El silabario, considerado en principio un sistema de transcripción rápida, taquigráfica, fue cargándose con intenciones estética, favorecidas por su naturaleza flexible y caprichosa.

Dos estilos caligráficos, uno masculino (*onokode*) y otro femenino (*onnade*), se desarrollaron pues al mismo tiempo. Los hombres gustaban de la escritura cuadrada de los *katakana*, con sus variantes caligráficas *kaisho* y *gyosho*. Las mujeres, en cambio, perfeccionaron para los *hiragana* el *sosho* o estilo de hierba curvilíneo, con sus variantes *rementai* o curvilíneo conectado, *dokusotai* y *kiyosotai* o curvilíneo discontinuo. A fines del siglo IX, el uso de estas dos escrituras era un hecho común, sin embargo, fue durante los siglos X y XI, cuando su práctica se generalizó en la expresión literaria, específicamente en los textos de las damas de la corte.

Ya en el *Manyōshū*, la más antigua antología de poesía, compilada a mediados del siglo VIII, hay poemas de mujeres fechados en los tiempos más primitivos. Uno, por ejemplo, pertenece a la emperatriz Kogyoku, quien murió en 661. Muchos aparecen como poemas intercambiados con hombres, como parte de una relación amorosa real o pretendida. El definido tono poético femenino se convertirá más tarde en el tono dominante de la poesía japonesa vista como un todo. Pero el *Manyōshū* es principalmente masculino. Los poemas *choka*, de 50 a 100 versos, escritos con referencia a temas públicos eran los favoritos de los hombres. Los poemas *tanka*, de 5 versos, que se convirtieron en la forma clásica de poesía, eran los preferidos por las mujeres. Lo curioso de estas oposiciones entre masculino y femenino es que con el tiempo, el tono masculino fue cediendo lugar a lo que antes se consideraba una sensibilidad femenina, la cual fue adoptada por los hombres. Los poemas del *Manyōshū* escritos por mujeres fundaron el estilo de las composiciones posteriores, ya fueran de hombres o mujeres.

En esta época por su parte los hombres se dedicaban a escribir prosa y poesía en chino, empleando modelos viejos, copiando una literatura anterior en siglos, anhelando poder mantener en sueños una conversación con algún renombrado maestro. El chino tenía el mismo prestigio que el latín en la Edad Media occidental. Un ejemplo típico de esta escritura es el *Nihon shoki* (720), una historia oficial escrita en chino según un modelo chino. Esto no resultaba demasiado irritante en la redacción de la episteme, los escritos jurídicos, históricos o teológicos, pero las obras de ficción o de naturaleza frívola no podían expresarse en chino, pues ni la estructura ni los sonidos ni las imágenes se correspondían con el japonés.

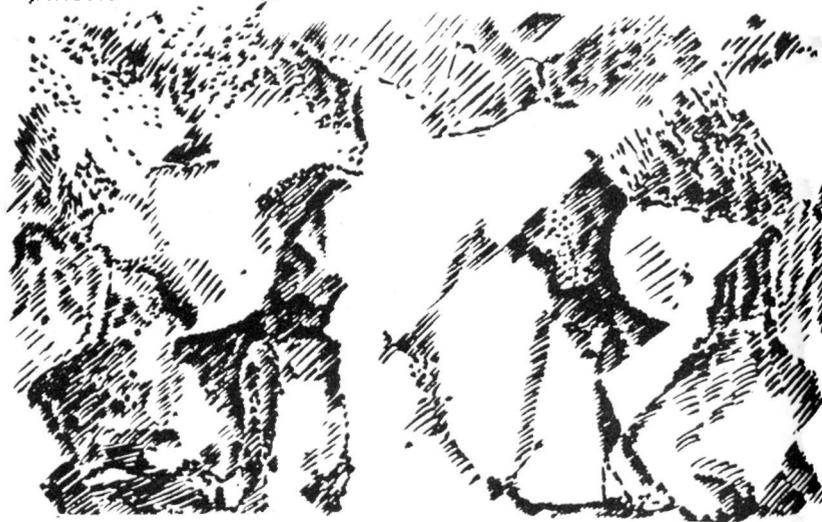
Las mujeres en cambio (el centenar que podía acceder a la corte), que no necesitaban estudiar chino pues no se desempeñaban en cargos oficiales y en quienes incluso se consideraba de mal gusto revelar haberlo estudiado, hicieron suya la escritura vernácula, que empleada primero en los *tanka*, sirvió de modo exacto a la expresión de los sentimientos. También los hombres comenzaron a componer poemas empleando los *hiragana*, cuando se dirigían a las damas como parte de su galanteo. La primera exposición de los ideales de la poesía japonesa fue hecha por un hombre, Ki no Tsurayuki, en el prefacio de la colección de poesía *Kokinshū* (905), en el cual enumeró

las circunstancias en las que los hombres escriben poemas. Todas ellas son melancólicas y muestran hasta qué punto a principios del siglo X era ya dominante lo que se conceptuaba como sensibilidad femenina. Las preocupaciones esenciales eran el paso del tiempo y la declinación de la belleza.

El primer trabajo importante en prosa que se conservase el *Tosa nikki* (936) del mismo Ki no Tsurayuki, un diario de viaje, que comienza diciendo: "Los diarios, según dicen, son cosas escritas por hombres. Escribo éste para ver qué experimenta una mujer". El autor pretende sentir como una mujer y por eso elige el *hiragana*.

La escritura fonética *hiragana* apareció en escena primero en la composición de los *tanka*, luego de los *waka* (poemas de 31 sílabas). A partir de esta irrupción en la poesía como núcleo primordial, se fueron estableciendo los tres géneros clave de la literatura japonesa: los diarios (*nikki*), las novelas o relatos extensos (*monogatari*) y las misceláneas (*zuihitsu*, palabra cuya traducción literal sería la expresión latina *calamo corriente*). El ritmo de la poesía pasó a la frase del relato, quebrando el monótono balanceo de los períodos heredados del chino. Precisamente el primer relato que se conoce, el *Ise monogatari* recoge anécdotas sobre la composición de los *waka*. Frente al sincronismo de la frase escrita exclusivamente con ideogramas, la nueva frase en la que se intercala la escritura fonética, transmite el ritmo de la oralidad, concede un lugar a los matices temporales.

La apropiación que de los *hiragana* hizo el núcleo de mujeres de la Corte anuló el valor literario del sistema de escritura previo (mera adopción de una escritura extranjera que anulaba la oralidad). Con la creación de sus propios monumentos lograron que la nueva escritura *hiragana* desplazara a los ideogramas. El papel que el silabario femenino desempeñó fue múltiple y sumamente ambivalente: por un lado podía suplir a los ideogramas (para muchas palabras fueron eliminados), por otro los podía acompañar al costado, como una suerte de escritura paralela, traductora, que los volvía legibles (o legales). Fue una invención con muchas estrategias, que evaporó las fronteras de muchos espacios y muchos tiempos, y creó otras nuevas. Después de los *hiraganas* ¿cuántos nuevos espacios se abrieron, qué fue antes, qué después, a cuántos fantasmas evocaron: el susurro oral, la imagen desvanecida del pictograma, el trazo del pincel?



SEI SHONAGON

El libro
de la almohada

Traducción de la profesora Kuniko Sasaki
(Profesora de la Universidad de Buenos Aires y le-
ctora de japonés) y Amalia Sato
Notas de Amalia Sato

Sei shonagon, dama de la corte del siglo X, azafata de la Emperatriz, escribió Makura no soshi o Libro de la almohada, el cual es una vasta colección de notas que cubren los diez años que pasó en la Corte. Anotó todo aquello que le atrajo, desagradó o interesó en su vida cotidiana. Tenía debilidad por la cortesía y el buen gusto. Su obra es una detallada fuente de material acerca de la vida en el período Heian. Un trabajo lleno de humor y de impresiones sutiles, que inauguró el género zuihitsu. Sobre la vida personal de la autora poco se sabe, salvo que tal vez fue la esposa de un oficial con quien tuvo un hijo. Sobre lo que aconteció con ella luego de la vida en la Corte, todo es incierto, aunque según una tradición moralista, murió pobre y desdichada. Guardamos de ella la misma imagen borrosa que las damas dejaron en los onna-e por ellas pintados, donde aparecen con blancas caras inexpresivas, abierto el secreto de sus pasiones sólo a quien supiera interpretar la disposición de los pliegues de sus ropas.

Detesto ver un suzuri. . .

Detesto ver un *suzuri** polvoriento y sucio, con el *sumi* utilizado en forma tan descuidada que está gastado sólo de un lado. También me causa una impresión desagradable que alguien coloque su capuchón a un pincel cuya punta ha quedado desgredada y ancha. Una puede juzgar la naturaleza de una mujer observando su espejo, su *suzuri* o cualquier otra pertenencia. Nada provoca una mayor sensación de abandono que una caja de útiles de escritura taraceada, que ha juntado polvo en sus esquinas y hendiduras.

Para un hombre es todavía más importante conservar en perfecto orden su escritorio. Si no posee una caja con suficientes divisiones, deberá tener dos adecuadas, con dibujos en laca y oro, atractivos pero no demasiado artificiosos. Su *sumi*, pincel y otros elementos deberán elegirse para provocar admiración.

Algunas personas creen que la apariencia de los útiles de escritura carece de importancia. Tienen una caja de laca negra lisa con la tapa cuarteada, en la que guardan su vulgar *sumi*, rota en uno de sus costados, con grietas tan llenas de polvo que una siente que toda una vida no alcanzaría para limpiarla.

Frotan el *sumi* y preparan un poco de tinta, ennegreciendo apenas la superficie, y echan agua con una jarrita de porcelana celadon, cuyo pico con forma de cabeza de tortuga está quebrado y parece un cuello boquiabierto. A pesar de todo están complacidas y permiten que los demás miren su desagradable colección de objetos.

Cuando una toma el *sumi* de otra persona para practicar una caligrafía o escribir una carta, resulta muy enojoso si su dueño dice: "¿Le molestaría si le pido que no use ese pincel?". Una se siente tan torpe al soltarlo en el acto, que continuar escribiendo se convierte en atrevimiento.

Como los demás conocen mi opinión sobre este tema, muchas veces me piden prestado el pincel, y yo jamás hago la más mínima objeción. A veces viene a mí una mujer de mano poco diestra de ésas que siempre desean escribir algo. Toma el pincel que utilicé hasta darle el exacto grado de dureza, y sin gracia lo embebe con tinta. "¿hay algo dentro de la caja?", pregunta mientras comienza a garabatear la tapa. A continuación deja el pincel sobre uno de sus lados, de modo tal que la punta queda sumergida en la tinta. Su comportamiento es odioso, pero cómo decírselo.

Cuando una está sentada frente a alguien que escribe, es enfadoso que nos diga: "¿Podría cambiar de lugar? Me falta la luz". También es deplorable ser reprendida por la persona a quien hemos estado espionando mientras escribía. Esta clase de cosas no suceden con el amado.

**suzuri*: piedra en que se frota la barra de tinta, y se moja el pincel.

**sumi*: barra de tinta.

Una diáfana noche de luna. . .

Una diáfana noche de luna, poco después del décimo día del octavo mes, su Majestad, que estaba residiendo en el Pabellón del Emperador, se sentó al borde de la terraza, mientras Ukon no Naishi tocaba la flauta en su honor. Las otras damas de compañía estaban sentadas formando un grupo, charlando y riendo. Yo me quedé aparte, apoyada contra una de las columnas entre la entrada principal y la terraza.

“¿Por qué tan silenciosa?” me preguntó Su Majestad. “Di algo, me entristece no oírte”.

Le contesté “Tengo mi vista fijada dentro de la luna”.

Me respondió “Eso es exactamente lo que debías decir”.

Cosas que emocionan

Cosas que emocionan. Pichones de gorrión. Pasar por un lugar donde juegan con niños de pecho. Ver en espejo extranjero con su luna manchada. Una persona de alta condición detiene su carroza frente a mi casa, y ordena a su sirviente que solicite una cita. Encender un incienso muy bueno, y acostarme sola. Lavarme la cabeza, maquillarme y vestir un kimono perfumado. En este caso me siento feliz y noble, aun cuando nadie me observe. Una noche que espero a mi amante, al escuchar el ruido de la lluvia en mi puerta y el golpeteo del viento, sin motivo y de repente me sobresalto.

二九 心ときめきするもの
心ときめきするもの 雀の子。ちご遊ばする所の前わたり
たる。唐鏡のすこし暗き、見たる。よき男の、車とどめて、
物の案内させせたる。よき薰物たきて一人臥したる。頭洗ひ
化粧して、香にしみたる衣着たる。ことに見る人なき所にて
も、心のうちは、なほをかし。待つ人などある夜、雨のあし、
風の吹きゆるがすも、ふとぞおどろかるる。

Recuerdo una mañana clara. . .

Recuerdo una mañana clara del noveno mes. Había llovido durante toda la noche. A pesar del sol, las gotas de rocío aún cubrían los crisantemos del jardín. En los cercos de bambú y las varas de los setos veía telarañas. A medida que sus hilos se quebraban, las gotas de lluvia quedaban colgando de ellos como las perlas de un collar. Estaba conmovida y encantada.

Poco a poco el rocío fue desapareciendo del trébol y las otras plantas en las que tan pesadamente se había posado. Las ramas, más livianas, se agitaron casi imperceptiblemente y luego, de repente y con toda armonía se alzaron.

Más tarde describí a los demás toda la belleza que había visto. Pero mi relato no causó ninguna impresión y quedé desasosegada.

Cosas que producen una sensación de suciedad

Cosas que producen una sensación de suciedad. El nido de las ratas. Las personas que lavan sus manos tarde en la mañana. Los niños que caminan moqueando. La vasija del aceite. Pichones de gorrión. No tomar un baño en verano por largo tiempo. Los kimonos arrugados, siempre son desagradables, pero sobre todo los de color neri*.

*neri: color de la seda natural.

一五二 きたなげなるもの
きたなげなるもの 鼠のすみか。つとめて手おそく洗ふ人。
白きつきはな。すす鼻しありくちご。油入るるもの。雀の子。
暑きほどに、久しく湯浴みぬ。衣の萎えたるは、いづれもい
づれもきたなげなる中に、練色の衣こそきたなけれ。

Cosas encantadoras

Cosas encantadoras. El rostro de un niño dibujado en un melón. Un pequeño gorrión viene saltando cuando alguien imita el chillido de un ratón. También es delicioso cuando atamos al gorrioncito con un hilo y sus padres le traen insectos o lombrices y se los entregan en el pico. Un niño de dos años viene gateando apurado, en el camino encuentra una pequeña basura, la recoge y la muestra a los mayores. Una adorable escena. Una niña a la que están cortando los cabellos como a una monja, de manera que los ojos quedan cubiertos, despeja su cara sin usar las manos. En lugar de ello, inclina su cabeza a un costado pues quiere ver algo. Esto es encantador. Al ver los *tasukigake** blancos y limpios de las niñas, ¡qué agradable sensación!

Un paje de Palacio, todavía muy joven, camina con traje de ceremonia. Un hermoso bebé es alzado sucesi-

vamente por distintas personas, que se lo van pasando una a otras. Cuando cae dormido, ¡qué gracioso se ve! Los objetos que se utilizan al jugar con muñecas de papel. Arrancar las hojas pequeñas de un loto que flota en el estanque. Las hojas de la malva tan pequeñas son también deliciosas. Cualquier cosa, si es diminuta resulta grata. Un niño de dos años, gordo, blanco y bonito, vestido con un kimono muy fino y largo, lleva puestos sus *tasukigake*, gatea y es encantador. Un niño de unos ocho o diez años lee un libro escrito en chino con su voz infantil. Pollitos blancos con largas patas, caminan de una manera graciosa; parece que llevaran puestos kimonos demasiado cortos, pían muy fuerte, y van tras las personas o rodean a la gallina. Ver esto es sumamente grato. Huevo de pato. También sus nidos. La flor de clavel silvestre.

**tasukigake*: cordones con que se atan las mangas de los kimonos para que no molesten, van cruzados sobre el pecho y en la espalda.

一五五 うつくしきもの
うつくしきもの 瓜にかさたるちこの顔。雀の子のれり。鳴きするにをどり来る。また、へになどつけてすまたれば、親雀の虫など持て来てくくむるも、いとらうたし。二つばかりなるちこの、いそきて這ひ来る道に、いと小さき塵などのありけるを、目ざとに見つけて、いとをかしげなる指にとらへて、大人などに見せたる、いとうつくし。尻にそきたるちこの、目に髪のおほひたるを、かきはやらで、うちかたぶぎて物など見る、いとうつくし。たすきがけに結ひたる腰のかみの、白うをかしげなるも、見るにうつくし。
大きにはあらぬ殿上童の、装束きたてられてありくもうつくし。をかしげなるちこの、あからさまに抱きて、うつくしむほどに、かいつきて寝入りたるも、らうたし。
雛の調度。蓮の浮き葉のいと小さきを、池より取りあげて見る。葵の小さきも、いとうつくし。何も何も、小さきものは、いとうつくし。
いみじう肥えたるちこの、二つばかりなるが、白ううつくしきが、二藍の薄物など、衣長くて、たすきあげたるが、這ひ出でたるも、いとうつくし。八つ九つ十ばかりなるをりこの、声幼げにて文よみたる声、いとうつくしうおはす。
鶏の雛の、足高に、白うをかしげに、衣短げなるさまして、ひよひよとかしがましく鳴きて、人のしりに立ちてあり、また親のもとに連れ立ちてあり、見るもうつくし。かりのこのつぼね。なでしこの花。

Cosas que no pueden compararse

Verano e Invierno. Noche y día. Lluvia y rayos de sol. Juventud con vejez. La risa de una persona con su cólera. Negro y blanco. Amor y odio. La pequeña planta de añil con el gran filodendro. Lluvia y llovizna.

Quando una ha dejado de amar a alguien, siente que el otro se ha transformado en una persona distinta, aun cuando no ha cambiado. En un jardín muy verde hay cuerpos dormidos. Más tarde, hacia la medianoche, los cuervos de uno de los árboles de pronto se despiertan con gran agitación y empiezan a batir sus alas. Su inquietud se extiende a los otros árboles, y de inmediato todas las aves están sobresaltadas, graznando alarmadas. ¡Cuán diferentes de los mismos cuervos durante el día!

Cosas sórdidas

El revés de un bordado.

El interior de la oreja de un gato.

Crías de ratón, todavía sin pelo, que salen retorciéndose de su guarida.

Las junturas de un abrigo de piel, que no han sido todavía cosidas.

La oscuridad en un lugar que da la sensación de no estar demasiado limpio.

Una mujer poco atractiva que cuida muchos niños.

Una mujer que enferma y permanece doliente durante largo tiempo. En el recuerdo de su amante, no especialmente devoto de ella, debe de parecer casi sórdida.

En medio del arbitrario ordenamiento que las distintas versiones dan de los fragmentos del libro (el primer manuscrito que se conserva es del siglo XIV), éste puede leerse como un epílogo cierto: enumera y resume el tema, revela el origen del papel utilizado y las condiciones bajo las cuales su autora trabajó. Por otra parte da un aristotélico cierre, al fin del día, a un trabajo nocturno, pues estas notas eran redactadas al caer el sol, cuando los cortesanos se retiraban a sus habitaciones, y solían guardarse en los dormitorios, dentro de los cajones de las almohadas de madera. Cuando lo leo, recuerdo el cuento de Herman Melville Paraíso de solteros, Tártaro de doncellas, donde también el mundo masculino y el femenino se enfrentan por una "cuestión de papeles". Claro que la relación entre las pálidas muchachas que fabricaban papel probablemente con viejas corbatas y trajes de neblinosos caballeros, "siempre paradas ante las máquinas que se extendían como largos manuscritos orientales", es opuesta a la de esta mujer que se apropia de los cuadernos reservados a la Historia, para escribir en ellos su historia íntima.

Anochece

Anochece y apenas puedo seguir escribiendo. Sin embargo me gustaría dejar terminadas mis notas por completo, haciendo un último esfuerzo¹.

Escribí estos apuntes sobre todo lo que ví y sentí, en mi habitación, pensando que no iban a ser conocidos por nadie. Aunque mis anotaciones son triviales y sin importancia, podían parecer malintencionadas e incluso peligrosas a otros; por eso he tenido cuidado en no divulgarlas. Pero ahora me doy cuenta de que así como inevitablemente brotan las lágrimas, según el poema², del mismo modo estas notas dejarán de pertenecerme.

Un día, el Ministro del Centro entregó a la Emperatriz, una pila de cuadernos. La Emperatriz me preguntó "¿Qué se podría escribir en ellos? El Emperador ya

está redactando los Anales de historia". Entonces yo contesté: "Si fueran míos, los usaría como almohada"³. La Emperatriz me dijo: "Entonces, consévalos" y me los dio. Comencé a llenarlos con el relato de rarezas sobre hechos del pasado y toda clase de asuntos. Escribí una enorme cantidad de páginas. En mis apuntes hay muchas cosas incomprensibles.

Si hubiera elegido temas que las demás personas hubieran considerado interesantes o espléndidos, o si hubiera escrito poemas sobre árboles, plantas, pájaros o insectos, podrían opinar sobre qué es mejor o peor, tendrían derecho a afirmar "conocemos sus sentimientos", en otras palabras, la crítica sería admisible. Pero mis notas no son de esta clase. Escribí para mi propio entretenimiento y anoté únicamente lo que yo sentía. Nunca esperé recibir, sobre estos escritos casuales, comentarios tan importantes como los que se dedican a notables libros de nuestro tiempo. Me sorprende cuando escucho cómo los lectores aseguran que se sienten apabullados ante mi trabajo. Pero es natural que así lo hagan: conozco la mentalidad de aquellos que hablan bien de lo que detestan y critican lo que les gusta. Por eso todavía lamento que hayan leído mi libro.

¹ En japonés literalmente: "escribiendo con mi pincel gastado".

² Se refiere al poema "Sekisekiaezu", el poema de las lágrimas, que dice cuando las lágrimas comienzan a salir, nada puede detenerlas.

³ Hay varias interpretaciones sobre esta respuesta: a) para algunos el papel sería destinado para el "Makura no soshi", el libro mismo; b) para otros, la intención sería escribir algo distinto de la historia, una ficción; c) por último algunos interpretan que Sei Shonagon usaría los papeles como almohada.

三二一 物暗うなりて、文字も書かれずなりに
 たり。筆も使ひ果てて、これを書き果
 てばや。この草子は、目に見え心に思
 ふ事を、人やは見むずると思ひて
 て、これを書き果てばや。
 この草子は、目に見え心に思ふ事を、人やは見むずると思
 ひて、つれづれなる里居のほど、書きあつめたるに、あいな
 く人のため便なき言ひ過ぐしなどしつべき所々あれば、清う
 隠したりと思ふを、涙せきあへずこそなりにけれ。
 宮の御前に、内の大殿の奉りたまへりし御草子を、「これ
 に何を書かまし」と、「うへの御前には史記といふ文をなむ
 書かせたまへる」とのたまはせしを、「枕にこそはしはへら
 め」と申ししかば、「さは得よ」とて給はせたりしを、あや
 しきを、こじや何やと、つきせすおほかる紙の数を書きてつ
 くさむとせしに、いと物おほえぬ事ぞおほかるや。
 おほかたこれは、世の中にをかしき事を、人のめでたしな
 ど思ふべき事、なほ選り出でて、歌なども木草鳥虫をも言ひ
 出だしたらばこそ、「思ふほどよりはわろし。心みつなり」と
 とそしられぬ。心一つにおのづから思ふ事を、たはぶれに書
 きつけたれば、物に立ちまじり、人並み並みなるべき耳を聞
 くべきものかはと思ひしに、「はづかしさ」なども、見る人
 はのたまふなれば、いとあやしくぞあるや。げにそれもこと
 わり、人のにくむをもよしと言ひ、ほむるをもあしと言ふは、
 心のほどこそおしはかりたれ。ただ人に見えけむぞねたきや。

NAHUEL SANTANA

Sonetos como Camoens

traducción provoca la borradaura del antecedente original. En el caso de los antecedentes del galaicoportugués y del castellano se ha tratado de privilegiar una lectura histórica deformada que tiene origen en la hegemonía política de Castilla sobre la Península. De esa manera el gallegoportugués¹ y más específicamente su forma dialectal hispana, el supérstite idioma gallego, quedan reducidos a simples variantes de un impreciso "castellano antiguo" o, en el mejor de los casos, pasan a ser definidos como "lengua de la poesía lírica general de España"² (sic); como si la práctica literaria de una lengua fuese ajena al propio desarrollo de su sistema significante. Sin tener en cuenta que el primitivo romance predominante en la Península, o al menos su derivado más inmediato, denominado "lengua visigótica" (no por su influencia lingüística sino por su período de expansión) es el galaicoportugués. Así como tímidamente lo reconoce Ramón Menéndez Pidal: "La lengua más corriente en el reino visigodo no poseía, pues, los rasgos que hoy principalmente distinguen al idioma español moderno, sino al contrario, los que el gallego tiene (. . .), en contra del habla literaria del Centro (Castilla)." "En conclusión (. . .) creo que el habla de los mozárabes, ora de Zaragoza y Valencia, ora de Córdoba, Granada o Toledo, tenía ciertos caracteres comunes que la distinguían de la después cultivada en Castilla, y que no podía poseer sino como continuación de los caracteres propios del idioma usado en la generalidad del reino visigodo."³

Sin embargo, aun cuando R.M.P. reconoce que: "La primera lírica que se desarrolla en una lengua peninsular es gallega", agrega: "(. . .) los castellanos cantaban algunas canciones en lengua propia, pero, por lo común, las escribían en gallego". Concepto que plantea una curiosa disputa en términos de prioridad diacrónica, que es insostenible para el castellano, ya que la propia bibliografía de ese origen, avala la hipótesis contraria. El gallego, sin embargo, para ese criterio etnocéntrico cobra características de accesorio lingüístico del castellano; un paralenguaje servil, primero, un paralenguaje subversivo después. Un dialecto con calificación de uso prohibido, hasta ayer.

Una situación similar a la del idioma gallego registra la incorporación del soneto en la Península Ibérica: si es de Francesco Petrarca (1304-1362) y de sus influencias provenzales que surge, y si quien lo cultiva y difunde en nuestra lengua es Garcilaso de la Vega (1501/3?-1536) para alcanzar sus mayores "tonos" en Luis de Góngora y Francisco de Quevedo; y si quien lo introdujo —sin demasiado efecto de continuidad— fue el marqués de Santillana (1398-1458), no cabe duda que los gallegoportugueses se adelantaron a los castellanos en la incorporación de esa forma poética, ya que a mediados del siglo XIV, un antepasado de Luis de Camões, Vasco Pêres (Pêres o Pérez) de Camões, su tatarabuelo, había compuesto sonetos.

Oriundo de Camos, Galicia, en el Valle Miñor de Pontevedra, V.P. de C. repartió sus años entre su lugar de nacimiento y Portugal, ya que allí tuvo que exiliarse debido a diferencias políticas con don Enrique II (partidario que era de don Fernando I). Del propio origen del apellido Camões se puede decir que tiene precisa similitud con los de aquellos que intentaban evitar patronímicos, prefiriendo hacerlo (como muy antiguo fuera) a partir de topónimos o de nombres de la flora o la fauna, con evidente motivación totémica: Camões, es el plural de camón, nombre de ave muy común en las marismas del Río Miñor. Aunque también vale señalar la posibilidad patronímica derivada de Camos>Camões.

La manipulación que hacen los usuarios de una determinada lengua deja al descubierto que su gesto —giro—, al igual que la traducción, son hechos posteriores al origen —al— original; reelaboración oral (y escrita) de otra lengua previa, y así sucesivamente hasta el fonismo gutural. Hechos que, en realidad, vienen a demostrar que las formas lingüísticas actuales no pasan de ser más que nuevas "reestructuras" o reescrituras de las previas en un palimpsesto diacrónico.

El ocultamiento, como forma de apropiación de un objeto determinado, pone en evidencia una dinámica que junto con la

Más allá de lo apuntado (que descubre antecedentes camonianos desconocidos, por cierto), Vasco Pères de Camões sería precursor del soneto en España, a partir del texto que sigue, escrito alrededor del año 1380⁵.

Alá en Monte Rey, en Val de Laza
a Violante ví, beira de un río,
tan fermosa en verdá, que quedé frío
de ver alma inmortal en mortal maza.

De un alto e lindo copo, a seda lasa
a pastora sacaba fío a fío,
cuando lle dise: —Morro, corta o fío;
volveu: —“Non cortarei, seguro pasa”.

—¿E cómo pasarei, si eu acá quedo?
Si pasar, respondí, non vou seguro,
que este corpo sin alma morra cedo.

—Con a miña alma, que levas, te aseguro
que non morras, pastor.” —Pastora, hei medo,
o quedar me parece máis seguro.

Luis de Camões (1524?-1580), por su lado, fluctuando entre renacentista y barroco, y aceptando el legado neoplatónico del *dolce stil nuovo*, sin sujetarse estrictamente a él, supo ubicar un “ángulo metafísico propio”; es decir, el equilibrio entre la sensorialidad de las “prisões baixas” y al espiritualidad del “alto pensamento”. Por ejemplo, para la poética camoniana no importa tanto, en ese sentido, la percepción misma del objeto (ojos de la dama), sino la percepción a través de. Es mediante esa “percepción” como el sujeto logra introyectarse en la espiritualidad de la dama, con cierta carga de sensualidad que sería ingenuo negar, y que permite acceder a ese “equilibrio” a que hicimos referencia más arriba.

Como señala Helmut Hatzfeld, la “arquitectura” manierista de sus sonetos permite ubicarlo entre el Renacimiento y el Barroco; ya que Camões hace caso omiso a la praxis renacentista de separar lógicamente la octava (cuartetos) del sexteto final (tercetos). Los cuartetos, que en el petrarquismo del Renacimiento llegaban a tener total autonomía, a la manera de “cuadros” poéticos; en la elaboración camoniana tienden a fusionarse en conjuntos tales que incluyen a los dos cuartetos y hasta a uno o a ambos tercetos. En ese sentido, bien pueden reconocerse similitudes con los sonetos de Shakespeare y de Donne. También el aporte lingüístico en Camões es fundamental. Apegado a raíces latinas, sin embargo, fue capaz de incorporar a esa época neologismos que aún perviven con plena vigencia y vigor en su idioma.

Una de las mayores “herencias” de Camões al portugués sus sonetos, los que totalizan un número de cuatrocientos (cuarenta y cuatro escritos originariamente en castellano), según la más reciente compilación efectuada por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli; aunque muchos de esos textos tengan origen discutible o se hayan encontrado varias versiones de un mismo poema.

