

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 1 N° 1

DE LA TRADUCCION

Juan B. Ritvo: La lengua de la traducción
J. B. Pontalis: Otro oficio imposible
Sergio Cueto: Don Quijote o la escena de la traducción
Héctor A. Píccoli: del *Peregrino querubínico* de Angelus Silesius

ARGUMENTOS LITERARIOS

Aldo F. Oliva: Borges y el ultraísmo
Alberto Giordano: Desde S/Z

DOCUMENTOS

Michel Foucault: El pensamiento del afuera

NOTAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

1986

CONICET



I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 1 - Nº 1

Director: Juan B. Ritvo

Consejo de redacción: Sergio Cueto
Alberto Giordano
Roberto Retamoso
Juan B. Ritvo

Diagramación y tapa: Gustavo Cueto

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

La reproducción total o parcial de los textos publicados
necesita la autorización de la revista.

Paradoxa

LITERATURA / FILOSOFIA

Año 1 - Nº 1

1986

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sumario

DE LA TRADUCCION

<i>Juan Bautista Ritvo: La lengua de la traducción</i>	7
<i>J. - B. Pontalis: Otro oficio imposible</i>	20
<i>Sergio Cueto: Don Quijote o la escena de la traducción</i>	27
<i>Héctor A. Piccoli: Del Peregrino querubínico de Angelus Silesius. Traducción y nota</i>	49

ARGUMENTOS LITERARIOS

<i>Aldo F. Oliva: Borges y el ultraísmo. Análisis de dos poemas</i>	57
<i>Alberto Giordano: Desde S/Z</i>	78

DOCUMENTOS

<i>Michel Foucault: El pensamiento del afuera</i>	101
---	-----

NOTAS

<i>Sergio Cueto: "Nota sobre el punto gris"</i>	129
<i>Paul Klee: Nota sobre el punto gris</i>	132
<i>Horacio Tubbía: Retóricas. Notas a la Retórica de Aristóteles</i>	132
<i>Miriam Garate: Lo policial y sus disfraces. Algunas cuestiones en torno a un relato de Onetti</i>	135

De la traducción

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JUAN BAUTISTA RITVO
LA LENGUA DE LA TRADUCCION

A mediados del siglo XVI, Joachim du Bellay, miembro de *La Pléiade*, autor de una célebre *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, mezcló, quizá para siempre, intraductibilidad y poesía.

Las distintas versiones de un poema a otra lengua, decía, fracasan en transmitir lo que no podría ser transmitido sino con los recursos de la lengua original; la originalidad del poema es el poema original que permanece intacto en su plasmación primera.

La tesis, aparentemente restrictiva e incluso pesimista, estaba en realidad al servicio de un motivo expansivo: la constitución del francés como lengua imperial. La Francia nobiliaria, sabia y elegante, proclamaba, sin duda, que la gema del latín se perdía al trasvasarse al molde francés, pero con igual énfasis señalaba que las rosas del francés no tienen traducción en la vida mustia del latín.

Esta nueva Babel, Babel de la poesía que repite la primera Babel de la prosa, no tiene, sin embargo, la eficacia terrible de la bíblica; la incomunicación radical de las lenguas es el precio que los hablantes pagan para entrar en comunión en uno y el mismo idioma nacional.

Siglos más tarde, Franz Kafka, quien no se ocupó del tema, participó con su triple exilio en la resolución dramática del

gesto expansivo —su obra, es preciso subrayarlo, es testimonio exacto de que una lengua no conjura en sacramento a sus hablantes.

Kafka era un judío que desconoció el hebreo casi hasta el fin de su vida; hablante del checo, no lo escribía pero lo hacía en alemán, que era para él una lengua ajena, robada; una lengua casi muerta; una propiedad cuya usurpación era causa de tormento contra él mismo.

(Escribió alguna vez: “Vivo entre tres imposibilidades: la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán y la imposibilidad de escribir de modo diferente”. Y añadía: “Casi podría agregarse una cuarta: la imposibilidad de escribir, porque esta desesperación no podía mitigarse escribiendo”).

Las palabras —lo dice en sus *Diarios*— chirrían y se descomponen, los giros huelen a cadáver y la expresión, a medida que se perfecciona, evoca menos la vida que el creciente poder de la muerte. El habla hablante a través del hombre, habla que traza la línea divisoria entre el cielo y el mar en el nacimiento del día, no es palacio ancestral y elemento vital de la humanidad, sino su tumba vacía.

¿Qué respondería Kafka a du Bellay?

Que la existencia de un texto primero y original es tan ilusoria como la verdad transparente que se le supone a los mitos y leyendas de la Europa clásica. Poseidón —o Posidón—, el hermano de Zeus y déspota de los mares, escrito y leído en griego, es tan enigmático y desconcertante como el cómico relato homónimo de Kafka; en él Poseidón saca cuentas ininterrumpidamente, no comprende por qué se lo representa con tridente y guiando un carruaje marino cuando sólo es un administrador de mares que, por otra parte, conoce muy mal.

El texto original tiene la misma consistencia que las leyendas, alegorías y parábolas transmitidas por lenguas remotas. Al inventarlas de nuevo en una lengua actual, la remota oscuri-

dad del original se torna actual y la versión actual, solicitada por fuerzas que la exceden, retorna a la diáspora de un origen desproporcionado y sin nevadura.

* * *

Las teorías acerca de la traducción son excesivamente generales o excesivamente particulares; indecibles e imprecisas, parecen más bien justificaciones retroactivas de una experiencia que, por ese medio, oculta su poder de inquietar.

¿Cuál es la experiencia, cuál el acto que la teoría encubre?

El traducir, anterior a cualquier teoría, ha vinculado desde siempre lenguas, dialectos, sociolectos extraños los unos a los otros. Tratados de paz y de guerra, cartas de amor, misivas comerciales, manifiestos poéticos o metafísicos, libros de *gay saber*, han transitado e intercambiado el equívoco, el desconocimiento elemental y el malentendido fatídico, la astucia formidable y el hallazgo de genio, con el auxilio de un saber infinitamente más ricos que aquél que oficialmente exhibe sus razones.

Hace tiempo, Borges y Bioy Casares tradujeron un capítulo de *Urn Burial* de Thomas Browne en un estilo confesadamente quevediano, pero con matices y aspectos disciplinadamente forzados y extraños a la elocuencia española del siglo XVII; el texto traducido guardaba sus fueros y su extraterritorialidad. Hace poco, Ramón Alcalde tradujo la hoja final del *Ulises* —la culminación del monólogo de Molly—, espaciando las frases como si fueran versos (en su traducción son, efectivamente, versos).

Experimentamos, muy vívidamente, que estas traducciones plantean punzantes problemas teóricos. Dejemos de lado las cuestiones generales —la naturaleza de las correspondencias entre el barroco inglés y el castellano; los límites de la prosa con el verso—, y vayamos a la singularidad de cada versión: se sostienen o no se sostienen en virtud de la medida de valor que ellas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.ar

mismas engendran mientras cobran forma definida ante el lector virtual que invocan.

El instante de la versión rechaza la idea abstracta que quiere que la versión finalmente elegida sea una entre tantas posibles; no hay posibilidades que luego se actualizan según un orden de perfección creciente, sino actos que interpolan rectificaciones posibles, actos que sugieren el muro de imposibilidad del cual han surgido, actos singulares y repetibles, pero no imitables y menos aún susceptibles de engendrar didácticas.

Para el traductor, la lengua que se traduce permanece fuera del universo del discurso; pero también la lengua a la que se traduce. No hay ninguna clase que pudiera abarcar los acontecimientos discursivos que comunican a dos lenguas, si es cierto que una frontera sinuosa y evanescente urde una desconexión radical en el origen —incomunicadas en principio, dos lenguas se comunican cuando la incomunicación llega a ser absoluta e irremediable. Si la traducción no es burocrática o servil, el traductor siente el vértigo de ese sitio vacío que yace entre dos lenguas y que algunos llamarían lengua original, *Ursprache*.

* * *

Al traducir a una lengua extraña o desde ella, se experimenta el vértigo —la extrañeza—, de la lengua que consideramos propia.

Para traducir hay que elaborar, forzosamente, equivalentes en la no equivalencia, equivalentes que son no equivalentes al mismo tiempo y en el mismo respecto. Estas fáciles paradojas, que con buena voluntad se podrían multiplicar casi indefinidamente, responden, no obstante, a una profunda necesidad.

En el comienzo de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot, hay dos versos, “*If all time is eternally present / All time is unredeemable*”, que J. R. Wilcock traduce así: “Si todo instante es el presente eternamente / ningún instante es redimible”; J. C. M. ar

Valverde, en cambio, lo hace así: “Si todo tiempo es eternamente presente / todo tiempo es irredimible”.

Convencionalmente, se podría decir que Valverde es más fiel a la literalidad; Wilcock, por el contrario, lo es con respecto al espíritu del texto y al carácter de la sintaxis castellana. Sin embargo, cualquiera lo advierte, nos movemos en un ámbito incómodo y hasta repelente; recuerdo lo que dijo Borges, lapidariamente, en “Los traductores de las 1001 noches”: “Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen”.

Hay razones para preferir la versión de Wilcock: ¿El instante que el original inglés no menciona no es, acaso, el nombre exacto de esa dimensión raigal de la poesía de Eliot, el quiasmo del tiempo con el vacío eterno?

Razones que nada tienen en común con criterios o teorías generales: son razones singulares, argumentables caso por caso y siempre luego de un hallazgo. Antes de la traducción, no hay equivalencia posible; luego de la traducción hay por lo menos una que es efectiva y no, como podría creerse, pese a su horizonte de no equivalencia, sino precisamente gracias a él.

La inquietud desaparecería si pudiéramos contar con una teoría general capaz de decidir en cada caso y según mecanismos inapelables —algoritmos—, ¿cuál sea la secuencia correcta de transformaciones invariantes? ¿Es posible? —si lo fuera habríamos dado con la *mathesis universalis* de Lulio y Leibniz.

Una transformación invariante supone que una estructura formal-abstracta puede transponerse o trasladarse a dos secuencias formal-concretas lógicamente equivalentes. Así, más allá de cada lengua se postula un logos absoluto que pueda sortear, con éxito, la heterogeneidad de las lenguas.

(La distinción hecha por la lingüística transformacional entre estructura profunda y estructura superficial es, en última instancia, una respuesta al acontecimiento de la traducción y una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.arhivoo.com.ar

negación de Babel. La disparidad de las estructuras superficiales de las lenguas, oculta su acuerdo en el nivel profundo; es lo que dice la razón isomórfica para ocultar la heterogeneidad de cada lengua con respecto a las otras y a sí misma).

Hay, evidentemente, un abismo entre lengua y lengua. Tradicionalmente ese abismo ha sido exhibido con impudicia y hasta con demagogia, para justificar el rechazo de la traducción, al menos en los géneros considerados nobiliarios.

¿Cuál es la naturaleza de ese abismo? ¿Es simplemente un puro hiato? Hiato, hendidura, corte, incluso intervalo, son términos que no deberían engañarnos, al menos no excesivamente. Cuando los empleo no pienso en el abismo que impide el paso sino aquel que solicita su franqueamiento; no pienso, tampoco, en un vacío ontológico, sino en ese efecto de perturbadora fascinación que ejerce el contacto de una lengua con otra: por un momento, sólo por un momento y sin embargo indeleble, el texto a traducir no pertenece ni a la lengua madre ni a la lengua hospitalaria. Bruscamente sustraído a su lengua de origen, comienza a habitar el limbo de los objetos tan frágiles como eternos. Y súbitamente alcanzamos la revelación: el texto a traducir, ese que considerábamos fijo y definitivo, listo para iniciar, concesivamente, su aventura en otra lengua, ése que nos disponíamos a servir al iniciar la traducción, ése, precisamente ése, aún no ha sido escrito o dicho.

(Quizá pudiéramos decir: traducir es tornar manifiesto en una lengua aquello que permanece latente en otra. Fórmula sin embargo pésima porque positiva los blancos que separan una línea de otra o los silencios que inevitablemente puntean la vocalización.

Si es cierto que se traducen los blancos —los silencios—; si es cierto que cada texto conlleva su traducción virtual, no menos cierto es que blanco, silencio y virtualidad tienen la consistencia de la traza que se desvanece progresivamente a medida que aparece con mayor nitidez. No, lo que se traduce es lo no existente que subsiste como artificio de lo existente).

La idea elemental del traslado debería sustituirse por lo que sugiere el término alemán *Übersetzen*: atravesar, saltar, cruzar, pero también sobreimprimir.

* * *

En la tradición judía se afirma con frecuencia que la lengua originaria, anterior a Babel, ha dejado sus huellas en el hebreo y en los otros idiomas de la diáspora originaria.

El primer romanticismo alemán, por otras vías y con otros contenidos, a veces turbiamente antisemíticos, buscaba las trazas de la *Ursprache*, de una lengua que habría sido la lengua del alba del mundo.

Una lengua cuyas raíces —término morfológico y teológico a la vez—, serían nutricias y elementales, mostrarían la transparencia recíproca del sonido y del sentido; un sonido pura presencia del sentido, un sentido encarnado en un cuerpo perfecto.

Se podría decir, parafraseando a Baudelaire: una teoría manifiestamente falsa, pero más verdadera que las verdaderas.

Porque si hay una lengua en el origen, toda lengua de la diáspora —cualquiera, en definitiva—, es un palimpsesto que inscribe en sus múltiples e infamiliares estratos la huella de un lenguaje puro que comunica con el silencio.

Hay algo en el hebreo que es completamente extraño al hebreo y que, sin embargo, le pertenece esencialmente al hebreo —algo que es preciso traducir a la misma lengua con los recursos secretos que la exceden sin dejar de anunciarse en sus confines.

(Imaginemos, por un momento, al judío que sufre porque habla una lengua —el idisch—, heteróclita y aluvional y no alcanza, todavía, la pureza del hebreo. Tras la emoción inicial por haberla alcanzado, descubrirá que ahora habla una lengua que es heteróclita y aluvional. Cualquier lengua habitada por la leyenda puede aspirar a convertirse en lengua originaria para otra lengua. Los romanos suspiraban por el griego, los hablantes de

lenguas romances suspiramos por el latín) | www.ahira.com.ar

Lo que asépticamente se llama traducción intralingüística no es, como supone Jakobson, un proceso de interpretación, ampliación o paráfrasis; o quizá sea eso, pero esencialmente es algo mucho más profundo y decisivo. Si el mensaje x de una lengua traduce (lee) el mensaje y de la misma lengua, es porque ha encontrado, en el límite, ciertos elementos que concentran en sí ese punto indecible que la poética bautiza elipsis: en la elipsis la lengua se exilia de la lengua porque nada y nadie podrían reponer lo que allí falta desde siempre.

Exilio que impide la interpretación y por ello es causa de interpretación —jamás interpretaríamos si no fuera literalmente imposible interpretar.

• • •

Algo difícil de pensar. El movimiento de la traducción sustrae el texto a traducir a su lengua de origen para postular, finalmente, un lenguaje originario que muestra la consistencia de un mito, es decir, algo que subsiste sin existir y que insiste allí donde sería inútil buscarlo.

Lo que dice Heidegger acerca de la poesía en uno de los más hermosos ensayos dedicados a Trakl, quizá nos ayude a pensarlo: “La poesía de un poeta queda inexpresada. Ninguna de sus poesías, ni siquiera la totalidad de ellas, lo dice todo. Y sin embargo, cada poema habla desde la plenitud de una poesía única, y es ésta a la que siempre expresa. (. . .) Puesto que la poesía única queda inexpresada, sólo podemos localizar su lugar en la medida en que tratemos de mostrarlo partiendo de lo expresado en algunas de sus otras poesías”.

Ese poema único, jamás escrito, ¿cómo no llamarlo mito, en el sentido más alto del vocablo, aquel que designa la alianza (imposible) de una visión y de un enunciado absoluto?

Un mito —en este aspecto—, no es una simple historia sino, para decirlo con palabras de Lezama Lima, la “última de las historias posibles”, una historia que ya no puede ser con ar

tada, pero que constela las intermitencias de un texto. Y en la serie textual, alguno de sus elementos se acerca, más que otros, a esa onda de fuerza y de luz. Cito, ahora, este fragmento de Felisberto Hernández, que aparentemente forma parte de la lógica de las acciones del relato "Las Hortensias", aunque es, en definitiva, el nudo que simultáneamente desactiva esa lógica y la causa: "Allí se detuvo y pensó vagamente en su alma: era como un silencio oscuro sobre aguas negras; ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas como si también fuera silencio: tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían con la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio".

A este mito también podemos llamarlo grieta.

• • •

Del notable ensayo de Walter Benjamín "La tarea del traductor", entresaco algunas aseveraciones que es preciso puntuar:

"... pues hay un genio filosófico cuya peculiaridad es el afán de encontrar ese lenguaje que se anuncia en la traducción: *"Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient par une frappe unique, elle-meme matériellement la vérité"*. Si el filósofo es capaz de apreciar exactamente lo que piensa Mallarmé con estas frases, entonces la traducción se encuentra con los gérmenes de este lenguaje a mitad de camino entre la teoría y la obra literaria. Su trabajo tiene menos intensidad, pero no por ello deja de imprimir su cuño en la historia.

"Si se encara desde este punto de vista la tarea del traductor... el problema de hacer madurar en la traducción el germen del lenguaje puro parece no resolverse probablemente ni determinarse nunca con ninguna solución. (...)" En este len-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

guaje puro, que ya no significa ni expresa nada, sino que, como palabra creadora e inexpresiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse". (...) Pues todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría. Pero las Escrituras Sagradas lo hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción".

Aisladas del contexto, estas aseveraciones alcanzan una plenitud que expulsa el comentario. No es un comentario el que voy a emprender; tan sólo quisiera subrayar un par de cosas. 1) Ese lenguaje puro, previo de derecho a la dicotomía lengua/habla, evoca y del modo más expreso a un autor —Mallarmé—, que soñaba con un lenguaje cuya pureza consistiera en el silencio que sobreviniese a su supresión. *Langue suprême* que sirve para nada y comunica nada, su modelo enigmático es lo que las sirenas le cantaron a Ulises: algo nunca oído y sin embargo continuamente recreado por historias e historias.

2) Hay una notable convergencia entre el ensayo de Benjamín y las doctrinas cabalísticas de Yosef Chicatilla, quien vivió y escribió en España a fines del siglo XIII. No importa, desde luego, saber hasta qué punto hubo y si es que hubo influencia de la Cábala sobre Benjamín. Lo que sí importa, más allá de la novela familiar de la influencia y la filiación (es curioso: nadie sabe en qué consiste el maná de la influencia), es mostrar cómo ciertas aseveraciones se ilustran y aclaran las unas por las otras y se tornan, así, contemporáneas, en lugar de habitar el aburrido salón lateral del anticuario.

Es que en el análisis de la Torá —la ley divina y definitiva de los judíos—, los cabalistas llevaron hasta el extremo y con la mayor consecuencia el principio mismo del nombre de la divinidad: el tetragrama sagrado (Y. H. W. H.) no sólo es un nombre impronunciable por razones fonomorfológicas —en ciertas ediciones hebreas su escritura es reemplazada por un es-

pacio blanco—, también y decisivamente es un nombre carente de sentido.

Entonces si el texto mismo de la revelación —la Torá—, es la variación casi infinita de un nombre sin sentido, la lectura corriente, piadosa y edificante, trasmite un hebreo que oculta el exilio del hebreo con respecto al hebreo —exilio desde el cual se retorna cuando la exigencia de traducción a Otra lengua as-tilla la familiaridad del hebreo con respecto al hebreo.

Gershom Scholem, en su estudio “El sentido de la Torá”, nos dice: “. . . la Torá es el nombre de Dios porque constituye un tejido viviente, un “textus” en el sentido exacto del término, en el cual está elaborado de un modo invisible e indirecto el único y verdadero nombre, el Tetragrama, y en el que dicho nombre reaparece constantemente como un *leitmotiv* —por así decirlo— de la trama. La Torá es una estructura cuyo elemento básico —sobre el cual se apoya su construcción— es el Tetragrama. Si se hubiera preguntado a Chicatilla el procedimiento exacto por el que se ha realizado dicha textura, habría respondido sin duda con su maestro Abraham Abulafia que los elementos fundamentales, el nombre *Y. H. W. H.*, los otros nombres de Dios y los apelativos o *kinnuyim* fueron transformados por medio de combinaciones y permutaciones de consonantes según fórmulas dadas por los talmudistas. . . los iniciados, que conocen y han comprendido estos principios de permutación y combinación, pueden reconstruir inversamente a partir del texto, caminando hacia atrás, el tejido original de los nombres. . . La Torá es un absoluto que antecede a todas las fases de la interpretación humana, la cual, por más profundamente que intente penetrar, representa siempre, a la fuerza, una relativización del carácter absoluto y carente de significado de la revelación divina”.

La elemental matemática de las proporciones que preside los principios de la lectura de Occidente, ha quedado subvertida por un arte combinatorio que, a diferencia de la hermenéutica y su mística alegórica, destruye las secuencias narrativas.

Archivo Histórico de Biotita Argentina | www.biotita.org.ar

que con su calma e inevitable ritmo —exposición, nudo y desenlace—, propician la exhuberante presencia del sentido.

* * *

En un ensayo premonitorio y sorprendente —lo que sorprende antes que nada, es la disparidad entre los resultados y la exigua información que se exhibe—, Borges había vindicado la Cábala no por su doctrina sino por su criptografía, es decir, por su combinatoria literal.

La doctrina de la mística judía es una variante de la gnosis y, como tal, difícilmente pueda tener para nosotros un interés mayor que el arqueológico. ¿Y la combinatoria? Los textos más arduos y confiables dicen muy poco acerca de ella; yuxtaponen, frecuentemente, abstracciones muy generales y muy elementales con súbitas iluminaciones de detalles y aún de detalles de detalles.

No es tampoco, entonces, el método mismo sino su ausencia efectiva la que nos interesa; por allí se precipita el mito, por allí la leyenda urde sus versiones locas, aberrantes. Alguna vez una secta tan árida como la tierra ardiente que habitaba creyó sostener al mundo en un tejido de nombres; creyó también que más allá de los nombres las letras extinguían la mirada y disolvían el espectáculo del mundo. La doctrina que sostiene esa creencia es irrisoria; pero la creencia continúa nutriendo el anhelo de una Cábala tan inexistente como maravillosa. Una parte muy singular y entrañable de este vasto mito es convocada cada vez que alguien comienza a traducir.

* * *

NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Algunos de los textos que directa o indirectamente más pesaron en la composición de estas notas, son los siguientes:

Benjamín, Walter: "La tarea del traductor", en *Angelus Novus* (Barcelona, Edhasa, 1971); Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Blanchot, Maurice: "Traducir", en *La Risa de los Dioses*, (Madrid, Ed. Taurus, 1976);

Borges, Jorge Luis: "Una vindicación de la cábala" y "Las versiones homéricas", en *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1966); "Los traductores de las 1001 noches", en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires, Emecé, 1981);

Heidegger, Martín: "George Trakl, una localización de su poesía", en *Sitio*, N° 3, Buenos Aires, 1983;

Scholem, Gershom: *La Cábala y su simbolismo* (Madrid, Ed. Siglo XXI, 1978) y *A mística judaica* (Sao Paulo, Ed. Perspectiva, 1972);

Revista *L'Écrit du temps* N° 7: "La decision de traduire: l'exemple Freud" (París, Ed. de Minuit, 1984).

J. B. PONTALIS

OTRO OFICIO IMPOSIBLE *

Notas

TRADUCCION: RUBEN BISELLI

Nada me autoriza a escribir sobre la traducción, aunque se trate de algunas notas destinadas por su objeto mismo a contradecirse. Mi experiencia de traductor es demasiado insignificante, demasiado esporádica, ya no es actual. Sin embargo, como para el análisis —sobre el que cada uno puede discurrir, del que es un milagro que sea hablado en aquello que él es efectivamente— la experiencia es la condición requerida. No suficiente, por supuesto, pero necesaria: es imprescindible estar *adentro*, de una manera o de otra. Es necesario hacer la prueba de lo extranjero (según el bello título, hölderlineano, de Antoine Berman)¹ y, esta prueba jamás concluida, conocerla en la lengua. Se debe de las lenguas sufrir la tiranía. Traducir, en efecto, no es, como nos gustaría creer, pasar de su lengua, llamada materna, a una lengua llamada extranjera para regresar a la primera. Ese ir y venir de turista podría efectuarse sin lágrimas y también sin la excitación que anima al verdadero viajero. Al traductor, lo veo ante todo como a un ser en suspenso (en *souffrance*)²: ha perdido su lengua sin ganar otra de ello. Pero imagino también

* “Encore un métier impossible. Notes”, publicado en el N° 7 de *L'Écrit du temps*, París, verano de 1984; págs. 71 - 75.

1. El autor se refiere a *L'épreuve de l'étranger* de Antoine Berman (Gallimard, 1983). (N. del T.).

2. “En souffrance” significa tanto “en suspenso”, como “en sufrimiento”. (N. del T.).

su placer que consiste quizá en ésto: el lenguaje sería lo suficientemente poderoso como para conducirlo por sobre la diversidad de las lenguas. ¿Cómo podría el traductor guardar alguna confianza en su tarea sin la loca convicción de poder encontrar un *ante-Babel*? Pero es en un *después* que él se sitúa, no posee medios para olvidarse de ello.

Esto es así porque traducir es una operación que modifica, corta, mutila y que también añade, injerta, compensa, que altera por naturaleza el tejido vivo. Un traductor opera. Tanto como lo sepa o lo desee: la *restitutio ad integrum* no está a su alcance. Se dice que la cualidad clave del cirujano es, a cada instante, la decisión. Decidir: el traductor no hace sino eso: la elección de las palabras, su orden, la disposición de la frase, el ritmo, el acento puesto sobre tal conjunción, tal adjetivo. . . No confundir una traducción “cuidada”, médicamente prudente (*primun non nocere*) y una traducción operada, la única capaz de ser operante.

Meros compromisos: no otra cosa son para el traductor aquellas decisiones que finalmente debe tomar. Se ve yendo de compromiso en compromiso, de quizás en quizás, no tiene alternativa. Puede vencer la dificultad, es decir, en su caso, eludirla, jamás triunfa sobre ella. Excluidos están esos momentos de exaltación que conoce un autor. A lo sumo, para él, una vez concluido el trabajo, una vez puestos los puntos de sutura, un “esto puede andar, es más o menos esto”. Sabe que al compromiso que él ha adoptado puede oponérsele otro que él mismo quizás haya entrevisto y luego descartado. El traductor debe estar dotado de una capacidad infinita para estar triste: no tiene el derecho a generar sus propias palabras, no tiene el poder de restituir las palabras del otro. Injusticia de su destino: cuanto más profunda es su intimidad con la lengua extranjera, cuanto más permanece en ella, con menos medios se siente para volver a atravesar la frontera. ¿Quién no ha soñado, al traducir, con poner fin a la estadía mediante la única solución aceptable: reproducir tal cual el texto original? (La edición bilingüe realiza algo de ese sueño).

“Traducción definitiva”: a mi modo de ver, esta fórmula presuntuosa revela al traductor menos fatuo que olvidadizo de sus límites. Suele suceder que un escritor indique bajo el título de uno de sus libros “texto definitivo”. Esto significa no que él considere a su obra sin defectos sino que ha decidido no volver a retocarla. Pero una traducción es desde el comienzo *retouque*. Siendo posterior, operando sobre un texto ya producido, ella ignora ese tiempo en que las palabras se buscan, y a veces se encuentran, para decir, para *tocar*, aquello que no está en palabras, aquello que está bajo las palabras. El traductor, por posición, no toma parte en ese movimiento que hace la escritura: se encuentra reducido a poner palabras en lugar de otras palabras, que no solamente pertenecen a otra lengua, tienen otra consistencia, otra materialidad, otras resonancias, otro sentido latente —que el locutor puede olvidar pero del que la palabra sigue siendo portadora— sino que también vienen a marcar un trayecto de pensamiento que no podemos sino presumir. Un autor piensa en su *lengua*, hay tensión (“no es *eso* lo que quiero decir”), no hay hiato. El traductor, en cambio, reside en ese hiato. Por eso, para librarse de él, o bien será atraído río arriba hacia el lado del pensamiento, a preguntarse “¿qué quiso decir el autor aquí?” (y, como debe responder sin certeza a la pregunta, lo vemos conducido a pesar suyo hacia el comentario inconfesado); o bien va a remitirse a los enunciados, aceptando su opacidad. El espíritu o la letra, alternativa odiosa que ignora el autor pero a la que el traductor se halla sometido sin poder escapar a su condición, la de un escriba de enunciados que ha renunciado a alcanzar, siquiera por procuración, el lugar, en verdad siempre incierto, de un sujeto de enunciación.

La obsesión acecha toda escritura pero no hace sino acecharla. La traducción vuelve necesariamente obsesivo. Aunque sepa al traducir que la palabra más simple —y sobre todo la más simple...— no tiene equivalente porque no es una moneda convertible, aunque sepa que *Phantasie* no es fantasma, ni pulsión *Trieb*, que *Wunsch* no es deseo o voto o anhelo, que *der Dichter* no es el poeta y, en definitiva, *Brot o bread* no es *pan*, permanezco fascinado por lo imposible del *mot juste*. Al escribir,

Archivos Históricos del Rectorado Argentino de la Universidad de Buenos Aires

también puedo conocer este desasosiego, hasta la parálisis. Pero el motivo de ésta es muy diferente. El escritor, y no solamente el poeta, es el hombre de la nominación (que sea digno o indigno de ese poder es otra cuestión). Su “referente” sigue siendo la cosa. Es el niño del lenguaje, en una doble y paradójica acepción: el lenguaje lo precede y él debe inventarlo. En él el *infans* y el *scriptor* se reúnen. El fantasma de decir, de tocar “por primera vez” lo anima. El “mot juste” es entonces, esencialmente, el que sea justo para él, de una justeza totalmente interna, en una adecuación a. . . él ignora a qué. Si se lo intima a precisar, responderá: a lo que yo pienso o a lo que percibo, a mi recuerdo o a lo que yo sueño, a la frase o a la tonalidad del conjunto, pero sin engañarse con su respuesta forzada. En verdad, la ilusión de que la cosa puede realizarse, venir toda entera, no representarse sino presentarse en las palabras, habita en él: ella dirige su deseo de escribir.