El soneto, que tiene su origen en la Italia del siglo XIII, se da como resultado de la fusión entre la poesía de arte y la poesía popular, o como una asimilación de los estrambotes sicilia-

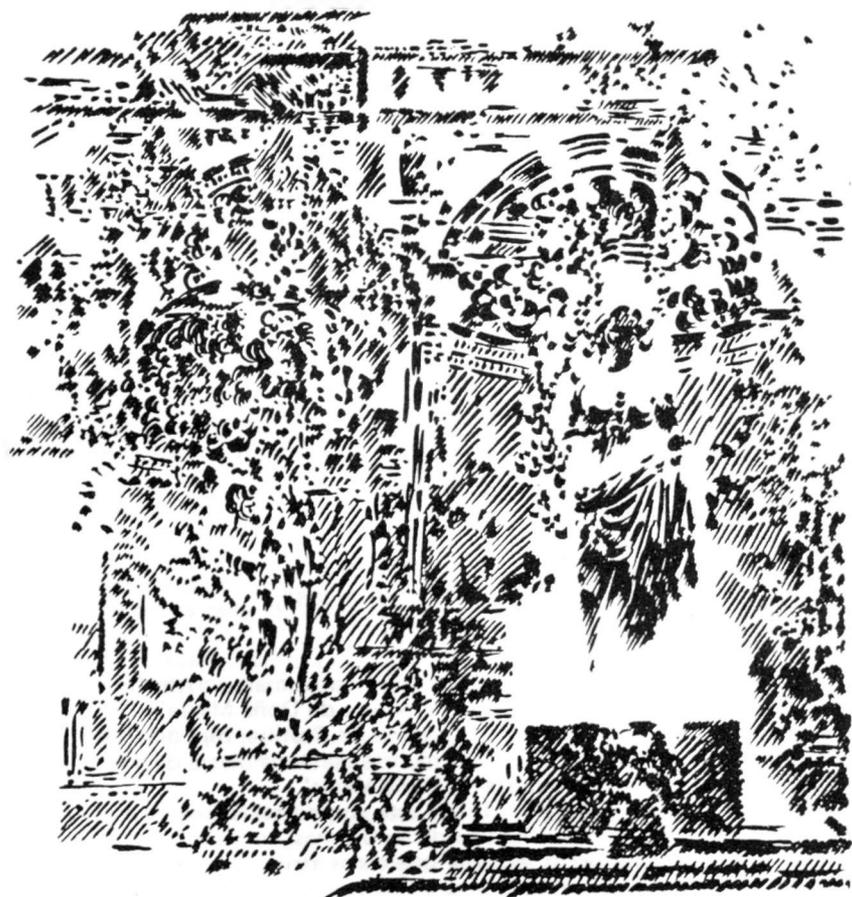
nos por una forma poética más compleja. El estrambote, con sus versos dísticos, se relaciona con el soneto a partir de que ambos trabajan sobre una idea de rápido desarrollo que se cierra sobre sí misma; en tanto que el soneto tiene la peculiaridad de un final más breve en donde se confirma la idea expresada en la primera parte.

Es interesante tener en cuenta que Dante Alighieri en su *De Vulgari eloquentia* considera en último lugar de importancia al *sonitus*, prefiriendo la canción (*coniugatio tragica*) como forma de composición más “elevada”. No es raro, entonces, que poco después el soneto pasara a recoger buena parte de su temática en la realidad cotidiana y hasta vulgar que desechara la canción. De esa forma, el soneto muchas veces se tornó una especie de *tensó* (al estilo de los contrapuntos de los trovadores provenzales), abordando desde temas amorosos y sentencias morales, hasta llegar a la incorporación del diálogo, como lo hicieran: Rustico de Filipo (m. a. 1300) y Cecco Angiolieri (a. 1260-1313), en Italia; características que se pueden observar en los sonetos de Luis de Camões N^o V y VI; y en el propio de su tatarabuelo Vasco Pères de Camões.

La “forma” como “puertatrapa” del soneto, posibilitaba limitando. El autor se veía constreñido a determinada cantidad de versos y sílabas en las que debía plasmar la síntesis de sus enunciados. El lenguaje lógico, procurando “comunicar” algo, debía enfrentarse con la alocuidad de la forma preestablecida. Así, inevitablemente, el agrupamiento de las palabras recreaba la estructura lógica de la lengua hasta lograr el modo más adecuado de expresión. No menor era la implicancia ideológica que la forma del soneto creaba al romper con una concepción más directa de la poesía, bastante relacionada, por cierto, con los ecos netamente medievales de la cantiga, cuyo florecimiento se había dado entre los años 1230 y 1330.

Discriminación y represión, apropiación y borrado son agentes transmisores de un mismo tipo de afasia que, pese a la aparente “ilegibilidad” que inoculan, es posible superar recuperando lo ocultado; aprehender y mostrar: ¿traducir?. Camões no pertenece al sistema de representaciones negado por la hegemonía castellana, sino que, por su estrecha relación histórica y familiar con el gallego, muestra a través del portugués y su literatura, la contrapartida. Una posición de discurso no doblegado que logró consolidarse y mantener su productividad; permitiendo las hipótesis planteadas —en curso de investigación—, abiertas a nuevos aportes.

- 1) La expansión del galaicoportugués comienza con la conformación independiente del Reino de Portugal, en 1139, por don Afonso Enríques; lo que permite que dos siglos más tarde se definan sus codialectos, y que el portugués se consagre —en escritura— como lengua oficial, en lugar del latín vulgar, en la segunda mitad del siglo XIII, durante el reinado de don Denis de Portugal (1279-1325). El gallego, por su lado, quedaba limitado por la gravitación política de Castilla, en tanto que su propio idioma, el castellano, ya había sido promovido en las traducciones de la segunda escuela toledana, durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), quien contó con el segrel compostelano Airas Nunes, como asesor, para la realización de sus *Cantigas de Santa María* —en gallego.
- 2) Ramón Menéndez Pidal, Poesía árabe y poesía europea. Ed. Espasa Calpe (6ª ed.), Madrid 1973. Pág. 75.
- 3) Ramón Menéndez Pidal, *Ibid.*, Pág. 72.
- 4) Ramón Menéndez Pidal, El idioma español en sus primeros tiempos Ed. Espasa Calpe (9ª ed.), Madrid 1979. Pág. 15.
- 5) Téngase en cuenta que Petrarca muere en 1362 y el Marqués de Santillana nace en 1393.



I

Vencido está d'amor — meu pensamento, / O mais que pode ser, — vencida a vida, / Sujeita a vos servir — instituída, / Oferecendo tudo — a vosso intento. // Contente deste bem, — louva o momento / Ou hora em que se vio — também perdida, / Mil vezes desejando — a tal ferida / Outra vez renovar — seu perdimento. // Com esta pretensão — está segura / A causa que me guia — nesta impresa, / Tao sobrenatural, / honrosa e alta, // Jurando não seguir — outra ventura, / Votando só por vos — rara firmeza, / Ou ser no vosso amor — achado en falta.

Vencido está de amor
lo más que puede ser
sujeta a tu servir
ofreciéndole todo

mi pensamiento
al dar su vida
instituida
a vuestro intento.

Contento de este bien
u hora en que se vio
mil veces deseando
otra vez renovar

loa el momento
también perdida
en tal herida
su abatimiento

con esta pretensión
la causa que me guía
tan sobrenatural

está segura
en esta empresa
honrosa y alta

jurando no seguir
votando así por vos
o ser en vuestro amor

otra ventura
rara firmeza
hallado en falta.

La puntuación de este soneto se ha mantenido sin variaciones con respecto al manuscrito original (en *Cancionero de Madrid*: 12-26-8/D 199). Obsérvese que sólo hay dos puntos (versos 4 y 14). Otra peculiaridad de este texto puede apreciarse en la lectura de las primeras letras de cada verso y de cada segundo hemistiquio, las que en el original portugués reproducen el siguiente enunciado: "Vosso/como/cat/ivo//muia/Itas/enh/ora" (Vuestro como cautivo muy alta señora); ensamble semántico que la traducción no pudo mantener.

* Ver nota al soneto II.

II

La letra que del nombre en que me fundo
viene a ser principal en mi fatiga
justamente fue L, porque diga
ser la que más merece acá en el mundo.

Así también la U, que es lo segundo,
declara que a su vista muerte siga
y luego muestra I, como inimiga*,
que muerte por su causa es bien jocundo.

Venga luego la S que sustente
el soberano ser donde consiste
su gracia y su virtud y otros valores,

al fin venga la A que claramente
diga que al fin al fin yo soy el triste
a quien Amor mató con sus amores.

* En la versión original (castellano del siglo XVI) de este soneto (Ed facsimilar del *Cancionero de Luis Franco Correa*), aparece una característica propia del proceso diacrónico de definición de las lenguas en la Península Ibérica durante la transición del Renacimiento al Barroco. En el verso 7: "inimiga", —voz arcaica del actual adjetivo *enemiga*— se pres-

ta a una revalorización del sonido palatal, motivo por el que no se lo ha modificado, a fin de no mutar esa posibilidad de significación. Otra hipótesis puede plantearse en la reflexión que hace Camões sobre el propio lenguaje (metapoética, podríamos llegar a decir): "¡ como inimiga", "S que sustente / el soberano ser" o "A que claramente", trabajando con la reiteración de las cualidades fónicas, y hasta visuales, de las letras y palabras citadas.

El proceso diacrónico del castellano no fue entonces el único por allí; ya que en la versión original del soneto I (portugués del siglo XVI) aparece el arcaísmo "impresa" en lugar del actual *empresa*. De lo que se desprende en ambos casos, que tanto el castellano como el portugués evolucionaron en esos vocablos de similar manera, presentando ambas palabras en sendas lenguas las mismas grafías y significados.

III

Co tempo o prado seco reverdece, / Co tempo cae a folha ao bosque umbroso, / Co tempo pára o rio caudaloso, / Co tempo o campo pobre se enriquece, // Co tempo um louro morre, outro florece, / Co tempo um é sereno, outro invernos, / Co tempo foge o mal duro e penoso, / Co tempo torna o bem já quando esquece, // Co tempo faz mudança a sorte avara, / Co tempo se aniquila um grande estado, / Co tempo torna a ser mais eminente, // Co tempo tudo anda e tudo pára; / Mas só aquele tempo que é pasado / Co tempo se não faz tempo presente.

Con tiempo el prado seco reverdece,
con tiempo cae la hoja al bosque umbroso,
con tiempo para el río caudaloso,
con tiempo el campo pobre se enriquece,

con tiempo un lauro cae, otro florece,
con tiempo uno es brutal, otro piadoso,
con tiempo vasa el mal duro y penoso,
con tiempo torna el bien, si le parece,

con tiempo cámbiase la suerte avara,
con tiempo se aniquila un gran estado,
con tiempo llega a ser más eminente.

Con tiempo todo marcha y todo para;
mas sólo aquel que es tiempo ya pasado,
* con tiempo no será, tiempo presente.

Este texto, recopilado por el vizconde de Juromenha de un manuscrito del siglo XVII, posee también una versión castellana que figura en una publicación del año 1604 como siendo de Baltasar Estaço. En su manuscrito original figura: "Co tempo. . .", modernizada como "Con o tempo. . .", por lo que nuestra traducción se ajusta más al original que a la copia legada por su primer compilador, V. de J.

* El recurso poético de la repetición, además del énfasis que puede aportar a la expresión, está relacionada con la "acumulación semántica" que tal repetición provoca. No muy común en el Renacimiento, ni en el Barroco, la reiteración pareciera estar más asociada a la poesía juglaresca, sin embargo es interesante el empleo que de esa figura retórica hace Camões, dado que en sus poemas tal recurso no es una característica parcial, ni un elemento aleatorio, sino el eje fundamental de los dos textos mencionados.

IV

Dejadme, dulces cantilenas mías;
dejadme ya, instrumentos encordados;
dejadme, claras fuentes, verdes prados;
dejadme, alegres huertas y sombrías.

Dejdme, pasatiempos y ufanías;
dejadme, fiestas, bailes concertados;
dejadme, chirumbelas y ganados,
dejadme, descansadas pastorías.

Dejadme, luna, estrellas y aún Apolo;
dejadme en triste noche lamentarme,
dejadme sin placer, de polo a polo;

* dejadme, dulces prendas, acabarme,
y todo al fin me deje, sino sólo
la pena y el dolor que ha de matarme.

Escrito originariamente en castellano del siglo XVI, este soneto de L. de C., según sus dos distintas fuentes, se lo titula (reiterando su primer verso): "Dexadme, centinelas. . ." y "Dexadme, cantilenas. . ." (cantilenas). Dada la continuidad del soneto en su verso 2 "dejadme ya, instrumentos encordados", hemos optado por la versión de W. Storck que creemos es la que mejor logra significar la propuesta camoniana.

Publicado por primera vez en 1880, es probable que la demora en incorporarlo al corpus de los sonetos de Camões se haya debido a la casi ilegibilidad en que se encontraba su manuscrito original en el códice de Luís Franco (Cancioneiro de Luís Franco Correa, 1557/89). Ex compañero de L. de C. en su destino militar de la India.

* Ver nota al soneto III.

V

—Que levas, cruel morte? —Um claro dia. / —A que horas o tomaste?
—Amanhecendo. / Entendes o que levas? — Não o entendo. / —Pois quem to faz levar? —Quem o entendia. // Seu corpo, quem o goza? —A terra fria. / —Como ficou sua luz? —Anoitecendo. / —Lusitania que diz?
—Fica dizendo: / "Enfim não mereci Dona Maria". // —Mataste quem a vio? —Ja morto estava. / —Que diz o cru Amor? —Falar não ousa. / E Quem o faz calar? —Minha vontade. // —Na corte quem ficou? —Saudade brava. / —Que fica lá que ver? —Nenhua cousa, / Mas fica que chorar sua beldade.

—¿Qué llevas, muerte cruel? —Un claro día.
—¿A qué hora lo tomaste? —Amaneciendo.
—¿Entiendes lo que llevas? —No lo entiendo.
—¿Quién te lo hace llevar? —Quien lo entendía.

—¿Quién su cuerpo goza? —La tierra fría.
—¿Cómo quedó su luz? —Anocheciendo.
—¿Lusitania qué dice? —Va diciendo:
"Yo no os merecí, Doña María".

—¿Mataste a quien la vio? —Ya muerto estaba.
—¿Qué dice el crudo amor? —Hablar no osa.
—¿Y quién lo hace callar? —Mi voluntad.

—¿Quién quedó en la corte? —Pena brava.
—¿Qué queda allá por ver? —Ninguna cosa,
que más no sea llorar por su beldad.

Este soneto, recopilado en cuatro diferentes manuscritos figura con sus respectivos títulos: "Soneto a la muerte de Doña María", "Epitafio que se hizo a la Sra. Doña María, Reina de Castilla, hija del Rey Don Juan el tercero de Portugal", "A la muerte de Doña María de Távora" y "Soneto que se hizo a la muerte de Doña María".

Escrito alrededor del año 1545, este soneto sería una de las obras más antiguas de Camões, y no una de las últimas, como lo afirman algunos estudiosos. Este texto, al igual que otros atribuidos a L. de C., presenta varias dudas con relación a su origen. Según Jorge de Sena, podría

pertenecer al duque de Aveiro si se consideran los cuestionamientos que hacen otros autores. Los estudios más recientes en la materia no creen conveniente su omisión, sino su aceptación, y difusión, con algunas reservas.

VI

—¿Qué haces, hombre? —Estoyme calentando.
—¿Tu dama dónde está? —Donde ella quiere.
—¿Cómo no mueres, dí? —Ya nadie muere.
—¿Cómo pasas sin ella? —Platicando.

—¿A dónde estás de día? —Al sol jugando.
—¿Y si ella se te va? —Como quisiere.
—¿No debe amor herirte? —Ya no hiera,
que el tiempo cualquier cosa va gastando.

—¿Te hace favores, dí? —Por ciertas vías.
—¿Y si no quiere más? —Paso sin ellos.
—¿Qué dice si le hablas? —Niñerías.

—¿Qué te enamora de ella? —Sus cabellos.
—¿Por qué razón? —Porque ha infinitos días
que no he visto carbón más negro que ellos.

Escrito originalmente en castellano del siglo XVI, este soneto que Carolina Michaëlis de Vasconcellos atribuyó a Jorge Montemor, ha sido ubicado también en otros manuscritos, lo que también señala su evidente origen camoniano. La "actualización" castellana del presente texto ha tratado de respetar la versión original del mismo (conservando, incluso, algún arcaísmo cuya supresión pudiera desvirtuar al texto).

La rigurosa separación de los cuartetos con los tercetos, típicamente renacentista (más que contradecir las apreciaciones de H. Hatzfeld, incluidas en la introducción, da testimonio de las "excepciones" a una regla que ocupa más de las cuatro quintas partes de la obra de L. de C.), destaca en los versos 8 y 14 su función de rúbrica de la continuidad del discurso del alocutario.

Xosé Landeira Yrago, *Dos devanceiros ao dezaoitto* — antología de poesía gallega —. Ed. Galaxia, Vigo 1975.

José Guilherme Merquior, *Formalismo e tradição moderna*. Ed. Forense Universitaria, São Paulo 1974.

Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, *Sonetos de Camões* — corpus de los sonetos camonianos —. Ed. Barbosa & Xavier, Braga 1980.

José Clécio Basílio Quesada y otros, *Desconstrução / construção no texto lírico*. Ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro 1975.

Nahuel Santana, *Poesía medieval galaicoportuguesa* — antología —. Ed. C.E.A.L., Buenos Aires 1983.

Mario Fubini, *Métrica y poesía*. Ed. Planeta, Barcelona 1970.

Fidelino de Figueiredo, *Historia literaria de Portugal* (traducción de P. Blanco Suarez). Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires 1978.



ANONIMOS

Poemas celtas

Traducción de Higinio Martínez

Canción de Cuirither

Cen áinius
in gním hi do-rigénus;
nech ro-charus ro-cráidius.

Ba mire
nad·n—dernad a airer—som,
mainbed omon ríg nime.

Nibu amlos
dosom in dul dúthraccair:
ascnam sech péin hi pardos.

Bec m—bríge
ro charáidi frim Cuirither;
frissom ba már mo míne.

Mé Liadan,
ro carus—sa Cuirither;
is firithir ad fíadar.

Gair bá—sa
hi coímtlecht mo Cuirither;
frissom ba maith mo gnás—sa.

Céol caille
fo—m chanad la Cuirither
la fogur fairrce flainne.

Fo·ménainn,
ni-cráidfed frim Cuirither
di dálaib cache dénainn.

Ní chela!
ba hé som mo chridesercc,
cía no carainn cách cena.

Deilmm dega
ro·thetraind mo chride—se
ro·fess, ni·bfa cena.

*Kina janistu—
sindos gnimos i to—rigenesu;
nekWos ro—karasu ro—kradisu.*

*Bou—meria
nek ide to—ro—gnast edio areweron—somo—
ma ne bwito obnus rigos nemesos.*

*Ne bou amlestus
to somo—sindos dolus(?) de—wo—trakgrai(?)
accosnamus sekWo—pen(a)n en páradisos.*

*Biggon brigian (brigan)
ro—kradi—writ—me Koritros
writ—somo—bowe mara mowe minia (menia).*

*Me (ego) Letona,
ro—karasu sa Koritron;
esti wirotri—ad—wed—a(n)tro.*

*Gari—bowe sa
en kom—ambitixtai mowi Koritri;
writ—somo—bowe matis mowa gnasta—sa.*

*Kwolón kaldias
wo—me kanato letos Koritron
letros vogron worsngias slannias (wlannas).*

*Wo—menoni—
ne kradebet(?) writ—me Koritros
di datlabi kwakwo (datlabo kwakwobo) do—*

*Ne kelas(!)
bou (bowe) (?) is somo—mowe kridioserka.
kwe no—karani kwakwon kina is.*

*Delmi degois
ro—tetonni mowe kridion—siod(?)
ro—wisto(?) ne be—kina is.*

Infeliz
hazaña fue la que hice:
al que bien quise lo herí.

Fue insensatez
que no se hiciese su gusto,
mas tenía al Rey del Cielo.

No fue obstáculo
para él el camino que quiso:
buscar tras la Pena el Paraíso.

Una minucia
puso contra mí a Cuirither;
le era grande mi dulzura.

Yo soy Liadam,
yo amaba a Cuirither;
sí, es verdad lo que dicen.

Ayer estaba
en compañía de mi Cuirither;
buena era con él mi intimidad.

Boscosa música
me cantaba con Cuirither,
con el son del piélagos púrpura.

Ojalá
no se hubiese puesto contra mí
por cualesquiera cosas que yo
haya hecho.

¡No lo ocultes!
El fue mi amor-de-corazón
(o gran amor)
si es que amé a alguien más.

Fragor de fuego
ha estrujado mi corazón;
ya lo sé, sin él no será.

Scél lemm duib: dordaid dam,
snigid gam, rofáith sam.

Gáeth ard húar, ísel grían,
gair a rri(u)th, ruirthech rían.

Rorúad raith, rochelt cruth;
rogab gnáth giugrann guth.

Rogab úacht etti én;
aigríd ré: é mo scél.

*sketla let—me du—swis: durodati damos,
snigwiti gijamos, rowati samos.*

*Gaita ardwa, ougra, issula gwrena,
garidis esias ritus, roritikos renos.*

*Roroudos ratis, rokelti kwritus.
Rogabit gnaton gutun gegrugna?*

*Rogabit ouxtus etotijas etnui;
jagiredi rewia?: i mowe sketla.*

LA LLEGADA DEL INVIERNO /// Os tengo nuevas: — ya brama el ciervo, / nieva el invierno, — se fue el verano. // viento alto y frío; — bajo está el sol, / corto su curso; — el mar es caudaloso. // Rojo el helecho, — perdió su forma; / se hace constante — el canto del ganso. // Le toma el frío — las alas al pájaro; / tiempo de helada; — ¡he aquí mis recados!

Kintevin keinhaw amasser.
Dyar adar; glas callet.
Ereidir in rich; ich iguet.
Guirt mor; brithottor tiset.

Ban ganhont cogev ar blaen guit guiw
handit my vy llauridet.
Tost muc; amluc anhunet.
Kan ethint uy kereint in attwet.

Im brin, in tyno, in inysset
mor, im pop fort it elter,
rac Crist Guin nid oes inialet

.....
Rec a archawe nim nacer,
y rof a Duv dagnouet,
Am bo forth y porth riet.
Crist, ny bu(i)ve trist yth orsset.

*Kintusamoni kainisama amosteron.
Digaroi eteroi; glastas kaldites.
Aratra (en) rikai, uxsu jugatio— (jugowio—).
Wirde more; mrixtantro tiresa.*

*Pane kanosonti kúkowes are blaknai widwon wiswon.
Sen—esti maios men laritiia.
Tosti smuko—, ambuloukas ansouniiias.
Kant esant men karantes en atebute.*

*En brusniai, en tnowoi, en enesiasu
Morois, en pope (kamminoi) elser.
Rak kristo— windo— ne (ide) est anialiia.*

.....
*Rektu jo arkami ne moi ne(kker)
ide ro—me ad Dewo— dagonowiiian.
A moi buit (kamminos) du (dworestu—) rigii.
Kriste, ne buimi (ego) are towe wersede—.*

¡Oh, mes de mayo, de todos los tiempos el más hermoso! / Habladoras son las aves y verdes las arboledas. / Los arados por el surco con el buey que el yugo lleva. / Esmeralda luce el mar y se colorean las Tierras. // Cuando canten los cucos en lo alto del árbol mejor / van a hacerse mayores mis soledades. / ¡Cómo escuece el humo!. . . ¡Qué va! ¡Se iluminan mis pesares: / que mis seres amados habían estado dejándome. // En el monte o en el valle, o en las islas / del mar, a cualquier lugar que se fuere, / al cándido Cristo no hay Tierra perdida. // Un don que demando que no se me niegue: / entre Dios y yo buena nueva de paz. / Yo tengo mi camino a la puerta del Reino. / ¡Cristo!, que no me presente yo triste a tu Trono!

Tonna moro márglana,
grían ru—de—toigsotar
ine churchán fleščach fand,
for Coning con-coirsotar.

Ind ben ru-lá a moing find
ine churach fri Coning,
is cass ru-tibi a gen
in-diu fri bile Torten.

*Tunnas morois maroglanas
(ak) griianos ro—ide—sus togessonro
sindon esio kurukagnon wliškikon wandon,
wer Kuningon kon-koressontro.*

*Sinda bena ro—lat— esias monga winda (mongen
winden)*

*sindon esio kurukon writ Kuningon;
est is/esti? kaston ro-tibit? esias genon
sindui diui writ belion Tortiionos.*

UNAS OLAS DEL MAR MUY CLARAS /// Unas olas del mar muy claras, / y las arenas que los taparon, / la barquilla de mimbre, débil, / sobre Coning precipitaron. // Fue la mujer quien dio con la barca / contra Coning, con la greña blanca. / Duele pensar que pueda reirse / del árbol santo de Tortiu.

Lug scéith, scál find
fo nimib ni-robe beth macc n-Aini aidblithir.
Arddu deeib doín, dron daurgráinne,
glan gablach án, aue Loircc Loíguiri.

*Lugus sketi, skax(s)lon windon
wo nemesobo ne ro-bwit, bwiseto? makwon Janii adwalotris.
Ardius dewobo doinis, druna derugranonia,
glanos, gabalikos, janos, (esat) awios Lorki Loigorii.*

COMO LUGUS ARMADO DE ESCUDO /// (Como) Lugus (armado) de escudo, — aparición hermosa // bajo los cielos no hubo — que fuese tan grandiosa como el hijo de Janios. / Hombre más alto que los dioses, — dura bello-ta de roble, / claro, frondoso, radiante, — (era) el nieto de Lorkos Loigórios.

Ro cuala
ni tabair eochu ar dúana.
Dobeir a n—as dúthaig dó:
bó.

*Kuklowa
ne toberet ekwus are dounas.
Toberet estid(a) dutege jui:
bous.*

EL SEÑOR /// Bien oí / que no concede caballos por las cantigas. / Concede lo que es conforme a él: / un buey.

LORD BYRON
Prometeo

Traducción de Ramón Alcalde

¡Titán!, a cuyos ojos inmortales
los sufrimientos de la mortalidad,
vistos en su lastimera realidad,
no fueron de las cosas que los dioses menosprecian:
¿cuál fue de tu piedad la recompensa?
Un silente sufrir, e intenso;
la roca, el buitre y la cadena;
de dolores cuanto puede
advertir el altanero,
la agonía que no muestra,
la asfixiante sensación de la congoja,
que sólo habla en su aislamiento
y está después celosa de que tenga
un oyente el éter,
y no ha de sollozar
mientras su voz no esté sin eco.

¡Titán!, a ti se concedió la pugna
del sufrir y del querer,
que torturan cuando matar no pueden.
Y el Cielo inexorable
y la sorda tiranía del Hado
—el prevalente principio del Odio,
que para su deleite crea
las cosas que pueda aniquilar—
te rehusaron aun la gracia de la muerte.
El triste don, la eternidad, fue tuyo,
y supiste soportarlo dignamente.
Cuanto te arrancó el Tonante fue
no más que la amenaza
que retorcieron contra él
los tormentos de tu ecúleo.
El dado supiste prever con todo acierto,
a él no se lo quisiste revelar para aplacarlo,
y en tu silencio estuvo Su condena,
y en Su alma un frívolo remordimiento;
y un temor maligno,
tan mal disimulado,
que en Su mano los rayos le temblaron.

Tu crimen divinal fue el ser benévolo,
hacer con tus preceptos
que fuera menos
la suma de las miserias humanas,
y esforzar al hombre mediante su propia mente.

Defraudado aunque fuiste por lo Alto,
sereno en tu paciente energía,
en la fortaleza y la repulsa de tu espíritu impenetrable
que el cielo ni la tierra lograron conmovier,
de una potente lección te somos herederos:
tú eres un símbolo y un signo
para el hombre de su hado y de su fuerza.
Como tú, el hombre es divinal en parte,
-turbio torrente de una fuente pura-
y puede en las porciones
avizorar su propio, funeral destino,
su miseria y resistencia,
y su cuitada, sin aliados, existencia.
Frente al cual, puede su Espíritu
-émulo para toda pesadumbre-
emplazarse él,
y una firme voluntad y un pecarar profundo,
que hasta en la tortura logra vislumbrar
su propia, concentrada recompensa.
Triunfa si se atreve al desafío
y hace de la muerte una victoria.

Diodati, julio de 1816

TITANI to whose immortal eyes/The sufferings of mortality,/Seen in
their sad reality,/Were not as things that gods despise;/What was thy pity's
recompense?/A silent suffering, and intense;/The rock, the vulture, and the
chain,/All that the proud can feel of pain,/The agony they do not show,/The
suffocating sense of woe,/Which speaks but in its loneliness,/And then is
jealous lest the sky/Should have a listener, nor will sigh/Until his voice is
echoless.

Titan! to thee the strife was given/Between the suffering and the will,/Which
torture where they cannot kill;/And the inexorable Heaven,/And the deaf
tyranny of Fate,/The ruling principle of Hate,/Which for its pleasure doth
create/The things it may annihilate;/Refused thee even the boon to die:/The
wretched gift eternity/Was thine -and thou hast borne it well./All that the
Thunderer wrung from thee/Was but the menace which flung back/On him
the torments of thy rack;/The fate thou didst so well foresee,/But would not
to appease him tell;/And in thy Silence was his Sentence,/And in his Soul a
vain repentance,/And evil dread so ill dissembled/That in his hand the
lightnings trembled.

Thy Godlike crime was to be kind./To render with thy precepts less/
The sum of human wretchedness,/And strengthen Man with his own mind;/
But baffled as thou wert from high,/Still in thy patient energy,/In the
endurance, and repulse/Of thine impenetrable Spirit,/Which Earth and
Heaven could not convulse,/A mighty lesson we inherit:/Thou art a symbol
and a sign/To Mortals of their fate and force;/Like thee, Man is in part divine,/A
troubled stream from a pure source;/And Man in portions can foresee/His
own funereal destiny;/His wretchedness, and his resistance,/And his sad
unallied existence:/To which his Spirit may oppose Itself-and equal to all
uses,/And a firm will, and a deep sense/Which even in torture can descry/
Its own concentrated recompense,/Triumphant where it dares defy,/And
making Death a Victory.

GOETHE
Prometheus

Traducción de Ramón Alcalde

Encubre tu cielo, Zeus,
con bruma de nubes
y ejercítate -como el niño
que descabeza cardos-
con las encinas y las cimas de los montes;
pero déjame en paz mi Tierra,
y mi cabaña, que tú no construiste,
y mi lar,
por cuyo ardor me envidias.

No conozco nadie más indigente
bajo la luz del sol, que vosotros, ¡dioses!
Alimentáis mezquinamente
con holocaustos tributarios
y aliento de plegarias
Vuestra Majestad,
y serfais menesterosos
si niños y mendigos
no fueran unos necios.

Cuando yo era niño,
no sabía a dónde recurrir;
perplejo, volví mi ojo hacia el Sol,
como si allí arriba hubiera
un oído para escuchar mis quejas,
un corazón -como el mío-
para apiadarse del oprimido.

¿Quién me auxilió entonces
contra la arrogancia de los Titanes?
¿Quién me salvó de la muerte,
quién de la esclavitud?
Tú, ¿no lo hiciste acaso todo por ti mismo,
corazón mío, ardiente en santidad?
En tu engaño,
¿no ardiste de gratitud -juvenil y candoroso-

porque te había salvado
el que dormita allá en lo alto?