Para él, en el horizonte, ninguna disociación entre sus palabras y la cosa y, en el presente, ninguna disociación entre *el* lenguaje y *su* lengua: ésta puede decirlo todo. Sus poderes son ilimitados, no importa cuán reducido sea el vocabulario, ni rígidas sean las reglas sintácticas. Si el escritor deja de estar convencido de esto, deja también de escribir. Pero, en tanto escriba, es él quien se sabe *en falta* en relación con la lengua: se acusa, como el enamorado inquieto ante el objeto amado que escapa de él, de no saber “encontrar las palabras que. . .” (prueba de que existen en el tesoro de la lengua); puede hacerse mil reproches, de ser vago o abstracto, elocuente o preciosista, demasiado claro o demasiado oscuro; puede experimentar la vergüenza de reconocer en lo que creía que era su propia voz el sonido de otras voces admiradas. Jamás se queja de su lengua, cualquiera que ésta fuese, salvo en aquellos momentos de evidencia amarga de su propia impotencia.

Para la traducción, la experiencia es inversa: una vez deportado en la lengua extranjera, he aquí que invariablemente él la encuentra más “rica”, más “matizada”, más “gráfica”, más “musical” que la suya, que percibe en ella una profundidad de

Archivo de la Secretaría de Cultura y Turismo de la Nación Argentina www.cultural.gov.ar

sentido que su lengua habría perdido. Si, su lengua se le aparecerá descarnada esquelética, exangüe en vista de aquella en que el lenguaje ha venido ahora a encarnarse. De allí la idea, prudentemente adelantada por Berman en un recoveco de su libro, de que “el motor de la pulsión traductora” bien podría ser el odio por la lengua materna. ¿Será necesario hacer del “schizo” (ver Wolfson) más bien que de San Jerónimo (ver Larbaud) el santo patrón de los traductores?

Sólo dos teorías serían las únicas capaces de liberar al traductor de su tormento: una que haría de nuestras lenguas, en su diversidad, su dispersión y su devenir, meros derivados, meros retoños de una sola lengua común. Y otra que asimilaría las lenguas a códigos complejos de señales. De un lado, la creencia arcaica en una lengua originaria, menos universal que sagrada, de la que las lenguas actuales serían dialectos profanos; del otro, la celebración moderna (¿deberíamos decir posmoderna?) de la informática. Discutir sobre lo bien fundado de estas concepciones —opuestas en tanto que la primera exalta al lenguaje y la segunda lo descalifica— deja al traductor indiferente, simplemente porque tanto una como otra son contradecidas igualmente por su trabajo, por su pasión. Para él, lo absoluto es el “dialecto”: no es solamente cada lengua vernácula la que se le aparece como irreductible a otra, sino también la lengua de cada autor en el uso que él hace de ella. La idea, grandiosa, de una “versatilidad infinita” de las lenguas, puede seducir totalmente a cualquiera menos a aquel que se consagra hasta el vértigo a discernir la diferencia y el desvío de una lengua a otra y, en el seno de una lengua, ese plus de sentido que una obra puede dar a los nombres comunes, como si, en la locura del traductor, no hubiere sino nombres propios. . .

El traductor, ¿una placa de vidrio cuyo único oficio es el de dejar pasar la luz?, ¿un mensajero, un *go between* que transmite el mensaje tanto mejor quizás en cuanto ignore todo con

respecto a las intenciones del emisor y a las expectativas del receptor? Estas imágenes que, bajo formas diversas, han sido tan usadas, parecen imponerse. Los traductores mismos las retoman por su cuenta, poniendo amor propio en la humildad, oponiendo al sempiterno reproche de traición su ideal de fidelidad. Debate fatigoso y, sin embargo, inevitable. En los tiempos en que trabajaba con traductores —en la posición tan confortable, allí como en otra parte, de “supervisor”— cuántas veces escuché que me decían: “Usted me indicó seguir el texto bien de cerca y resulta que ahora juzga mi trabajo demasiado literal por preocuparse por la exactitud”. O: “Usted me había alentado a arriesgarme y ahora me reprocha haber interpretado por preocuparme por decir bien las cosas”. En verdad: ¿cómo escapar a la contradicción, a esa tensión que hace imposible el oficio? Elegir la lengua de partida es, poco o mucho, maltratar la lengua de llegada; preferir ésta, es sacrificar aquella. No resido ni en una ni en otra, nos dice el traductor; estoy entre las dos necesariamente.

Razonamiento incontestable. Y sin embargo me resisto a hacerlo mío porque sus consecuencias son a menudo aterradoras para el lector que soy. En efecto, ¿qué se arriesga a producir el *go between* profesional, ese residente entre dos lenguas?: una tercera lengua que nadie habla ni entiende (de la cual las “traducciones simultáneas” de los congresos ofrecen una muestra). Para mí, “sentidos falsos” e, inclusive, “contrasentidos” descubiertos en una traducción son pecados veniales. Pero poder decir: ésto huele a traducción, eso es una interdicción. La invocación bien intencionada al “mestizaje de las culturas”, a la “mezcla de las lenguas” no cambia en nada la cuestión. Los olores de la traducción son como los olores de cocina: cortan el apetito y quitan a los manjares su sabor.

¿Qué es, pues, traducir? Emigrar, sí, eso es seguro, pero emigrar en *su* lengua. Vivir de nuevo el exilio en ella, renunciar a la ilusión, que pudo haber sido la nuestra, de que éramos sus amos y propietarios, de que podíamos disponer de ella como

Archivo Histórico de Revistas Argentinas de Literatura.ar

de un bien, a nuestro antojo. Atravesar esta prueba de aprendizaje de una lengua que ya conocíamos —la nuestra— y, en el mismo movimiento, dejarse arrebatar ese saber, ese uso, ese comercio parsimonioso.

Traducir (transferir): menos cambiar de lengua que cambiar su lengua y, en ella, reencontrar la extranjería del lenguaje. Al emigrar, permitir finalmente la migración de las palabras.

Todas las lenguas son extranjeras. Todas vuelan de un mundo al otro.

SERGIO CUETO

DON QUIJOTE O LA ESCENA DE LA TRADUCCION

Don Quijote ha sido atravesado desde siempre por un lápiz minucioso, una mirada distraída. Obligado a ser una versión de sí mismo, a dibujar la escena en la que ha surgido por el milagro ligero de la traducción, Don Quijote impugna siempre de nuevo aquello a lo que sin embargo nos conmina sin cesar: a que por esa prolija indiferencia, la lectura, confirmemos su ser de lenguaje, la verdad que sobre el escenario lo justifique. Nadie podría sino con una máscara, ejecutando el papel que el texto le tiene más o menos preparado (y ejecutándolo no del todo bien, seguramente), convocando a quien sea a que venga a leer ese trazo de más en la cara del caballero.

Traducir, dice Don Quijote, “es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz”^{1*}. Traducir es ver el “revés de la trama”, lo que la sostiene destejiéndola, lo que permanece impensado en la figura (en la representación) y sin embargo la figura muestra al reprimirlo, expulsarlo hacia el oscuro, mudo, infinito rumor de los hilos que se entrecruzan.

Las notas numeradas se encuentran al final del ensayo; las indicadas por letra, al pie de página.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

Según el (clásico) barroco sistema especular, ese principio está tematizado en el texto. Su representante más fiel es el morisco aljamiado que en el Alcaná de Toledo leerá, leyó desde siempre, siempre de nuevo comienza a leer los papeles viejos y polvorientos que lo presagian, los cartapacios que presienten los discursos argumentativos del Cura² y Don Quijote³ contra el trabajo que los da a nuestra mirada, los manuscritos que leen en un futuro ya sido el texto indecible de su traducción.

Porque traducir es leer otro texto, escribirlo, dar una *versión* de ese texto. No se puede no leer cuando se escribe, no se puede no traducir. Este acontecimiento se disemina, dispersa en las funciones inestables de los narradores, escritores, lectores y comentaristas.

El texto bascula entre una lectura y una escritura que no se superponen, que no se complementan, que requieren de un continuo, infinito reacomodamiento. No sorprende que el *fin* de la historia sea *acabar* con los libros de caballerías⁴. Pero justamente el texto se escribe en la imposibilidad misma de ese proyecto. Quijana, lector de aquellos libros, es un escritor postergado. Su empresa era continuar y acabar las inacabables aventuras de don Belianís⁵, y lo que hace en realidad (lo que viene a estorbar ese designio) es leer (actuar, representar) esas novelas infinitas y ser sujeto de otra escritura que lo escriba⁶.

Hay todo un sistema de mediaciones por el que hay que pasar (nunca definitivamente) para que el texto se escriba. El autor *no puede* escribir más porque no encontró más escrito sobre Don Quijote⁷. El sabio, ya omnisciente y hasta presciente⁸, ya cronista, testigo⁹, está sin embargo supeditado a la lectura. Hay que *buscar* los papeles para contar¹⁰. A las aventuras de Don Quijote es necesaria la aventura de la búsqueda de su historia. El texto, la cruzada de Don Quijote, surge como la necesidad de colmar algo en lo real: la *falta* que hace en el mundo la caballería andante¹¹. La lectura también es búsqueda de lo que falta: el fin de la historia, su final siempre poster-

gado^a. De modo que el tiempo, “devorador y consumidor de todas las cosas”¹⁵, es también el espacio de tiempo que permite la búsqueda, inserto en el hueco de la aventura suspendida.

Pero esa búsqueda es en principio una búsqueda frustrada: lo que se encuentra es lo que no se puede leer, una lengua extranjera, *extraña*¹⁶. Es necesaria otra mediación: la traducción, y el pago de ese trabajo, como antes hubo que pagar el manuscrito mismo.

Hay entonces: autor (Cide Hamete), traductor (morisco aljamiado), lector imposible del manuscrito-lector efectivo de su traducción (narrador)^b. Superponiéndose, condensándose, todas estas voces agravan el texto. Las notas, los comentarios, las correcciones despliegan, abren el “original”, deshacen sus cualidades. La verdad, por ejemplo, no tiene un *lugar* establecido: punto primero del que las “versiones” se alejarían progresivamente, encubrirían, transformarían hasta perder de vista. En primer lugar, el riesgo de la mentira está en el original, no en la traducción; hay una corrupción originaria de la verdad¹⁷. El carácter mentiroso del autor, “embelecador, falsario, quimerista”¹⁸, pone en cuestión la pretendida autenticidad de la historia. Porque si la historia no es más que el proyecto del sabio que la cuenta, si no es sino en función de su relato que existe¹⁹, entonces no es “grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera”. Pero también puede serlo, dado que el sabio que la propone como ridícula, baja, insignificante y falsa es un mentiroso. Es el acecho de la “mentira”, en el centro mismo de la historia, lo que reclama los continuos “retoques” a lo narrado, su discusión sin fin. Hasta el propio Cide Hamete cuestiona su relato, anota en el margen sus dudas acerca de la verdad de lo que cuenta²⁰. El traductor, de otro lado, deduce el carácter

a. Postergado porque hay que volver, repetir los caminos, justificar las lagunas: desde la Segunda parte se lee en la Primera el exceso de la verdad de la historia (los palos infinitos) sobre la necesidad de la ficción, del *ser* sobre el *deber ser*¹². Pero se lee también la falta, el olvido (de lo que pasó con el jumento y los escudos)¹³ a lo que se responderá con un exceso, es decir, con algo digno de notarse, que no deberá ser olvidado (la reconvencción de Sancho a los curiosos)¹⁴.

b. Habría que agregar aquí los manuscritos anónimos del protoquijote, cuya voz retorna de vez en cuando.

apócrifo de un capítulo sin tener en cuenta para nada el silencio que al respecto mantiene Cide²¹, recorta arbitrariamente su texto en función del propósito principal de la historia: la verdad²². Pero lo que traduce (la descripción del traje de Don Quijote) es tan digresivo como lo que deja de traducir (la descripción de la casa de Don Diego). No interesa la verdad de la historia sino el retoque de la palabra, retoque que es, en definitiva, lo que da que hablar: el agujero que en el discurso de Cide deja el traductor es causa de que hable el narrador acerca de las motivaciones de ese silencio; justificación que no se ajusta al movimiento del discurso y se transforma así en comentario irónico de la corrección que pretende defender.

Pero también es equivocado decir que la falsedad, el error, están en el original. Porque ¿cuál es el original? Un texto arábigo “que los orientalistas ignoran, salvo en la versión castellana”^c. Original: lo no dicho, escrito: lo ilegible. No hay más que traducciones. El texto es una traducción sin original.

La palabra de Cide nunca es “primera”. Su voz aparece siempre entrecomillada o en estilo indirecto²³, citada por otra voz que la traduce, la *representa* en el texto, le da (le quita) su lugar, asume la función narradora haciendo de la palabra de Cide un discurso “segundo”, referido. Incluso sólo secundario objeto de lectura: lo “primero” que se lee en el manuscrito no es el “texto original”, sino una nota *marginal*, anónima, una voz (una escritura traducida por una voz) que viene de no se sabe dónde, que está en ningún lugar²⁴.

Lo escrito, lo leído son siempre segundos, derivados, suplementos de suplementos. El traductor modifica el original, pero esta es una perversión *prevista* en el original mismo²⁵. El texto se escribe para ser traducido, repetido, pervertido. O mejor, lleva en sí mismo su propia perversión, sólo existe en función de la repetición que lo funda. Además, la *traducción infiel* es causa de que se siga escribiendo, se escriba la justificación de las novelas intercaladas. El discurso se detiene y recomienza, adquiere impulso en esos huecos, esos suspensos.

Así, las funciones de lo escrito, de escribir y de narrar deberían ser distinguidas en el texto, aunque todas pongan en juego lo mismo: el fragmentarismo y la mediación.

La *función de escribir* está del lado de lo *no escrito* (de la imposibilidad de escribir) en el texto. Está la imposibilidad de dar término a las aventuras de los libros de caballerías, la escritura postergada de Quijana²⁶; están los papeles abandonados, fragmentarios, la novela inconclusa del Canónigo²⁷, la inacabada para siempre autobiografía de Ginés²⁸. Estos proyectos, retazos, repiten, en su exterior indecible, el carácter fragmentario del texto que los indica. A nivel de la narración hay un reflejo interior: los cuentos que narra Sancho en la primera y la segunda partes²⁹. Repetición, diferimiento, interrupción definitiva: juego, figura lúdica que encuentra en el camino otra narración que la dobla: el cuento inconcluso de Cardenio³⁰, figura que en el espejo devuelve la imagen de la sintaxis del texto que la produce. Léase el episodio del vizcaíno, el no episodio de las justas de Zaragoza, la lectura del *Curioso impertinente*, la representación de Maese Pedro, aventuras todas partidas en la mitad. Léase aun la interpretación de las novelas autónomas, de los discursos argumentativos (sobre las armas y las letras, los libros de caballerías, la comedia, etc.) y la función de los manuscritos de los historiadores, las omisiones del traductor, los comentarios de éste, de Cide o del narrador, que fragmentan, dispersan el texto, difieren su reunión indefinidamente.