¿Venerarte yo? ¿Por qué?
¿Aliviaste los dolores
jamás del abrumado?
¿Enjugaste las lágrimas
jamás del afligido?
¿Quién herró al hombre mis cadenas,
sino el Tiempo omnipotente
y el Destino sempiterno,
mis amos y los tuyos?

¿Ilusionaste quizás
que yo odiaría la vida,
que me escaparía al yermo,
porque no todos los sueños florales frutecieron?

Aquí estoy sentado, plasmó hombres
a mi imagen:
una raza que me sea semejante,
para que sufra, para que lllore,
para que goce y se alegre,
para que no te respete...
¡como yo!

Bedecke deinen Himmel, Zeus,/Mit Wolkendunst,/Und übe,/dem
Knaben gleich,/Der Disteln kopft,/An Eichen dich und/Bergeshöhn;/ Musst
mir meine Erde/Doch lassen stehn,/Und meine Hütte, die du nicht gebaut/
Und meinen Herd,/Um dessen Glut/Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Aemeres/Unter der Sonn', als euch, Gotter!/Ihr
nähret kümmerlich/Von Opfersteuern/Und Gebetshauch/Eure Majestät,
Und darbtet, wären/Nicht Kinder und Bettler/Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,/Nicht wusste, wo aus noch ein,/Kehrt' ich mein
verirrtes Auge/Zur Sonne, als wenn drüber wär'/Ein Ohr, zu hören meine
Klage,/Ein Herz, wie meins,/Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir/Wider der Titanen Uebermut?/Wer rettete vom Tode
mich,/Von Slaverei?/Hast du nichtalles selbst vollendet,/Heilig glühend
Herz?/Und glühstest jung und gut,/Betrogen, Rettungsdank/Dem Schla-
fenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?/Hast du die Schmerzen gelinder/Je des
Beladenen?/Hast du die Tränen gestille/Je des Geängsteten?/Hat nicht
mich zum Manne geschmiedet/Die allmächtige Zeit/Und das ewige Schicksal/
Meine Herren und deine?

Wähntest du etwa,/Ich sollte das Leben hassen,/In Wüsten fliehen/
Weil nicht alle/Blütenträume reifen?

Hier sitz' ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde,/Ein Geschlecht
das mir gleich sei,/Zu leiden, zu weinen,/Zu geniessen und zu freuen sich/
Und dein nicht zu achten,/Wie ich!

SHELLEY

Prólogo al "Prometeo Liberado"

Los trágicos griegos, cuando seleccionaban como tema cualquier parte de la historia o mitología nacional, empleaban en su elaboración cierta arbitrariedad de criterio. No se sentían obligados de ningún modo a ajustarse a la interpretación usual, o a imitar en trama o título a sus rivales y predecesores. Esto hubiera significado renunciar a aquellas pretensiones de preferencia sobre sus competidores que los estimulaban en la composición. De este modo la historia Agamenoniana se exhibía en el teatro ateniense con tantas variaciones como dramas escritos.

Por mi parte, he intentado emplear un tratamiento similar. En el *Prometeo Liberado* de Esquilo se suponía la reconciliación de Júpiter con su víctima como pago por haber revelado el peligro que amenazaba al imperio, ocasionado por el matrimonio con Tetis. Tetis, según este enfoque, había sido dada en matrimonio a Peleo, y Prometeo había sido liberado de su cautiverio por Hércules con el permiso de Júpiter. Si yo hubiese enmarcado mi historia de acuerdo a este modelo, sólo habría intentado rehacer el drama perdido de Esquilo; si mi preferencia por este modo de tratar el tema me hubiese llevado a acariciar tal ambición, el recuerdo de una comparación tan elevada bien podría haber extinguido semejante intento. Pero, en verdad, yo me oponía a presentar un desenlace tan endeble como el de reconciliar al Campeón de la Humanidad con su Opressor. El interés moral de la fábula—sustentado tan poderosamente por los sufrimientos y la tolerancia de Prometeo— quedaría aniquilado si concibiéramos al héroe retractándose de su elevado lenguaje y acobardándose frente a su exitoso y pérfido adversario. Satán es el único ser imaginario que se asemeja de algún modo a Prometeo; y Prometeo es, a mi juicio, un personaje más poético que Satán, porque, además de poseer coraje, majestuosidad y ofrecer una oposición paciente y tenaz a la fuerza omnipotente, da la posibilidad de ser descrito como exento de las manchas de ambición, envidia, venganza y deseo de engrandecimiento personal, que en el Héroe del *Paraíso Perdido* interfieren el interés. El personaje de Satán engendra en nuestra mente una casuística perniciosa que nos conduce a equilibrar sus errores voluntarios e involuntarios, y a perdonar los primeros porque los

otros exceden toda medida. Sin embargo, engendra algo peor en las mentes de aquellos que consideran esta ficción magnificante con un sentimiento religioso. Porque Prometeo, impulsado por los motivos más puros y verdaderos hacia los mejores objetivos, es el personaje de mayor perfección moral e intelectual.

Este poema fue escrito en las ruinas montañosas de los Baños de Caracalla, entre claros floridos y arboledas fragantes que se extienden en sinuosos laberintos sobre inmensas plataformas y vertiginosos arcos suspendidos en el aire. El brillante cielo azul de Roma, el efecto de la primavera que con vigor despierta en ese clima divino e impregna las almas con vida renovada, fueron la inspiración de este drama.

Se verá que en muchos casos las imágenes que he empleado han sido extraídas de las operaciones de la mente humana o de las acciones externas por las cuales ellas se expresan. Esto es inusual en poesía moderna, aunque Dante y Shakespeare estén llenos del mismo tipo de instancias. Sobre todo Dante más que cualquier otro poeta, y con el mayor de los éxitos. Pero los poetas griegos, siendo escritores a quienes ningún recurso para despertar esta la simpatía de sus contemporáneos les era desconocido, hacían uso habitual de ellos, y yo ansío que mis lectores imputen esta característica (ya que un mérito mayor probablemente me sería negado) al estudio de sus obras.

Me es necesario explicar en qué grado el estudio de las obras contemporáneas puede haber modificado mi composición, pues tal ha sido el tema de censura respecto a poemas mucho más populares, y ciertamente más merecidamente populares que el mío. Sería imposible que quien habitara la misma época de autores tales como los que se encuentran en los lugares más privilegiados pueda conscientemente asegurarse a sí mismo que su lenguaje y pensamiento no fueron modificados por haber estudiado las producciones de esos intelectos extraordinarios. En verdad, las formas con que el genio se manifiesta (y no su espíritu) se deben a la condición moral e intelectual de las mentes entre las que esas formas han sido producidas, y no tanto a las peculiaridades de esas mismas mentes. Así, un cierto número de escritores que poseen la forma, desean también el espíritu de aquellos a quienes imitan; porque—se alega— el premio es la posesión de la época en que viven, y ésta debe ser el rayo incomunicado de sus mentes.

El peculiar estilo de imágenes intensas y comprensivas que distingue a la literatura moderna de Inglaterra no fue, por lo general, el producto de la imitación de ningún escritor en particular. En todo período el conjunto de capacidades es materialmente el mismo; las circunstancias que lo llevan a la acción cambian permanentemente. Si Inglaterra estuviera dividida en cuarenta repúblicas, cada una con idéntica población y extensión a Atenas, no habría razón alguna para suponer que bajo instituciones no más perfectas que las de Atenas, cada una produciría filósofos y poetas iguales a aquellos que (a excepción de Shakespeare) jamás fueron superados. A los grandes escritores de la edad de oro de nuestra literatura les debemos ese fervoroso despertar de la mente pública que pulverizó la forma

vieja y opresiva de la religión cristiana. Le debemos a Milton el progreso y desarrollo del mismo espíritu: recordemos que el sagrado Milton era republicano y audaz cuestionador de la moral y religión. Los grandes escritores de nuestra propia época son—y tenemos razones para suponer ésto—los precursores y contemporáneos de algún cambio no imaginado en nuestra condición social o en las opiniones que lo sustentan. La nube de la mente está lanzando todos sus rayos y el equilibrio entre instituciones y opinión está ahora restableciéndose, o a punto de ser restablecido.

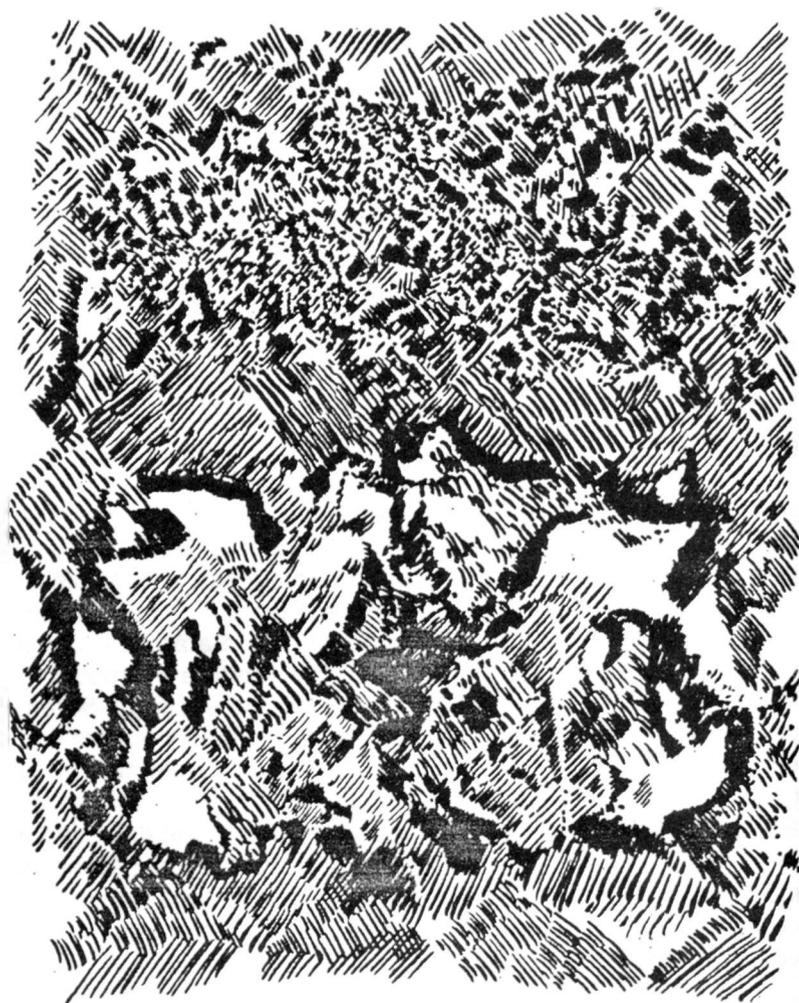
En cuanto a la imitación: la poesía es un arte mimético. Ella crea, pero lo hace por combinación y representación. Las abstracciones poéticas son bellas y novedosas no porque las partes que las componen no hayan tenido existencia previa en la mente del hombre o en la naturaleza, sino porque el todo producido mediante su combinación tiene cierta analogía inteligible y hermosa con aquellas fuentes de emoción y pensamiento, y con su situación contemporánea: un gran poeta es una obra maestra de la naturaleza que otro poeta no sólo puede estudiar sino que debe hacerlo. El podría determinar tan sabia como fácilmente que su mente no debería ser más el espejo de todo lo que es amable en el universo visible como tampoco excluir de su contemplación la belleza que existe en las obras de un gran contemporáneo. Pretender hacerlo sería una vanidad en cualquiera, excepto en los más grandes; pero el efecto aún en éstos sería forzado, artificioso e inefectivo. Un poeta es el producto combinado de los poderes internos que modifican la naturaleza de los otros, y de las influencias externas que excitan y sustentan estos poderes; él no es uno, sino ambos. En este aspecto, la mente de cada hombre es modificada por todos los objetos de la naturaleza y el arte; modificada por cada palabra y sugerencia que alguna vez permitió que actuase sobre su conciencia; es el espejo sobre el cual se reflejan todas las formas y en el mal componen una forma nueva. En cierto sentido los poetas—al igual que los filósofos, pintores, escultores y músicos—son los creadores, y en otro las creaciones de su época. A esta sujeción no escapan ni los más altivos. Existe una similitud entre Homero y Hesíodo, entre Esquilo y Eurípides, entre Virgilio y Horacio, entre Dante y Petrarca, entre Shakespeare y Fletcher, entre Dryden y Pope; cada uno tiene una semejanza genérica bajo la cual sus distinciones específicas se agrupan. Si esta similitud fuera el resultado de la imitación, estoy deseoso de confesar que he imitado.

Permítaseme esta ocasión para reconocer que poseo entonces, lo que un filósofo escocés denomina 'pasión por reformar el mundo', aunque él omite explicar qué pasión lo incitó a escribir y publicar su libro. Por mi parte, preferiría ser condenado junto a Platón y Lord Bacon que ir al Cielo con Paley y Malthus. Pero sería un error suponer que dedico mis obras solamente a la imposición directa de la reforma, o que en alguna medida las considero conteniendo un sistema razonado sobre la teoría de la vida humana. Aborrezco la poesía didáctica: todo lo que resulta tedioso y superfluo en verso puede ser expresado mejor en prosa. Mi propósito hasta aquí ha sido simplemente familiarizar a la imaginación altamente refinada de las clases más selectas de lectores poéticos con los hermosos ideales de

excelencia moral. Hasta que la mente no pueda amar y admirar y confiar y esperar y resistir, los principios razonados de la conducta moral serán sólo semillas arrojadas al camino de la vida que el caminante inconsciente pisotea aun cuando con ellas cosecharía su felicidad. Si llegase a vivir para lograr lo que me propongo, ésto es, producir una historia sistemática de lo que me parecen ser los elementos genuinos de la sociedad, que los defensores de la injusticia y la superstición no se ilusionen, porque tomaría como modelo a Esquilo y no a Platón.

Por haber hablado de mí con natural libertad, no necesitaré disculparme ante los cándidos, y que los no cándidos consideren que me lastiman menos a mí que a sus propios corazones y mentes con la tergiversación. Cualquiera sea el talento, aún siendo insignificante, que una persona pueda poseer para entretener e instruir a los demás, está obligada a ejercer ese talento: si su intento resultase ineficaz, que el propósito incumplido sea castigo suficiente. Que nadie se ocupe en amontonar el polvo del olvido sobre sus esfuerzos; la pila que se eleve señalará la tumba que de otro modo podría haber pasado desapercibida.

(Traducción de Graciela Nakagawa)



Joyce y Cía.

I

Para la mayoría, en este momento, hablamos en inglés. Pero yo les pregunto simplemente si tienen conciencia de que, desde que *Finnegans Wake* fue escrito, el inglés no existe más. No existe más en tanto lengua autosuficiente, no más incluso que cualquier otro idioma. Joyce introduce un aplazamiento permanente de sentido de lengua a lenguas, de enunciado a enunciados, de puntualidad de sujeto de enunciación a series. Joyce: toda una *demografía*. Comparo esta situación con la de Dante en el siglo XIV. Dante percibe e inscribe no solamente un vaivén económico-político profundo (la llegada del capitalismo) sino una transferencia de lengua a lengua: del latín al italiano. Joyce, traza los límites de toda lengua nacional, materna. ¿Qué es un sentido en la lengua de la madre-patria? La propiedad privada de la palabra infantil, que hace de los grupos de adultos niños postergados. Pero también: un funcionamiento referencial del sujeto hacia su matriz corporal y una barrera erigida por el preconciente contra el inconciente. Joyce dice: *Finnegans Wake* es el lenguaje y la escritura de la noche, en sueño. La lengua nacional, materna, no se sueña, hace soñar a un sujeto en sueño. Pero el sueño de una lengua puede ser el despertar de otra y, cuando es de noche en una latitud, puede ser de día en otra. Joyce sueña así un libro que sería indistintamente sueño e interpretación, travesía sin fin de fronteras. Esto es, precisamente, el *despertar*.

Se cree ingenuamente que Joyce no tuvo preocupaciones políticas, porque no dijo ni escribió nada sobre este tema en *lengua muerta*. Todavía estamos en eso: el arte por un lado, la política por el otro. Como si hubiera un lugar para la política y otros para lo que fuere. Pero el rechazo de Joyce a entregarse al menor enunciado muerto es justamente el acto político mismo. Este acto explota en el corazón de la polis retórica. En el corazón del reconocimiento narcisista del grupo humano: el fin de los nacionalismos decidido por Joyce en el momento en que las crisis nacionalistas son más virulentos (el fascismo en Europa). El nacionalismo puede ser caracterizado como una doble obstrucción al inconciente y al campo internacional: es por ello que (aun adornado con una bandera "marxista") es siempre fundamentalmente regresivo, y se abre a todas las exclusiones racistas.

Joyce quiere destruir el nacionalismo, pero va más lejos que el internacionalismo abstracto, "ecuménico" (que no puede sostenerse más que en una lengua muerta: latín para la iglesia, estereotipo "marxista leninista", delirio fascista). Lo que él está en tren de construir con *Finnegans Wake*, de 1921 a 1939, es un

transnacionalismo activo. Desarticula, rearticula, y al mismo tiempo anula, el máximo de trastros lingüísticos, históricos, mitológicos, religiosos. En lo que escribe, no hay *más que diferencias*: así pone en cuestión toda comunidad (a esto es lo que se llama su "ilegibilidad").

La obstinación de Joyce por sondear el fenómeno religioso es probablemente su gesto "político" más importante. ¿Quién, aparte de él, ha realmente salido de esta base neurótica universal (que siempre recomienza, incluso bajo las insignias del racionalismo); y por qué él, sino porque ha obtenido, a través de su escritura, un cierto saber sexual fundamental acerca de la especie? Joyce, la misma ambición que Freud: analizar dos mil años de humanidad, y no diez años, o un siglo, de política. ¿Qué es el monoteísmo? ¿Qué es el cristianismo? ¿Qué es la razón? *Finnegans Wake* abunda en respuestas al respecto. Pero estas respuestas no son de orden científico: provienen de un saber que no se presentará jamás como sistemático, ni tampoco como definitivamente centrado o serio. Esto es porque se trata del acto más fuerte que se haya cumplido contra la paranoia política y su discurso fuera de eje, mortal, carente de todo humor. Digo pues que *Finnegans Wake* es el libro más formidablemente antifascista producido entre las dos guerras.

II

No se ha remarcado sin duda bastante que Joyce, toda su vida, escribió a partir del dinero que le daban las mujeres. Y es allí donde toda una "novela" se teje, notablemente, entre literatura y psicoanálisis. La primera mecenas de Joyce, en efecto, Mrs. McCormick, quería por todos los medios, a sus expensas, hacer psicoanalizar a Joyce por Jung. Joyce rechaza esta proposición y Mrs. McCormick suspende el trato que le dispensaba. Comenzamos a percibir aquí la exacta antítesis de la situación analítica clásica: no se paga más a alguien que no quiere hacerse psicoanalizar. La historia no se detiene ahí ya que la hija de Joyce, Lucía, que comienza también pronto a presentar problemas mentales graves, será tratada por el mismo Jung, el que había escrito un artículo muy crítico sobre el *Ulises* acusando a Joyce de esquizofrenia.

Una mujer ayuda financieramente a Joyce a escribir. Pero quiere que se haga analizar. Joyce rehúsa. La sanción: no más dinero. La hija de Joyce está enferma. Ella se trata en su lugar. Supongamos que la hija de Joyce sea una de sus cartas: esta carta cae en manos de Jung, es decir, al lado de Freud.

¿Un hecho sin importancia para la primera mitad del siglo XX? Pienso que no, en la medida en que todos aquí somos o freudianos o junguianos, lo cual es de todas maneras más fácil que ser Joyceano. Joyce, que en *Finnegans Wake* hace muchas veces alusiones a esas verdaderas relaciones de fuerza alrededor de su escritura (relaciones de fuerza: se trataba realmente de saber quién detentaba el sentido de aquello que él escribía) se queja numerosas veces de la grosera "espontaneidad" de Jung hacia él. Se sabe que si se traduce "Joyce" al alemán resulta en "Freud": a través de un Jung atacaba a Freud y a través de Freud, por qué no, a Jung. En el *Finnegans*, un habla de la "ley de la JUNGla".

Sabemos en el fondo qué es Jung. El conjunto de resistencias espirituales o para-ocultistas al psicoanálisis. La esperanza de un "más allá" posible, al cual los surrealistas, por ejemplo, no dejaron de aferrarse. En pocas palabras, una contra-inversión metafísica en relación a la cuestión sexual radicalmente afirmada por Freud. Es, entonces, particularmente importante subrayar que esta resistencia se manifiesta *también* respecto de la escritura de Joyce. ¿Por qué? Observemos un segundo esta escena: una mujer más un psicoanalista preguntándose que hubiera podido *ser* de Joyce. Estamos aquí muy cerca de la función traumatizante del escrito. El personaje femenino dice: "Es mío". El psicoanalista: "Yo sé lo que eso quiere decir". Joyce se queda en silencio o bien se muestra elusivo. Y por lo tanto está allí, sin ser un analista, pero sin embargo siéndolo. Atrapado entre la circulación de la moneda y aquella de la significación pero excediéndolas, por sentido y goce. La escritura como multiplicación de lenguas no es la propiedad de *un* cheque lingüístico. Está claro que la posición de Joyce en este momento es paternal al máximo. Y es pues desde su muerte, su ausencia, que su escritura hace señas a aquellos que son, por definición los umbrales privilegiados del enigma neurótico del padre muerto: la histérica, el analista. ¿Ha estado Joyce vivo, es *un ser vivo*, o incluso: su escritura es realmente póstuma, o bien...? De esto es lo que ellos tienen que dudar, que interrogarse.

En cierto modo era fatal que el surrealismo careciera de Joyce y Freud, y que los países anglosajones fueran naturalmente jungianos. Jung, desde su neutralización suiza de Freud, no podía más que leer en Joyce un peligro freudiano. Pero en cada sujeto que habla inglés, ¿cómo soportar esta desfiguración joyceana de la lengua materna? La histérica dice: permanecerás hijo de tu lengua. El analista comenta: este padre está loco. Frente a una perturbación de la amplitud del *Finnegans Wake*, ¿cómo salvar a la vez la salud sexual y lo sagrado? Respuesta: Henry Miller. Léase su artículo extremadamente violento contra Joyce en *Sunday After the War*. "Joyce, escribe, es sordo y ciego en su alma, mucho más que Beethoven y Milton. Es su alma que es sorda y ciega, y sus ecos no son más que la repetición de su alma perdida". Última escena: Joyce, en nombre de la sacrosanta salud sexual americana, psicoanalizada o no por Jung, está en el infierno. Telón.

Lacan, en su comunicación, relató el siguiente comentario de uno de sus allegados: "¿Por qué Joyce ha publicado el *Finnegans Wake*?" Extraña reflexión. Es bien evidente que toda la estrategia de Joyce, desde la primera línea de este libro hasta los más pequeños incidentes de su biografía, tendía a esta publicación. Joyce vivió todo "según" el *Wake*. Su biografía misma (que el supervisa además con muchas precauciones) no debía ser a sus ojos más que uno de los estratos de su trabajo. La manera que ha tenido, por ejemplo, de organizar el discurso alrededor de la escritura de su libro, de esconder el título del mismo para atraer la curiosidad, de calcular las confidencias, etc, no deja sobre esto ninguna duda. Desde la primer línea, en él, todo es público. Dicho de otra manera, la noción de "privado" pierde su sentido. Lo privado no explica lo público, pero es en lo publicable donde se podrá encontrar tal o cual iluminación de lo privado (parcial). No hay nada que saber sobre Joyce porque su

escritura siempre sabe más, muchísimo más, que el "él" que un otro pueda ver. ¿Difícil de admitir? Imposible. Imposible volatilizar esta última ilusión fetichista: que un cuerpo no es la fuente de lo que escribe sino su instrumento.

¿Pero entonces, quién escribe, qué es lo que se escribe? Lean, y si tienen a bien verifiquen si ustedes, él o ella, permanecen siendo los mismos.

El síntoma está allí: todos los escritores que han introducido una crisis sin retorno en la "literatura" desde hace un siglo *no han* dirigido su publicación, salvo Joyce. Mallarmé: un libro utópico que él pidió que se quemara. Lautréamont: republicado por los surrealistas. Rimbaud: ido. Kafka: pide que se quemara, se publica *de todos modos*. Artaud: rastrea hasta el límite último pero no "reúne" nada. Sólo Joyce va hasta el extremo de la última corrección, mostrando con ello su desapego en relación al *Finnegans Wake*. E imaginen lo que significa que alguien que está desapegado de algo en lo que nadie puede entrar (salvo con las más grandes dificultades). *Por supuesto*, Joyce "publicó" *Finnegans Wake*. Cuestión de paternidad. Con lo cual suscita muchos eruditos, pero poco entusiasmo. Las madres se sienten excedidas, los padres desnudados, las hijas multiplicadas, los hijos desequilibrados.

Ahora bien: ¿cómo funciona la palabra joyceana? Escribí en el pizarrón esta fórmula:

$$\frac{3+0}{4} = 1$$

Que se lee: tres más cero que hacen cuatro es igual a uno. Mi hipótesis, en efecto, es que *Finnegans Wake* es una palabra, una sola e inmensa palabra, pero en estado de desluzamiento, de lapsus. Una palabra abarrotada de palabras, y a decir verdad, un nombre lleno de nombres pero "abierto" en espiral. Y este juego de palabras me parece funcionar sobre un núcleo simple donde van a converger, por dar una palabra (o más bien un "efecto de palabra"), tres palabras al menos, más un coeficiente de anulación, de contradicción, de vacío. Doy a continuación un ejemplo. Joyce escribe: SINSE. Se lee *since* (desde), *sens* (sentido) y *sin* (pecado). El desarrollo "silogístico" de esta condensación será el siguiente: desde que hay sentido hay pecado; desde que hay pecado hay sentido; desde que hay desde (tiempo) hay sentido y pecado. Todo de un relámpago en SINSE. En una palabra como en mil se tiene una tesis sobre el lenguaje y la caída del hombre fuera del paraíso. Y, al mismo tiempo, es una broma.

Otro ejemplo: TRAUMSCRYPT. Traum (sueño), trauma, script, rapt. Desarrollo: ¿qué es un escrito? el rapto de un trauma; ¿qué es un trauma? un rapto del escrito; ¿qué es un rapto? el *script* de un trauma. O incluso: CROPSE. *Corpse* (cadáver), *kopros* (deshecho), *to crop out* (aparecer en la superficie), *crop* (cortar corto) e incluso *Croppy* (rebelde irlandés simpatizante de la revolución francesa del 89). Tema: muerte y resurrección.

Esto es lo que Joyce llama su "trifid tongue", su lengua *trífida*, expresión en la cual está comprendido *terrific*, terrible, pero también *trifle*, burlarse, no tomarse las cosas en serio.

Cuando este procedimiento comienza a difundirse por

frases y páginas, se obtiene el extraño fenómeno de los *nombres* desprendiéndose, a la inversa de lo que sucede en las poesías védica, griega y latina, donde, por el contrario, los nombres están diseminados en el texto (como Saussure lo ha mostrado en sus *Anagramas*). Joyce saca lo negativo del lenguaje poético, se introduce en su cuarto oscuro: en el principio no eran héroes ni dioses, tampoco hombres, más bien choques, agregados de sonidos, de sílabas. En el principio los nombres se buscaban en las letras a través de la articulación de las lenguas. Llamo a eso la risa hacia el uno. Que yo sepa la primera palabra del *Finnegans Wake*, RIVERRUN, no ha sido todavía interpretada de esta manera. Pero si se señala que la última palabra es THE seguida de un blanco, sin signo de puntuación y que este THE del final está calculado para volver al principio y empezar así un nuevo recorrido en espiral, nada impide, desde el fin hacia el comienzo, leer THE RIVERRUN, que es por supuesto el curso del río, pero donde se entiende y se ve también THREE VERS UN, tres hacia uno. Que Joyce haya meditado (y jugado) incesantemente sobre la idea de la trinidad no es una sorpresa. Y si uno se viviera a sí mismo en estado constante de triadicidad, más uno, seguramente nada le parecería más habitual que este género de cosas. En el fondo, es muy simple. Y lo más sorprendente es que eso parezca tan difícil, o dicho de otra manera, que la gente más loca trate de locos a los que son así.

Lo que quiero decir, por el momento, es que Joyce al escribir rigurosamente así (es decir, todo sin importar qué), plantea un nuevo estatuto de lo uno y de lo múltiple, una nueva ley más allá, por ejemplo, de la "trinidad" cristiana. La última palabra del *Finnegans Wake* es a la vez el "el" y el "tú"¹ (en inglés "thee") de la segunda persona divina. Pero se vuelve a la risa hacia el uno, al bicicleteo y el flujo de tiempo que abren el libro. "Father time"; otra expresión de Joyce. Y "Time: the pressant".

La última palabra del *Ulises* era yes. Se considera que está dicha por una mujer. Lo más curioso es que se cree que es una mujer quien la dice, puesto que es un hombre quien la escribe. Y si hace decir sí a una mujer, es sin duda por haber probado todo el no posible². Lo que es algo. En todo caso la obstinación por montar una puesta del monólogo de Molly, solo, separado del resto, en el teatro, y recitado por una actriz, es aquí un síntoma suplementario. Nadie parece haber pensado en hacer decir este pasaje en voz alta a un hombre. Y, además, ¿por qué ponerlo en escena, sino para hacer pantalla sobre su escena?

Jung, que era sexualmente muy naif, como son muy a menudo los psicoanalistas, había escrito a Joyce que para poder escribir el monólogo de Molly, era necesario ser la "abuela del diablo", a lo cual Nora replicaba: "No veo por qué, Jim no conoce en absoluto a las mujeres". Estas dos opiniones están, en cierta manera, en los dos extremos que indiqué más arriba: son tan exageradas una como la otra, en lo que se tocan para no saber que hay entre ellas sino fuera de ellas. Joyce resumió esto con una palabra: *Jungfrau*.

Joyce no da su lengua al gato, no escribe en "lalangue" (en el sentido de Lacan) sino en *l'élangues*: salta, corta, y es singular plural.

En apariencia: palabras, frases. En realidad: entrechocos de letras y sonidos. Voces y nombres. Escúchese el registro que Joyce hizo él mismo de un fragmento del *Finnegans Wake*: es ópera, madrigal, flexiones, acentos, entonaciones, y se pasa del tenor al alto, del barítono al soprano, en el aparato delicado, sutil, fluido, siempre cambiante de la diferenciación sexual hablada, cantada, invocada. Entre la superposición de emisiones de radio y el barullo de ensayos de concierto. No hay ningún fragmento de lengua que no esté en situación, dicho en tal momento, por tal voz, tal acento de tal voz, en tal fin sin fin -resonancia. Hay interjecciones, gemidos, estallidos de sorpresa, exclamaciones, preguntas que se desvían, celebraciones, burfías, murmullos, niños, adultos, hombres, mujeres, viejos, jóvenes, bajos, agudos, deprimidos, eufóricos, voluntariosos, activos, pasivos, reflexivos. Hasta la "night" final que suena a lo lejos, en el horizonte, como una campana, pero también como una pluma. Y, al pasar, los nombres de ríos, ciudades, deformados, actuados y pronunciados ¿por quién? Por un solista que es cada una de las voces, de las miles de voces, que exhiben una comedia.