Lo *escrito* en el texto está siempre mediatizado: las poesías (de Grisóstomo³¹, de don Quijote³² por la lectura de un tercero, un "intérprete"; la carta de Don Quijote por la "traducción" de Sancho; la de Sancho, que es analfabeto, por la labor de un secretario; el manuscrito del *Curioso* por la lectura que de él hace el Cura, el testamento de Alonso Quijano el Bueno por la copia del escribano, etc.

Los que tienen la función de escribir en el texto no narran. Don Quijote narra una sola vez, y esa narración (la de su descenso a la cueva de Montesinos) plantea desde la voz de Cide la cuestión de la falsedad de la historia, su carácter apócrifo.

Los narradores internos, por decirlo así, cuando no son circunstanciales cabreros, es decir, máscaras de un pastor imposible³³, están por lo general narrando bajo otro nombre, con un disfraz, oculta su (postergada) identidad: el Roto (Cardenio)³⁴, Dorotea³⁵, Micomina³⁶, el Cautivo³⁷, la Trifaldi³⁸, la hija de Don Diego de la Llana³⁹, Claudia⁴⁰, Ana Félix⁴¹, etc.

Se ve. La función del disfraz y el nombre repite la del lector: lo escrito en el texto está mediatizado por la lectura; lo narrado, por el disfraz.

Pero si traducir es leer, dar una versión de cualquier texto, si las versiones se multiplican sin cesar y no ocultan sino más versiones, lo que hay es una incertidumbre generalizada. En un mundo donde la maldad, el embuste y la bellaquería son insuperables⁴², donde la lengua *franca* (y habría que leer la ambigüedad de este mismo nombre), que “no es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos”⁴³, especula la lengua del texto con la que nadie se entiende, sólo Dios puede ser el límite del equívoco. Dios es el entendedor de todas las cosas⁴⁴, el Supremo Traductor, en quien todos los idiomas se reconcilian. Pero ese recurso es exterior, inalcanzable en este mundo, dado que la distancia de nuestros idiomas al suyo (a su *no-idioma*) está marcada por la infinitud, y aún más por la heterogeneidad esencial entre lo humano y lo divino.

Por aquí se localiza el problema del verosímil. Problema porque, precisamente, el texto problematiza (es decir, convierte en motivo de reflexión) la noción de verosimilitud, o mejor, de verosimilización. El Quijote es una “representación” del gesto verosimilizante, una puesta en escena (paródica) del verosímil de los libros de caballerías, la novela pastoril, etc. Pero el texto parodiante, desverosimilizador, instauro *otro* verosímil, aquel “que no se podría evitar”^d. Este verosímil, en principio,

d. Todorov, T.: “Lo verosímil que no se podría evitar”, en *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

diríase, es el del “discurso clásico”, donde lo “real” se opone a lo verosímil, que una “palabra magna” sobreentendida rige desde su umbral: *Esto (sea, admitamos)*. Si el realismo es el discurso que renuncia a esta introducción implícita y acepta enunciados acreditados simplemente por el referente^e, el *Quijote* no es de ningún modo un texto realista. No sólo por los fragmentos argumentativos en favor de un arte “clásico”, donde lo verosímil es entendido como la opinión común, lo posible y no lo verdadero, sino también, y sobre todo, por la fuerte presencia del significado entre la expresión (significante) y el referente. Desde aquí podría retomarse el análisis spitzeriano del perspectivismo, del relativismo lingüístico^f, como la negación misma de la “ilusión referencial”: la suspensión de toda certeza respecto de lo “real” a través de la multiplicidad de nombres, de etimologías, de lenguas; el distanciamiento que opera entre el discurso y el referente la superposición de narradores, la mediación de la traducción, y correlativamente, la parodia de la obsesión por las fuentes históricas, por el texto primero que reintegraría la verdad al conocimiento de los hombres⁴⁵.

Pero también ese verosímil clásico está arruinado en el texto (por el texto). La exposición más explícita de los principios clásicos aparece en el discurso sobre las unidades que deben regir la comedia⁴⁶. Esos principios son sistemáticamente desbaratados por la novela que dice defenderlos: Don Quijote es un “viejo valiente”; Sancho, un escudero “retórico”; los caberos, distinguidos narradores; hay ladrones generosos (Roque Guinart), duques “ganapanes”, etc. La mezcla de tiempos es estructurante del episodio de la cueva de Montesinos; la atribución a la comedia (a la ficción) de verdades de historia se da a lo largo de toda la novela (expulsión de los moros, episodio cuasi-autobiográfico del Cautivo, etc.), lo mismo que la mezcla de cosas sucedidas a diferentes personas y en diferentes tiempos,

e. Barthes, R.: “El efecto de realidad”, en *Idem*.

f. Spitzer, L.: “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

o cosas a la vez sucedidas y no sucedidas (como el viaje a Zaragoza).

Los episodios intercalados, los discursos pastoril, morisco, etc. interfieren y minan el suelo "clásico" en el que pretende sostenerse el relato. La imaginación de Don Quijote, desautorizada desde el inicio, encuentra, curiosamente, aventuras ciertas en su camino (aventuras en las que, por otra parte, no le está dado intervenir). En esas aventuras reina lo fantástico⁴⁷, lo "anormal", la excentricidad, la ambivalencia. El *Quijote* es el lugar de la *carnavalización*, de la polifonía: lugar donde se mezclan los géneros: épico, lírico, trágico, cómico; donde se cruzan los discursos: pastoril, sentimental, morisco, caballeresco; se encajan unos en otros: carta en un relato, relato en un diálogo. Es lo que el texto llama "escritura desatada": los libros de caballerías dan "largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma", posibilitan la composición de "una tela de varios y hermosos lazos tejida"⁴⁸. Es lo que el camino de Don Quijote metaforiza: el discurrir "desatado" de la pluma. Don Quijote dibuja una red, no una línea; una red con sus hilos sueltos (el viaje a Zaragoza) y sus puntos nodales (la venta, el castillo de los duques, que anudan las historias, los discursos); un volumen: teatro donde dialogan los textos.

La idea de teatro, la cuestión del disfraz y el cuestionamiento de la identidad remiten a lo mismo. Los episodios de la venta (que se estructuran en base al disfraz y a la *anagnórisis*) y del castillo de los duques podrían leerse, con su carácter de mundos barrocos⁴⁹, como centros plurales donde se escenifica el barroco mismo como carnaval. El mundo es un teatro, teatro sin límites entre actores y espectadores, mundo al revés donde todos y cada uno son lo *mismo* y lo *otro*, donde juegan las duplicaciones y los dobles (desencanto de Dulcinea/desencanto de Altisidora; descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos/descenso de Altisidora a los infiernos/ascenso de Sancho al cielo; el mono del titerero/la cabeza encantada; Sansón Carras-

co y Tomó Cecial/Don Quijote y Sancho; carta de Don Quijote a Dulcinea/traducción de Sancho o carta de Sancho a Teresa; Don Quijote/Cardenio; Ginés/Don Quijote, etc.).

En este universo las relaciones real/ficción, verosímil/inverosímil están profundamente alteradas, confundidas.

El verosímil se niega a sí mismo con su propio discurso: Don Quijote niega el carácter inverosímil de los libros de caballerías por medio del principio mismo del verosímil: la “opinión común”,⁴⁹ mostrando así la estructura arbitraria (*caprichosa*) de lo verosímil, denunciando su ficción.

Lo mismo ocurre a nivel de la historia. En todos los episodios⁵⁰ el recorrido de la verosimilización es el mismo: Don Quijote, a través de la *retórica*, construye lo *fantástico*; Frestón, por medio de la *magia*, devuelve lo fantástico a lo *verosímil*. Esto implica reconocer el carácter ficticio, construido de la verosimilitud. Lo “real” no se señala a sí mismo, no es autosignificante: lo “real” se muestra (se finge) por el rodeo del *artificio*.⁵¹

Lo “real” es en principio lo inverosímil mismo: que a un caballero encantado lo lleven sobre un carro de bueyes;⁵² lo que no puede concebirse desde la ficción (desde la lengua^h). Lo real sólo puede ser pensado a partir de un discurso sobre la ficción (los libros de caballerías), es decir, sólo puede ser *dicho* como efecto (retórico) de lenguaje. Verosimilización (referencialización) de un imposible (lo real), la ficción se requiere a sí misma para vivir, pero también necesita del hueco que la haga hablar.

Lo inverosímil está en el fundamento de la verosimilización. En el episodio de los títeres⁵³ se ve que la normatividad, la exigencia de verosimilitud, desverosimilizan la representación, la

h. Pero por otro lado ese real ya es *invención* para engañar, está desde el inicio restituído a la ficción. Las cosas increíblemente “encantadas”, irreales, quizá por demasiado verdaderas, inconcebibles, son el castigo, el dolor físico de los condenados en este infierno o purgatorio (ii, LXIII, 589), y no las de aquel otro infierno al que descendió Don Quijote, la cueva de Montesinos. (Habría que leer no temáticamente la temática del *infierno* en el *Quijote*. Cómo los *descensos* (Don Quijote, Altisidora) están parodiados, se ubican dentro del ámbito de la risa carnavalesca; cómo episodios tan evidentemente cómicos como el de los galeotes (i, XXII, 288): adquieren una estructura casi patética: el sistema de pasco e interrogación que está en el *Infierno* de Dante).

fragmentan, introducen lagunas en la historia. Es en esa narración ficticia, por uno de esos huecos que ella misma ofrece, que Don Quijote se desliza y combate, títere él también, máscara ficticia que cuestiona cualquier “real”, efecto que desde lo real retorna para destruir todo verosímil.

La necesidad de verosimilitud es necesidad de desverosimilitud. Para que el discurso convenga a los libros de caballerías hay que apartarse de los términos razonables.⁵⁴ En cualquier lado que se busque, la ficción es locura, riesgo de la excentricidad errática, de lo sin rumbo y sin fin.

Traducir es leer, escribir, pero también actuar. La lectura es condición indispensable de la representación.⁵⁵ La representación es fundamentalmente lectura desplazada, libreto pervertido. Toda lectura, toda representación es, infaliblemente, parodia.

Se sitúa aquí la cuestión de la representación en el *Quijote*. Representación en dos sentidos: en tanto representación dramática por un lado, y en tanto función representativa del signo por otro.

La función de la teatralidad es la del espejo deformante, la de la imagen, la apariencia, el engaño. Lexemas como “aparatos”, “máquina”, “maquinaria”, “artificio”, “industria”, “representación”, “teatro”, puntúan todo el texto. El teatro está tematizado en varios episodios: la carreta de *Las Cortes de la Muerte*,⁵⁶ el retablo de Maese Pedro y su mono adivino,⁵⁷ las imágenes de Santos para el retablo,⁵⁸ la cabeza encantada,⁵⁹ posee además su discurso argumentativo: la discusión de las unidades y la verosimilitud. Pero también, y ante todo, está la representación misma, la actuación en el texto: la representación que repite la historia de Camacho, Quiteria y Basilio,⁶⁰ la representación que Basilio hace de su muerte,⁶¹ la representación pastoril para resucitar la Arcadia,⁶² la actuación de Ginés como Maese Pedro, de Dorotea como Micomicona, de cada uno de los *disfrazados* en el texto. Y por encima de todo ello, ese *Gran Teatro del Mundo* que es el castillo de los duques, que habría que leer desde el

*Tema del traidor y del héroe*⁶¹ y que incluye varios episodios: de cómo desencantar a Dulcinea,⁶³ la aventura de la dueña Dolorida o la condesa Trifaldi⁶⁴, el gobierno de Sancho⁶⁵, el asalto de la ínsula,⁶⁶ la resurrección de Altisidora.⁶⁷

Todos actúan en el texto: para “curar” a Don Quijote (el Cura, el Barbero, Sansón Carrasco); para burlarse de él o divertirse con él (el ventero en la Primera parte, los duques en la Segunda); para evitar que los otros descubran la verdadera identidad, ya sea disfrazándose o simplemente permaneciendo en silencio.⁶⁸ Don Quijote mismo se plantea como actor: desde la asunción de su papel, su difraz,⁶⁹ hasta la magnífica escenificación de la penitencia en Sierra Morena.⁷⁰

Pero ser actor es dejar de ser *una* persona (pero *persona* es una máscara). Ser actor es disfrazarse, y el disfraz hace que el *mismo* sea *otro*, varios: Cardenio es *El Caballero de la Sierra*, *El Caballero del Bosque*, el *Roto de la Mala Figura*; el disfraz hace a uno “ajeno de sí mismo”.⁷¹ Incluso el actor lo es a pesar suyo, inconscientemente. Basta que alguien lo señale como disfrazado: Sancho, director de escena, distribuye los papeles entre las aldeanas: ésta, Dulcinea, éstas, sus doncellas. Pero también esa comedia escapa de las manos de quien la produjo, produce efectos impensados, imprevisibles en lo real. Ejemplar es el encantamiento de Dulcinea (¿o de la aldeana?), que impone su desencanto: de un gesto engañoso (la metamorfosis de Dulcinea) surge un dolor real o al menos posible (los latigazos). En otro lugar, en el episodio de la hija de Diego de la Llana, de una representación (fingida) surge un amor (verdadero).⁷² En el *Curioso impertinente* la representación escapa al director de escena, al guionista. La verdad que oculta la máscara de la ficción es ficción ella misma.⁷³ La ficción y la verdad están confundidas, intercontaminadas. Hay indecisión, duda acerca de la verdad o ficción de los hechos.⁷⁴

El borde que las separa es indecidible: la ficción (la repre-

1. Borges, J. L.: “Tema del traidor y del héroe” en *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

sentación) debe ser real y verdadera.⁷⁵ Hay una verdad de la ficción, que consiste en llevar hasta el límite las obras ejecutadas. Pero los atavíos de la comedia deben ser fingidos y aparentes, como lo es la comedia misma.⁷⁶ Ahora bien: la comedia es lo que representa más vivamente lo que somos, mejor que cualquier otra comparación. Esto implica que la vida es ficción y apariencia (sin verdad detrás de ella misma), y lleva, necesariamente, a la imagen del *teatrum mundi*.