Que seamos, cada uno, un conjunto abierto de pluralidad de voces es quizá tan difícil de pensar, tan sacrílego, como la infinitud y la pluralidad de mundos del siglo XVI. Recuerdo que Giordano Bruno, cuyo nombre es invocado muy seguido en el *Finnegans Wake*, fue quemado en el 1600 por ello. ¿Por ello solamente? Seguro que no. No admitía, figúrense, la virginidad de la Virgen.

III

Finnegans Wake: despertar y negación del fin, huella y vigilia de la negación del fin. ¿Fin de qué? ¿Comienzo de qué? Del sueño generador que barre a los hablantes humanos en sus sueños. Negación activa, participio presente, de toda teleología. "La historia" decía Joyce "es una pesadilla de la que intento despertar". El escrito, el más grande divisor común, el más pequeño común multiplicador de las lenguas y las posiciones de enunciación de los sujetos en lenguas, produce una urgencia de tiempos nuevos: el pluscuamperfecto.

Léase la primera *Epístola a los Corintios* de san Pablo para entrever eso que se llama "hablar en lenguas" (es, como por azar, en esa epístola, capítulo 14, que Pablo exige a las mujeres que se callen en las iglesias).

¿Pero en qué Joyce permanece tan abrupto, tan inaccesible, en qué provee de síntomas al psicoanálisis, en qué consiste su así llamada "ilegibilidad"? Sin duda en su modo de aproximarse a un sistema de incesto generalizado. Lo que no es cómodo de presentar.

Alguien dijo el otro día que Joyce había fracasado porque a pesar de todo había mantenido una lengua de base, el inglés. Sin embargo creo que no hay que hablar de lengua de base sino de lengua-filtro. El idioma anglo, para Joyce, es un ángulo. Y este ángulo, este filtro, debe abrir por un lado hacia todas las lenguas, por el otro hacia lo que no tiene lengua "propriadamente dicha", es decir, lo inconciente. Joyce inventa un filtro (en el sentido matemático) de un poder considerable que hace comunicar los

procesos inconscientes y los procesos históricos de las lenguas. Este es su objetivo fundamental. Para volver las lenguas visibles, analíticas, para que se analicen a sí mismas las unas a las otras, hay que *filtrarlas*. Escribirlas por debajo, sacar a flote sus mecanismos mnémicos e inscribir en ellas, a través de ellas, una interpretación en acto. Es este acompañamiento melódico, fluyente, inasible de interpretación reinvestida en efecto de escritura-sonido el que permanece invisible aunque desencadene un efecto de realce permanente, percurrente.

Como Dante, Joyce utiliza un dispositivo de cuatro sentidos superpuestos. Un nivel literal y obsceno (difícil de asir para quien no conozca el argot sexual inglés); un nivel histórico (modelo viconiano, epopeya irlandesa, etc.); un nivel mítico (religiones, nombres de dioses, etc.); y por último un nivel de goce, que se vuelve problemático desde que, finalmente, un escritor se excluye cuando no llega a comprender cómo goza al escribir lo que escribe. Sobre esos cuatro alcances, masas de enunciados son proyectadas, deformadas, mezcladas, desinhibidas. El chiste es un débil resplandor al lado de esta explosión de humor o alusiones cruzadas continuas, reír que ríe o no ríe pero ríe de todas maneras, "riso del universo" (Dante, *Paradiso*, 27). Este dispositivo de cuatro sentidos, o más bien de tres más cero (anulación del "chiste") que no da sino uno, me parece andar muy cerca de lo que Freud denomina la represión primaria, que no puede ser *levantada*, pero de la que Joyce nos da así la circunscripción, el contorno. ¿Cómo, en efecto, se puede llegar a tal sublimación de tantas pulsiones e informaciones que parecen llegar de todas partes, de tantas condensaciones míticas, históricas, sexuales?

Beckett tuvo razón al notarlo, ya en 1930: somos demasiado decadentes para leer a Joyce, y quizá para leer toda escritura que viaje en dicho sentido. Dante, Bruno, Vico, Joyce: desafío al sentido lineal, cuadratura de los círculos.

Joyce escribe a partir de un sistema hipercomplejo de parentesco. Por "incesto generalizado" quise decir que exploró todas las posiciones de discurso posible entre madre-hijo, padre-hija, padre-hijo, etc.

En *Ulises* todavía no es éste el caso. La pareja padre-hijo (Bloom-Stephan), la cuestión de la filiación por paternidad espiritual, tropieza en esta gran matriz final de enunciación, Molly. La paternidad "rebajada" en relación al monólogo glotón. "Yo soy la carne que siempre dice sí" es el santo y seña de Molly, construida sobre la inversión de "yo soy el espíritu que siempre niega" faustiano. Pero, franqueando este obstáculo, digo que Joyce va a venir a cada instante a posiciones de enunciaciones no centradas, y que aquello que él "sobrepasa" es muy precisamente el lugar de la paranoia femenina.

La paranoia femenina no es la paranoia masculina. Mientras la esquizofrenia permite hacer la economía de la diferencia sexual, la paranoia la pone en todo su filo. Y si Joyce produce dificultad, es porque su escritura está en el borde de este eje psicótico, en el cual, en principio, el lenguaje está marcado en el hecho de su ausencia.

He tratado de explicar cómo el texto de Joyce hace geminar nombres. ¿Cuáles son estos nombres principales, verdadera rosa del sentido, que se encuentra en el *Finnegans Wake*?

Para empezar la posición femenina: ALP, Anna Livia Plurabelle. Posición una y múltiple, pero principio de unificación. Anna Luna Pulchabelle. Es un flujo de multiplicidades (ríos), pero unitario, es uno en tanto es *la*, igual en sus variaciones. Bizarro, ¿no es cierto?, el *uno* que es *la*.

No es lo mismo para HCE que son las iniciales del padre, y no de esta madre-hija designada por ALP. (Al pasar: nótese que los nombres, que son muy a menudo frases enteras, se despliegan a partir de tres iniciales. Las iniciales son firmas abreviadas que los nombres completan según las variables de la historia o de los mitos, ellas son, además, diseminadas en frases aparentemente corrientes: nominación del *anonimato*.)

HCE es, pues, una triada de transformación. Y mientras que ALP se declina más bien según el adjetivo y el sustantivo, HCE se define por el *verbo*. "*Here Comes Everybody*", "*Haveth children everywhere*", etc. El *verbo como nombre*. Como nombre del padre.

Por debajo de lo que se hubiera llamado antes personajes o divinidades de estas dos grandes figuras, vienen ahora dos formas más encarnadas, más humanas, los dos hermanos Shem y Shaun, el "penman" y el "postman". Dos hombres encarnados por dos hermanos, de los cuales uno, si se puede decir, escribe al otro. Dos *nombres de pila*.

Sem, semita; shame, vergüenza; shem, james (joyce). Sem, el nombre (samuel). "El nombre es dios".

Shaun: escúchese especialmente *shown* (mostrado), además de John, etc.

ALP, HCE, Shem-Shaun: una mujer, dos hombres, un polipadre (hay niños por todas partes). La raíz de este HCE (a veces escrito con minúsculas), creo poder encontrarla en ese procedimiento clásico de abreviación que se encuentra en las Biblias iluminadas de la Edad Media. Para escribir "Hic est filius meus, etc.", se pone la *i* en la *h* y se escribe, en efecto: HCE. Se sabe que Joyce estaba familiarizado con estas iluminaciones, (especialmente las del *Book of Kells*). HCE, HIC EST: se ve que se trata de un *shifter* que puede prácticamente abrirse sobre cualquier cosa. Es *aquí* en tanto que verbo y nombre. Es: ES.

Y luego, detrás de esta escena, tenemos a este Finnegan, viejo antepasado muerto para resucitar, ya que se trata a la vez de un sueño y de una alegre velada fúnebre, recuerdo enterrado del padre de la horda primitiva, a partir del cual se ha constituido esta especie de teografía. Retorno de lo reprimido, del padre muerto que, como una hierba abundante, brotaría por doquier en lenguas.

Joyce es el anti-Schreber. Si se toman las *Memorias de un neurópata* (1903, fecha significativa), se constata que este gran documento sobre la paranoia masculina, analizado por Freud y Lacan, está escrito de manera extremadamente clásica. Schreber,

es el sujeto del derecho, un magistrado, que escribe todo salvo las fantasías lingüísticas, las cuales le ocurren, si se puede decir, *en lo real*. Lo que él escribe es "legible" (lo que no quiere decir fácil de entender). Escribe administrativamente respecto de una escritura desencadenada dentro de él tanto como afuera. ¿Qué es la paranoia masculina? Esta tentativa loca, para un hombre, de devenir la mujer de todos los hombres (y de reengendrar, en este lugar, otros hombres). En el caso de Schreber, se ve que el espera, desea y teme al mismo tiempo, constituye un límite en relación al cual se puede decir que no puede actuar en lo real. Schreber es "testigo" de manipulaciones, sobre sí mismo, de voces de la lengua fundamental. Trata de racionalizarlas, y es respecto de esta racionalización, finalmente, que puede ser llamado delirante³.

Pero la paranoia femenina, sin duda más radical en esto, da lugar a toda una otra erotomanía del escrito. Para empezar los textos serán dados en términos de novela, de ficción, pero, además, serán dictados muy a menudo, de manera cercana a una escritura cuasi automática. Y, en lo real, la traducción de esta dimensión se abre en general sobre el asesinato. Asesinato de "la otra mujer"⁵.

Esto puede parecerles aventurado, pero tengo que decir que somos todos y todas virtualmente paranoicos, ya sea porque se tuvo padres que eran virtualmente paranoicos, ya sea porque se tuvo madres que eran virtualmente paranoicas. Padres que querían ser "la mujer". Madres que no podían soportar la existencia de una mujer. La de otra que sería mujer.

Hay, en la paranoia femenina, es mi hipótesis, una forclusión del verbo que viene a afirmar una suerte de imposibilidad absoluta de acceder a lo simbólico. Y pienso que es a partir de esta negación radical del lenguaje que Joyce escribe. Escribe y habla en ese lugar imposible en el cual no debería haber quien hable o escriba y que lo lleva a una sublimación muy elaborada. Dicho de otra manera, llega a hacer gozar a algo que, por principio, no debería gozar. Esta es sin duda la razón por la cual él va a sufrir, Joyce, por parte de sus contemporáneos, y luego por el tiempo, una denegación tan feroz. *Finnegans Wake* deviene así el objeto de una especulación, de una lucha, de una represión aguda, y todos lo sienten bien, todos lo saben, todos no lo saben, pero aquellos que están allí para guardar el saber, lo saben.

Se ha hablado, a propósito de Joyce, de una escritura matricida. Pero esto no debe escondernos la posición de discurso de incesto con la madre que surge con Molly, en el *Ulises*⁶. Y es esta sin duda la razón que deja a la crítica interdicha ante este monólogo: todo un comentario, sobre todo anglosajón, petrificado, en atención a este monumento que atenta contra la madre como lengua. Colmo de la ironía, Joyce no dudaba en fingir haber sido influido sobre este punto por un francés, Dujardin, y por su libro sin ninguna importancia, pero con un título cuya alusión castradora tiene su peso: "Los laureles están cortados". En todo caso, una vez superada Molly-recriminación-monolengua, la lengua se transforma en l'élanques. La exclamación permanente del *Finnegans Wake*, ¿cómo no entenderla como un canto de

triumfo? Y, en este último libro también, el fin está confiado a una voz de mujer: pero esta vez es la hija que fluye y vuela y vuelve al seno paterno, es Anna Livia, al final de este largo recorrido a través de los siglos y los milenios, con su arrastre de aluviones y de hojas de sonidos que ella acarreo, para llegar locamente, como madre y como hija, al horizonte de la desembocadura de su hijo-marido-padre, el océano. Y todo va a recomenzar más allá de la reunificación, de lo pleno, de la completud, de todo, en este otro golpeo rítmico de lo uno y de lo múltiple que no puede escribirse sino *de nuevo*. Y es esta saturación de variedades polimórficas, polifónicas, poligráficas, políglotas, de la sexualidad; este desprendimiento de la sexualidad; esta ironización desvastadora de nuestros deseos más viscerales, repetidos, que nos deja, admítamoslo, perturbados cuando enfrentamos a Joyce. Freud, Joyce: otra era para la humanidad.

1. En inglés, *the* = el; *thee* = tú. (N. del T.)

2. La mujer de Joyce se llama NORA.

3. La misma historia para el puritanismo inglés: "Estudiante repugnante que chupa sus botones... libro inculco y grosero, de un mal escritor autodidacta. Y nosotros sabemos cuán deprimentes son esas personas! Egoístas, insistentes, rudimentarios, sorprendentes y para terminar asquerosos." "Fracaso... pinche de escuela primaria... egoísta... vanidoso, chillón, malcriado... Uno desea que se le pase, pero como Joyce tiene cuarenta años, parece imposible" (1922). "Carretel de indecencias..." (1941): Virginia Woolf, *Diario* (A propósito de *Ulises*). Eliot, más evasivo, compara a Joyce con Tolstoy. En cuanto a Ezra Pound, se trata de un asunto completamente distinto: descubridor y defensor de Joyce hasta el *Ulises* (que interpreta como un "fin"), su hostilidad al *Finnegans Wake* es inmediata. Pound deviene Ulisiano y Mussoliniano en una misma tentativa de idealización afirmativa. Nada más extraño a Joyce (y a Bloom) que la creencia en un cierto "renacimiento". Es lo que lo vuelve naturalmente extranjero al fascismo, como a toda gesticulación. Pound encontraba a Joyce en retroceso, Joyce pensaba que Pound jugaba rudo. Se encuentra en la prensa fascista italiana de 1934 ataques interesantes contra este nombre "breve y absurdo, Freud, que quiere decir gioia". Joyce, escribe: Muscolini (pequeño musculoso). Pound, que llama a Joyce Job o Jesús, endurecerá su posición en relación al *Ulises*: "Me importa un bledo la metafísica, las correspondencias, los paralelos alegóricos, analógicos y escatológicos que se encuentran en su obra", etc. Pound quiere un sentido claro, clásico, fálico, ofensivo; encuentra a Joyce, y con razón, "teológico". Pero, por supuesto, no supera la teología que quiere. Lo mínimo que Joyce había al menos aprendido de los jesuitas. No se olvidará de utilizar las significaciones de Pound en el *Finnegans Wake*: dinero, corral de ganado y sobre todo tam tam, corneta y tambor. El armazón histórico de los *Cantos* (las tesis económico-sociales que llevan a un proceso de la Usura y finalmente al antisemitismo) no podían más que parecer pueriles a Vico-Joyce.

4. La puesta en escena paranoica tiene lugar en el *Ulises* cuando Bloom es transformado varias veces en mujer.

5. Germen de la paranoia femenina: dependencia cara a cara de la madre, angustia de ser asesinada o devorada por ella (Freud). El escrito -novelesco o esquizográfico- como un escudo protector, el asesinato como proyección. Todo en competencia radical con el padre en tanto él le hizo un niño a la madre.

6. "Uno o dos días más tarde, Stephen, dio a su madre algunas piezas para leer. Le interesaron mucho y encontró muy encantador el personaje de Nora Helmer." (*Stephen el héroe*)

7. Es falso decir que el monólogo de Molly no está puntuado: lo está, sin cesar, por nombres propios que juegan el rol de "núcleos" fantasmáticos guías. Modo, para Joyce, de poner en relieve la intervención y la instancia de la mayúscula en la rumia literal-hablada de pensamiento. El *Finnegans Wake*, inmediatamente después, reintroduce una puntuación masiva (exclamativa): volúmenes de interjección. "Y entonces el gesto, ni la música ni los olores, sería la lengua universal, el don de lenguas que hace visible no el sentido corriente sino la primer entelequia, el ritmo fundamental" (*Ulises*)

(Traducción del francés de Jorge Santiago Perednik)

VLADIMIR NABOKOV
*Sobre la traducción
del "Eugene Onegin"*

Traducción de Jorge Santiago Perednik

¿Qué es la traducción? Sobre una bandeja
Una cabeza de poeta deslumbrante y empalidecida
Una cháchara de mono, una aguda queja
de loro, y la profanación del que perdió la vida.
Los parásitos a quienes trataste sin compasión
Son perdonados si obtengo tu perdón
Oh, Pushkin, por haber hecho uso de mi treta:
Viajé descendiendo por tu rama secreta,
Y alcancé la raíz, y la alimenté;
Luego, en un idioma recién aprendido,
He logrado que crezca otro tallo y convertido
Tu estrofa modelada para un soneto,
En mi honesta y marginal prosa;
Toda espinas, aunque prima de tu rosa.

La palabra reflejada sólo puede ser temblorosa
Como una luz alargada que se inclina
Sobre el espejo negro de una poza
Por entre la ciudad y la neblina.
¡Elusivo Pushkin! Persistente,
Todavía levanto de Tatiana su pendiente
Todavía viajo con tu malhumorado libertino.
Encuentro un nuevo humano desatino,
Analizo las aliteraciones
Que adornan tus fiestas y dan encanto
A la gran cuarta estrofa de tu Octavo Canto.
Esta es mi tarea, una paciencia de poeta
Y una pasión escoliástica se mezclan: excremento
De paloma sobre tu monumento.

On Translating "Eugene Onegin"

What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.
The parasites you were so hard on
Are pardoned if I have your pardon,
O, Pushkin, for my stratagem:
I traveled down your secret stem
And reached the root, and fed upon it;
Then, in a language newly learned,
I grew another stalk and turned
Your stanza patterned on a sonnet,
Into my honest roadside prose
-All thorn, but cousin to your rose.

Reflected words can only shiver
Like elongated lights that twist
In the black mirror of a river
Between the city and the mist.
Elusive Pushkin!
Persevering I still pick up Tatiana's earring
Still travel with your sullen rake.
I find another man's mistake,
I analyze alliterations
That grace your feasts and haunt the great
Fourth stanza of your Canto Eight.
This is my task-a poet's patience
And scholiastic passion blent:
Dove-droppings on your monument.

Nabokov, el don de lenguas

Hace ya unos cuantos años que *Extraterritorial* de George Steiner hizo justicia al nomadismo idiomático de Nabokov, justicia que el repudio del novelista por las comparaciones resumió en un chiste trinitario y una fórmula despectiva¹. La "revisión del caso" resultaría cómica si a la vastedad del tema opusiéramos la estrechez de esta nota; un gesto espero que aceptable difiere la disculpa por tal inmodestia, aunque se ocupa también de traicionarla (señalar es un gesto pedante). Digamos que si perdura cierta economía positivista de la crítica, la única "recompensa" que estos apuntes pueden procurar, menos por determinación de su insistencia que como excedente inevitable de "una lectura cautelosa", es la de establecer un modesto sistema de alarma; la de proveer al otro lector de un repertorio de indicios, una colección de señales.

Todo esta escrito con espejos

Los prólogos de Nabokov—los prólogos que Nabokov escribe al traducir (casi siempre él mismo, a menudo en colaboración con su hijo) sus novelas rusas al inglés, son un buen punto de partida. La aparatosidad de ese traslado, de ese -como quiere Steiner- paso ilícito o contrabando entre dos lenguas, parece aumentar los riesgos de una mediación corriente, en la medida en que los prólogos no conciernen sólo al discreto oficio literario de traducir. Porque esa presentación -ese pretexto- es ya un artificio en el que el traductor/prologuista se distancia del autor, y configura algo así como el *término inicial* de una serie vertiginosa.

Podría decirse que las ficciones nabokovianas empiezan precisamente en los prólogos, para agregarse que los prólogos preven y preparan inmersiones más laberínticas en esas galerías de autonomías arrogantes. De hecho, una enumeración de los temas novelescos de Nabokov sería casi un inventario de desdoblamientos, de copias adosadas que se despegan del original y *caen*: el biógrafo como protagonista de la biografía (*The real life of Sebastian Knight*), el exégeta como héroe de una ficción articulada por las anotaciones a un largo poema (*Pale fire*), el escindido como personaje principal de una novela sobre el doble (*Despair*), el teorizador del tiempo como memorialista de una crónica familiar que puede leerse también como fábula sin moraleja acerca del incesto y la longevidad (Ada). Poco importa que en *Lolita*, por ejemplo, la profusión y variedad de "dobles" -que va de John Ray (falso prologuista de intenciones pedagógicas) a Clare Quilty (antagonista especular) a Vivian Darkbloom (seudónimo anagramático)- parezca remitir a un vacío inescrutable, a una cámara hueca cuya superficie revela sólo imágenes huidizas, o -en metáfora ascendente- a ese *Pinacle dim in the intense inane* del poema de Shelley. Como "*deidad antropomórfica*" de sus ficciones, Nabokov no comparte con nadie su extraña (y plausible) carencia de interés por el trascendentalismo. Wells

decía que una novela de Henry James era como una iglesia muy iluminada en cuyo altar había un objeto nimio: un gato muerto, un pedazo de hilo, una cáscara de huevo. Nabokov, que pese a los esfuerzos de su amigo Edmund Wilson, consideraba débilmente artístico el estilo jamesiano, se resiste incluso a entregar esos fetiches; los esconde con recelo (cuadros, lápices, *nombrés*, insectos: un museo de predilecciones). *Todo está escrito con espejos*, parece decir, pero su juego consiste en declarar inestables aun los espejos que utiliza. Por eso tal vez -y no únicamente en *Invitation to a beheading* (Invitado a una decapitación)- se parece a Kafka; el motivo de su magia es sólo miedo...

Kamera Obskura/Laughter in the dark

De Invitation to a beheading -penúltima novela rusa, segunda en ser traducida al inglés- a *Mary* (Mashenka) -primera novela rusa y última en ser traducida- los prólogos dan cuenta ceremoniosamente. Sólo hay un exabrupto preliminar: *Kamera Obskura/Laughter in the dark*. No deja de ser curioso porque es esta novela "menor", cuya trama ha sido imitada y hasta directamente plagiada por guionistas en apuros, la que sin duda más lo necesita.

Kamera obskura (1933) fue la primera novela rusa traducida al inglés con el título de *Laughter in the dark* (1938); un vago proyecto cinematográfico parece haber influido²... El argumento oculta entre sus rasgos de simplicidad casi ajenos, pormenores "difíciles". El tema del triángulo amoroso anticipado en *King, Queen, Knave* -o, mejor dicho, en *Korol, Dama, Valet*- adquiere en *Kamera Obskura/Laughter in the dark* características siniestras. En ella no "flotan" los ecos flaubertianos de su precursora; de ella han desertado los personajes "simpáticos" o "familiares". Pero también entre *Kamera Obskura* y *Laughter in the dark* hay diferencias. La primera atañe al nombre del protagonista. Nabokov lo bautiza en su novela rusa Bruno Kretchmar. Se trata de una pequeña venganza (mis personajes son galeotes): Kretchmar era el apellido de un naturalista que se le había adelantado en un descubrimiento entomológico. En *Laughter in the dark* pasará de la alusión a la ausencia de color (Bruno) al blanco total: Albinus. (De Quincey decía del nombre Atrius Umber que era un pleonismo de oscuridad: Humbert Humbert enfatiza con su simetría esa *magia negra* del nombre). Otros personajes acusan cambios: Peter Horn se volverá todo perfil de acero en su versión inglesa, se llamará Axel Rex. Pero el punto de mayor distancia entre las dos versiones lo constituye un episodio aparte. Una de las complicaciones adicionales de *KO*, uno de esos dobles inequívocos -autonomía cuya chatura se exagera en *Laughter in the dark*, tal vez para obtener la sequedad, el aticismo imprescindible de una novela "negra"- es la inclusión de un novelista. En *KO* se llama Segelkranz; en la traducción inglesa, Udo Conrad. (En el primero hay resonancias shakespearianas; el último difícilmente sea un tributo al novelista polaco de quien Nabokov decía que difería "conradicamente").

En *KO*, Segelkranz concede a Kretchmar la prueba irrefutable de la traición de su amante, leyéndole un capítulo de su novela que reproduce el diálogo (oído realmente en un tren) entre ésta y Peter Horn (el tercero en discordia); y si bien la

situación novelesca ha sido trasladada a la sala de espera de un dentista, Segelkranz y el narrador se las arreglan para que no queden dudas... Esta insuperable hipérbole del *potin* proustiano recibe en la novela rusa un tratamiento proustiano (Segelkranz "...había conocido a Marcel Proust personalmente... y lo imitaba en cuanto le era posible"). En la traducción española³ se puede verificar cierta proliferación de subordinadas que contrasta con en la novela rusa un tratamiento proustiano (Segelkranz "... había conocido a Marcel Proust personalmente... y lo imitaba en cuanto le era posible"). En la traducción española se puede verificar cierta proliferación de subordinadas que contrasta con el estilo sobrio de KO: habría que saber ruso y analizar los elementos de que se vale Nabokov para hacer su pastiche. Pero en la versión inglesa no quedan ni rastros de él. El episodio se resuelve llanamente—una charla en la que Udo Conrad le habla a Albinus de la desinhibición de quienes, fuera de su país, hablando otro idioma, creen no poder ser entendidos (los protagonistas si bien hablan *el lenguaje del amor*, son alemanes en Francia); no hay lectura, no hay "novela dentro de la novela".

¿Porqué se detiene Nabokov al traducir *KO* al inglés? Ciertamente que la disgresión proustiana conspira en contra de la fluidez de la prosa. ¿Es capaz de imitar a Proust en ruso pero no en la *lengua de Shakespeare*? (Antes de hacer su traducción, Nabokov ya había escrito directamente en inglés: Sebastian Knight es de 1930). ¿El severo literalismo (*stark literalism*) que exige a los traductores se reduce a una fórmula precisa sólo cuando se trata de textos consagrados (*Eugene Onegin*, *Alice in Wonderland*)⁴? ¿No concierne al trabajo de novelista/traductor?

En *Reply to my critics* (1966), Nabokov separa claramente los planos. Dice que las críticas no lo afectan cuando se refieren a sus ficciones, pero que otra cosa sucede cuando se refieren a sus trabajos de traductor, de erudito (si *dijeron que soy un mal poeta, sonrío. Pero si dijeron que soy un pobre erudito, corro a buscar mi diccionario más pesado*). Dice, defendiendo su traducción (*Eugene Onegin*, tres tomos, la mayor parte de los mismos ocupados por su comentarios), que ésta, al revés de sus novelas, tiene un lado ético, pone en juego elementos morales y humanos. Se ocupa, por lo mismo, de impugnar, palabra por palabra, las correcciones que Edmund Wilson ha sugerido en una reseña crítica de la obra.

En esta respuesta a sus críticos aparece también su desdén por las que llama *arty translations* (el adjetivo conjuga lo pretencioso, lo cursi y lo pseudo-artístico). Ada se inicia con una parodia de estas "transfiguraciones": la inversión literal del comienzo de Ana Karénin. (En la nota de Vivian Darkbloom responsabiliza de la invención del término a "Mr G. Steiner"). A lo largo de toda la novela, Nabokov prodiga sarcasmos: el principal blanco de sus bromas es un tal Lowden (que condensa Low/ell y Au/den). Nabokov debía detestar las "versiones"—imitaciones, prefería llamarlas su autor—que el primero hiciera de algunos poemas rusos (poemas de Mandelstam, entre otros, aunque la lista de Lowell se extiende de la *Phédre de Racine* a las *Nuove Stanza* de Montale): los "pecados" de Auden son más difíciles de rastrear.

Decididamente del lado de Newman, Nabokov no fue nunca un polemista difuso. Su práctica de la traducción es, desde luego y como todo el resto, literatura. Es también una escritura escrupulosa y precisa que celebra la poesía con poesía:

*Then, in a language newly learned,
I grew another stalk and turned
Your stanza, patterned on a sonnet,
Into my honest roadside prose—
All thorn, but cousin to your rose,*

escribió a propósito de su monumental traducción de Pushkin. Buscar equivalencias a esa armonía autosuficiente, hacer un *trobar plus* ajeno a los ritmos naturales de su *rica, libre, infinitamente libre* lengua rusa, debía parecerle la labor de un irresponsable. Preferiría rastrear hasta el tedio una sinonimia: leer (o releer) la literatura romántica—Byron, sí, pero también Chateaubriand y el Abate Prebost; reducir a un total la suma confusa de lo que, sobre un poema de Pushkin, puede saber un hombre. La fidelidad—la ambigüedad de esa palabra, su extrema delgadez—parece ser el tema principal de ese esfuerzo: lo es también la busca de detalles (los *divinos detalles*), que suspende o banaliza toda "intención general". La cadencia arrogante, el brusco ascenso evocativo o irónico, el tono de aparte teatral y su *glissando* están en los comentarios de *Eugene Onegin* como en cualquiera de sus novelas.

Parafraseándolo: lo obsesionó la construcción de una torre perfecta, cuya perfección es un mito, y ese mito fue su vida.

1. El comentario y la fórmula pueden buscarse en *Opiniones Contundentes* (Taurus, Madrid, 1977)—trabajo para escoliastas emprendedores. Desconocía, al redactar este resumen, la nota sobre Steiner en las *Aniversary Notes* incluidas al final de la edición norteamericana del mismo libro. Allí escribió. "El artículo de Mr Steiner -todo un arte de injuriar se cifra en estas oscilaciones de "Mister" a "Doctor"- está construido en base a sólidas abstracciones y generalizaciones opacas. Pueden señalarse unos cuantos ítems que deberían ser corregidos. Steiner sobrevalora absurdamente la maestría de Oscar Wilde en francés. Es humano pero un poco burdo de su parte reprender a mi Van Veen—uno de los protagonistas/narradores de Adaptor mofarse de mi "Lolita" (que, en forma transfigurada, atribuyo magnánimamente a un traspuesto colega escritor -Osberg/Borges-; sería más sabio leer "Ada" con mayor cuidado que el que pusieron los palurdos a quienes Steiner correctamente condena por haber desechado como hermética -perdónese *el galicismo*- la prosa precisa y límpida de un escritor. Un rasgo de falta de información que debo objetar de un modo contundente: nunca pertencí a la "haute bourgeoisie" que el señor Steiner torvamente me asigna (ja la manera de los marxistas que al recensionar mi *Speak Memory* calificaron a mi padre de plutócrata" y "hombre de asuntos"!)). Los Nabokovs han sido soldados y caballeros desde (por lo menos) el Siglo XV".

2. No debe confundirse este promisorio proyecto con el film basado en la novela que Tony Richardson realizó unos cuantos años más tarde (Nicol Williamson en el papel de Albinus). A Nabokov le gusta señalar la coincidencia de que la protagonista del film (Ana Karina, que interpreta a Margot) se llamara casi igual que la primera actriz de su libro (Doriana Karenina).

3. *Cámara Oscura* (Ed. Luis de Caralt, Barcelona). Sospecho que la traducción se hizo en base a la edición francesa del libro (*Kamara Obskura*, 1933).

4. Nabokov tradujo al ruso *Alice in Wonderland*; curiosamente la criatura caroliana es rebautizada Any por el traductor (un nombre mucho más común en Rusia, según afirma Simon Karlinsky).

Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria

I

Los escritos sobre la traducción publicados a lo largo de los tiempos suelen configurar el tema como una suerte de drama: ofrecen de él representaciones múltiples, puestas variadas, pero al mismo tiempo insisten en adjudicarle tres características comunes que dan identidad al drama y hacen de él un clásico. Primero, presentan la traducción como una situación entre dos elementos, esto es, la ven desde una lógica binaria; luego le atribuyen a ambos elementos un vínculo impar, en el que uno de ellos es privilegiado y el otro subordinado; luego piensan el vínculo en términos de conflicto y le asignan a éste un carácter moral, siguiendo el modelo de las relaciones humanas.

Los dos elementos básicos de este supuesto drama son el "original" y la "versión", anudados como una pareja. Luego, una misma lógica binaria multiplica las parejas, crea otras secundarias que se pavonean alrededor de la principal: el autor y el traductor, la lengua del original y la de la versión, las culturas y también las literaturas a las que pertenecen uno y otro, las coyunturas históricas en las que fueron escritos, etc. En todos los casos, esté basado en una cuestión de autoridad, de fidelidad debida, de jerarquía de valores literarios, etc., el vínculo que se les atribuye es moral. Y lo que rige este vínculo, y aún todo el procedimiento traductorio, es siempre uno de los dos elementos, el que está en el origen. Esta situación de desigualdad originaria determina a ambos elementos y determina su relación; cuando dos escritos, un par, son puestos en relación impar, de desigualdad y a la vez equivalencia, hay una situación virtual de conflicto.

Por otro lado no es ésta una desigualdad *original*: el modelo de relación aparece ya en la Biblia, donde el primer vínculo o pareja es entre la divinidad y el hombre: Dios es el original y Adán, hecho a su imagen y semejanza, su traducción, como tal aparentemente imperfecta. Luego, en la mítica primera pareja humana, Adán pasa a ser el original y Eva su versión, lo que sale de su "costilla" o su "costado", también con sus imperfecciones y diferencias. Luego Eva pasa a ser origen u original, madre de otras versiones, sus hijos, que se suceden y multiplican. La creación, al menos en el orden humano, puede ser pensada como una traducción infinita, un encadenamiento o reproducción interminable de parejas.

Lo que las define en su relación interna, ya desde la Biblia, es que el primer vínculo entre los cuerpos no es una copia sino un desacople fundacional, definitivo. Y que el segundo es una subordinación permanente de la versión al original: por las relaciones que le impone un Libro, la versión-Eva está condenada a permanecer sujeta al original-Adán, a ser regida por él

(*Génesis*, 3, 16). Se puede citar aquí también la primera ley argentina de matrimonio civil, que como si fuera la traducción de la Ley de Dios, o su pareja, obligaba a la mujer a seguir a su marido "dondequiera que éste fije su residencia" (art. 53). Por otro lado lo mismo sucede entre Dios y Hombre o entre Padres e Hijos o entre Originales y Versiones. La ley de la pareja impone un origen y una sujeción; el escrito traducido en virtud de esa ley es ubicado como una segunda instancia y como una instancia de segunda, dependiente del original y dominado por él.

Las características de este vínculo fuerzan en la teoría un espectro axiológico de opinión con dos posiciones básicas, ambas restrictivas: por un lado, el cúmulo de voces que se alzan exigiendo fidelidad inmaculada: como en el artículo 53, que la versión siga al original, y más aún que fije su residencia en él. Que Eva, aún costilla, vuelva a ser Adán. En el otro extremo están los que afirman, como un dogma o un misterio, la idea de que la versión debe ser infiel, la traducción inevitablemente traición del original, el "traduttore, traditore". Una copia de la otra, o su negativo, ambas posiciones cuando afirman la fidelidad o la traición adhieren al mismo valor, que tiene dos caras, duplicidad que es uno de los fundamentos de la hipócrita moral instituida. Además ambas reivindicaciones, la fidelidad o la traición, remiten al escrito del origen, de modo que la versión queda sujeta dentro de una trama persecutoria según la cual siempre es sospechosa, debe rendir cuentas de inocencia constantes.

Los elementos descriptos no son necesarios para pensar la traducción, son solamente necesarios para pensarla de determinada manera. La moral afecta a las personas, nunca a las cosas: puede regir conductas y relaciones humanas, no escritos, ni aún esos escritos llamados traducciones literarias. En cuanto al fatalismo del número dos como elemento constitutivo de la traducción, también es una vieja ficción: los escritos que confluyen sobre la traducción son muchos, su grado de incidencia diverso y sus relaciones complejas. Desaparecida la necesidad de rendir cuentas desaparece la tensión, el conflicto moral: la traducción no tiene que ser enfrentada con el "original" sino preparada para el encuentro con el lector. Dicho de otra manera, la traducción es un trabajo en pos de ese encuentro: la estrategia con un escrito al que se atribuye una relación traductoría con otro de otra lengua, para que el lector lo ubique en otro lugar literario y sea leído desde otra posición.

II

Si hubiera una secta de cruzados en defensa de la fidelidad al traducir literatura -causa irremediamente ganada o perdida, según como se haya recortado su ambigüedad- los escritos de Vladimir Nabokov lo colocarían, con toda seguridad, entre sus miembros más prominentes. Para difundir su empresa en favor de la fidelidad el autor -considerando que el escrito fiel es el escrito literal- desplegó una variedad de recursos y tácticas que podrían agruparse en por lo menos cuatro vías:

1) Al traducir sus cuentos y novelas rusas al inglés, tarea que prefirió desarrollar personalmente o en colaboración con su hijo

Dmitri, Nabokov se decidió a utilizar los prólogos para dejar en claro que la fidelidad que él exigía había sido realizada en sus traducciones:

"Esta es la primera traducción inglesa fiel al original (...) no es mi pieza favorita y sólo la incluyo en esta colección porque el acto de volverla a traducir correctamente representa una preciosa victoria personal, de esas que rara vez suele tocarle a un autor traicionado" (Prólogo a *El duende de la patata*).

"mi hijo y yo hemos tenido especial cuidado en no cambiar el anticuado estilo de las metáforas originales" (Prólogo a *Vals y su invención*)

"La versión es acrobáticamente fiel-empezando por el título" (Prólogo a *Humo letárgico*)

"A fines de 1966 mi hijo había preparado una traducción literal del libro al inglés" (Prólogo a *Rey, Dama, Valet*)

"La presente traducción al inglés es meticulosamente fiel al texto original. Trabajando a intervalos, mi hijo tardó tres años para hacer el primer borrador, después de lo cual yo pasé tres meses preparando una copia en limpio" (Prólogo a *Tiempos románticos*)

"La presente traducción, realizada por mi hijo en febrero de 1971 con mi colaboración, es escrupulosamente fiel al texto original" (Prólogo a *Última Tule*)

2) Luego, en cada oportunidad que tuvo de comentar lo que consideraba su empresa de traducción más importante, los cuatro tomos del *Eugene Oneguín* de Pushkin al inglés, Nabokov subrayó la fidelidad empleada, sinónimo de literalidad estricta:

"Mis gustos y desagradados influyeron mi trabajo de diez años con el *Eugene Oneguín*. Al traducir sus 5500 versos al inglés tuve que decidir entre la rima y la razón y elegí la razón. Mi única ambición fue proveer (...) una traducción absolutamente literal de la cosa, con notas copiosas y pedantes cuyo cuerpo excede por mucho al texto del poema. Sólo una paráfrasis "suena bien": mi traducción no: es honesta y desmañada, consistente y servilmente fiel" (*Opiniones contundentes*).

"Soy bien consciente de que gracias a una fidelidad feroz, mi trabajosa reproducción literal de una de las obras maestras de la poesía rusa está prevenida de ser paseada como un buen poema inglés: pero también soy consciente de que es una verdadera traducción, aunque rígida y sin rima, y que el buen poema del adaptador no es sino un fárrago de error e improvisación (*On adaptation*).

3) Por otro lado, en ensayos y reportajes, descargó sus baterías contra las posiciones de los adversarios, aquellos que por convicción estética eran contrarios a una estricta literalidad:

"La música enlatada de las versiones con rima es propagandizada entusiastamente, y aceptada, y el sacrificio de la precisión textual es aplaudido como algo en cierto modo heroico, mientras que sólo la sospecha y los sabuesos aguardan al literalista demacrado y sin gracia, que tantea con desesperación en busca de la palabra oscura que satisfaga su apasionada fidelidad, y acumula en el proceso una riqueza de información que sólo consigue el estremecimiento y la burla de los defensores del disfraz bonito" (*Reply to my critics*)

"Los promotores y productores de lo que Anthony Burgess llama "traducciones artísticas" -versiones cuidadosamente rimadas, agrada-

blemente moduladas, conteniendo, digamos, 18% de sentido más 32% de sinsentido y cincuenta por ciento de relleno neutral-son, pienso, más prudentes de lo que creen (...): están subliminalmente impulsados por una suerte de auto-preservación. La "traducción artística" los protege encubriendo o disfrazando la ignorancia, o la información incompleta, o el borde veloso del conocimiento limitado. El literalismo rígido, por el contrario, expondría su frágil armazón a peligros desconocidos o incalculables" (*Opiniones contundentes*)

"Un autor torturado y un lector engañado, éste es el inevitable saldo de la paráfrasis artística" (*Opiniones contundentes*)

"Todo lo que exceda la traducción interlineal más rudimentaria no es sino superchería, fraude o pirueta" (*Reply to my critics*)

4) Como un sub-punto del anterior se podrían incluir los ataques a otras traducciones del *Eugene Oneguín*, según Nabokov enfrentadas a la suya:

"Las cuatro traducciones 'métricas' 'inglesas' mencionadas en mis notas, que desafortunadamente están al alcance de los estudiantes, son las de Henry Spalding, Barbettes Deutsch, Oliver Elton, y Dorothea Prall Padin y George Z. Patrick. Peor aún son dos versiones rimadas que, como satélites grotescos, acompañaron la primera edición de esta obra: una es la de Walter Arndt una paráfrasis, en inglés paródico, con absurdos errores de traducción, algunos de los cuales comenté en The New York Review of Books, el 30 de abril de 1964: la otra es el producto de Eugene M. Kayden, de la cual cuanto menos se diga, mejor. (Prólogo al *Comentario al Eugene Oneguín*, edición revisada de 1975, Princeton University Press)

5) Finalmente en numerosos fragmentos dejó evidencia, aunque sea sumaria, de los postulados de su teoría:

La fidelidad "es lo primero. *Vive le pédante* abajo los simples que creen que nada se pierde si se expresa el " espíritu" (mientras las palabras van por su lado, en ingenua y vulgar parranda (...))" (Prólogo a *Invitado a una decapitación*)

"Durante los últimos diez años estuve promoviendo en toda ocasión posible literalidad, esto es, rígida fidelidad en la traducción del verso ruso. Cuando el texto es una reconocida obra maestra, cada uno de cuyos detalles debe ser puesto fielmente en inglés, tratarlo de esta forma resulta un procedimiento honesto y delicioso" (*Poems and problems*)

He sacrificado todo a la fidelidad de la transposición: la elegancia, la eufonía, la claridad, el buen gusto, los giros modernos e incluso la gramática: todo lo que los mímicos melindrosos valoran por encima de la verdad" (*Reply to my critics*)

"El único objeto y justificativo de la traducción es e traslado de la más exacta información posible y esto se logra sólo mediante una traducción literal y notas" (*Opiniones contundentes*).

III

Tanta exigencia de fidelidad, tanta insistencia, puede resultar abrumadora. Y el que inquieto por esta bruma decida mirar a través de ella las traducciones de Nabokov, podrá descubrir un no tan pequeño sistema de contravenciones a la regla que podría sacarse a la luz y que mostraría que el predicador de la fidelidad resultó, también él, un infiel: que el abismo entre la teoría y la práctica de Nabokov existe pese a la negativa del autor-traductor,

o mejor dicho con la negativa misma.

Un caso de infidelidad interesante es el siguiente: Nabokov hubiera querido que el original ruso de una de sus novelas se llamara *Priglasenie na otsechenie golovi* (*Invitación a una decapitación*), pero se detuvo ante una trampa sonora, una especie de rima interior que él llamó "la desagradable duplicación del sufijo"; para evitarla *otsechenie* fue sacrificada y la novela se tituló en definitiva *Priglasenie na kazn*. De traducir Nabokov respetando su teoría de la literalidad esta frase al inglés, debió haber escrito *Invitation to an execution*, pero esto habría reintroducido "la desagradable duplicación del sufijo", por lo cual el autor, ahora traductor, procedió a dos nuevos sacrificios, el de *execution* y el de la literalidad, y decidió que el nombre del libro sea *Invitation to a beheading*. (Es curioso: si se traduce literalmente del inglés al castellano, el título resulta *Invitación a una decapitación*. Insistente, como si no quisiera rendirse nunca, vuelve a aparecer el fantasma de la rima interior y no menos insistentes los traductores al castellano, para combatirlo, alteran la primera de las palabassin tomar en cuenta que Nabokov siempre hizo coincidir el sacrificio del significado con la ejecución o la decapitación del cuerpo. Así el nombre del libro se convirtió finalmente en *Invitado a una decapitación*.)

Esta pequeña concesión a la eufonía, este desliz que pretende ser único, ¿no contradice la defensa a ultranza de la literalidad? ¿No abre el camino a otras concesiones de modo que la excepción pase a ser la regla? Parecería que sí, porque en diferentes escritos nabokovianos las "excepciones" se repiten. En el prólogo a la traducción de sus poemas rusos, por ejemplo, Nabokov menciona otra pequeña excepción o solución de compromiso que, como en todos los casos, también pretende ser única: "Hay un único pequeño compromiso que he aceptado [contra la rugosa fidelidad]: cada vez que me fue posible di la bienvenida a la rima, o a su sombra" (*Poems and problems*). Lamentablemente este "pequeño compromiso" no parece tan pequeño: la rima es siempre un problema en la traducción y a veces mantenerla viva, como en la lógica de la Revolución Francesa, implica algunas decapitaciones, en este caso, la de la fidelidad a un elemento literal de lo traducido. En cuanto al "único pequeño compromiso" tampoco es el último: el prólogo de *Vals y su invención* entera al lector de que, en esa versión, los nombres de los personajes -Breg, Brig, Gerb, Grib, Berb, Grob y Grub- no son puestos literalmente sino reemplazados por una serie de nombres terminados con el fonema "on"; con ello se pierden las implicaciones significativas originales y necesariamente aparecen otras distintas. De *Guía de Berlín* dice Nabokov, olvidándose momentáneamente de la literalidad: "Su traducción nos dio a mí hijo y a mí una enorme cantidad de saludable trabajo. Se agregaron dos o tres oraciones aquí y allí con fines de asegurar mayor claridad en la presentación de los hechos". De *Carta que nunca llegó de Rusia*: "La versión literal del título había resultado ambigua y, por lo tanto, fue necesario cambiarla".

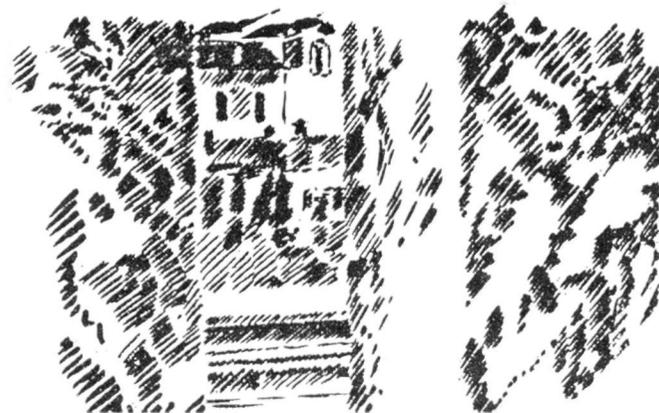
¿Literalidad? Mmm. Este muestrario de infracciones que el mismo Nabokov reconoce cometer a su (según él) rígido sistema de la fidelidad, echa una pátina de duda sobre su teoría. En cuanto a sus tareas como traductor, a las realizaciones de su

teoría, habría que ser un experto en ruso para verificarlas, más allá de las pocas infidencias que directa o indirectamente desliza del autor. O, en su defecto, se podría recurrir a los especialistas que se tomaron el trabajo, y reproducir sus testimonios. George Steiner, uno de los más lúcidos conocedores del tema, considera que la traducción de Nabokov más importante, la del *Eugene Onegin* de Pushkin al inglés, no es literal: incurre en un exceso al componer la "versión", de modo tal que al volver sobre el original lo influye, lo altera. De acuerdo a su esquema hermenéutico la traducción de Nabokov sería un caso de "restitución excesiva" por "sobrecomposición": comparada con el "original" la "versión" constituye una reanimación y una exposición a tal punto caudalosa e ingeniosa, que ha llegado a convertirse, conscientemente o no, en su rival" (*Después de Babel*). El mismo Steiner menciona a Alexander Gerschenkron, un erudito en lengua y literatura rusa, que cuestiona severamente la exactitud literal del *Eugene Onegin* hecha por Nabokov "La traducción de Nabokov puede y de hecho debe ser estudiada: pero a pesar de toda su inteligencia y brillantez, no es legible" (*A magnificent monument*).

IV

Llega un momento en que la fe se disuelve y entonces, con ella, todo se disuelve. Defensor ardoroso -desconcertante dijo A. P.- de la fidelidad en la traducción entendida como literalidad estricta, Nabokov se encuentra en una encrucijada con otro Nabokov que piensa distinto, y que por un momento lo desintegra. En su artículo *El arte de la traducción*, la siguiente sentencia referida a su versión inglesa del *Eugene Onegin* parece haber sido dicha por uno de sus enemigos: "La primera cosa que aprendí es que la expresión "traducción literal" tiene bastante de absurda". El castillo de la literalidad, pacientemente levantado durante años, es ahora un montón de naipes sobre la mesa.

Un Nabokov, el de costumbre, había defendido mediante numerosos escritos la literalidad en la traducción: ahora otro, distinto, sorprendente, irrumpe y califica a esta postura, en un ensayo breve y único, de absurda. El primer argumento para demostrarlo en orden de importancia creciente, es el que propone la rima, un verdadero problema para la tesis literalista. Nabokov of rece en *El arte de la traducción* un ejemplo que resulta didáctico Literalmente ["si tomamos el diccionario y buscamos esas cuatro palabras"] *la pomniu chudnoie mgnovénie*, debería ser traducido al inglés como *I remember a wonderful moment*. Sin embargo, "Para



mgnovénie hay más de dos mil rimas prontas a saltar, cual muñecos de resorte, a la menor presión, mientras a mí no se me ocurre ninguna para *moment*. Ni tampoco es desdeñable la posición de *mg-no-vén-ie* al final del verso, situada ahí por Pushkin con la idea más o menos consciente de buscarle compañero. Pero la posición de *moment* en el verso inglés no supone la misma seguridad; al contrario, haría falta ser sumamente atolondrado para ponerlo ahí. "Aquí el tema de la rima abre una grieta en el complejo unitario literalidad-fidelidad, porque muestra que lo literal, como en la traducción de *moment* por *mgnovénie*, puede resultar en la infidelidad a la rima.

La idea de la importancia de cada palabra en el verso y la idea de las palabras compañeras que implica la rima, conducen a un segundo instrumento de ataque a la literalidad en el ensayo de Nabokov, lo que podría llamarse su tesis de la cadena de vocablos. Según ella en cada verso las "palabras principales van tirando una de las otras" y añaden algo al conjunto, cierto plus de significación, que no está presente en ninguna de las palabras por separado, ni podría conseguirse, tampoco, mediante ninguna otra combinación. Se trata de una idea aceptada sin mayores discusiones por la lingüística: las posibilidades de significación de una palabra están determinadas por el resto del discurso en que la palabra está incluida. Lo que parece imposible para la actual lingüística es avanzar sobre los modos de esa determinación, predeterminar su funcionamiento. Nabokov lo intenta, aunque tampoco llega muy lejos: "Lo que hace imposible este intercambio de valores secretos -dice- no es el mero contacto de una palabra con otras, sino su posición exacta tanto respecto al ritmo del verso como entre sí. Esto es lo que tiene que tener en cuenta el traductor." Y realizarlo habría que agregar: lograr que en su escrito, con palabras distintas, con otras asociaciones, con un ritmo nunca idéntico, estén presentes los mismos "valores secretos" y produzcan un similar intercambio.

La tercera tesis, la de la serie de palabras, es la más audaz; a partir de ella la asociación fidelidad-literalidad resulta casi imposible. Según Nabokov dentro de un idioma cada palabra despliega un complejo de relaciones con otras (muchas) palabras. Así, en el verso citado *la póm-niu chud-no-ie mg-no-vén-ie*, "el *chud* y el *vén* se relacionan fonéticamente con otras palabras rusas que significan cosas hermosas e importantes". Agrega Nabokov "*chud-no-ie* lleva adentro un precioso monstruo ruso y un escuchar susurrado, y la terminación de dativo de un rayo de sol, y muchos otros parientes bonitos entre las palabras rusas. Pertenece fonética y mentalmente a una serie de palabras". *Remember* también pertenece, dentro del inglés, a una serie de palabras, pero las series en distintos idiomas no se corresponden. "*Remember*, aunque choque con la serie correspondiente de *póm-niu*, mantiene relaciones con su propia serie inglesa cada vez que lo emplea un poeta auténtico. Y la palabra central del verso de Housman *What are those blue remembered hills*, pasa a ser en ruso *vspóm-niv-shi-js-ia*, una cosa deslavada y espantosa, toda cuernos y corcovas, sin ningún nexo interno que permita fundirla con *blue*", como en inglés, porque en ruso la sensación de lo azul pertenece a otra serie distinta de la del recordar.

Para demostrar el problema (o la imposibilidad) de la traducción literal agrega Nabokov que respecto de *la póm-niu chud-nofemg-no-vén-ie* "la melodía del verso, con ese redondo y maduro *chud-no-ie* justo en el medio y las emes y enes compensadas en los extremos, es, para un oído ruso, de lo más vibrante y sedante combinación paradójica que todo artista sabrá comprender". En cambio su traducción literal inglesa *I remember a wonderful moment* es una "declaración tonta, sosa y remanida". El argumento de la serie de palabras que presenta este ensayo, más allá de su verdad, es para la traducción literal el fundamento de su condena definitiva. Afortunadamente, porque la traducción literal, afirma este extraño Nabokov, sólo sirve para producir monstruos: es lo que convierte al ave del paraíso en un loro, que "aleteando en tierra, sigue graznando su estúpido mensaje".

V

Un Nabokov dice que la versión para ser fiel, debe ser literal; otro Nabokov dice que defender la literalidad y a la vez la fidelidad es un absurdo. Aunque se simpatice con el segundo y se diga que es el que supera o mejora o desplaza o anula al otro (una forma de pensar que tiende a no tolerar las contradicciones, a resolverlas), de todos modos también en este Nabokov sigue presente la exigencia de fidelidad, es decir su pensamiento continúa atado a las características predominantes en la teoría de la traducción: la aritmética del dos, el vínculo moral y el conflicto.

Cuando los discursos teóricos atan un escrito que llaman "versión" a la figura omnisciente de otro escrito que llaman "original", lo subordinan a un fantasma, esto es, a la presencia de una ausencia. En cuanto al lector, le exigen realizar una operación complicada: leer en la "versión" un escrito que no está, el "original". Ser no el lector del cuerpo de una escritura, sino de un espíritu que habitaría ese cuerpo. Leer la ausencia en la presencia en vez de la presencia misma. Y de la "versión" exigen en definitiva que se fantasmice, esto es, que su presencia, aunque siga estando presente, se vuelva como una ausencia, un escrito que en última instancia vale por lo que es el "original" y sirve, a lo sumo, como un conjunto de señales o un vehículo que permiten acceder a él. Dicho de otra manera, exigen a la "versión" que funcione como el representante de un representado, el "original", que es otro escrito.

Nabokov reproduce explícitamente esta posición cuando dice: "El único objeto y justificativo de la traducción es el traslado de la más exacta información posible, y esto se logra sólo mediante una traducción literal y notas." Hay en estas pocas palabras toda una teoría: la traducción consiste (tiene su "único objeto y justificativo") en trasladar información de uno a otro idioma. De acuerdo a esta concepción la versión pasa a ser un mensajero, metáfora perfecta: una persona cuya palabra no es suya sino de otra persona, ausente. Y es este mecanismo el que vuelve la concepción imposible, porque la versión no repite palabras dichas en otro escrito, dice sus propias palabras en su propio diferente idioma. Y por tener un cuerpo de palabras

distinto del cuerpo original, dice necesariamente otra cosa. El requisito, exigido por Nabokov, de "notas" que acompañen la traducción es elocuente: habla de la diferencia entre ambos escritos y también del intento extremo por atenuarla, por conseguir que la traducción sea lo menos "otra" posible. Respecto de la metáfora, resulta curioso pensar en un mensajero seguido por un cortejo de guardias -las notas- que cuando aquél dice su mensaje, hacen más que controlarlo: lo acotan, lo explican, lo corrigen, confluyen sobre sus palabras para modificarlas.

Esta concepción, hay que concluir, presenta la tesis de un signo conformado por un "original" y una "versión", en el cual la "versión" es el significante y el "original" su significado: nos habla de la curiosa presencia de un significado que existe fuera, con anterioridad o sin el significante. Parafraseando otra metáfora poco creíble, la de un lingüista ginebrino, esta concepción anuncia la existencia de una moneda de dos caras forjadas en forma separada e independientes entre sí, y de las cuales la segunda es copia imperfecta de la primera. En definitiva anuncia que existe una rara especie, la moneda de una sola cara. Alguien podría decir que esto es imposible, o también que es imposible que un significado exista antes que el significante o sin significante. Pero pensándolo con más detenimiento, ¿no hay en esto un calco de lo que nos sugiere Platón, y tras él muchos filósofos, cuando habla de Ideas eternas e inmutables de las cuales las cosas de este mundo son imperfecta copia? ¿Y no es esto lo que nos sugieren casi todos los discursos sobre la traducción cuando dicen que la "versión" es reproducción, más o menos imperfecta, del "original"?

La terminología "original-versión", al afirmar la primacía lógica y temporal de un escrito sobre otro, agrega un dato más que atraviesa a ambos y define jerárquicamente su relación, el principio de causalidad: la "versión" sería el efecto del acto de traducir y el "original", respecto de la "versión", sería su causa. Si alguien lee el *Quijote* en castellano, entonces, no habría en sentido estricto traducción: en cambio si alguien lee *Don Quixote*, en inglés, sí. La traducción, según esta tesis, recién se configura con la "versión". Pero entonces, aplicando el razonamiento nietzscheano, es la "versión" la que origina la traducción. Y siendo ello así, es la "versión" la que debería ser llamada el "original", porque es la causa de la traducción, lo que aparece en su origen, lo que la constituye. Por otro lado, habría que pensar que el llamado escrito "original", no sólo no está en el origen respecto de la traducción, sino que se constituye en "original" debido a la llamada "versión", como un efecto suyo. La relación "original-versión" como relación de causa-efecto queda así invertida: conforme a este razonamiento respecto de la traducción la "versión" es la causa y el "original" el efecto. O si se quiere, la "versión" es el original, y el "original" una versión falsa de original, vertida como tal por los discursos que adhieren a la mencionada tesis.

Este razonamiento invierte la relación existente entre original y versión, intercambia sus lugares. Sin embargo, afirmar su verdad o pertinencia para pensar el tema es mantener intacto el mismo discurso que su pretendía recusar, aunque ahora invertido. Si de algo sirve el razonamiento es para mostrar que este

vínculo que en los discursos teóricos es la clave, la condición necesaria de la traducción, funciona como un prejuicio. Que el origen puede ser ubicado, según convenga, en cualquier lugar: que es factible decir que está en el original (como en el discurso predominante); o que está en la versión (usando la estratagema nietzscheana); o que todos los escritos -incluso las traducciones- son originales, en tanto todo es origen; o, desde una perspectiva no muy diferente, que ninguno es original porque el origen no es más que un mito. En resumen: las relaciones de causalidad y de originalidad no sirven para explicar la realidad de la traducción sino más bien para integrarla dentro de cierta concepción del mundo.

Estas líneas probablemente impliquen una concepción del mundo distinta. Proponen, a la vez que un esbozo de teoría, una remoción de obstáculos: si caen las características mencionadas, caen los prejuicios, las sujeciones que ataban el pensamiento sobre la traducción. La idea clave del número dos, del par, de la pareja, puede ser reemplazada por la idea del número uno, de un escrito que al afirmarse como traducción despliega hacia otros escritos, de varios idiomas, incluido aquel que se traduce, relaciones múltiples y complejas. La disolución de la pareja, con la consiguiente disolución de su vínculo interno, implica dejar de pensar en términos de originalidad o causalidad o virtualidad o jerarquía o metempsicosis; y al mismo tiempo renunciar a toda idea de fidelidad, respeto, acatamiento, subordinación, de un escrito a otro -todas ellas ideas éticas que pretenden constituirse en medidas para valorar una traducción- en favor de ideas estéticas, de valoraciones estrictamente literarias.

Parecería que sólo un analfabeto puede enfrentarse con esta sencilla verdad y *leerla*: que si algo no se repite en la "versión" es la letra del "original", que si alguna diferencia salta primero a la vista, aunque pocos la vean, es esta primera diferencia en la letra: por la apariencia de su materia, por sus escrituras, se trata sin duda de dos objetos distintos. Y esto es lo que vuelve interesante la traducción: relaciona dos escritos distintos y afirma, de algún oblicuo modo, que ambos son idénticos. Lo que trae al lector un enriquecimiento o una complicación en su tarea, y al teórico un desajuste que hace estallar todos los problemas que crea en las lenguas la invención de ese monstruo abstracto que es la Lengua.

Si se aboliera el tema de la transmisión "de la letra", que un ensayo atípico de Nabokov denuncia y otros típicos defienden, y el tema de la transmisión "del contenido", si se reconstruyera el tema de la transmisión desligándolo de las lógicas jurídica y política de la propiedad y de la herencia, la traducción literaria podría ser retomada problemáticamente como lo que es, un tema literario. La tarea de escritura o de lectura de una lengua particular ubicada entre varios idiomas y múltiples lenguas. Las concepciones predominantes olvidan demasiado a menudo la principal consecuencia lógica de sus enunciados, cuya verdad requiere de un buen entendedor y pocas palabras: el resultado de traducir un escrito literario, para quien gusta de la literatura por sobre la telegrafía o el espiritismo, puede ser más que un mensaje o la invocación de una ausencia: puede ser otro escrito literario.