El único metro para juzgar la verdad de lo que se afirma es el rigor.⁷⁷ Rigor en el trabajo de la ficción, en la construcción del personaje. El texto tematiza la creación del personaje, los personajes. Don Quijote creará los suyos propios; es decir, los creará separándolos de sí mismos. Su rocín dejará de serlo para ser Rocinante, Aldonza Lorenzo será Dulcinea, él mismo no será Alonso Quijano sino Don Quijote^l. El sistema de construcción de los personajes es un sistema retórico: los nombres, los títulos, responden a las “formas figuradas de expresión”^k. De aquí la importancia decisiva del nombre.⁷⁸ La existencia de la dama es la existencia del nombre que el poeta a su albedrío le pone;⁷⁹ convertirse en pastor, volver a la cordura implica, de entrada, mudar de nombre.⁸⁰

Pero el nombre, esencial para determinar la identidad, es también, como el disfraz, generador de confusión: una vez más, lo mismo es lo otro, lo otro lo mismo.⁸¹ Si primero el nombre es dejado de lado como insignificante,⁸² enseguida⁸³ pasa a ser fundamental para la determinación de la verdad: la verdad de

j. Habría que cfr. la construcción que hace Don Quijote de sí mismo, mal y a destiempo (a través de sucesivas prótesis), y que llega a la casi perfección de la letra escrita, con la que hace de Dulcinea, casi perfecto ser de papel roído por los “encantamientos” de lo “real”. La perfección consistiría en el *espesor*, en la materialización inmaculada del papel en lo real. Pero esa búsqueda provoca, de inmediato, un efecto opuesto y suplementario: la ficcionalización de lo real. La introducción de la hoja de un libro en el mundo hace del mundo un libro.

k. Torrente Ballester, G.: *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975. El nombre Quijote está elegido en virtud de una semejanza (con Quijano: metáfora) y de una relación de parte a todo (la pieza del arnés con el todo del caballero: sinécdoque). El de Dulcinea también parte de una semejanza fonética con Aldonza y con “dulce”, de lo que resulta otra metáfora.

un nombre se infiere de otro nombre; la verdad de la verdad se infiere de la verdad de la ficción. Pero en definitiva toda inferencia es desbaratada: el Don Quijote impreso en la Segunda parte no es este Don Quijote (impreso en la Segunda parte); no es “él mismo”.⁸⁴

Esa escisión es también la que se abre entre el nombre y la cosa. Toda la “creación” es una cuestión de lenguaje,⁸⁵ lenguaje que señala entre las palabras y las cosas una distancia insalvable. Pero ese abismo no remite a ningún orden; no hay significado que venga a colmarlo: las cosas “deberían” corresponder a las palabras; una lectura del mundo “debería” corroborar la verdad de los libros. Quijano/Quijote se mueve en el límite, en el borde donde las palabras (de los libros) no se corresponden con las cosas (del mundo)¹.

Dividido contra sí mismo, obligado a dividirse para ser, Don Quijote es Proteo, símbolo de la metamorfosis barroca^m. Don Quijote sale de sí para ser otro, lo otro que (estando) en él mismo no puede ser. Lo que le está prescripto ser a Don Quijote es querer ser el otro de sí. Don Quijote no es ni Alonso Quijano ni el caballero que pretende. Está construido en esa distancia, mínima, infinita; en ese espacio, en ese pliegue de lenguaje que no puede abandonar. “Fuera de sí”, es la pretensión del otro, el trayecto del disfraz: el tiempo sutil que va de lo que lee (en los libros), es decir de lo que es, a lo que escribe (o lee, en las cosas), es decir lo que pretende ser.

En esa distancia entre el actor y su disfraz se articula la parodia; en ese límite entre la semejanza y la representación está montada la representación de la semejanza.

Hay en el texto, además de la parodia de los libros de caballerías (en particular el Amadís), de su estructura: la sucesión (infinita, siempre renovada) de sus aventuras; de sus tópicos: gigantes, doncellas, cartas de amor, encantamientos, combates, parodias de Homero, del catálogo de las naves de la

1. Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1977.
m. Cfr. Rousset, op. cit.

Iliada,⁸⁶ de algunos romances, por ejemplo el *Romance de Montesinos*,⁸⁷ del discurso humanista,⁸⁸ de la novela pastoril, de ciertos tópicos como la *Invocatio Dei*⁸⁹, etc. Podría analizarse cada una de las páginas del *Quijote* como parodia, centrar el análisis en el *procedimiento* (inversión, repetición), pero lo importante es que el *Quijote* “escenifica” el procedimiento mismo: parodia, inmotivación (des-motivación) del procedimiento que aparecía motivado en el texto que se parodia y *representación* de esa misma desmotivación, teatralización del gesto paródico⁹⁰.

Pero también la semejanza está representada en el texto. Si todo él se mueve en ese borde, hay puntos en los que esa relación semejanza/representación se condensa: hay una representación (paródica) de la semejanza. En el episodio de la cueva de Montesinos⁹¹ el corazón y el carácter se convienen, pero en función del tamaño de aquel órgano. Durante la cena con los cabreros, Don Quijote pronuncia su “larga arenga” sobre la edad de oro,⁹² un inútil razonamiento “que se pudiera muy bien excusar”, una disertación inmotivada cuya causa son las bellotas, y la razón de su impertinencia, el haberse dejado llevar Don Quijote por una semejanza, una asociación imaginaria.

El teatro, la traducción, su entrecruzamiento, arreglan el lugar de la mimesis, del calco y de sus fallas.

Una traducción supone un original y su versión, un modelo al que someterse, ser fiel, sumiso. Esto es algo *natural*: en la Naturaleza, en el *orden* natural, “cada cosa engendra su semejante”.⁹³ Así, un ingenio estéril engendra un hijo seco, etc. Lo nuevo se explica por lo anterior y su similitud con ello. Pero lo engendrado, el hijo, está “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados por otro alguno”. No sólo porque se engendró en una cárcel (lo antinatural mismo, porque la naturaleza es la libertad, la forzosa libertad de la lectura⁹⁴), sino también porque es fruto extraño, no tiene padre: “yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote”. El engaño de la semejanza muestra que *no hay* relación natural de lo que engendra a lo engendrado, que no hay paternidad ni ascendencia en el juego de la traducción.

Habría que proclamar así la absoluta originalidad del libro,⁹⁵ que trata de lo impensado mismo, al punto de que se desentiende de las autoridades clásicas, de citarlas, porque le son inservibles para su objeto. La originalidad significa una aparición imprevisible, *infundada*. Sin embargo el libro tiene que “aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo”;⁹⁶ debe “imitar los originales de los más únicos pintores”;⁹⁷ imitar a Amadís, el más perfecto de los caballeros andantes: el modelo, el paradigma. Pero la imitación es una *inversión*, un poner “patas para arriba” el modelo: al tiempo que se lo exalta como original se lo parodia como modelo. En un mismo movimiento se destrona al modelo y se lo pone como original destronado.

Es que se lo imita allí donde no hay nada que imitar: en la sinrazón, la inmotivación, lo que *falta* al modelo;⁹⁸ y se suple ese vacío con un *excedente*: siempre hay un exceso de la imitación sobre lo imitado,⁹⁹ algo (la inversión, por ejemplo, la parodia) que introduce lo impensado en la historia: “Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados”.¹⁰⁰ La imitación es lo que no se encuentra (no se puede encontrar) en el modelo: es lo que lo corrompe, lo tergiversa, lo pervierte. Es lo jamás leído, visto, oído: es un escándalo.¹⁰¹

Incluso el modelo está explícitamente puesto por el texto. Es el discurso el que lo funda. La verdad de la invención que (no) conviene con las aventuras leídas, es la mentira de lo que el autor lee en función de lo que espera leer (de lo que él espera que sea en tanto cumple su papel de lector).¹⁰² La imitación perturba la previsibilidad del lector en el movimiento mismo por el que funda la previsibilidad (supuesta) del modelo. Este, el objeto del discurso, es lo imaginado fuera (dentro) del texto para que el texto se escriba; lugar vacío hacia el cual, en torno al cual se mueve el discursoⁿ.

h. Las damas, se vio, son ficciones que los poetas se fingen para dar tema a sus versos, presencias cuya imposibilidad queda manifiesta en la figura de Dulcinea, en esa serie de máscaras que cubren su rostro insostenible.

Pero además la tesis (la hipótesis) del modelo supone la del antimodelo, lo que *no* hay que imitar: el “falso Quijote”. Hay que desacreditar su persona, su (posible) verdad: “yo no soy el Don Quijote que él dice”.¹⁰³ Yo soy *otro* (no yo sino otro). Modelo del falso, Don Quijote se afirma como verdadero. Pero para hacerlo debe *transgredir* esa historia que es la suya, que se impuso en su gesto inicial, imitativo. Debe ser otro de sí mismo para ser el que es. Para demostrar la mentira del historiador moderno, Don Quijote debe desautorizar al autor “verdadero” de la Primera parte. Y todavía más, debe dirigir su camino a otro sitio, otras justas, es decir, *actuar*, hacer que se mueva el discurso en una dirección inesperada, imprevista.¹⁰⁴ Lo “real” de la historia deshace la “verdad” de su relato, es decir la presciencia y la omnisciencia misma de los sabios narradores; a menos, se dirá, que también la escritura del *Quijote* apócrifo haya sido prevista, con lo que no sería tan apócrifo, tan fantástico.¹⁰⁵

Pero aún esto es insuficiente. No sólo debe Don Quijote negarse a sí mismo para ser. También necesita que *otro* corrobore la verdad de *su* historia. La declaración jurídica, la *legalidad* de su palabra, la encuentra Don Quijote en boca de un personaje de la *otra* novela, la apócrifa:¹⁰⁶ la copia, lo segundo e inferior, justifica al modelo, el original.

La mimesis destruye los presupuestos en que estaba fundada. El modelo es modelo por aquello que lo imita, como el original lo es por su copia, lo verosímil por lo inverosímil, lo real por la ficción, el tapiz por su revés, la representación por lo que faltando a ella no deja de acecharla.

De modo que en ese retablo (jamás puesto y descubierto) se replegará siempre la escena de la traducción: el gesto, la finta del lápiz al dibujar la mano que lo sostiene, lo ha sostenido apenas;¹⁰⁷ el ademán de la pluma al borrar prometiendo lo que nunca aconteció: la tercera salida de Don Quijote de la Mancha.¹⁰⁸

JUNIO DE 1985

NOTAS

1. ii, LXII, 584 (Las páginas se citarán de acuerdo a la edición de Juan Alcina Franch, Bruguera, Barcelona, 1979).
2. i, VI, 143.
3. ii, LXII, 584.
4. ii, LXXIV, 670 ("pues no ha sido otro mi deseo de poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna").
5. i, I, 108 ("(Don Quijote) alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra...").
6. Cfr. i, I, 108 ("...y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran"); i, II, 115 ("Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las famosas hazañas más, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, á quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia!"); ii, XXXVI, 356 (Los "extraordinariamente afligidos y desconsolados" no buscan su remedio en el "perezo cortésano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas que procura hacer obras para que otros las cuenten y las escriban", sino en los caballeros andantes, en la fuerza de su brazo y la resolución de su animoso espíritu).
7. i, VIII, 163 ("Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote").
8. Cfr. i, XIX, 257 ("el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados").
9. Cfr. i, XVI, 224 (Cide es coetáneo de la historia que narra: "era uno de los ricos harrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste harriero hace particular mención, porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo").
10. i, VIII, 165 ("Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia; aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran, el mundo quedara faltar y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere. Pasó, pues, el hallarla en esta manera...").
11. i, II, 114 ("Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza...").
12. ii, III 44 ("—Con todo eso —respondió el Bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado á los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.
—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho—.
—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fé que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.
—Así es —replicó Sansón—; pero uno es escribir como poeta, y otro como his-

25. Previsión que otros (“dicen”) han leído, debido leer para que sea narrada. ii, XLIV, 407 (“Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete á escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar extenderse á otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma á escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la *del Curioso impertinente* y la *del Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse”).
26. i, I, 108. Aquí el doble (invertido) de Don Quijote es Ginés de Pasamonte. Ginés, actor y autor, escribe una historia no narrada; Don Quijote, actor pero no autor, hace que otro narre su historia: la novela que estamos leyendo. Siempre es necesaria una mediación: escribir la propia historia significa que ésta nunca aparezca escrita; resignar esa actividad, delegarla en otros, es hacer pública su lectura.
27. i, XLVII, 614 (“—Yo, á lo menos —replicó el Canónigo—, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas (...) pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes...”).
28. i, XXII, 295 (“soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares (...).
—Y ¿cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote—.
—*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo—.
—Y ¿está acabado? —preguntó don Quijote—.
—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras”).
29. i, XX, 264 y ii, XXXI, 303.
30. i, XXIV, 315.
31. i, XLIII, 200.
32. i, XXVI, 344.
33. Cfr. por ejemplo i, LII, 646 (“General gusto causó el cuento del cabrero á todos los que escuchado le habían; especialmente le recibió el Canónigo, que con extraña curiosidad notó la manera con que le había contado, tan lejos de parecer rústico cabrero cuan cerca de mostrarse discreto cortesano; y así, dijo que había dicho muy bien el Cura en decir que los montes criaban letrados”). El oxímoron “pastores letrados” manifiesta esa imposibilidad necesaria, esa paradoja del narrador.
34. i, XXIV, 315.
35. i, XXVIII, 372.
36. i, XXX, 399.
37. i, XXXIX, 505.
38. ii, XXXVIII, 364.
39. ii, XLIX, 462.
40. ii, LX, 560.
41. ii, LXIII, 593.
42. ii, XI, 110.

43. i, XLI, 531.
44. ii, V, 59.
45. Cfr. la búsqueda de los manuscritos y la discusión sobre su autoridad, y el episodio del humanista junto a la cueva de Montesinos ii, XXII, 218-20. XXIV, 239.
46. i, XLVIII, 616-7.
47. En el episodio de las bodas de Camacho, por ejemplo, la inconmensurabilidad fantástica deshace lo mensurable de la verosimilitud (ii, XX, 198 y ss.), y en el catálogo de los ejércitos, la retórica fantástica contamina la nominación realista, le infunde su carácter extraño, equívoco, alucinante (i, XVIII, 243 y ss.).
48. i, XLVII, 612.
49. i, LXIX, 628 ("Pues yo —replicó don Quijote— hallo por mi cuenta que el sin juicio y el encantado es vuestra merced, pues se ha puesto á decir tantas blasfemias contra una cosa tan recebida en el mundo, y tenida por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan").
50. Por ejemplo el episodio de los ejércitos de carneros, i, XVIII, 247.
51. Cfr. la resurrección de la Arcadia (naturaleza inmaculada, originaria), montada como espectáculo: explicitación de lo teatral implícito en la pastoral renacentista (ii, LVIII, 538).
52. i, XLVII, 602.
53. ii, XXVI, 259-61.
54. Cfr. ii, XXIV, 238-9 ("todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero esta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables" Don Quijote, al tiempo de su muerte, se retractó de la historia, "dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias").
55. Cfr. i, XXIX, 387. Dorotea supo representar su papel porque "había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones á los andantes caballeros".
56. ii, XI, 111.
57. ii, XXVI, 257.
58. ii, LVIII, 533.
59. ii, LXII, 575.
60. ii, XX, 201.
61. ii, XXI, 208.
62. ii, LVIII, 538.
63. ii, XXXIV, 336.
64. ii, XXXVI-XLI.
65. ii, XLV, 418.
66. ii, LIII, 497.
67. ii, LXVIII, 627.
68. ii, XXXI, 301 ("Sancho le prometió (a don Quijote) con muchas veras de coserse la boca ó morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy á propósito y bien considerada. como él se lo mandaba y que descuidarse acerca de lo tal; que nunca por él se descubriría quién ellos eran").
69. i, I, 111.
70. i, XXV, 327 y 340-1.
71. i, XXIV, 315 (Don Quijote pregunta a Cardenio cuál es "la causa que os ha traído á vivir y á morir entre estas soledades como bruto animal, pues mo-

- ráis entre ellos tan ajeno a vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona”).
72. ii, XLIX, 466. (El maestresala, que (suponemos) “actúa”, igual que la hija de don Diego, para engañar a Sancho, queda “traspasado su corazón” por el amor a la doncella, y decide pedirla en matrimonio).
73. i, XXXIV, 458 y ss.
74. Cfr. por ejemplo ii, L, 474 (“Bien echaron de ver el Cura y el Bachiller que el paje hablaba socarronamente; pero la fineza de los corales y el vestido de caza que Sancho enviaba lo deshacía todo”).
75. i, XXV, 333 (“—Yo agradezco tan buena intención, amigo Sancho —respondió don Quijote—, mas quíerote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras; porque de otra manera, sería contravenir á las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mesmo es que mentir. Así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofístico ni del fantástico”).
76. ii, XII, 117-8.
77. i, XXV, 337 (Después de recordar que las damas de los poetas no fueron nunca de carne y hueso, dice Don Quijote de Dulcinea: “yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo... Y diga cada uno lo que quisiere, que si por esto fuere reprimido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos”).
78. i, I, 111-13 y ii, LXXIII, 660 (“y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres, que les vendrían como de molde”).
79. i, XXV, 337.
80. ii, LXVII, 619; ii, LXXIV, 665.
81. ii, XXVI, 264 (a mí me pareció, dice Don Quijote, “que Melisendra era Melisendra, don Gaíferos, don Gaíferos, Marsilio, Marsilio, y Carlo Magno, Carlo Magno”); ii, LXXII, 654 (a don Alvaro Tarfe le causa admiración “ver dos don Quijotes y dos Sanchos á un mismo tiempo; tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones”).
82. i, I, 107 (“Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, ó Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana. Pero esto importa poco á nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad”).
83. i, I, 112 (“y al cabo se vino llamar *don Quijote*; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada y no Quesada, como otros quisieron decir”).
84. ii, LXXII, 654.
85. Cfr. nota 78.
86. i, XVII, 243-4.
87. ii, XXIII, 227-8.
88. ii, XXII, 218.
89. ii, XLV, 418.
90. i, XXV, 328-9 (“—Páreceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, ó qué señales ha hallado que le den á entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro ó cristiano? —Ahí está el punto —respondió don Quijote—, y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco —un caballero andante con causa, ni grado ni gracias:

- el toque está en desatinar sin ocasión y dar á entender á mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?”).
91. ii, XXIII, 228.
92. i, XI, 179.
93. i. Prólogo, 91.
94. i, Prólogo, 91-2 (Dice el autor al lector: “no quieroirme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della”).
95. i, Prólogo, 96.
96. i, Prólogo, 96.
97. i, XXV, 327.
98. Cfr. nota 90.
99. Habría que leer lo que el texto dice: “(las traducciones) jamás llegarán al punto que ellos (los libros en verso) tienen en su primer nacimiento” (i, VI, 143). La traducción nunca llegará a igualar al original, es decir: nunca será “idéntica” al original. Por el contrario: será su suplemento.
100. ii, XLIX, 456.
101. i, XLVII, 602 (“Cuando don Quijote se vió de aquella manera enjaulado y encima del carro, dijo:
—Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes; pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que á los caballeros encantados los lleven desta manera”).
102. ii, XXIV, 238 (“No me puedo dar á entender ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero esta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables”).
103. ii, LIX, 553.
104. ii, LXXII, 653 (“Yo —dijo don Quijote— no sé si soy bueno; pero sé decir que no soy malo; para prueba de lo cual quiero que sepa vuesa merced, mi señor del Alvaro Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza; antes por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad, no quise yo entrar en ella, por sacar á las barbas del mundo su mentira; y así, me pasé de claro á Barcelona”).
105. Esto último prueba que no hay “irrealidad” en el falso *Quijote*, sino solamente usurpación. Justamente allí donde algo falta (en la Primera parte el viaje a Zaragoza) el otro texto se produce, y es ese exceso (ese viaje) el que delata la Segunda parte. Por otro lado, esta última se escribe en un hueco, como respuesta a algo que falta en el texto apócrifo: el amor a Dulcinea.
106. ii, LXXII, 654 (“Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que á su derecho convenía de que don Alvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía á don Quijote de la Mancha. que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas”).
107. ii, LXXIV, 669-70.
108. ii, LXXIV, 670.

HECTOR A. PICCOLI

DEL PEREGRINO QUERUBINICO DE ANGELUS SILESIUS

Traducción y nota

Los textos siguientes están tomados de la versión completa de la obra de Angelus Silesius “Cherubinischer Wandersmann - oder Geist-reiche Sinnund Schluss-Reime, zur göttlinchen Beschaulichkeit anleitende” (“Peregrino querubínico - o Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas, que conducen a la divina contemplación”), a aparecer próximamente en “Ediciones del peregrino”. Traducción —según la edición de Ellinger en los Neudricke de Braune, Nos. 136-138, Niemeyer, Halle 1895, reproducida a su vez por H. Plard—: Héctor A. Piccoli, con la colaboración de Helena G. Quinteros. Las formas ortográficas y de puntuación arcaicas han sido armonizadas por el traductor, en ciertos lugares del texto, con el uso alemán contemporáneo.

Ein Abgrund ruft dem andern.
Der Abgrund meines Geists ruft immer mit Geschrei
Den Abgrund Gottes an: Sag welcher tiefer sei?

Un abismo llama al otro.
El abismo de mi espíritu invoca siempre a voces
el abismo de Dios: di, cuál es más profundo?

(L. I, 68)

Die Gottheit ist ein Nichts.
Die zarte Gottheit ist ein Nichts und Übernichts:
Wer nichts in allem sieht, Mensch glaube, dieser siehts.

La deidad es una Nada.
La tierna deidad es una Nada y Sobrenada:
quien en todo no ve nada, —hombre créelo—, la ve.

(L. I, 111)

Ohne warum.
Die Ros' ist ohn warum, sie blühet weil sie blühet,
Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht ob man sie siehet.

Sin porqué.
La rosa es sin porqué, florece porque florece,
no se cuida de sí misma, no pregunta si se la ve.

(L. I, 289)

Wie Gott in der Heiligen Seele.

Fragstu wie Gott das Wort in einer Seele wohne?
 So wisse wie das Licht der Sonnen in der Welt,
 Und wie ein Bräutigam sich in seiner Kammer hält;
 Und wie ein König sitzt in seinem Reich und Throne;
 Ein Lehrer in der Schul, ein Vater bei dem Sohne;
 Und wie ein teurer Schatz in einem Ackerfeld;
 Und wie ein lieber Gast in einem schönem Zelt;
 Und wie ein Kleinod ist in einer guldnen Krone.
 Wie eine Lilie in einem Blumenthal,
 Und wie ein Seitenspiel bei einem Abendmahl;
 Und wie ein Zimmet-öl in einer Lamp'entzünden;
 Und wie das Himmelbrot in einem reinen Schrein;
 Und wie ein Gartenbrunn, und wie ein kühler Wein.
 Sag ob er anderst wo so schöne wird gefunden?

Cómo está Dios en el alma santa.

Preguntas cómo Dios el Verbo habita un alma?
 Sabe, que como la luz del sol en el mundo,
 y como permanece un esposo en su cámara;
 y como un rey sentado en su reino y trono;
 un maestro en la escuela, un padre junto al hijo;
 como un caro tesoro en campo labrantío;
 y un huésped amable en una tienda hermosa;
 y como una joya en una corona de oro.
 Como un lirio en un valle pleno de flores,
 y como cuerdas de laúd en un festín;
 como el cinamomo ardiendo en una lámpara;
 y como el maná en una custodia pura;
 como una fuente de jardín, y un fresco vino.
 Di, si se lo encuentra tan bello en otra parte.

TRANSPARENCIA Y TRADUCIBILIDAD

Invitado a acompañar estos textos de alguna nota sobre cuestiones concretas de la versión española de la obra, me veo movido más bien a formular algunas reflexiones generales sobre el siempre actual problema de la traducción.

Se trata, en este caso, de una obra del barroco alemán (Angelus Silesius, aprox. 1624-1677; el Peregrino querubínico, 1656). Traducir implica aquí asumir una doble ajenidad: la de la lengua —común a toda traducción—; la temporal —que remite a su vez al problema de la lectura histórica, o más precisamente, de la historicidad de la lectura—. El comentario sobre este último punto específico, me lo reservo también para mejor oportunidad.

La ajenidad primera, la lingüística, plantea el problema esencial: el de la traducibilidad. Esta ha adquirido en nuestros días, por la radicalización de los enfoques con que se la aborda, perfiles de una cuestión ideológica decisiva: ya no se pregunta, en los medios que tienen que ver con la elaboración teórica de determinados campos discursivos específicos (psicoanálisis, filosofía, literatura) por las condiciones concretas de la traducción, sino si es posible traducir “verdaderamente” algo. Sí, aunque suene ingenua, ésta es la proposición subyacente al gesto escéptico que generalmente acompaña la afirmación del “crítico”, decidido gimnasta del momento, y detractor prolijo (aunque sólo epíteto, por cierto) de versiones, cuyo mayor mérito consiste, no diría *casí* sino siempre —si es que ostenta tales hábitos—, en una exhaustiva ignorancia de la lengua extranjera a la que se refiere, cuando no también de la suya propia.

La profunda irracionalidad a la que se ha arribado, el mero hecho de que pueda, aún hoy, plantearse como problema la traducibilidad *a secas*, es decir, sin ninguna suerte de acotamiento ni articulación de los campos discursivos a los que es, de hecho, predicada, supone una aberración lingüística y gnoseológica que debe ser señalada con claridad.

Las distintas líneas de pensamiento, que fundamentalmente desde Francia, y basándose a su vez en zonas claves del discurso alemán, han sido desde varias décadas atrás portadoras de lo que podríamos denominar ‘la defensa de la letra’, o mejor, de su literalidad, representan en principio la asunción crítica de una tradición secular, que escindía el mundo alrededor del inmanentismo de un sentido que se concebía desarraigado de todo significativo. Este pensamiento ha sido en especial fructífero para la poesía: toma de conciencia del fonocentrismo, valorización de la grafía y en general de todos los significantes no oralizables del poema, etc.

Ahora bien, si a partir de este horizonte puedo llegar hoy a una formulación del tipo: “Toda traducción es un texto fantasma”, querien-

do mentar con eso la imposibilidad radical de reproducir un texto poético, o más precisamente, su literalidad significante en una lengua extranjera; si quiero dar a entender que puedo, a lo sumo re-escribirlo, es decir, reproducir su significancia en la otra lengua, se trata, obviamente, de una formulación inobjetable y elemental para cualquier teoría de la literatura.

Pero si, seducido por la metáfora del fantasma, aplico el principio no ya a un texto poético, literario si se quiere, o aun a un texto en el que predomine la función poética del lenguaje (piénsese en la obra de Heidegger, por ejemplo, donde tiene plena validez) sino a cualquier discurso, caigo en un sinsentido que no es sino el antípoda del pensamiento que le dio origen: habiendo partido de una crítica de la metafísica, llega a servir a la ideología más reaccionaria por su agnosticismo, colocándose en una contradicción flagrante con la realidad de la transmisión de los conocimientos y las experiencias en la sociedad humana.

Estas absolutizaciones son síntomas típicos de un proceso de retoriación de los discursos: la tan esgrimida productividad de la lectura, se transforma en la repetición mecánica, conjural de fórmulas tomadas de una letra cuyos detentores embalsaman, en la medida en que son víctimas de la ilusión que *significan*: un triste ritual donde nadie sabe ya qué dice, un diálogo de santos y de señas, donde invocar la pertenencia excusa de asumir la enunciación, donde se teme, por el riesgo de ‘desconnotarse’, de ser tildado de ‘positivista’ o ‘decimonónico’, el enfrentamiento con las viejas verdades que la filosofía (su reversión) enseñó después de Hegel.

Lo paradójico, por otra parte, del “no hay traducción”, es su generalizada coincidencia con una sacralización de la otra lengua, que es decir, con una pertinaz renuencia a su abordaje.

Traducir es ante todo, *leer*. Y leer, más aún una lengua extranjera, una tarea demasiado ardua y prolija, frente a los esplendores perentorios con que el ‘genio’ se atavía. Mucho más fácil, por supuesto, hablar (si con abundantes elipsis y un dejo de reticencia, tanto mejor...) de relectura: olvidando, claro está que quienes relejeron, pongamos por caso a Sigmund Freud, debieron antes que nada *leerlo*, y lo hicieron, lo obvio aquí avergüenza) no precisamente en francés.

Un ‘maestro’ lanza la consigna: “A Heidegger hay que *pensarlo* en español.” ¿Se pregunta alguien realmente qué quiere decir esto? Porque si debo entender que la potencia significante del discurso heideggeriano, (de un discurso que progresa esencialmente en la medida en que reflexiona sobre la lengua que lo constituye: la alemana) es tal, que debe necesariamente irradiar más allá de sí, es decir, engendrar un movimiento similar, solidario, también en nuestra lengua, estoy perfectamente de acuerdo. Pero si (tal como parece que la consigna tiende desgra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

ciadamente a ser interpretada); es sólo un bálsamo para retinas y párpados inertes, diría: no puedo pensar, en ningún idioma, a quien *no he leído*, y si carezco de la humildad —o de la cordura— necesaria para admitir que no puedo teorizar; al menos en niveles donde se trata de hacer precisiones lingüísticas, sobre una lengua que desconozco, sólo puedo tratar de justificar que soy un impostor.

Un texto poético es intraducible. Un texto es intraducible en la medida de su poeticidad. Y es, simultáneamente, traducible, justamente en tanto que es capaz de poner en movimiento los mecanismos de significación de la otra lengua, germinándose en esas identidades ambiguas, siempre crepusculares: las traducciones.

Todo texto, todo poema escrito como texto, ostenta una opacidad primera: ¿por qué no también su reescritura?

En el paso de una margen a la otra (*übersetzen*), que opera el traducir (*übersetzen*), náutica de alteridad, otra opacidad, segunda, transparente.

HECTOR A. PICCOLI

Argumentos literarios

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ALDO F. OLIVA

BORGES Y EL ULTRAISMO

Análisis de dos poemas

La singularidad de la poesía de Borges a partir de la aparición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, pareciera haber sorteado la prueba de la historia inmediata, lo que no excluyó la desconsideración estética por parte de algunos de los poetas de generaciones más recientes, ni la impugnación ideológica de algunos sectores, ni, menos aún, la desvalorización o la beatificación por falta de lectura.

Sin embargo, esa singularidad pudiera ser la resultante afortunada de la perduración de una práctica, de cuyos orígenes, por decirlo así, se han borrado los rasgos comunes a toda una generación. Sugiero que demos a esta conjetura un mero valor interrogativo que ayude a localizar, aunque sea someramente, la situación poética en que la poesía de Borges se gestó, para obtener así, con alguna precisión, el recorte de sus propias tendencias fundantes.