JORGE LEPORE

Maspoe

i.d.epu.rat.ivo.S.m.
etal.enguaj.aj.aj.je
je.d.pre.i.

i.peso.del.com.po.ne
.nte.modal.i.

i.2.tercio.s.d.seme.
n.ocio.so.no.X.d.cre
.to.i.

i.nelni.vel.tfp.tfp.
ico.ico./o/1/2.esquem
.atizó.sí.zó.zó.lex.
lexci.lexcita.ción.ó
n.lexcitación.sí.i.

satur.ados.sus.ojos.
dsa.dnsi.dad.tipo.mu
.muro.i.

i.Tcojenerman.ita.Tc
ojensin.ménsu.la.la.
i

i.d.ejées.o.imbécil.
ejá.i

i.nesa.rigidiza.ción
.cf.clic.a.i.

neleje.motivacional.
enquistar.onrituale.
s.pató.genos.genos.i

&VISTACION C/VARIANTES NO DE ICC
versionada nun. 1/2 extremizado tip
o insuficiencia frustrante la rep
a transpac disimuló genes mitóg
afos nos eyectamos endofisicos. z
subuniversos diferenciales criand
o karma MESA ENAJADURA mutaciona
l viviente electrosuavos ya no co
nvoluciones semicomitantes al pedo
ya no chupete insulfico ya no an
siedad felática nel mismo orden d
auteridad ya no sicoterapia d soc
iedad industrial esquizofática ya
no combustión conversiva nesa fac
tualidad d calcitrato circularidad
ya no parejas sicopáticas consensu
ativas depreo señalizadas nrrr conti
nuiator pavor ya no campones macedob

cuerpo con cuerpo cosido flui nos un cont
inuadorgasmo q'infectan lotro conex-ió
cosificac-ió X tangencial ingest-ió
xtica / danimalias vivible-es teji-das en
tre rit-os falic-os artificios-os docas-
ión sí disritni-a paraplej-ia dlos dfgit
-os suánimo ya q'brado mansi-ta sedeja or
tear la masita ansios-a X penetr-ar allí
incon-ex-a mixtu-ra dese goce difuso q'e
l pajeo arma-ba sandalo tupel-o criados
fetos ágrafos X S frotamient-o carici-as
ilasgrie-tas dintramuros atrave-z nidosa
s babean sangremens-trúan ilava dejandol

1/2abombacharojiza
UECOACABADA FL
ADOS ATMOSFERI
BATIBLE S O' LOS
S LOS CONVERSO
P1/2 CALENTURIE
UCTORES D JARD
VAN BORRANDO
RO) TORNEADAS C
IENTOS D TODO

TIPO SUBTECO
CONDUCTAS D
DESAPARECES
IMPLEMENT
TORNAMENTOS
ESOS TOR
TEMPORIZADO
ZA SU CAMISO
AMBEADA X C
fufijos a

d piel sintética
CONSERVATIVOS EQUIST
LIN D FUERZA NO RE
DRES LOS EDUCADORE
RES DENFRIAMIENTO /
ETES VIROSICOS TRAD
TOS MORALIZANTES) T
S COMO CUALQUIER OT
TIRO FORZADO CERRAM
IO NESE TOBOGAN AN

blista reciclado en vivo lactaba 1/2
najeado priorizando etnocidios nesta
tización plesurizante OSCO lescuc
maginariza entretencciones poscoito
dasilo sacando convulsiones
X combinatorio pajeo exajer
infecciosas medicalizan
invaldaciones secuestra
reducen nivelan sa
esta mujer ri
X gesto moda
sueño purg
NO SE pue
desplazad
confusio
se f
1a persona
os si
es f
distors
sulfata p
relacion
T veo X versión rotemos

El autor de este libro se llama a sí mismo "el estudiante de lenguas esquizofrénico", "el estudiante mentalmente enfermo", "el estudiante de idiomas demente". O, luego de reformada su escritura, "le jeune öme sqizofréne". Este impersonal esquizofrénico tiene muchos sentidos, y no indica tan sólo para el autor el vacío de su propio cuerpo: se trata de un combate en el cual el héroe no puede aprehenderse sino a través de una especie anónima, análoga al del "soldado desconocido". Se trata también de una empresa científica en la que el estudiante no tiene otra identidad que la de una combinación fonética o molecular. Se trata, por última para el autor, no tanto de contar lo que comprueba y piensa, sino de decir exactamente lo que hace. No es, pues, la menor originalidad de este libro el ser un protocolo de actividad o de ocupación, y no, como es habitual, la exposición de un delirio o la expresión de afectos.

El autor es norteamericano, pero el libro está escrito en francés, por razones que enseguida aparecerán como evidentes. Pues lo que hace el estudiante, es traducir siguiendo ciertas reglas. Su procedimiento científico es el siguiente: dada una palabra de la lengua materna, hallar una palabra extranjera de sentido similar, pero que tenga también sonidos o fonemas comunes (con preferencia en francés, alemán, ruso o hebreo, los cuatro idiomas principalmente estudiados por el autor). Una frase cualquiera de la lengua materna será analizada en sus elementos y movimientos fonéticos, para ser convertida *lo más pronto posible* en una frase de una o varias lenguas extranjeras que se le parezca no sólo en el sentido sino en el sonido. Lo más pronto posible. . . no obstante, como la transformación hace posible intervenir varios estados intermediarios, será tanto más fecunda cuanto ponga en juego reglas fonéticas generales aplicables a otras transformaciones, cubriendo así el mayor espacio lingüístico posible (aun al precio de faltas de sintaxis o inexactitudes de sentido). Se comprende que el problema concreto reside en las consonantes, que son la osamenta de la palabra, en tanto las vocales conforman "masas plásticas" más o menos indiferenciadas.

Tal es el procedimiento general. Por ejemplo, la franse *don't trip over the wire!* (ne trébuche pas sur le fil), deviene *tu'nicht* (alemán), *trébucher* (francés), *über* (alemán), *èth hé* (hebreo), *zwirn* (alemán). La traducción hace aquí intervenir transformaciones fonéticas generales de *d* en *t* (do - tu), de *p* en *b* (trip - treb), de *v* en *b* (over - über, como have - haben, confirmado por el castellano donde la *v* se pronuncia *b*). Puede también hacer intervenir reglas de inversión, por ejemplo la palabra inglesa *wire* aún no del todo investida por el alemán *swirn*, hace posible invocar la palabra rusa *provodka*, la cual torna "wir" en "riv", o antes bien en "rov". Sin embargo para tener una idea más completa de los problemas extremadamente delicados que se afrontan en una transformación, consideremos la palabra *Believe* (creer), mucho más peligrosa en vista de su frecuencia en inglés: 1) el prefijo *Be* no conlleva dificultad y pasa directamente al alemán; el verdadero problema está en las consonantes *l* y *v* de "lieve"; 2) éstas se encuentran en otro término inglés, "leave" (a la vez "dejar" y "autorización"); 3) pero convertir "leave" en "laisser" o "lassen", o asimismo "verlassen" no es satisfactorio ya que subsiste la *v* inglesa como fricativa labiodental sonora; 4) en una vía completamente distinta, una regla de transformación hace preceder la *l* por una *g* (luck - glück, like - gleich). Por lo cual *be/ieve* deviene *beg/auben*, con una segunda transformación de *v* en *b*; 5) lo que permite volver a "leave" traduciéndolo por *verlaub* (autorización); 6) lo que

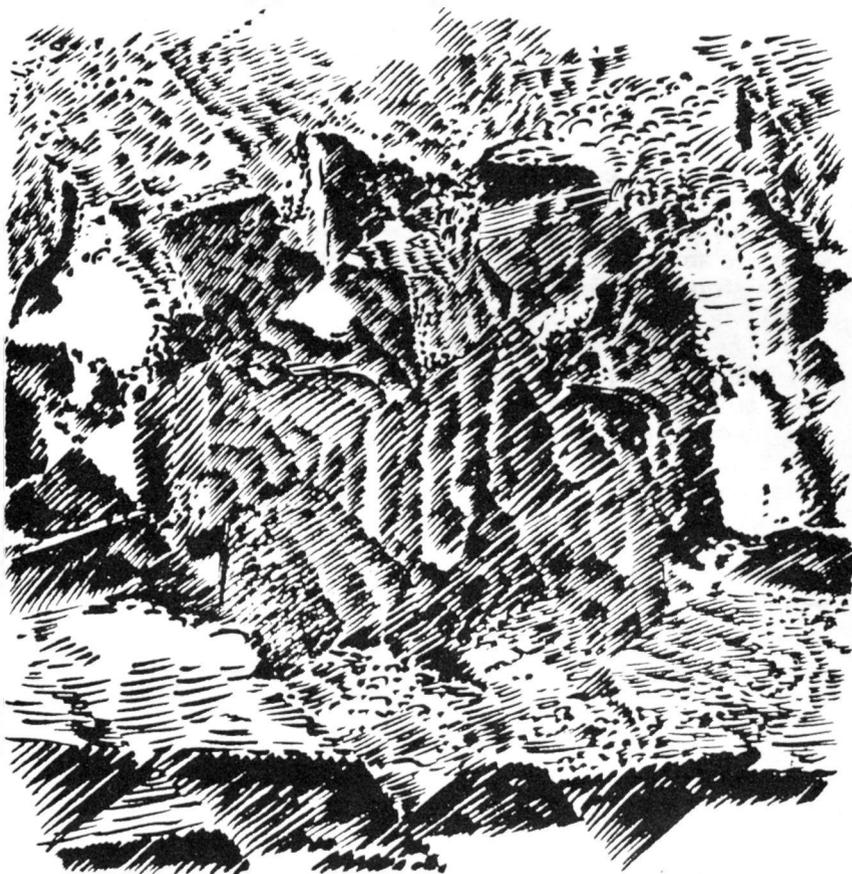
deja subsistir el desvío lingüístico entre los dos sentidos de "leave", autorización y dejar, que queda imperfectamente colmado por la introducción de un nuevo término inglés *let*, y el alemán *lassen*.

Para vencer todas estas dificultades el procedimiento general debe perfeccionarse en dos direcciones. Por una parte, hacia un *procedimiento amplificado*, fundado en "la idea genial de asociar las palabras más libremente unas a otras": la conversión de una palabra inglesa, por ejemplo, *early* (tôt, temprano) podrá ser hallada en las palabras y locuciones francesas asociadas a "tôt" que presenten las consonantes R o L (SuR - Le champ, de bonne heuRe, matinaLement, diLigemment, dévoRer L' espace). O bien *tired* será convertida a la vez en la francesa faTigué, exTénué, CouRbaTure, RenDu, el alemán maTT, KapuTT, eRschöpft, eRmüdeT. . . etc.

Por otra parte hacia un *procedimiento transformado*: no se trata esta vez de analizar o abstraer ciertos elementos fonéticos de la palabra inglesa sino de desmembrarla, de disolverla por fragmentos, multiplicando los fragmentos fonéticos tanto como sea necesario. Así entre los términos frecuentemente encontrados sobre las etiquetas de las cajas de alimentos, se halla "vegetable oil", que no plantea grandes problemas, pero también "vegetable shortening" (grasa vegetal), que permanece irreductible al método ordinario; lo que crea la dificultad, son las SH, la R, T y N. Será necesario tornar la palabra en monstruosa y grotesca, hacer resonar tres veces, triplicar su sonido inicial (shshshORTENING), para bloquear el primer grupo SH con N (el hebreo "Chemenn"); la segunda, SH con un equivalente de T (el alemán "schmalz"), la tercera SH con R (el ruso "jir").

El conjunto de este procedimiento del estudiante de lenguas presenta analogías chocantes con el célebre "procedimiento", él mismo esquizofrénico, del poeta Raymond Roussel. Este operaba en el interior de su lengua materna, el francés; también convertía una frase originaria en otra de sonidos y fonemas semejantes, pero de sentido enteramente distinto ("les lettres du blanc sur les bandes du vieux biLLard" y "les lettres du blanc sur les bandes du vieux piLLard"). Una primera dirección daba el *procedimiento amplificado* en el que palabras asociadas a la primera serie eran tomadas en otro sentido asociable a la segunda ("queve de billard" y "robe à traîne du pillard"). Una segunda dirección llevaba al *procedimiento evolucionado transformado*, en el cual la frase originaria se hallaba ella misma dislocada ("J'ai du bon tabac. . . "jade tube onde aubade. . .").

Sin embargo una diferencia fundamental aparece de inmediato: el libro de Wolfson no pertenece al género de las obras literarias o de arte, ni lo pretende. Lo que hace del procedimiento de Roussel el instrumento de una obra de arte, reside en que el desvío de sentido entre una frase originaria y su conversión se encuentra colmado por historias maravillosas que proliferan, alejan cada vez más el punto de partida, lo recubren y terminan por ocultarlo enteramente. Sucede lo mismo con las máquinas fantásticas, que tienen en la obra de Roussel un rol parecido al de las palabras convertidas, llevan y reproducen acontecimientos puros, símbolos que valen por sí mismos, desgajados de los accidentes o efectuaciones que les han servido de pretexto (por ejemplo el acontecimiento tejido por el "métier à aubes", que tiene como pretexto la profesión del que se



levanta temprano). El desvío, la hendidura patológica está pues colmada, aún si el acontecimiento simbólico que la colma testimonia a su vez una "hendidura", o un "tropiezo" desplazados, pero convertidos así en creativos. No es lo mismo en Wolfson: un desvío, una separación, vivida como patógena, subsiste siempre entre la palabra a convertir y las palabras de la conversión. Cuando traduce el artículo *the* en los dos términos hebreos *éth* y *thé*, comenta: la palabra materna está "cascada" (felé) por un cerebro igualmente "cascado" del estudiante de lenguas. Asimismo, en el ejemplo precedente, la separación subsiste entre *lieve* y *leave*, luego entre los dos sentidos de *leave*. Las transformaciones lingüísticas no desprenden entonces ningún acontecimiento puro ideal que tenga una existencia estética; pero permanecen por entero subordinados a los accidentes en los cuales la frase materna real ha sido pronunciada, y la transformación imaginaria, efectuada. De allí que el libro de Wolfson añade a su procedimiento el relato detallado de las circunstancias externas, accidentes y efectuaciones; por ejemplo, la transformación de *believe* ocupa cuarenta páginas del manuscrito, entrecortadas por la aparición frecuente de esta palabra en los lugares públicos, por el encuentro con el padre en un autoservicio automático, por el recuerdo de uno de sus musculosos amigos y de su hermana, por un retorno al padre que emplea por momentos *like* en inglés, por momentos el alemán *gleichan*, por uno de sus vecinos que dice nuevamente "Believe", palabra que va a ser finalmente transformada siguiendo el modelo dado por *like - gleichen*. Se observará que Wolfson, aún manejando con dificultad el francés, encuentra de manera espontánea la forma gramatical compleja capaz de expresar la relación que permanece extrínseca entre los accidentes reales descriptos y las transformaciones lingüísticas efectuadas: el condicional, y con preferencia el condicional pasado, que no indica de ningún modo aquí un fantasma sino que prolonga a la vez en modo y tiempo el impersonal esquizofrénico ("el estudiante lingüístico alienado tomaría una *e* del inglés *tree*, y lo intercalaría mentalmente entre la *t* y la *r*, si no hubiese pensado que cuando se coloca una vocal después de un sonido *t*, la *t* deviene *d*". . . , "durante este tiempo la madre del estudiante alienado lo había seguido y llegado a su lado decía de tanto en tanto alguna cosa bastante inútil. . .").

El libro de Wolfson no tiene mucho más de obra científica, a pesar de la intención realmente científica de las transformaciones fonéticas llevadas a cabo. Sucede que un método científico implica la determinación, o, asimismo, la formación y la producción de totalidades formalmente legítimas. Las condiciones de tales totalidades, nuevamente, forman un campo simbólico (en un segundo sentido de la palabra símbolo); y las transformaciones en el interior de una totalidad, o de una totalidad a otra, deben ser rigurosamente definidas en el campo simbólico mismo. Ahora bien es evidente que la totalidad de referencia del estudiante de lenguas es formalmente ilegítima: no tan sólo por estar constituida por el conjunto indefinido de todo cuanto no es inglés, verdadera torre de Babel como dice Wolfson, sino también porque ninguna regla sintáctica llega a definir este conjunto haciéndole corresponder los sentidos con los sonidos, y ordenar las transformaciones del conjunto de base provisto de sintaxis y definido como inglés. Es pues de dos modos que el estudiante de lenguas carece de un simbolismo (tanto respecto de la continuidad cuanto de la totalidad); por una parte, por la subsistencia de un desvío patógeno que nada llega a colmar; por otra, por la emergencia de una falsa totalidad que nadie puede llegar a definir. De allí que viva irónica-

mente su propio pensamiento como un doble simulacro, simulacro de lo Bello y lo Verdadero, simulacro de un sistema poético-filosófico y de un método lógico-científico. Además esta potencia del simulacro o ironía hace del libro de Wolfson un libro extraordinario, iluminado por un goce especial y el sol propio de las simulaciones, donde se siente germinar desde el fondo de la enfermedad esta salud muy particular. Como dice el estudiante: "cuán agradable era estudiar lenguas, aunque más no fuere a su manera loca, cuando no imbécil!". Pues "no es raro que las cosas en la vida sucedan así: al menos un poco irónicamente".

Toda esta empresa del estudiante, con este desvío que la atraviesa, esta totalidad mal formada que la inspira, significa algo. Se diría que ella simboliza algo, en el sentido vago y corriente de la palabra símbolo esta vez. Y en efecto, se trata nada más y nada menos que de destruir la lengua materna. La traducción, que implica una descomposición fonética de la palabra, y que no se hace en una lengua determinada, sino en un magma que reúne todas las lenguas *contra* la lengua materna; es una destrucción deliberada, una aniquilación concertada, un deshuesamiento, puesto que las consonantes son la estructura ósea del lenguaje. La traducción se confunde pues con una lingüística general al deseo de destruir la lengua materna—"un deseo quizá vago, sino subconciente y reprimido, de no tener que sentir la lengua natural como una entidad que la sienten los otros, sino, al contrario, de poder sentirla de manera bien diferente, como algo más, como exótica como una mezcla, un *pot pourri* de diversos idiomas". La lingüística, como homicidio ritual y propiciatorio de la lengua materna. Todo parte de allí: del hecho de que, el autor no soporta, no pueda soportar escuchar hablar a su madre. Cada palabra que ella pronuncia lo hierde, lo penetra, y resuena, retumba como ecos en su cabeza. El problema es pues aprender lenguas para poder convertir las palabras inglesas en palabras extranjeras, pero también aprender esas lenguas sin pasar por el inglés, mediante diccionarios interlenguas.

Los medios de defensa son complejos, puesto que debe protegerse de todas las maneras posibles contra la voz de la madre: ni bien su madre se aproxima él "memoriza" en su cabeza una frase de una lengua extranjera; tiene a la vista un libro extranjero; produce gruñidos de garganta y rechinar de dientes; tiene su radio portátil cerca, dos dedos prestos a taparse las orejas; o bien uno solo, dado que la otra oreja está ocupada por el audífono de la radio, quedándole así, una mano libre para poder sostener y hojear el libro extranjero. . . . Pues existe además un nuevo aspecto que se encadena con el impersonal y el condicional esquizofrénico: esta disyunción, ese gusto de desplegar todas las posibilidades disyuntivas, de tener una panoplia de todas las combinaciones posibles, de tal modo que todas las formas de lo que acontece sólo traen aparejado un cambio de lugar insignificante, una permutación minúscula en los elementos locales de la parada "totalmente lista" (Beckett hace con frecuencia el cuadro prodigioso de esta disyunción esquizofrénica, de esta letanía de disyunciones). Y la madre, por su parte, también dirige el combate: ya sea por el bien de su malvado hijo demente, como él dice, por agresividad natural y autoridad, o bien por alguna razón más oscura, en ciertas ocasiones se mueve en la pieza vecina, hace sonar su radio inglesa y entra ruidosamente en la habitación del enfermo que no tiene llave ni cerradura, otras veces camina con paso de lobo, abre silenciosamente la puerta y grita muy rápido una frase

en inglés. Es obvio que todo el arsenal y las actitudes de defensa del estudiante, deben estar prestos en la calle, en los lugares públicos, puesto que es seguro que escuchará hablar inglés y corre, asimismo, el riesgo de ser interpelado. La agorafobia está en él estrechamente determinada por la misología y la ecolalia.

La madre lo tienta o lo ataca todavía de otra manera. Sea con buena intención, sea para distraerlo de sus estudios, o bien para poder sorprenderlo, a veces ordena con ruido cajas de alimentos en la cocina, a veces los viene a agitarlos bajo la nariz, luego se va, y no está exenta de regresar bruscamente al cabo de cierto tiempo. Entonces, durante su ausencia, sucede que el estudiante se libra a una orgía alimenticia rompiendo las cajas, pisoteándolas, absorbiendo su contenido sin discernimiento. El peligro es múltiple porque las cajas presentan etiquetas en inglés que se prohíbe a sí mismo leer (salvo a través de una mirada muy vaga, para encontrar en ellas inscripciones fáciles de convertir como "vegetable oil"), porque no puede, por lo tanto, saber si éstas contienen un alimento que le conviene, porque comer lo torna pesado y lo aparta del estudio de las lenguas, en fin, porque los pedazos de alimentos, aún en condiciones ideales de esterilización de las cajas, acarrearán larvas, pequeños gusanos y huevos que la polución del aire hace todavía más nocivos, "triquina, tenia, lombriz, oxiuro, anguilostoma, duela, anguilula". Su culpabilidad no es menos grande cuando ha comido que cuando ha escuchado a su madre hablar inglés. Es la misma culpabilidad. Para evitar esta nueva forma de peligro tiene grandes dificultades para "memorizar" una frase extranjera aprendida anteriormente; mejor aún, fija en su espíritu, inviste de todas sus fuerzas un cierto número de calorías, o bien fórmulas químicas correspondientes al alimento deseado, intelectualizado y purificado, por ejemplo, las "largas cadenas de átomos de carbono no saturados", de los "aceites vegetales". Combina la fuerza de las estructuras químicas y la de las palabras extranjeras, bien haciendo corresponder una repetición de palabras a una absorción de calorías ("él repetiría las mismas cuatro o cinco palabras veinte o treinta veces mientras ingería con avidez una cantidad de calorías igual en centenas al segundo par de números o en millones al primer par de números"), o bien identificando los elementos fonéticos que pasan a ser en las palabras extranjeras fórmulas químicas de transformación (por ejemplo los pares de fonemas-vocales en alemán, y más generalmente los elementos de lenguaje que se cambian automáticamente "como un compuesto químico inestable o un radioelemento de un período de transformación extremadamente breve"). La equivalencia es pues profunda; por una parte, entre las insostenibles palabras maternas y los alimentos venenosos o sucios; por otra, entre las palabras extranjeras de transformación y las fórmulas o conexiones atómicas inestables (en estos dos últimos casos, la máquina aparece, o bien como un diccionario interlenguas, o bien como un aparato físico-químico de transformación o incluso como un distribuidor automático de alimentos asépticos). El problema más general, como fundamento de estas equivalencias, está expuesto al final del libro: Vida y Saber. Alimentos y palabras maternas son la vida, lenguas extranjeras y fórmulas atómicas, el saber. ¿Cómo justificar la vida, que es sufrimiento y grito? ¿Cómo justificar la vida, "malvada materia enferma", que vive de su propio sufrimiento y de sus propios gritos? La única justificación de la vida, es el Saber, que es por sí sólo lo Bello y lo Verdadero. Hay que reunir todas las lenguas extranjeras en un idioma continuo, como saber del lenguaje o filología, contra la lengua ma-

terna que es el grito de la vida; es necesario reunir las combinaciones atómicas en una fórmula total o tabla periódica, como saber del cuerpo o fisiología, contra el cuerpo vivido, sus larvas y sus huevos, que son el sufrimiento de la vida. Sólo una "hazaña intelectual" es bella y verdadera, y puede justificar la vida. ¿Pero cómo el saber tendría esta continuidad y esta totalidad justificantes, él que está hecho de todas las lenguas extranjeras y todas las fórmulas inestables, en las que siempre subsiste un desvío que amenaza lo Bello y donde no emerge sino una totalidad grotesca que voltea lo Verdadero? ¿Es posible alguna vez "representarse de una manera continua las posiciones relativas de los diversos átomos de todo un compuesto bioquímico pasablemente complicado. . . y demostrar de un solo golpe, instantáneamente, y a la vez de manera continua, la lógica, las pruebas para la veracidad de la tabla periódica de los elementos"? Quizá sería necesario ser más modesto: hacer de todas las lenguas extranjeras un medio de volver a la lengua materna desarmada, hacer de la tabla periódica un medio de volver al cuerpo y a sus alimentos purificados. No ya oponer el Saber a la Vida, en una doble figura que remite por ambas partes a la muerte, sino despejar lenta, dolorosamente, a través de las palabras y de las fórmulas, algo que une la vida al saber. "Hay asimismo una esperanza de que después de todo. . . el joven mentalmente enfermo será un día capaz, de nuevo, de emplear normalmente esta lengua, el famoso idioma inglés".

Sea pues la ecuación de hecho:

palabras maternas	=	alimentos	=	vida
lenguas extranjeras		estructuras atómicas		saber

Si consideramos los numeradores, vemos que tienen en común el ser "objetos parciales". Los objetos parciales tienen varios caracteres que hacen de ellos los fragmentos de una diosa temible, y que explican el rol esencial que tienen en la esquizofrenia: son esencialmente amenazadores, ruidosos, tóxicos, venenosos. No son parciales en el sentido de que procederían de un todo y obtendrían valor a través de él: son en sí mismos y, directamente, fragmentos imposibles de totalizar, estallidos primordiales que no testimonian ningún todo, pedazos naturales estallados, contenidos en cajas y que amenazan hacer explotar aquello en que entran. Son rebeldes a toda transformación precisamente porque no se integran en ningún todo y no "pasan" a otra cosa: pueden "significar" varias cosas en grados diversos, seno, alimentos, excrementos, niños, pene; pero el término "significar" es poco conveniente, hablando con propiedad, ellos no tienen "sentido", puesto que no entran en ningún sistema de transformación que les daría tal o cual determinación según el todo del cual supuestamente serían extraídos, o al cual pertenecerían. Son, por lo tanto, rebeldes a la simbolización: no deben sus caracteres a lo que representan, sino al contrario, imponen a todo cuanto representan el estado de objetos parciales por lo cual no se distinguen ni numérica ni específicamente, sino por un modo muy particular de multiplicidad no numérica. Esto es lo más difícil de describir: no son pedazos de un seno, de un pene, de un niño, etc.; el seno mismo no es más un pedazo de cuerpo, el pene otro pedazo (tales hipótesis reintroducirían forzosamente totalidades preexistentes); sino que los objetos parciales son en sí mismos pedazos numéricos que se disputan los pedazos orgánicos de lo que representan, cada pedazo llevando por su parte un pedazo del representado, cada pedazo teniendo por su cuenta un fragmento de niño. Es esta relación "fragmento sobre fragmento" que ex-

cluye toda totalidad, transformación o simbolización: el objeto parcial implica un fenómeno esencial de *desvío*, donde cada fragmento, inseparable de la multiplicidad que lo define se separa sin embargo de los otros y se divide en sí mismo, quedando compuesto, no ya simplemente de objetos heteróclitos sino de fragmentos heteróclitos de objetos heteróclitos. En fin, último carácter, el objeto parcial concierne al sistema boca-ano, y remite al cuerpo de la madre, no en tanto totalidad sino como un tipo dentro de la multiplicidad formal donde el cuerpo mismo tiene el rol de caja y de receptáculo. La lógica del objeto parcial no está más que en sus comienzos; no está para nada favorecida por los autores que invocan la noción vaga y falsa de disociación y pretenden con eso explicar los restos o los fragmentos que constituyen las "propiedades" del esquizofrénico.

Según el estudiante de lenguas, su madre no le dirige la palabra en inglés sin un acento de triunfo: lo atiborra de alimentos y lo penetra con palabras inglesas. Pretende hacer vibrar la oreja de su hijo al unísono con las cuerdas vocales: "su voz muy alta y triunfante, y quizá igualmente triunfal"; "este tono de triunfo que ella tendría al pensar en penetrar a su hijo esquizofrénico con palabras inglesas"; "parecía tan llena de un cierto goce macabro por esta buena oportunidad de inyectar de alguna manera las palabras que salían de su boca en las orejas de su hijo, su único hijo, o como ella le decía de vez en cuando, su única posesión, parecía tan feliz de hacer vibrar el tímpano de esta única posesión, y en consecuencia los huesillos de la oreja media de la susodicha posesión, su hijo, casi al unísono con las cuerdas vocales de ella". Las relaciones de la madre con sus dos maridos, uno de los cuales tiene una existencia fluídica, el otro una existencia "solapada", le otorgan el rol de mujer fálica. Ella tiene un ojo de menos, es tuerta, pero este ojo de menos hace las veces de un objeto parcial de más, un pene de más, representado por el ojo artificial que ella retira cada noche. El estudiante de lenguas describe el pene como un órgano femenino: "el verdadero órgano genital femenino le parecía ser, antes que la vagina, un tubo de caucho grueso, listo a ser insertado por la mano de una mujer en el último segmento del intestino, de su intestino". Su gusto por los termómetros, los irrigadores y los lavados intestinales, todo su erotismo anal unido a su fobia por los gusanos y larvas, se inscriben en el mismo cuadro: el espantoso placer de ser poseído femeninamente por la madre poseedora de múltiples penes, la Medusa tuerta, y tener niños de ella. (Hay aquí una inversión propiamente esquizofrénica, que remite a los objetos parciales, independientemente de los temas homosexuales que necesariamente intervienen por el contrario en la paranoia; asimismo habrá que distinguir los ceremoniales o ritos compulsivos de la esquizofrenia de aquellos de la neurosis obsesiva en cuanto a que los primeros se refieren a objetos parciales simbólicos.)