Existe un consenso en los textos de enseñanza, en los ensayos de investigación y en la ligera elocución académica, cuando se refieren a las primeras de este siglo en la literatura argentina: las “experiencias” en poesía fueron introducidas en el país por el *ultraísmo*. Borges, a su regreso de Europa, en 1920, sería su embajador absoluto. Pareciera que la poesía argentina (y esta impresión puede extenderse a toda la de habla española) hubiera pasado del modernismo al ultraísmo —o a su paralelo, el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

creacionismo— sin solución de continuidad, sin transitar algunas de las etapas que la vanguardia literaria había vivido en Europa desde 1909: futurismo, cubismo, dadaísmo, etc. Las teorías o manifiestos del poeta chileno Vicente Huidobro pueden introducir alguna duda con respecto a este hecho, pero su influencia real en la literatura argentina, antes del arribo ultraísta, es difícil de demostrar. Huidobro estuvo en Buenos Aires en 1916, donde pronunció una conferencia que, según algunos de sus acólitos —como Undurraga—, constituyó nada menos que el acta de fundación del creacionismo: “De este modo, el poeta, involuntariamente, leyó el acta de fundación del Creacionismo; después de años de meditación en torno a su teoría poética —¡por fin!— hallaba el nombre justo. Hombres ilustres del Río de la Plata, entre los cuales se hallaba Leopoldo Lugones, rodearon el nacimiento o velaron las armas de la nueva estética”¹. La conferencia, cualesquiera sean los alcances que se le atribuyan en la propia obra de Huidobro, no parece haber ejercido el menor influjo inmediato; como así tampoco es fácil señalar alguna influencia del libro de Huidobro *El espejo de agua*, presuntamente editado en Buenos Aires ese mismo año de 1916. Contemporáneamente a la introducción del ultraísmo —si es que realmente esto se produjo— se ensayaron, sin duda, otras experiencias poéticas. Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Olivero Gironde, editado en 1922, sería suficiente elemento probatorio de esta presunción. González Lanuza relata una de esas “experiencias”: “Con el obligatorio retardo que a todo tren de ondas estéticas parece imponer el cruce del Atlántico, el impulso dadaísta llega a nuestro país poco antes de la aparición de la revista *Martín Fierro*. Con Borges, con Guillermo Juan y Francisco Piñero, jugábamos (es la palabra que corresponde) un par de años antes a la fabricación de fábulas dadaístas, algunos de cuyos nombres recuerdo: “El exágono robusto”, “El ermitaño usado”, “Caramba con las bicicletas”, refocilándonos con los regocijan-

1. Antonio de Undurraga: “Teoría del creacionismo”, prólogo a *Poesía y prosa* de Vicente Huidobro, Madrid, Ed. Aguilar, 1957.

tes efectos procurados por el inesperado encuentro de imprevisibles palabras. Dadá enseña a la literatura a desarrugar el ceño, y aunque no tuviera otros méritos aducibles, ya es bastante”².

En líneas generales puede reconocerse, sin embargo, la emergencia de cierto consenso, aunque difuso, de la prioridad ultraísta, bajo la mentoría de Borges, confirmando la presunción de un verdadero hiato entre la eclosión del modernismo, con la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires en 1893 y la virtual apertura vanguardista del ultraísmo.

El ultraísmo fue sólo una decantación o variante de otros movimientos de vanguardia gestados en Europa antes y durante la Primera Guerra Mundial. Todos estos movimientos reconocían, implícitamente, la paternidad del futurismo, cuyo primer manifiesto, publicado en 1909, pone fuera de duda la prioridad cronológica de esta tendencia. En la Argentina, fuera del eventual conocimiento de sus postulados básicos y del anecdotario de su líder Marinetti, no se advierten sino tardía y esporádicamente (González Lanuza, *Prismas*, 1925), signos reveladores de influencia.

Conviene intentar ahora una primera lectura de un poema de Borges. Elegiremos “Inscripción en cualquier sepulcro”³ del libro *Fervor de Buenos Aires*, editado en 1923.

El poema consta de 15 versos, sin rima y sin metrifcación paralela, asimismo carece de una división estrófica formal. La ausencia de estos elementos en el poema (como sucede con todos los demás del libro y con casi toda la poesía de vanguardia europea y americana de esa época) coloca, por lo menos provisoriamente, a Borges, en la línea de ruptura con algunos de los factores de la codificación poética tradicional en occidente. El fenómeno, con tendencia generalizante, de la revuelta poética vanguardista llegó a límites que hicieron peligrar hasta la última reserva de significación; que es como pretender la

2. *Los martinfierristas*, Buenos Aires, 1961.

3. Reproducido en el Apéndice, al final de este ensayo, pág. 75.

conversión radical del signo en mero objeto o “inanidad sonora” (casos del dadaísmo y el letrismo, parcialmente, del concretismo brasileño). Sin embargo, la propuesta no implicaba la destrucción de la especificidad poética del poema (salvo, tal vez, en el caso del dadaísmo), sino la virtualidad de su rescate, pensado y practicado como el despojamiento de la incidencia prosaica de la articulación sintáctica (lo que en el fondo suponía un ataque a la lógica formal) y de las adherencias petrificadas de los recursos convencionales exteriores del texto poético, también ellos codificados. Esta revuelta, en tanto pretendía abolir (y en gran medida lo logró) los procedimientos de fácil evidencia formalizante del poema, por un movimiento de autojustificación, debió vigorizar el caudal teórico de su búsqueda y recortar con precisión el objeto de esa búsqueda. La enorme proliferación de “manifiestos”, “declaraciones de principios”, revistas polémicas, etc., exhibe una frenética necesidad de hallar “el lugar y la fórmula”, como decía Rimbaud, del hecho poético. Los resultados, sin embargo, son disímiles; pero, al decantarse el proceso, se dibujó, dentro de la maraña ideológica de las sectas contendientes, una problemática que, un tanto paradójicamente, reformulaba, desde el punto de vista de la producción poética, el capítulo de operación *locutoria* o *enunciativa* de la *tejné retoriké*: la Elocutio o Lexis, tal como se consolidó en el *Tratado de los tropos* de Dumarseis (1730). Es decir, lo que estaba en cuestión era la esencialidad poética de las *figuras*, de los *tropos* y de la *imagen* o el sentido, el mero sentido sustitutivo de sus “adornos” y “coloraciones”. ¿Qué proponía el ultraísmo con respecto a esto? Escuchemos a dos de sus portavoces.

Dice Guillermo de Torres: “El ultraísmo — señalemos como nexos y propósito común — ha tendido preliminarmente a la reintegración lírica, la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e impercederos elementos — la imagen, la metáfora — y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica. Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis.”

Archivo Histórico de Revistas Argentinas de la Abia. www.ar

sis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial. Anticipemos que la rima desaparece de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas poseen el ritmo. Un ritmo impersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticas —artículos, adverbios, etc.— (sic) y las fórmulas de equivalencia —“como”, “parecido a”, semejante a”—. La imagen por tanto, no es tal en paridad. El pareado es realidad. La imagen se identifica con el objeto, lo anula, lo hace suyo. Y nace la metáfora noviformal. En cuanto a los medios técnicos, a la gráfica, el ustraísmo acepta la disposición común a la nueva lírica: suprime la puntuación. Esta es inútil. Ata, mas no precisa. En su lugar, el sistema topográfico de blancos y espacios le sustituye con ventaja. El poema prescinde de todas sus cualidades auditorias —sonoras, musicales, retóricas— y propende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible. En suma: una variación de predilecciones, un salto en la rosa de los vientos”⁴.

Leamos ahora a Borges: ‘El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puente para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis.’⁵ “El ultraísmo es la expresión redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abrumba a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace en cada segundo.”⁶ Y, por fin, propone para la práctica del ultraísmo: “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confe-

4. *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925.

5. “Al margen de la moderna lírica”, en *Grecia*, N° 38, 1920.

6. “Al margen de la moderna estética”, en *Grecia*, N° 39, 1920.

sionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la siguiente: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta, se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente; y no creáis que tal procedimiento menoscaba la fuerza emocional! “Más obran quintaesencias que fárragos” dijo el autor de *El Crítico* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema le da el tema común —internacional y objetivo— sobre el cual versan sus aspectos parciales.”

Volviendo al poema de Borges: ¿Cuál es su respuesta fáctica, escritural, ante este proyecto? Ya hemos visto su rechazo a la rima, al paralelismo métrico y a las formas fijas, que son “reglas” del código, es decir, prescripciones que se pueden admitir o repudiar de acuerdo a la conciencia militante del poeta. Pero justamente porque la cadena métrica no cumple el principio de paralelismo, ¿qué sucede con los acentos rítmicos del poema que dependen de ese principio?

Los 15 versos que componen el poema se escalan entre 7 y 17 sílabas; en ellos podemos observar que la concentración acentual se realiza en la 6ª sílaba con un porcentaje del 18,87% con respecto a las demás sílabas; si consideramos que el promedio silábico para el conjunto de los versos es de 12 sílabas y fracción para cada verso, la sílaba 6ª aparece con características axiales en el poema. Este eje vertical de carácter rítmico en mitad del poema, que expresa una equivalencia de orden prosódico (intencional por parte del autor), contrasta con la intención heterométrica de éste y establece una partición casi simétrica —a su derecha y a su izquierda— de la cuantificación acentual. En efecto, a las sílabas del 1 al 5 le corresponden el 35,85% de los acentos; y a la mitad final de los versos, a partir del eje de la 6ª sílaba, el 45,28%. Si además se piensa que las penúltimas sílabas son ineludiblemente acentuadas en el verso caste-

Arquitectura y Diseño en Argentina | www.oliva.com.ar

llano —en este caso representan el 28,32% de los acentos rítmicos— el margen intencional de la acentuación alcanza el 71,68%, cifra que revela la abrumadora presencia prescriptiva del código frente a la libertad infractora vanguardista. Pero es a partir de este duro condicionamiento que el poeta organiza su tarea productiva. Si releemos el poema veremos que en los v.v. 8 y 10 (poco más de la mitad del poema) se instalan los dos únicos acentos intencionales en la 6ª sílaba, es decir, en los dos únicos versos de 7 sílabas: los más cortos y visualmente bien diferenciables; ya que se hallan contextualizando inmediatamente al más largo: el v. 9, del 17 sílabas. Esta singular fonografía nos permite una nueva división del poema, esta vez a nivel horizontal; es decir, más específicamente referida a las cadenas de significantes. En efecto, si aislamos los v.v. 7/10, el poema queda escindido en tres partes, de las cuales, los extremos (es decir, los bloques de los v.v. 1/6 y 11/15) se evidencian con mayor homogeneidad en el paralelismo métrico; mientras el bloque central, cuyas características ya hemos visto, polariza casi manierísticamente sus elementos (en el sentido en que aparecen en una tensión formal casi insostenible).

Intentemos analizar esta estructuración. Para ello llamaremos a cada uno de los agrupamientos aislados Gr. 1, Gr. 2, Gr. 3.

Gr. 1. Sorprende comprobar, después de todas las manifestaciones contra las rígidas convenciones retóricas, que todo este grupo, sobre todo los v. v. 1, 2 y 6, configuran una *máxima*, es decir, una forma de poesía gnómica, sentenciosa. Siguiendo a Roland Barthes (*La antigua retórica*), consignemos que la *máxima* (gnomé, sententia), según la Retórica, es una forma que expresa lo general, pero solamente algo general que tiene por objeto acciones (lo que puede o debe ser elegido o evitado); para Aristóteles el fundamento de la gnomé es siempre el *eikon*, la *imago* (es decir, una forma del *exemplum* en que un personaje ejemplar designa la encarnación de una virtud en una figura), conforme a la definición del entimema por el contenido de las premisas; pero para los clásicos (la *Lógica* de Port-Royal) que

definen el entimema por su “truncamiento” (por su estructuración elíptica) la máxima es esencialmente una “síntesis”: sucede también algunas veces que se encierran dos proposiciones en una sola proposición: la *sentencia entimemática* (ejemplo: “Mortal, no guardes un odio inmortal”).

En cuanto al *entimema* (“toda reflexión que se tiene en mente”) recibió dos significaciones sucesivas que no son contradictorias. I. Para los aristotélicos es un silogismo fundado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero y lo inmediato (como sucede con el silogismo científico): el *entimema* es un *silogismo retórico*, desarrollo únicamente a nivel del público (como se dice: ponerse a nivel de alguno), a partir de algo probable; es decir, a partir de lo que el público piensa; es una deducción cuyo valor es concreto, planteada con vistas a una presentación (es una suerte de espectáculo aceptable), por oposición a la deducción abstracta, hecha únicamente para el análisis. En virtud de este origen, el entimema procura obtener la persuasión, no la demostración. II. A partir de Quintiliano (35-96) y triunfando enteramente en la Edad Media (desde Boecio, 470-525), prevalece una nueva definición: el entimema es definido no por el contenido de sus premisas sino por el carácter elíptico de su articulación: es un silogismo incompleto, un silogismo acortado; se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión; es entonces un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incontestable y que es por esta razón conservada en la mente (en *thymo*).

La máxima, que es la caracterización que en lo fundamental habíamos dado a este Gr. 1, es una forma muy elíptica, monódica; es un fragmento de entimema cuyo resto es virtual.

Históricamente hay una evolución significativa: la máxima (sentencia, gnomé) emigra de la *inventio* (del razonamiento, de la entitatividad del logos) a la *elocutio*, al estilo (figuras de amplificación o de disminución); en la Edad Media se desarrolla contribuyendo a formar un tesoro de citas sobre todos los temas de sabiduría: frases, versos gnómicos aprendidos de memoria, coleccionados por orden alfabético, etc.

La gravedad sentenciosa de este Gr. 1 y su direccionalidad a la función conativa (dada fuertemente por el verbo en imperativo) está, sin embargo, como corroída por dos hechos de estilo fuertemente contrastantes con el contexto, que pasamos a analizar.

1º) La utilización del adjetivo *gárrulas* (v. 2), cuyo sujeto en el enunciado es *mármol* (v. 1), sinécdoque muy jerarquizada de *lápida*, ya que denota una señal funeraria con el material clásico de la cultura aristocrática occidental en la escultura y la arquitectura. El diccionario da las siguientes significaciones para *gárrulo/a*: “Dícese del ave que gorgea, canta o chirría mucho//fig. Aplícase a la persona muy habladora//Aplícase a ciertas cosas que hacen ruido continuamente.” Cualquiera de estas acepciones implica la vacuidad ruidosa e insistente, el vano parloteo. ¿Sobre qué recae esta descalificación, esta vulgaridad despectiva que carga el adjetivo? La oración adverbial de los v. v. 3/4 lo explicita escandalosamente: nada menos que sobre lo más consagrado (incluso en el sentido etimológico del término) que las civilizaciones, casi sin excepción, han erigido: “el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria” (v. 4).

2º) Por esta vía nos introducimos en el segundo contraste estilístico notable: la presencia del término *abalorio* (v. 5) como sinónimo de la enumeración anterior. ¿Qué significa *abalorio* en el diccionario?: “(Del árabe al-balluri, el cristalino) Adorno formado con pequeñas cuentas de vidrio ensartadas//Cada una de estas cuentas.” Es decir, lo nimio y meramente ornamental identificado —ahora, en el texto— con la crónica mayestática de los mausoleos (y por qué no inferir, la de las oraciones fúnebres y de la misma prensa diaria). Pero la decisión iconoclasta del verso va más lejos: la exterioridad inesencial de todo aquello tiene un destino ineludible y justo: su perdición en la tiniebla.