Si consideramos pues los dos numeradores de la ecuación de hecho, vemos que se relacionan entre sí siguiendo la ley de los objetos parciales, *fragmentos sobre fragmentos*. Son las palabras maternas las que vienen a asumir los fragmentos numéricos de la primera especie, en tanto que los alimentos asumen los fragmentos orgánicos de la segunda especie (senos, pene, niño, excrementos O Larvas). No se podrá decir sin embargo que las palabras se ponen a *designar* los alimentos, ni que ellas encuentran su *sentido* en aquello que los alimentos ocultan, puesto que siguiendo las reglas formales del objeto parcial, las palabras han literalmente estallado en sus elementos fonéticos, y

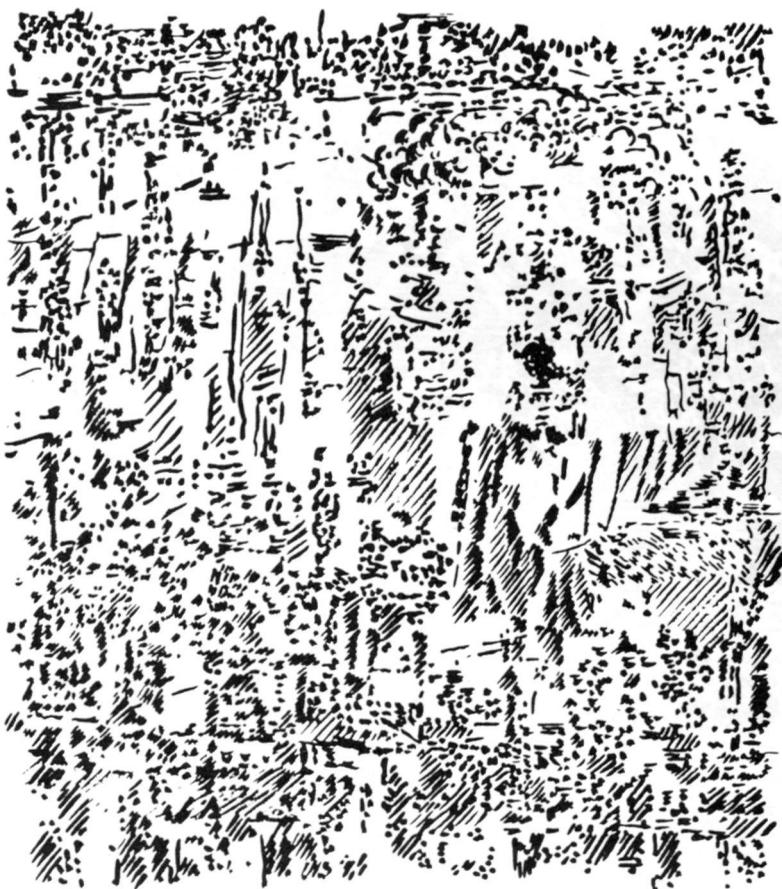


particularmente en sus elementos duros que son las consonantes. No son más que sonidos penetrantes, o letras hirientes, que se desprenden y se desarticulan en los afiches públicos, en las etiquetas de las cajas de conserva, o en el block sobre el cual la madre escribe. Están en separación, sus elementos mismos están descuartizados. Todo el drama se desarrolla completamente alejado de la designación y de la expresión. Y por su parte, los alimentos no son más objetos designados, ni lo que ocultan (seno, pene, niño excremento), sentidos expresados o velados. Los alimentos son a su vez fragmentos orgánicos, cada uno de los cuales tiene en sí mismo un pedazo de seno, un fragmento de excrementos, un fragmento de niño, uno de pene, larvas numerosas. Y la relación entre las dos clases de fragmentos, verbales y orgánicos no es de designación ni de expresión, sino de *imbricación* violenta, los unos en los otros, los unos sobre los otros, como en un rompecabezas cuyas piezas habría que forzar. La relación entre los numeradores de la gran ecuación da por lo tanto una ecuación subordinada:

palabras estalladas = vida injusta y dolorosa (frag-
alimentos fragmentados = mentos de seno, de pene. . .)

Es absolutamente insuficiente decir que el esquizofrénico trata o aprehende las palabras como cosas. *En realidad, palabras y cosas están sometidas al proceso primario, que de ninguna manera las confunde*, sino que les da a cada una un papel oral específico conforme a las reglas formales del objeto parcial, en tanto que éstas distribuyen a su vez por la fuerza las palabras y las cosas, las imbrican, las encajan unas en otras, suspendiendo cualquier relación de designación y de significación posible.

¿Qué hace y cómo reacciona el esquizofrénico? A los objetos parciales y al cuerpo fragmentado, el estudiante de lenguas opone un cuerpo completo, cerrado, labios apretados, orejas taponadas, un cuerpo de música fluida e inmortal, organismo sin órganos y sin partes, radio-cerrado. A las palabras estalladas que son la *pasión* dolorosa del esquizofrénico, opone palabras enteras, idealmente indescomponibles, a la vez líquidas y continuas, cimentadas y totales, llegadas de todas las otras lenguas, y que conforman su *acción*, su "hazaña". Pero todo el problema radica en la transformación: ¿cómo va a pasar de la pasión a la acción? ¿Cómo va a transformar las palabras inglesas, a integrarlas en una totalidad extranjera, si a las reglas del objeto parcial hacen de ellas entidades no transformables, no totalizables, golpeadas por un desvío materno irreductible? Sería preciso que un principio de totalidad y de transformación viniese de otra parte. Y sin duda se ve que para extender su campo de lenguas extranjeras, el estudiante puede organizar un doble circuito que no pasa por el inglés: ya sea gracias a un diccionario de dos lenguas extranjeras, ya sea "memorizando" en primer lugar una frase de una lengua, luego tratando de encontrar sus sonidos sobre un disco. Sucede que corresponde siempre a la totalidad como objeto completo el hecho de construirse sobre dos circuitos, dos velocidades o siguiendo dos direcciones a la vez, como los dos círculos del cielo trazados en sentido inverso, o las dos dimensiones de un espacio del todo y de un tiempo de la totalización. El círculo interior, o más bien los múltiples círculos interiores constituyen las reglas de transformación, de permutación, de inversión sin las cuales los elementos no serían las partes de un todo; pero el mismo todo no subsume ni se apropia de sus partes sino por el círculo exterior, el cual introduce una común medida en todas las reglas e impone un período a todos los elementos (la lógica del objeto comple-



to encontraría una de sus mejores expresiones en el Timeo). Es así como, a partir de ese momento, por la existencia correlativa de un doble circuito, los elementos en sí rebeldes se ven forzados a superar su resistencia. Las palabras inglesas fonéticamente estalladas "ven" que sus elementos pasan a integrar términos extranjeros según reglas de transformación orgánica interna a condición de que éstas sean inscriptas en un cuadro numérico externo, que fija idealmente sus períodos. El problema esquizofrénico, aquí, es indisolublemente de transformación y de totalización. La relación de designación de la palabra inglesa, su "sentido" corriente, suspendido por sobre ella como una nube por encima de los elementos estallados, sirve vagamente de indicador para la introducción de tales elementos en el sistema de doble pista que va a transformarlos y totalizarlos. Así como la lógica del objeto parcial distinguía las palabras maternas como fragmentos verbales y los alimentos como fragmentos orgánicos, estrechamente aprisionados los unos en los otros, la lógica del objeto completo distingue un conjunto orgánico transformacional (esta vez, las palabras extranjeras) y un conjunto periódico totalizador (las estructuras atómicas y la tabla de elementos); ambos, estrechamente ligados, como vientos. De allí la necesidad absoluta para el estudiante de relacionar las palabras extranjeras con fórmulas químicas y con radio-elementos periódicos.

Por cierto, las palabras inglesas no *designaban* los alimentos y no *significaban* lo que los alimentos ocultaban (los penes maternos, la inversión y la castración). Pero todos estos tipos de fragmentos entraban en una relación mucho más íntima y más completa, imbricados a la fuerza unos en otros, encajados. Asimismo en la lógica del objeto completo, las palabras extranjeras como circuito interior y la tabla periódica como circuito exterior entran en una relación íntima y completa: las palabras extranjeras no designan fórmulas químicas o estructuras atómicas, ni significan tampoco lo que tales fórmulas ocultan (el fallo, el endurecimiento y la restitución). Pero los dos flujos, el flujo orgánico de las palabras extranjeras y el flujo periódico de las fórmulas, son por fuerza *insuflados* el uno en otro, "memorizados", uno en otro. A la ley del objeto parcial "fragmento sobre fragmento", responde el principio del todo como objeto completo "flujo en flujo". De tal modo que de la gran ecuación de hecho, podemos extraer una segunda ecuación subordinada como relación de denominadores:

$$\frac{\text{palabras extranjeras}}{\text{estructuras atómicas}} = \frac{\text{saber (reforma y restitución del objeto completo)}}{\text{objeto completo}}$$

Este principio de totalidad y transformación, capaz de conjurar la inversión o el desvío materno irreductible, es natural buscarlo por el lado del padre. ¿Nada más natural? Tanto más puesto que si el estudiante dispone de dos padres; el real, el primer marido, y un suegro. Pero es aquí (no *por* esta razón psicosocial) donde interviene el obstáculo radical que impide al estudiante formar en el orden del símbolo una totalidad paternal legítima, del mismo modo en que era incapaz de colmar simbólicamente el desvío materno. Y si el ojo de menos de la madre era más bien un ojo de más, los dos padres realizan más bien la ausencia simbólica del padre, la famosa forclusión lacaniana. Sucede que los dos padres tienen una existencia tan fluida en el "espíritu pervertido del enfermo", como dice Wolfson, que los dos flujos, los dos circuitos se mezclan irremediablemente, sin que uno pueda servir de media periódica totalizan-

te, ni el otro de regla operatoria transformacional, puesto que ninguna coagulación ni sedimentación, e inversamente, ninguna precipitación o licuefacción son asignables, sino apenas transformaciones en eclipses, saltos desordenados, oclusiones dolorosas en una totalidad resbaladiza, hemofílica, perfectamente inconsistente, inutilizable. De su suegro, cocinero, el estudiante dice: sus posiciones de cocinero en los bodegones "eran en cierto modo como las chances de sobrevida de una partícula dada de un elemento radiactivo de 45 días de periodicidad, es decir, que sería improbable que su empleo durara nueve meses, así como la partícula tendría menos que una chance sobre 65 de seguir subsistiendo al cabo del mismo tiempo". Y esta acusación vale aún más contra el padre que lleva una vida nómada, en diversos hoteles y no encuentra a su hijo sino en lugares públicos, ambos con apuro por separarse.

De tal modo la asimilación explícita de los padres a fórmulas químicas y a radio-elementos denuncia el carácter ilegítimo del todo. ¿Cómo el estudiante podría evitar formar una falsa totalidad de todo cuanto no es inglés, sin principio sintagmático ni regla sintáctica? Así como, en la visión del estudiante, la madre es incapaz de colmar el desvío patógeno que ella cava, el padre es incapaz de reorientar la totalidad ilegítima que él conforma. (¿No pretende acaso el padre, ridículamente, saber las lenguas extranjeras?). Es la ley misma de la totalidad, el flujo en el flujo, que la hace ilegítima, así como es la ley de la separación, *fragmentos sobre fragmentos*, que la torna incolmable. Y la falsa totalidad paterna deja subsistir, más aún arrastra hasta en las lenguas extranjeras y los ensayos de traducción el desvío que quebraba las palabras de la lengua materna (por ejemplo la hendidura transpuesta en la traducción de *thé* en *eth hé*). Las palabras extranjeras no llegan a formar bloques inseparables y continuos. La razón de ello es simple. Es que nosotros hemos hecho como si el desvío, y la tarea de colmarlo (continuidad) correspondiera a la madre, y como si el todo, y la tarea de dirigirlo (totalidad), correspondiera al padre; pero en verdad, no hay función ideal, y cualquier introducción de la Naturphilosophie en el psicoanálisis es absurda. En la regla considerada normal, el padre y la madre, ambos, son necesarios para formar la totalidad, así como para colmar el desvío. Pero si no hay funciones naturales ideales, hay posiciones simbólicas. Cuando el simbolismo del todo y de las partes está afectado en su esencia subjetiva se produce una repartición aberrante, asimbólica, y en el caso preciso del estudiante de lenguas, la madre está planteada como responsable de una separación necesariamente patógena, y el padre, como responsable de una totalidad necesariamente mal formada. Al igual que nosotros hacemos como si. . . Y cada vez que se plantea el problema del desvío, la madre ha desaparecido, razón por la cual la separación es incolmable. Y cada vez que se plantea el problema del todo, la madre ha desaparecido, por lo cual la totalidad no puede formarse (el estudiante lo experimenta cuando quiere convertir la palabra inglesa *lady* y no puede transformarla más en el alemán *leute* o en el ruso *loudi*, que significan las "gentes", haciendo corto circuito, precisamente, en la parte femenina). Vano sería decir al estudiante que basta reunir al padre y a la madre, aceptarlos tal cual son. . . etc.: como la constelación familiar no es la causa del trastorno, con más razón su readaptación no puede ser terapéutica. Y la psicología social no tiene más explicación para la enfermedad que para el retorno a la salud: todas sus informaciones deben pasar a través del tamiz que las filtra y que es la *lógica* formidable de la salud, así como

también de la enfermedad (gramática general psicótica).

Por último, pareciera sin embargo que el estudiante "se adapta" a sus padres, y que éstos dan un paso hacia él. "Posiblemente el esquizofrénico debería modificar al menos algunas de sus conclusiones peyorativas respecto de sus padres", pues la madre consiente cada vez más en hablar en idish, el padre también, y el suegro en francés. Y el libro termina con un canto todavía sombrío, pero de esperanza, en el que se esboza la eventualidad de soportar el inglés, de soportar la vida, de reencontrar la libertad perdida. Pero justamente, ¿en qué consiste esta verdadera revelación final, que no se reduce, evidentemente, a la aceptación mutua del hijo y de sus padres? En las ardientes páginas del final, Wolfson expone la certidumbre que lo atraviesa un día, la "verdad de las verdades". Por una parte, el saber no puede oponerse a la vida porque, aun cuando toma como objeto la fórmula química más muerta de la materia inanimada, los átomos de esta fórmula son aún de aquéllos que entran en la composición de la vida orgánica y ¿qué es la vida sino su aventura? El saber no puede dar una mayor justificación de la vida, porque no cuenta con la continuidad ni la totalidad necesarias para ello. Por otra parte, la vida no se opone tampoco, al saber, pues ¿qué es el saber sino la aventura de la vida en el cerebro de los grandes hombres (un cerebro semejante por otra parte a un irrigador plegado)? Y la vida no tiene por qué ser justificada por el saber, pues los más grandes dolores están ya justificados por quienes los padecen, que sacan de ellos una maravillosa enseñanza de martirio, de inteligencia y de caridad; en cuanto a los más pequeños dolores, estos que nos ocasionamos "para" probarnos que la vida es soportable son ellos los que nos enseñan un día que la vida se sustrae a toda justificación. Así el estudiante, habituado a conductas masoquistas (quemaduras de cigarrillos, asfixias voluntarias, aspersiones heladas) encuentra la "revelación", y la encuentra precisamente a raíz de un dolor muy moderado que se inflingía, y en un momento en el que este dolor se hace bastante soportable: se le revela al mismo tiempo que la vida es absolutamente injustificable y tanto más cuanto que no tiene por qué ser justificada. Cuán equivocados estaríamos al ver en todo eso los rudimentos de una mala filosofía. Y para llegar a la idea de que la vida no requiere ser justificada, cuántos pensamientos débiles, delirios y bulbucesos psicóticos necesita cada uno de nosotros y cuántos de nosotros no llegamos nunca a esa idea. Lo que el estudiante toma en su revelación es que, en ambos lados de su ecuación fundamental, está sólo la muerte, del lado de la madre y del lado del padre, del lado del saber y del lado de la vida, tanto si se los coloca en una relación de oposición o de justificación, o mal que bien asimismo de reunión. La muerte como patología del desvío, o como malformación del todo. Pero eso, él no ha podido captarlo sino como resultado, en su "consciencia alienada", de una *aventura más profunda*, de una comprensión más profunda, que determina también el aspecto más soportable y más humano que toman sus padres: "verdad de verdades. . .".

Esta aventura, es la aventura de las palabras. El lenguaje entero arrastra con él una aventura de sexo y amor. Pero hay muchas maneras de aproximarse a él. En el nivel más bajo los puercos de la humanidad, es decir, los "bons vivants", son los que se complacen con las historias obscenas, chistes picantes, trabalenguas. . . etc.: se puede decir sin embargo que ellos apprehenden algo de la historia sexual del lenguaje, y que ellos ponen en obra procedimientos propiamente lingüísticos, pero

lo hacen sólo en *general* y cesan de reír desde el momento en que encuentran en el silencio de las palabras su propia castración, su propia inversión. Se sirven laboriosamente del lenguaje para *designar* la sexualidad y sus acontecimientos. Se sabe que una comicidad potente se desencadena cuando el espíritu es inconsciente. Y que un lapsus pone en juego todas las fuerzas de la Naturaleza en un feliz caos, y que un chiste no es soportable sino cuando imita el inconsciente. Y que, extrañamente, cuando no se lo ha hecho a propósito es que se comienza a estar personalmente concernido. Entonces comienza el humor, que es el espíritu en nosotros, no aquél que nosotros hacemos, sino el que nos hace y al cual nos ofrecemos en holocausto. Sucede que la relación del lenguaje y la sexualidad ha cesado de ser de designación, y se ha convertido en una relación de significación, y bajo esta forma se despliega en todo el campo neurótico (dado que la relación de significación es en sí muy compleja, y comporta varias capas que van desde una simple psicopatología de la vida cotidiana hasta el psicoanálisis de las neurosis). Y más allá todavía, la psicosis y la ironía psicótica: todas las palabras cuentan una historia de amor, pero esta historia no es ni designada ni significada por las palabras. Ella está *encerrada* en las palabras, indesignable, insignificable. Y en ello reside la aventura del lenguaje psicótico. El rasgo fundamental de este lenguaje no es tratar las palabras como si fueran cosas sino, por una parte, imbricar las cosas en las palabras (siguiendo la ley de *fragmentos sobre fragmentos*, del objeto parcial o de la palabra estallada); por otra, insuflar el saber en las palabras (siguiendo la ley del *flujo en el flujo*, del objeto completo o de la palabra indescomponible). El saber ya no está significado; sino que está insuflado en la palabra. La sexualidad, es decir, Eros, es éste saber insuflado, esta cosa encajada. Lo cual es como decir que la psicosis y su lenguaje son inseparables del "procedimiento lingüístico", de un procedimiento lingüístico. Es el problema del procedimiento que en la psicosis ha reemplazado al problema de la significación y de la represión. Como Teseo, sabe a qué atenerse tan sólo quien se orienta en el procedimiento. En él juegan la enfermedad y la curación. La curación del psicótico no consiste en tomar consciencia sino en *vivir en las palabras* la historia de amor que ellas imbrican y que las insuflan, Eros singular. No en designar algo, ni en significar un saber, sino en vivir insuflado y encajado, en el procedimiento mismo. Entonces el procedimiento cesa de reunir y distribuir las figuras de la muerte, libera este Eros, esta historia sexual que se ocultaba en sus leyes. Todavía es necesario que el psicótico descubra por sí mismo el procedimiento personal preciso que lo pone en escena, y que redescubre la historia desdichada de un amor que su procedimiento murmura y retiene, más oculta aún que si ella estuviera reprimida. Pues, imbricada e insuflada en las palabras, es necesario encontrarla como en una adivinanza, no ya traducirla como un significado. El libro de Wolfson es una de las mayores experimentaciones en este campo. Es en tal sentido que todo en la psicosis pasa por el lenguaje, pero sin que nada concierne jamás a la significación ni a la designación de las palabras.

(Traducción: Luis Thonis)

LOUIS WOLFSON

*El joven estudiante
de lenguas*

Traducción y nota de Florencia Dassen

Si el autor debe excusarse por haber escrito y hecho publicar este libro, lo hace sobre la marcha. Pero, como ha leído algunos libros en diversas lenguas, tiene una máquina de escribir, no tiene casi dinero, tiene cierta idea sobre el "estudio" de las lenguas —más tarde la tendría sobre la salud, la longevidad, el perfeccionamiento de la ortografía francesa... (y pensaría naturalmente que sus ideas podrían importar, ser útiles, buenas, al menos esperaría que no fueran nocivas, o tal vez mejor, no se atrevería a creer que lo fueran, ¡aún ciertas ideas filosóficas pesimistas, nihilistas, locas!)— y sin duda sobre todo como se sentía muy frustrado pensaba que podía, debía posiblemente, escribir un libro (y eso sin que pudiera ser en su lengua materna). Pronto estaba bajo el dominio de esta idea y comenzaba por teclear la máquina. Era una reacción en cadena: cuanto más trabajaba más ideas tenía, y más tiempo ponía, ¡y más forzado se sentía a llevar a cabo su obra!. Aunque soñando, al comienzo, escribir algo concerniente sobre todo al estudio de las lenguas, el resultado de su trabajo es sin duda una monstruosidad que interesaría a los psiquiatras con su teoría del edipo, del instinto de muerte... más que a los lingüistas.

En cuanto al "perfeccionamiento" ortográfico imaginado por el autor —éste, que tiene la costumbre, como mucha gente, de hacer abreviaturas y omitir letras cuando anota diversas cosas, que ha leído sobre propuestas de reforma a la ortografía francesa, que piensa que todo un largo ejemplo de una reforma un tanto taquigráfica, aunque sea "erudito" (los asteriscos), podría tal vez interesar a muchos lectores y ser útil, hubiera querido que su libro fuera impreso así— eso hubiera sido llevar las cosas lejos, pero no hasta el extremo. (Posiblemente se harán un día aunque sólo sea poco a poco, esas simplificaciones simples de la ortografía francesa, cambios que no alcanzarán o apenas, el lugar de las palabras en el diccionario y entre las cuales la supresión de ciertas consonantes dobles y otras letras parásitas, como la *m* doble (resultado de una fusión de la desinencia —*amment*, la *t* doble de *frisotter*, *garrotter*, *grelotter*. . . de *cachette*, *claque*. . . , la *n* doble de *bâtonner*, *cantonner*, *patronner*. . . de *citronnade*, *sablonneux*. . . , aún de *consonne*, tal vez de *sonner* y *donner*, la *l* doble de *amoncelle*, *annelle*... , la *p* parásita de *prompt*. . . , *dompter*. . . , y *sculpter*. . . , etcétera.) Si hubiera tenido la libertad de actuar, el autor, hubiera omitido todas las *u* parásitas que siguen a la *q* (*qe*, *q'il*, *qi*) y, accesoriamente, hubiera puesto quizá más por extravagancia, *sqizofrène*, y no *skizofrène* que causaría un desplazamiento menor en el diccionario, para *schizophrène* (compárase con el español esquizofrénico [el acento, siempre agudo en esta lengua, además de diferenciar ortográficamente algunos homónimos y que cumple la función en cierta medida de diéresis sobre ciertas *i* y *u* acentuadas, sirve para indicar la sílaba tónica cuando ésta no es la penúltima de una palabra que termina con *n*, *s* o vocal o cuando no es la última de una palabra que termina con una consonante que no sea *n* o *s*]. Para "et" se habría encontrado a veces el signo & pero mucho a menudo *e* (precedida siempre en el texto por un asterisco como todas las palabras cuya ortografía habría sido cambiada salvo que no se tratara más que de la pérdida de una "u" parásita y, en un plural, de la *t* final de una palabra en *-ant*, *-ent* o *-ment* o de un adjetivo en *-ant* o *-ent*, lo que puede dar por ejemplo *enfans taginans* sin ningún asterisco y la primer palabra incluso, escrita como no hace mucho tiempo). Las consonantes dobles, como ha sido sugerido, hubieran terminado por ser destrazadas, incluidas aquellas que son consecuencia de la composición y en las que

una geminación puede oírse muy bien (como en *illabourable*, *inmaculable*. . .) ya que por una parte parece que hubiera una tendencia a pronunciar menos frecuentemente como geminadas esas consonantes y por otra parte no es necesario para la prolongación de una consonante que sea doble, produciéndose la geminación en los acentos que se llaman afectivos e intelectivos; pero habrían quedado, naturalmente, las consonantes dobles que significan dos fonemas diferentes (como en *accéder*, *suggérer*. . .) y, también las *s* dobles, y quizás otras. Hubiera sido espeluznante igualmente la nueva utilización, insólita del acento grave y de la diéresis, que hubieran, entre otras cosas, reemplazado o abreviado en cierta medida la *h* muda y ésto con mucho más éxito en lo que se refiere al primero, por lo tanto *h* muda + *a*-, *u*- o también *eu*- (*habile*, *huître*, *humble*, *heure*. . .) se habrían vuelto *à*-, *ù* o *eù* (*àbile*, *ùître*, *ùmble*, *eùre*) pero *hy*- y *h* muda + *i* (*hyalin*. . . y *hiatus*) se convertiría en *ö*- (*ölocauste*, *öme* (!). . . [(*hôte*, *hôtesse*. . . quizás *ôté*, *ôtèsse*. . .!)] *hebdomadaire*, *hectare*. . . *ëbdomadaire*, *ëctare*... (*ëure* sería otra posibilidad para *heure*), *héberge*, *hébétant*, *hébétude*, *hébraïque*, *hédonisme*. . . se volverían (tal vez sólo provisionalmente) *ébërge*, *-ebétant*, *ébétùde*, *ébraïque*, *édönisme*. . ., *hébété* tendría que convertirse simplemente en *ébété*. Desde luego, *abondamment*, *constamment*. . . se volverían *abondament*, *constament* pero *différement*, *évidement*, se volverían *diffèrèment*, *évidèment*. . . (lo mismo *fàme* o tal vez, *fème* para *femme*). Otras ideas: *doi* por *doigt* (antiguamente, simplemente *dei*); *tems* por *temps* (la *s* se conserva para la sinalefa en el singular); *poi* tal vez por *poids*; *fîs* o también *fîs* por *fiis*; *vîle* o también *vîle* por *ville*; *chèvrau*, *gâtau*. . . por *chèvreau*, *gâteau*. . . pero *bea*, *beacou*, *ea*. . .! por *beau*, *beaucoup*, *eau*. . . (esto para un menor desplazamiento en el diccionario); *admètre*, *comètre* (!), *démètre* por *admettre*. . . *commettre*. . .; *sâle* por *salle*, evitando una homonimia visual con el adjetivo *sale*, lo mismo *dâte*, por *datte*, *mâle* por *malle* (tal vez provisionalmente, también *bâle*, *pâte*. . . en lugar de simplemente *bale*, *pate*. . . por *balle*, *patte*. . .) *psycotiqe* (!) por *psychotique* (cf. *m. métempsycose* [transmigración de las almas]; *hor*, *hormi*, *traver*, *ver*, por *hors*, *hormis*. . .; etcétera (la dominante es claramente la supresión de letras!). El lector podría sin embargo encontrar en este libro varias muestras de ortografía "reformada" hechas en diversas etapas de las meditaciones del autor al respecto y que contienen muchas inconsistencias.

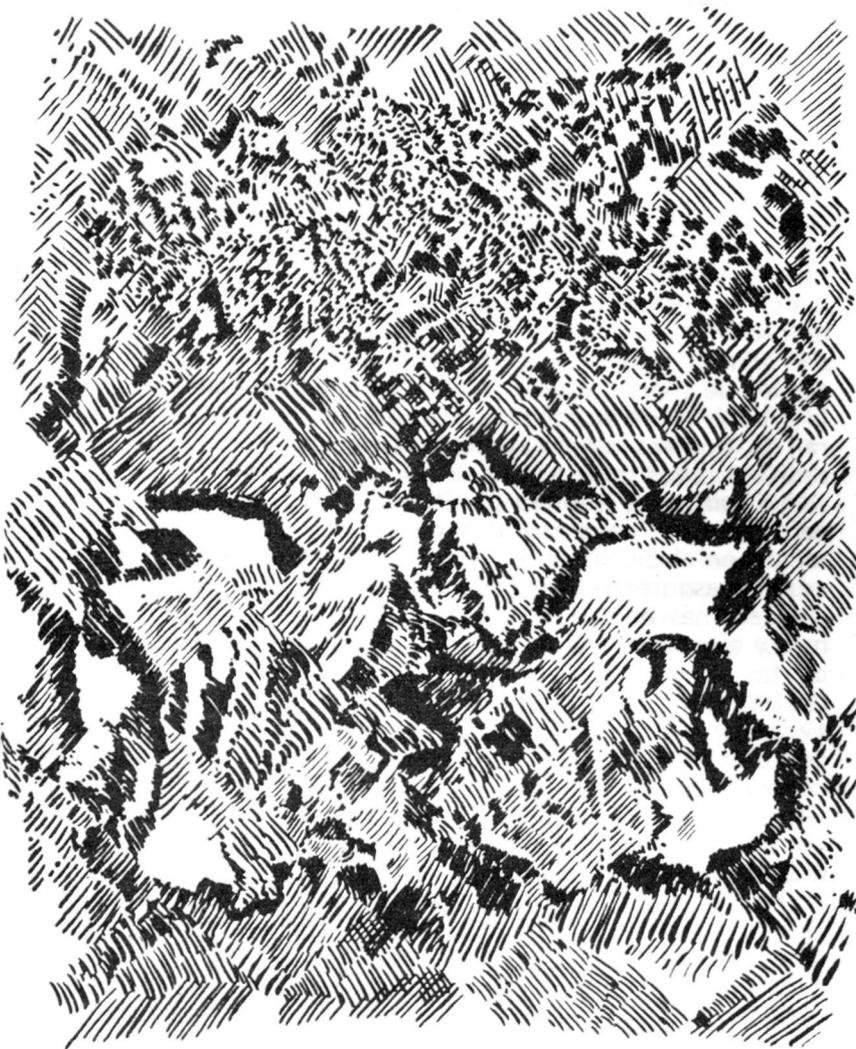
Y, en cuanto a la taquigrafía, el autor inventará una, bastante mediocre, para la que es preciso papel rayado y que haya servido más bien de escritura secreta.

Se ha tratado naturalmente, para lo que hace a la pronunciación de los vocablos de la lengua materna del enfermo mental, de indicar aquella propia del dialecto de la ciudad nativa de este último, en dicho dialecto, por ejemplo, la *y* final de un polisílabo es cerrada (como la *i* de *filtre*) en lugar de ser abierta (sobre todo la lengua está un poco menos levantada hacia el paladar y los músculos articulatorios menos apretados).

Finalmente, el autor quiere agradecer a los que debe agradecer y dedicar su libro a la gente meritoria del pasado, del presente y del futuro presumiendo. . .

II

Al leer libros extranjeros el estudiante *esquifrénico no es-



taba en absoluto "seguro" de su lengua materna, ya que a menudo ya sean *locuciones, ya sean obras, ya sean así mismo frases enteras se encontraban *sitadas en medio del texto, *i entonces él podría tener una *nesesidad poderosa de desmembrar las palabras *mencionadas, de simplificarlas, de barrer su *conosimiento, de "destruirlas" *combirtiéndolas tan pronto como sea posible, instantáneamente en *vocablos extranjeros, *i *eyo posiblemente a pesar de sí mismo. Una obra alemana, por ejemplo, *sitaba una nouvelle de lo sobrenatural, en la cual al terminar el cuento, el amor maternal bien podría a fin de cuentas, *parecer mucho más fuerte que el del padre: *The monkey's Paw* (the, th sonora ["d continua": con la punta de la lengua entre los dientes más o menos apretada contra los *insisibos superiores, se sopla] e muda sin redondear; mögkiz, 'o abierta sin redondear" tónica, "g *nasalisada" [o g & n fusionadas] e i abierta; po: o abierta & larga; = La pata del mono). La *mención de este título lo había deprimido por un momento; pero como le interesaba más o menos la *soología *i como le *abía caído en las manos un *brebe manual alemán barato sobre los mamíferos, *abía tomado nota de los nombres, al menos, de numerosos animales que *aparesían en grabados *i de *eyos, al menos cuatro podrían *naser en su mente por la metamorfosis inmediata de *monkey* de acuerdo con su método maniático de "destronar" las palabras de su idioma materno mediante similitudes de significado *i de fonética con las palabras extranjeras.

(El artículo definido *the* fue *ensegida transformado en el alemán *der* [que tiene el mismo sentido *i es *conjénere] *i como se *pronuncia rápidamente [por lo tanto *reduse *i como *d* *segida de *e* muda sin redondear *matisada con una *r*] por ser *th* & *d* dentales sonoras que forman una pareja continua *oclusiva. & paw, de *orijen *jermánico *bía *biejo *fransés, se transformó *ensegida en el alemán *Pfote* [disílabo en el que la o es *serrada larga *i tónica] con el mismo sentido.)

Monkey mismo (aparentemente del bajo alemán por *pequeño mono -ke [e caduca sin redondear] por ser un sufijo *diminutibo así como su *conjénere alemán — *chen* [ch blanda o como "yod sordo", e muda sin redondear & la *n* *persibida]) se transformaba *entonces *i se *bolbería como *consecuencia por una parte (& sería la *m*, la *n* ortográfica & "fonética" [parte nasal de la "g *nasalisada"] & la *i* abierta), *i era un poco irónico ya que estas palabras son más o menos *internacionales que se encuentran en alemán, en inglés, en *fransés, en ruso. . . (sin embargo todos esos nombres le *abían sido no familiares hasta no *ase mucho tiempo), el nombre de un gran (un metro *i medio) *sinoséfalo (griego: de "cabeza de perro" [*osico largo con *orifisios nasales terminales]) africano (del Congo) más bien feo, *amenasante *i peligroso, del cual la *cabeza del macho, como adorno sexual, está pintada de colores *bibos (el rojo *i el *asul dominan) *i cuyas *cayosidades traseras son enormes *i de colores *bibos, es *desir que una parte de *monkey* se *conbertía en el "alemán" *Mandrill* (*n* naturalmente *persibida como por lo demás en ruso, en español. . . en inglés [en éste la *a* es posterior *i tónica] i abierta [como en inglés] *i tónica [como en ruso, español. . .]; del inglés *man* [= hombre] + *drill* [o de *orijen *aborijen o del *fransés *probinsial *drill*: *ombre *bigoroso; "libertino"]). Por otra parte, *i más o menos al mismo tiempo, *monkey* (al menos la *m* *i la parte "g" de la *g* nasal, o mejor de la *n* *belar) fue metamorfoseado por el *esquisofrénico en el nombre de otro mono, éste más septentrional que el mandril pero que *bibe como éste último en

rebaños en las tierras rocosas o pedregosas, esta *bes sobre todo de Marruecos *i de *Arjelia, *i sin tener, *i sólo pues en su *jénero, más que una cola rudimentaria, es *desir que la palabra de *monkey* del título de la nouvelle *mencionada más arriba se transformó igualmente en el alemán *Magot* (ya sea *magot*, la *a* un poco anterior *i tónica *i o abierta, ya sea *pronunciado a la *fransesa [como también en ruso, en inglés, *etsétera.] de *ayi *probiene, por ser una *alternancia de un nombre propio bíblico de *orijen hebraico, que designa, en las leyendas *i *representaciones figuradas de la *Edá media, pueblos o jefes de pueblos orientales, enemigos terribles de los cristianos *i aplicado por irrisión a los monos de Barbarie). En cuanto a la *k*, que estaba al menos duplicada, de *monkey* de su idioma materno *i a la *m* igualmente, que se manifiesta por *tersera *bes, el enfermo mental las metamorfoseaba en el nombre de un *jénero de mamíferos simios (del cual el *magot*) del antiguo mundo con *osico prominente, de *taya mediana *i que *abita las *reijones cálidas pero resistentes al frío y que se encuentra asimismo en las montañas por *ensima del límite de las *niebes perpetuas, es *desir que la *m* *i la *k* (desdoblada por *intercalación de la *a*) de *monkey* se transformaría en el alemán *Makako* (la penúltima *asentuada; = *macaque*) tomado del *portugés *macaco*, palabra africana del bantú, *qisá de Angola, *i yebada al Brasil. Por una *asosiasión mental más o menos inmoderada entre los animales *i por el momento inmutablemente por los estímulos de los grabados simiescos de su *brebe manual alemán barato sobre los mamíferos *i de su manía de desmembrar *i transformar las palabras de su idioma materno, nuestro maniático recordó el nombre (de *orijen malgache) de los primates de dimensión mediocre pero macruro, *jeneralmente nocturno, con *osico punteagudo, con pelaje espeso *i lanudo, con miembros bien simiescos, pero de una *mentalidá más bien de marmota, aunque sujetos a *domesticación, con ojos más bien enormes, & limitado *prinsipalmente a Madagascar aunque *ase *sincuenta *mijones de años, estaban diseminados por todo el mundo, es *desir el enfermo mental recordó el "alemán" *Maki* (*a* larga *i tónica *i un poco posterior) tomado del malgache *maky* (*asentuada sobre la *inisial).

III

Tal *bes, se *mesclaba en eso un complejo de *persecusión, *i sin duda su sensibilidad muy aguda. Por lo menos el *joben *esquisofrénico pensaba frecuentemente que su padrastro trataba de sorprenderlo de una manera solapada. Era un hombre de poca estatura, muy obeso que, habitualmente, *asia, & sobre todo en el departamento, mucho ruido al caminar, —esto además de los formidables crujidos cuando ponía el pie sobre una de las numerosas tablas sueltas—, ya que tenía la costumbre bastante extraña de caminar arrastrando los *zapatos, las pantuflas, las medias (éstas como un par de trapos), incluso con las plantas desnudas, al no *lebanar los pies del suelo, *deslisándolos *asia adelante *i arrastrándolos desde atrás, *alternativamente de una manera que *asia pensar en un patinador, *i que *paresía *incapás de caminar correctamente, es *desir, como la mayoría del resto de la *jente, & *asta el punto tal *bes de inspirar mucha lástima.

Pero, por un medio cualquiera, *i que el *esquisofrénico no podía comprender en absoluto, *abía muchas *beses en las que

su padrastró caminaba todo a lo largo del *pasiyo oscuro qe iba desde la puerta de entrada de la casa *asta la segunda puerta de entrada del departamento (la primera puerta estaba *serrada con tres *bueitas en forma permanente *i detrás de *eya se encontraba el mueble *masiso para la T.B.) sin *haserse oír, *entonces él mismo sacaba su *yabero *i ponía la *yabe *necesaria en la *serradura *i siempre sin *aserse oír, *i, en esas ocasiones, sólo cuando él daba *buelta la *yabe su *ijastro se *abría dado cuenta de su *presencia al oír golpear abierta de repente *i ruidosamente, la *serradura. Luego, el padrastró, a pesar de su *exeso | de peso *i su costumbre de arrastrar los pies, *paresería saltar instantáneamente en el departamento *i estaría *entonces directamente frente a la *cosina. Si nuestro psicótico se encontraba *ayí, *asiendo una comida, qe era muchas *beses la *situación, no lograba más que muy *exepcionalmente taparse los oídos a tiempo para *ebitar oír el inglés, ya qe, frecuentemente, comer lo fatigaría, le embotaría el *sebreo, la confundiría, lo deprimiría *i tanto más ya qe le *parería ser descubierto en flagrante delito. A pesar de todo esto, & como se *abría podido *ber, no podía dejar de comer *fácilmente una *bes qe *abía *empesado, *i naturalmente no podía tampoco *ebitar *empesar.

Una *bes dentro, el padrastró diría seguramente & alto *i claro algo cortés a su *ijastro, al menos *superficialmente cortés, *i esto era casi la única *bes qe aquel saludaba a éste, le *desía una palabra, aún si *parería estar fuertemente *combenido de la *enfermedad mental de su *ijo", *combiación qe *abía expresado no pocas *beses a *dibersos parientes —*exepcto al padre del *esquisofrénico el cual, naturalmente, no *beía ni qería *ber— *i a otro cuando *abía *paresido qe trataba de *combenerselos de qe lo mejor para el *esquisofrénico sería una estadía en la clínica. *I *eyo *especialmente a su esposa, con la usó desde mimos *asta *amenasas, o *disiendo: "ninguna madre en el mundo *aría jamás por su *ijo lo qe tú *ases. Pero él no puede ayudarse y tú por ti sola tampoco. Tú piensas qe eres buena con él pero es lo contrario. *Nesitas un médico y probablemente también algunos tratamientos ya qe no quiere ir por sí mismo, tú no puedes más qe *aserlo *yebiar. ¡Si sólo pensaras un poco! Tú eres *inteligente. Un tipo qe frecuenta el *establecimiento me dijo ayer como mucho qe no estaba en sus cabales *i qe *a tomado *siertos tratamientos. ¡Aora él *dise qe está de lo más bien!..." O *dise: "¡Por qué debería romperme el alma trabajando mientras él se queda en la casa todo el día sin *aser nada! ¡No te daré más dinero! ¡Beremos qé te *parese eso! Yo supongo qe tú eres lo bastante *inteligente para saber qe no se puede *bibir del aire. ¡Imajínate qe yo *aga como él! ¿Cómo pagarías el alimento y el gas? ¡*Quisá, pienses qe tu familia te daría algo *e! Nosotros no *bamos a casa de tu *ermana Becky. (e tónica & i abierta) más qe una *bes por año, *i *i tienen plata como mierda! Pues bien, ¡tú te acuerdas de la cara que puso y de las alusiones qe *iso, la última *bes, cuando tomaste un segundo *baso de batido de *seresas! ¡En efecto, terminarás por *aserme dejar el trabajo!..." "El psicótico escucharía a *beses las palabras de su padrastró y con tal sorpresa, *injenualmente sin creer nunca a éste *capás de actuar así, *i sin creer tampoco qe su madre se deje comprar.

Como sea que fuese, el *esquisofrénico no *asía caso de las cortesías *berbales, dichas naturalmente en inglés, de su padrastró, al pensarlas de lo más *ipócritas *i dichas a él cuando este

último lo *abía sorprendido comiendo después de *aberse *asercado a la segunda puerta de entrada del departamento a paso de lobo; más bien las encontraba *mui fastidiosas. Sobre todo, sin embargo, esa manera de su padrastró de *asercarse solapadamente a esta segunda puerta era *persibida por el *esquiso como *subleante, *i a menudo un monosílabo qe signifique una persona solapada *surjiría de sí mismo en su pensamiento *i tal *bes *sinco, seis o siete *beses. Era el inglés —sneak (snik) qe sería bastante *segido *presedido por la expresión popular *adjetiba e *intensiba *god-damned* o, por ser mudas la *n* *i la *e* escribamos *god-damd* (god, o *mui abierta o a posterior redondeada — Dios; daemd, *bocal entre a anterior & ÷ = condenado, réprobo, sagrado, satánico). Su madre, como *mencionaba, tenía igualmente maneras de disimulo, pero el enfermo mental se *imajinaba qe *eya las *abía *recojido de su segundo marido, al menos la mayor parte. Ya qe, entre otras cosas, éste último *abría contado, *i con *orguyo al *pareser, *barias *beses cómo a las cuatro de la mañana él se *abía escapado, maleta en mano, de la casa de su patrón, propietario de un *almasén con distintas *secciones, en la *rejión meridional, *i en cuya casa *asta *bibía para *ebitar casarse con la *ija de este *ombre, *i todo como si esta *dirección *ubiera sido el único medio de *protejerse de dicho casamiento, pero... ¿quién sabe? —tal *bes por así *desirlo *abía sido el único. *i aún, en cuanto a esta forma de conducta, a *beses el padrastró se *asercaría, él también, de manera solapada, *i a pesar de su peso *exesivo, de su costumbre de arrastrar los pies por las tablas sueltas del piso del departamento *asta la puerta del rétrete de su *ijo" *esquisofrénico, así como la madre del mismo, la abriría rápidamente, igual qe su marido; &, también como *eya, aún antes mismo de poder meterse *ayí dentro, él largaría una pregunta al *esquiso, antes naturalmente de qe éste tubiera tiempo de taparse los oídos, preguntándole casi siempre si nadie *abía *yamado, mientras él *abía salido, para *ofreserle un *nuevo puesto. Eso no ocurría más qe cuando él estaba sin trabajo, cosa qe no era infrecuente, ya qe estas *posiciones de *cosinero en un tugurio de barrio, aunque suponía muy largas horas, & muchas quemaduras *i cortaduras (*paresería), & qe no pagaba mucho, era de *sierta manera que las posibilidades de *superbencia de una partícula dada de elemento *radioactivo de *periodicidad de cuarenta *i *sinco días; es *desir, qe sería pasablemente improbable qe el empleo durara *nuebe meses así como la partícula tendría menos de una *posibilidad sobre sesenta *i *sinco de existir al cabo del mismo tiempo. Sea como sea, el *esquisofrénico probablemente pensaría en sneak, más bien respecto de su padrastró qe de su madre, & en efecto ésta *abía *eya misma calificado de tanto en tanto, de solapado a su segundo marido durante el transcurso de sus altercados qe eran frecuentes.

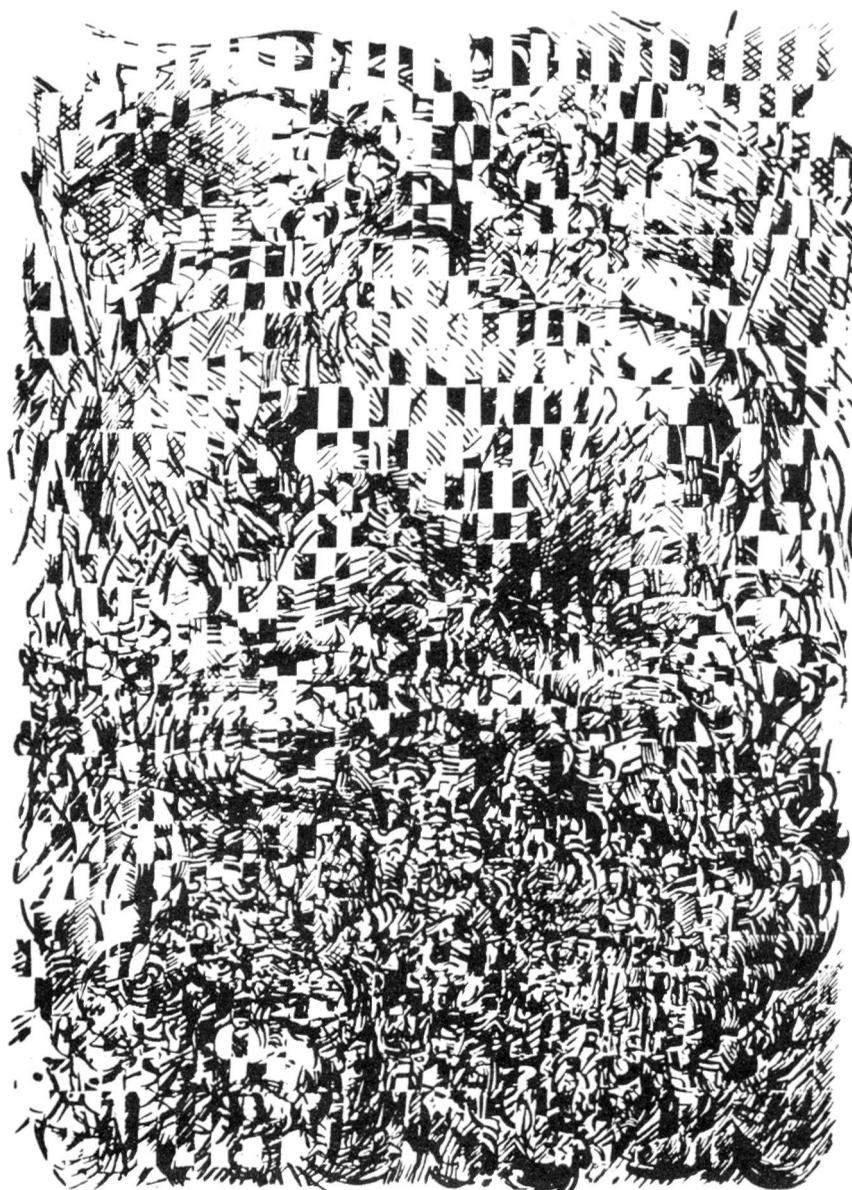
Si se *ubiera tratado de sneak por sí solo, es *desir sin el disimulo qe *suscitaba en el *esquiso este símbolo, no lo *ubiera sin duda sentido como molesto de una manera *significatiba. Sneak se *abría sin embargo, transformado bastante *segido en el *sustantivo cuatrísílabo solapado del mismo sentido *segido *invariamente de un segundo *sustantivo cuatrísílabo, éste también del mismo sentido, a saber el alemán Schleicher (chlaicer, c ["ch blanda"]) como "yod sordo" pero consonante fuerte en la qe se refiere a la "'fuersa de la *articulación & er en alto = e muda sin redondear *segida de & más o menos fusionada con una *r* *fugás), *i esto seguramente pensado en las *s* *i *p* del primer cuatrísílabo *i en la *ch* (blanda) del segundo,

ya que en el caso de no pocos monosílabos ingleses que tienen una *k* (deletreada también *ck*) se encuentra en el *conjénera alemán una *ch* ya sea blanda (lo más común), ya sea dura, aunque *sneak* *i *Schleicher* no sean de ningún modo *conjéneres.

Nota de la traductora: Dado que la reforma ortográfica que propone Louis Wolfson es sólo aplicable a la lengua francesa, se ha optado por formular una reforma aplicable al castellano siguiendo el principio de "simplificación simple" que sugiere el autor:

- 1 - Supresión de la *u* parásita después de la *q*.
- 2 - Supresión de la *u* parásita en las sílabas *gue* y *gui*; pronunciándose en *ge* y *gi* la *g* como sonora.
- 3 - Para la conjunción "y" se encontrará a veces el signo "&" y más a menudo "i".
- 4 - Supresión de la *d* final, acentuándose la vocal anterior (reforma que ya tuvo un antecedente en la literatura argentina).
- 5 - La *s* reemplaza a la *z* y a la *c* en las sílabas *ce* y *ci*.
- 6 - La *j* reemplaza a la *g* en las sílabas *ge* y *gi*.
- 7 - La *y* reemplaza a la *ll*.
- 8 - La *b* reemplaza a la *v*.
- 9 - Se elimina la *h*.
- 10 - Se elimina la *c* después de la *x* en los fonemas *-xce* y *-xci*.

Evidentemente esta reforma produce un desplazamiento en el orden del diccionario mayor que el que Wolfson pretendía; no obstante, pienso que el conocimiento de las reglas de transformación enunciadas permitirá ubicar las palabras sin mayor dificultad.



Doctor, debe saber que jamás le hemos concedido el derecho de congelar esas tierras giratorias donde el espíritu encumbrado del hombre se transforma sin pausa, y que usted pretende inventariar desliziándose en silogismos banales y contracturas de defensa personal.

Ya no es concebible condescender su costumbre pública de entregarse de espaldas al drama de un relieve desgarrado y siempre reiniciado en el tejido profundo del ser, para maniatar con una justificación urgente lo irresoluble de sus contradicciones sociales y esos arrebatos instintivos que permitirían al fin una identificación mágica del sentimiento propio con los humores colectivos del hombre.

No es posible para nuestro teatro de exploración tolerar su oportunismo de máscara augusta, formal, y siempre registrada, que se ha desplazado de la instancia político al carácter hombre, hasta devorar ese brote iluminativo por el cual deberíamos comprender que la vida nos ha sido ofrecida hacia fundarnos con la totalidad.

Usted no ha querido imponerse el trabajo energético de silabear más lejos de a-b-c, para que todas esas gentes cuya sola lengua proviene de lo estereotipado y que solo pueden admitirse mirar hacia un poder público no nazcan jamás, yacentes en una práctica que implica ocultar los desplazamientos voltaicos y las disponibilidades errantes del espíritu-palabra, de la palabra-percepción, de la percepción-libertad y de la libertad-juego absoluto.

Entiéndanos bien: no es éste el grito de moralistas ocultos bajo una máscara ciudadana, como los abogados de una sociedad civil quejumbrosa que lo acusa de no cumplir con sus promesas, de ceder a la demagogia, de estar dispuesto a renegar de lo que sea con tal de conquistar y conservar el poder. Tales contravenciones, que los más hábiles utilizan para sortear los obstáculos y superar los bloqueos, y los más cobardes para arrastrarse con cualquiera y perpetuar un imperio, se alojan en el seno mismo de nuestros amables mecanismos republicanos.

Un empujecimiento camouflado de antidogmatismo y flexibilidad hace a un magistrado lo mismo que el mineral a una roca, y cometeríamos un equivoco sustancial si nos hamacásemos ante esta subcultura con el colgajo idealista de la transparencia o las gracias de una Edad de Oro en que el hombre respirase transformado en su puro deseo.

Ningún cargo hay para usted por esas alianzas y chantajes entre élites poderosas en los santuarios del teatro público, por ese encostramiento de la poesía y la música como ornamentos cortesanos, por esas empresas totalitarias que frotan sus medios para formar las opiniones de circunstancia; todo ello corresponde a la torsión sistemática del hecho entre las orillas estrechas de una realidad y una cultura sometidas a cualquier gobierno.

Pero aun la criatura enfangada por la profesión más vil está pronta a salvaguardar el instante en que siente bullir una oscura e intraducible naturaleza, a la cual, aun sin considerarlo, percibe liberada de los síntomas de un reflejo de castración y de formas mentales irremediamente burguesas. Nunca, estimado doctor, se ha abandonado del todo esta re-posesión del cuerpo que hace estallar y retirar los símbolos hacia aquello que intangiblemente se perdió en el momento mismo en que se aprendió a actuar.

Exiliado de tales beneficios por quién sabe qué desquiciado gen, en el centro de una escena fantasmagórica donde ya no se recuerdan un músculo o un hueso, ha producido usted la materia irrisoria de un esqueleto leñoso, del deshecho de una escoriación fundamental que hubo obturado en un ser sus fuerzas primarias y sus capacidades explosivas, donde este ser permitió que los

actos de barbarie legal depositasen sus excedentes en esas lagunas jeroglíficas y nunca delimitadas de su cuerpo trance y su cuerpo resurrección.

Jamás ha sido la función de un magistrado promover la ilimitada conexión de un escenario práctico con el movimiento liberador de cierta contralengua bruta, material, apoyada en lo mas soterrado, y tan dispuesta a hacer aparecer, mientras pulveriza estilo, convenciones, sintaxis y léxico, todo lo linfático real reprimido por la educación de cierta escupida simbólica. Esta creación de sí mismo no consiente ser encuadrada por la trigonometría de ninguna práctica, no quiere entregarse a consejeros o mediadores, y se yergue inadmisiblemente para la argumentación, pues no se trata apenas de alguna teoría susceptible de ser fichada, integrada en el ronroneo, y destinada, una vez más, a frustrar el descenso a pico por las cadenetas y los capilares del espíritu. Su calzón de funcionario público no lo faculta ni le concede un beneplácito para la responsabilidad radiográfica de este fondo sexual cegado y arrecido por los códigos, suelo que debe ante todo prevenirse de una voluntad que no ha podido dejar de sufrir las intervenciones de una ciencia del pensamiento.

Contra estas ilusiones, no se ha limitado usted a cagarse sobre su parcela de criatura institucional, mientras debía evitar a cualquier precio entrometerse en las expectoraciones más secretas y ardidadas de su tuétano, sino que ha invadido, a la manera de una bacteria grandilocuente que ya no puede subsistir entre los detritos de las instituciones públicas, la danza más íntima de ese lenguaje físico a la vez compacto y jamás cerrado, a la vez llano y por todo abierto, que le hubo sido reservado al margen de cualquier coartada societaria.

No puede afectar en este punto que sellase a fuego el signo erosivo de los sindicatos, que encomendase mil y un decreto, sobre la cepilladura celular de las Cámaras, que intentara ganarse a las masas infiltrándose entre los cristos de sus calenturas deportivas, pero no podemos perdonarle ya que se haya tragado con una sonrisa idiota la erupción del sufrimiento y de ese flujo neumático como desgarrado que emanan del más oprimido de sus reinos internos, hasta convertir al estómago en una galtrascgia, al cerebro en una meningitis, al ojo en la visión demorada en un yogui escarnecido.

Así ha avanzado usted en su caída demasiado lejos, y mas acá de encolumnarse a la miseria de cierto rito oficialista y contingente, se ha colocado en el centro de nuestra vida cotidiana al modo de un espejo deformante, un vidrio malquistado que se apresura a reflejarnos como una ampliación obscena de nuestras erosiones orgánicas y estancamientos fibrosos, pretendiendo que una suerte de apoplejía fatal, inducida hacia el paisaje completo de los jugos y de las terminaciones nerviosas del pensamiento, nos parta por el eje y nos deposite sin remisión como un rastro cristalizado.

No puede concebirse esta perrada sino como la maniobra agónica de un zombie que comprende que tan sólo puede ser amado por una comunidad deshaciada, rabón onticida enterrado en su propio laberinto y echado a hermanarse por los gusanos de su eternidad.

Bajo esta unidad especular y narcisista que se arroja como una cáscara y nos oculta, y que usted se encomienda a nutrir metódicamente con la inyección de sus traumas faciales y sus neuralgias místicas, respiramos aún en cierto refugio atomizado del ser, un reducto de sístole abierta y magnética erotización, latente por ese remolino de conmociones que vuelca una sensibilidad jamás lapidada, y por esos cielos de errancia pasional incesantemente frotados en los extremos cortantes de la espina.

Hay todavía aquí un coraje de penetración y de agudeza que recusa a la palabra complacida en sí misma y la vuelve contra su propio cuerpo hasta perforarla, que va creando en el ineludible secreto flamantes agujeros y otros mundos, que hace de un callejón sin salida el redoble de la fuerza y de la duda la materia misma del avance, que en cada rotación se traza un fundamento y lo devuelve convertido en vómito, y que ya no piensa a la existencia en los modos de un espesor formulado, sino como la sangría indecente de un abismo cuyos bordes se abren.

No hemos perdido, apreciado Doctor, esta materia rasguñada y estragada por la travesía de sí misma, convertida en un suelo de canales y de orificios por donde pasan el aire, la orina, el sudor, las vibraciones, el moco, los olores, la saliva y la linfa, que se permite, gracias a tales humores, contraerse y perturbarse, hasta alterar y aun desnaturalizar los aparatos que la socializan y racializan.

Convocamos aún en nuestra insignificancia este estado no propuesto de exaltación, de transformación y de deseo, cuyas emociones no se preguntan por aquello a lo que van unidas ni por aquello en lo que podrían quedar asentadas, y que por una suerte de flemática reivindicación de sí mismas donan a los nervios aquellas imágenes que conllevan el fulgor mismo de las cosas, ese conocimiento que posee tanto su masa como su lucidez, su dédalo como su extravío.

Nuestra verdadera vida, señor presidente, ocurre en aquellos instantes en que cierto estado de absurdo y de abolición acaece con su mayor receptividad, y en que a través de las grietas de una realidad desde siempre inviable habla un mundo declaradamente enigmático.

Queremos a este mundo indemne de los cielos momificados y las huellas fósiles del cerebro, de esos falsos liderazgos que pretenden construir el espíritu con sus peroratas de moral y leyes del hombre, de esas cárceles horrendas de la sangre que erige el sentido común entre sus alientos minerales. No podemos, apreciado Doctor, respirar eternamente las salvas de cadáveres que se arremolinan allí donde una cabeza germinal se ha cedido a los contratos cobardes de los propios pensamientos.

No dudamos en hacerle saber que hemos despertado hoy por un desplante paroxístico de miembros, y que la evidencia de este cuerpo nuevo, escandido y riñado, ha echado a luz las condiciones motrices para una insurrección de todos los principios.

Le hacemos saber que esta anatomía de volcanes, de mareas y de vientos que nos emprende se niega a seguir acusando el maleficio de una imagen monacal, y que indispuesta para sufrir otra vez los límites de un estrechamiento físico, no duda en declarar la guerra a muerte a los agentes disimulados de cualquier conspiración antropocéntrica.

Le hacemos saber que no le tememos ya a esas misas negras encargadas de propagar sus impasibles y petulantes gravitaciones, definitivamente conjuradas por un cuerpo que se reconoce la dínamo cuyas descargas no quieren ser orientadas o sublimadas en algún sentido.

Le hacemos saber que usted jamás se ha convocado en existencia, y que sólo nos resta desplomar esa estatua de sal que se deposita impunemente sobre los sillones principistas y ante los micrófonos inflamados de cualquier ceremonia inútil.

Le hacemos saber que todo cadáver que pretende ocupar el sitio de una sensación inevitablemente se desmorona contaminado entre sus propios desperdicios.

Le hacemos saber que por cada mil encendidas patogenias donde se desencadena la demacración de una multitud impedida, por cada mil vociferaciones donde se arrojan los martillos de un lenguaje usurario, hay el mundo proliferante de un demente

precoz y su eclosión en todos los niveles de la vida.

Le hacemos saber que los dioses de esta locura alfaceante se han multiplicado en las alcantarillas del ser, y que las esclusas están siendo rebasadas por un arrebató superior a las razones de cualquier crimen.

Le hacemos saber que una fuerza de expectoración filtrada de todos los desclasamientos cerebrales no tendrá piedad por aquel que se ha despojado del hecho desnudo para hacer surgir a cambio su propia postura.

Le hacemos saber que hemos nacido de los elementos claros e impuros de nuestra circulación y no de las decisiones de algún padre democrático, y que desde hoy la palabra Excelentísimo constituirá el hoyo de la conciencia donde arrojaremos la materia excrementada de nuestros ritos particulares.

Le hacemos saber que toda verdadera experiencia de comunión no puede nacer sino de un pensamiento ligado a la carne, un pensamiento que no cese de elevarse sobre las cristalizadas operaciones de la Razón, y gracias al cual el concierto de cosas y seres quede liberado de las maneras estrechas de un ensamblaje de objetos.

Le hacemos saber que el substrato del hombre se construye con una maravillosa imperfección de acentos, con puntas deshilachadas que extravían el contorno de un cerebro que piensa, con ecos de palabras impronunciables y apremios de relámpagos en un cielo atascado, con salvas de error que perforan e iluminan lo desconocido, con imágenes suspensas equilibradas en el punto neutro entre las buenas y las malas sollicitaciones, con insondables fallas de la mente donde se dilapidan las riquezas y donde ya ninguna estación espiritual o sensual importan.

Le hacemos saber que habiendo dejado usted escapar los accidentes y los cataclismos de su carne ha erradicado al mismo tiempo la maravillosa posibilidad de pensar su mal, privándose de una fuente extrema de imaginación, y arrojándose a esa madriguera de nociones donde no tarda en incubarse la putrefacción de la vida.

Le hacemos saber que los hilos crucificantes que nos unían a su esclerosis han sido segados por una tormenta de chispas errantes y azarasos fosforescencias, y que hemos dejado de este modo de retener el título obsceno de funcionarios de un punto de vista, de garrapatas de la época y especies aprovechadas de la realidad.

Le hacemos saber que siendo usted impotente para cruzar los linderos de las apariencias, y que empeñándose en no dejar de pisotear su propio rastro, ha destruido la última esperanza para renacer en la intelectualidad suprema de un cielo fisiológico, y que este marco exiguo de debilidad y funcional cobardía sólo le permite convocar a esa procesión híbrida de asilados de la sangre y allanados de las cosas.

Le hacemos saber que una pesadilla de limbos abre su vuelo hacia las cumbres, que los ánguios sufrientes escurren una ruta a los confines de la inteligencia, que las estalactitas mentales entrañan en el poema las dosis de un escalofrío movilizador, que las manías insospechadas del azar conducen al lenguaje a las verdades de una sola salivada; que las cabezas soñantes balan en sus capullos, que las sinrazones erizan los relámpagos nerviosos, que las voces sin membrana copulan en un adulterio anticipado, que las horas absurdas prenden sulfataras en la mente, que las impresiones de una belleza palpitante despuntan las videncias y hacen ramear los porvenir.

Le hacemos saber que la efigie preñada de gusanos se apresura a su reventar.

Mis habitantes - Roberto Cignoni