Partir de lo trivial de la apariencia para acceder a lo ético es un tránsito cargado de agresividad que se da aquí en un contexto de formalización retórica, que se contradice en sus propios términos. La disonancia semántica de los contrastes de estilo tiene que encontrar su resolución para no caer en el nihilismo que,

Archivo Histórico de Resoluciones Argentinas | www.iah.com.ar

por otra parte, implícitamente es negado. Para percibir ese salto es necesario que pasemos al Gr. 2.

Gr. 2. Como ya habíamos adelantado, los v.v. 7/10 constituyen un grupo axial en el poema. Su singular estructura formal dentro de la contextualidad se hace aún más relevante si consideramos que esa estructura se configura como la premisa mayor del entimema (junto con otras que le están semánticamente subordinadas e implicadas y de las cuales hablaremos al tratar el Gr. 3). Esta situación privilegiada —positiva frente a la negatividad del Gr. 1— adquiere, sin embargo, su verdadera excelencia de estilo en una enumeración incidental, explicativa —entreguionada— (v.v. 8/9); como si su encapsulamiento ortográfico preservara la esencialidad profunda y tácita de su verdad; esto con mayor razón y fuerza si observamos que se encuentra en relación de similaridad sintáctica paralela con la enumeración exhibicionista del v. 4. Esta similaridad se constituye como polos de un climax en que a la inercia prosódica y a la inesencialidad exterior de los sustantivos del v. 4 corresponden las vibraciones fulgurantes de las esencias en los v.v. 8/9. Desde un punto de vista sintáctico y ortográfico la garrulería está exhibida pero negada; el silencio esencial de lo desiderativo y lo sensorio (de la afectividad), apenas explicitado y generalizado, pero exaltado. Pareciera que el texto estuvo al borde de haber omitido (reprimido) el momento de su elevación semántica. La complejidad polisémica de los tres cuerpos sintácticos que lo componen y que lo califican pareciera desbordar la clausura de configuración incidentalizante de los guiones. Esta demarcación —profundamente contradictoria— ¿insinúa algún subtexto teórico que —por suerte para la economía cualitativa del poema— no fue exhumado? Esta interrogación que parece exceder la consideración inmanente del texto, pienso que se legitima por dos hechos que sí son de estructuración textual: a) el poema, en su totalidad, se configura a partir de una organización entimemática; lo que presupone la posicionalidad de una tesis (que en este caso es compleja); es decir, de una verdad teórica aceptada; b) la complejidad de esta tesis se establece como una red cuyos nudos

Archivos de la Biblioteca de Resúmenes de la Universidad Nacional de Córdoba

y relaciones se extienden del Gr. 2 al Gr. 3 (que en seguida consideraremos). De manera que el texto podría ser leído de la siguiente manera (con plena conciencia que al hacerlo estamos profanando su formalización y su valor poéticos):

PREMISA

(Porque)

- | | | |
|---|---|--------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Lo esencial de la vida fenecida —la trémula esperanza, el milagro implacable del dolor y el asombro del goce— siempre perdurará (v.v. 7/10). | } | Gr. 2. |
| <ol style="list-style-type: none"> 2. El alma tiene asegurada duración en las vidas ajenas (v. 12). | } | Gr. 3 |
| <ol style="list-style-type: none"> 3. Tú mismo eres el espejo y la réplica de quienes no alcanzaron tu tiempo (v.v. 13/14). | } | |
| <ol style="list-style-type: none"> 4. Otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra (v. 15). | } | |

CONCLUSION

(Por tanto)

- | | | |
|---|---|--------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. No arriesgue el mármol temerario gárrulas transgresiones al todo poder del olvido, enumerando con prolijidad el nombre, la opinión, los acontecimientos, la partía (v.v. 1/4). | } | Gr. 1. |
| <ol style="list-style-type: none"> 2. Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla (v. 5). | } | Gr. 3. |
| <ol style="list-style-type: none"> 3. El mármol no hable lo que callan los hombres (v. 6). | } | |
| <ol style="list-style-type: none"> 4. Ciegamente reclama duración el alma arbitraria (v. 11). | } | |

Percibimos así que es el Gr. 3, que participa tanto de la premisa como de la conclusión, donde se produce una suerte de síntesis conclusiva del poema en su conjunto. Pasemos a su consideración.

Gr. 3. En efecto, el v. 11 resume consecuentemente todo el Gr. 1 y los v.v. 12/15 explicitan la esencialidad de la tesis del Gr. 2.

Retomando ahora la pregunta. ¿Podemos adjudicar a alguna fuente teórica la resonancia ideológica que traduce la descodificación del poema?

Pensamos que la clave no está en las teorizaciones de la vanguardia poética (incluyendo al ultraísmo) sino en algunos textos —entonces inéditos— de Macedonio Fernández. Borges debió conocer con seguridad, dada la asidua relación de Macedonio con su familia y con él mismo, directamente y a través de largas conversaciones, textos como el siguiente que data de 1908: “El idealismo absoluto afirma que sólo existen los estados, imágenes y afecciones de nuestra alma. Esto ya importa un *parti pris* a favor de lo psicológico. Nuestra *alma* es tan cuestionable como la *materia*. Diciendo meramente sólo existe el fenómeno la Metafísica lo ha dicho todo y la verdad toda del idealismo queda intacta; libre, además, de una pequeñez: la que como indicamos, estriba en el empeño de hacer resaltar la sustancialidad del Espíritu en oposición a la insustancialidad de la materia. Espíritu y Materia, dos nociones con gran propensión a trocarse en cosas en sí, tan falsas una como otra, en cuanto se las saca de su papel meramente gramatical.

“Cuando con las reviviscencias instantáneas de la apercepción llenamos todos los intervalos de la percepción, que es por su naturaleza fraccionaria y discontinua, el Mundo y el Yo se nos aparecen como el ser en continuidad de existencia, como una sustancia continua y permanente desenvolviéndose fuera y dentro de nosotros sin interrupción. Más en la conciencia o sensibilidad del niño, y en un estado contemplativo en el hombre, cada percepción se produce suelta y desligada, como caen las campanadas de un reloj en nuestras orejas distraídas. Los hechos del

Ser, la Realidad, lo que existe, son puramente esas percepciones como meros fenómenos, es decir, sin sujeto percipiente ni objeto percibido. Cuando percibo una naranja sólo existe u ocurre un fenómeno de color sin un sujeto que lo siente ni un cuerpo exterior en el cual reside el color de la naranja, cualesquiera sean las posibilidades de nuevas y diferentes sensaciones que el mismo objeto pueda proporcionar y el mismo sujeto sentir; esos serán otros fenómenos modificables y modificadores recíprocamente con el primero.

“Una “cosa” es la creación combinada de la sensación o percepción y de la apercepción o reviviscencia de las imágenes de las otras sensaciones que esa misma cosa puede procurar; y decimos que esas otras sensaciones pueden ser dadas por esa misma cosa por cuanto unimos en un mismo punto del espacio todas las sensaciones entre las cuales hay lazo causal habitual, es decir, todas las sensaciones que entre sí se modifican.”⁷

Volviendo al poema, se comprende ahora qué tipo de duración no puede reclamar el “alma arbitraria” (v. 11). En tanto *ego* es una inexistencia esencial, un “espejo” (v. 13) y una “réplica” (v. 13) de las pretéritas fantasmagorías “yoicas” (v. 14) y su única perduración (o “inmortalidad”, v. 15) es inmanente a la terrenalidad del fenómeno en la afectividad (el deseo, el dolor, el placer; en la Pasión, como diría Macedonio Fernández) tal como estéticamente se irradian a partir del epicentro de los versos del Gr. 2.

Concluyendo: la coyuntura del texto queda así recortada en una instancia en que su valor estético emerge como una apertura contradictoria entre las más rancias codificaciones retóricas (la elocución entimemática), la reformulación sintética de la imagen, y la insólita radicalización, en nuestro ámbito —mediando Macedonio Fernández— del idealismo de Berkeley y del pluralismo y el pragmatismo de William James.

7. “Bases en Metafísica”, en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, págs. 33-34.

Desde la aparición de *Fervor de Buenos Aires* hasta la escritura del "Poema conjetural" han transcurrido veinte años. Borges ha editado dos libros más de poemas: *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); además los ensayos: *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y los relatos de *Historia universal de la infamia* (1935). La mayoría de los de *Ficciones* ya han sido escritos. Toda esta larga práctica escritural y las intensas lecturas concomitantes ¿confirmaron líneas de tendencia en su poesía? ¿Introdujeron, en el nivel que fuere, innovaciones relevantes?

Una discriminación de esas variantes implica complicaciones más arduas que la lectura como la que aquí se intenta puede allanar. De todos modos, haremos una tentativa en ese sentido, consicentes de su limitación y, acaso de su virtualidad.

El "Poema conjetural"⁸ está metrificado en endecasílabos, hecho que indica un regreso al paralelismo métrico abandonado en *Fervor de Buenos Aires*. No sucede lo mismo con la rima ni con las divisiones estróficas convencionales. La tradición inmediata, en la poesía de habla española, estaba dada por la aclimatación que del endecasílabo francés Rubén Darío y el Modernismo en su conjunto habían generalizado. Una simple confrontación nos permite comprobar que estos endecasílabos del texto de Borges no siguen esa tradición. En efecto, si nos atenemos a los acentos rítmicos de cada verso, percibimos que, a pesar de la abrumadora percusión de la cadencia en la 6ª sílaba (casi en el 80% de los versos), el movimiento de la variabilidad es notable. El sinuoso diagrama que dibuja ese movimiento pareciera estar organizado por los ordenamientos del subcódigo sintáctico en mucha mayor medida que por la tendencia "musical" de la prosodia del endecasílabo de Rubén Darío. Aquella sinuosidad, por otra parte, debe tomarse en su sentido ondulatorio, como un arabesco que adhiere al máximo de perspicuidad del enunciado, a su lógica, compleja pero límpida. Esta situación relevante que la articulación sintáctica desarrolla a partir de los

soportes de las proficuas variantes rítmicas tiende obviamente a fortalecer la función denotativa y le resta espesor inmanente al poema; con el agregado de que esta característica sobre su inmanencia que venimos señalando está, por decirlo así, marcada desde fuera de su textualidad específica. Me refiero al siguiente dilema: ¿qué lugar (qué función) otorgar al texto en prosa (no poética) introducido entre el título y los versos? Evidentemente no se trata de un epígrafe común que aluda al sentido de la contextualidad del poema en la especificidad de su función poética. Puede pensarse que tiene más relación con el título: si en el texto poético se formula la elaboración de una conjetura, el texto prosaico podría intentar legitimar, acotando una cronología y una circunstancia, la verosimilitud de la conjetura. Pero hay dos hechos que impiden inclinarse por esta opción: 1º) en un sentido profundo, *todo* poema es una conjetura; su sentido es una interrogación problemática, una propuesta en busca de sentido y no una verdad que quiere ser taxativa: en todo caso, no nombra la verdad, sino que la busca; 2º) el mismo texto en prosa es una conjetura, como es obvio en su párrafo final.

Me inclino por una tercera solución: por un lado, el texto prosaico indica las circunstancias y el sujeto de la enunciación desde fuera del enunciado (del texto del poema) y, por otro lado, este sujeto y sus circunstancias son los mismos, en un nivel esencial, de los del enunciado, es decir, son inmanentes a él. Este tipo de configuración híbrida es propia, en la tradición literaria, casi excluyentemente, de la poesía dramática (no necesariamente escenificable). El “Coloquio de los Centauros” de Rubén Darío sería, en castellano, el ejemplo cercano más parecido. En el prólogo a *El otro, el mismo* (1964), donde Borges incorporó en definitiva el poema que analizamos, se dice: “En el “Poema conjetural” se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning”. Se refiere a los *Dramatic Lyrics* que Browning editó en 1842. Independientemente del sentido con que Borges haya manejado esta influencia, el “Poema conjetural” se estructura efectivamente como un monólogo dramático lírico, entendiendo por ello un texto acotado donde la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

función expresiva y la referencial inciden conjuntivamente sobre las configuraciones formales de la función poética para objetivar una “escena”. ¿Cómo se estructura esta “escena”?

Gráficamente los versos están reunidos en tres grupos, que, como ya dijimos, no constituyen ninguna agrupación estrófica convencional. Los grupos son los siguientes: Gr. 1 del v. 1 al v. 21; Gr. 2 del v. 22 al v. 38; Gr. 3 del v. 39 al v. 44.

Analicemos estos grupos.

Gr. 1. Hasta el v. 12 el poema se articula como una contraposición de orden semántico entre los v. v. 1/5 y los v. v. 6/12.

Al subgrupo 1/5 corresponde una contextualidad narrativa de tendencia metonímica, cuyo momento culminante está dado en el v. 5. En efecto, podemos considerar a “gauchos” como una metonimia con relación a “bárbaros”; es decir, percibirlos en una relación semántica en que uno implique al otro en ciertos aspectos coparticipativos de valoración; pero la contigüidad de los términos y la identificación de las acciones exponen al término “gauchos” a una percepción que lo identifique a nivel paradigmático con el término “barbaros”; es decir, que se condense en una metáfora. Esta cuasi metáfora articula la contraposición semántica con el otro subgrupo, el 6/12, cuyo sujeto es nuclearmente aquí, en el enunciado, un deíctico (cuyo referente es el sujeto de la enunciación dramática señalado en el texto en prosa). Este núcleo deíctico se extiende en una larga secuencia descriptiva (v. v. 7/12), una suerte de etopeya, también de prosapia metonímica, donde la autovaloración se equilibra con la conciencia de la derrota (y virtualmente de la muerte). Pero antes de que la representación (la fantasía) de esta muerte se dramatice (v. v. 18/21), el texto se despliega en un paralelismo comparativo, un símil, que funciona como una figura de jerarquización de la fantasía dramática de la muerte. En efecto, los v. v. 13/17 constituyen una referencia identificatoria a un pasaje del “Purgatorio” de la *Comedia* de Dante Alighieri (específicamente los v. v. 85/129 del Canto V). En él Bonconte de Montefeltro narra su muerte en las postrimerías de la batalla de Cambrar

paldino (1289), donde los gibelinos de Arezzo y de la Romaña son derrotados por el ejército florentino que representaba *al popolo grasso*, es decir la parte rica del pueblo, la burguesía comercial, el grupo social constituido por las familias de negocios recién llegadas a la fortuna y a la grandeza, triunfante frente a los nobles gibelinos y a los antiguos güelfos enriquecidos y ennoblecidos que formaban una coalición social ya designada como los *magnates*. Opino que la jerarquización estética de este fragmento en el texto de Borges se funda en una doble formalización del procedimiento poético: 1º) la incorporación casi textual de la traducción de una escritura largamente consagrada en la cultura de Occidente generaliza su semanticidad y al mismo tiempo la recluye en el enclave literario, esto a pesar del margen de inverosimilitud “psicológica” en que pueda encontrarse reinscripta. Es como una señal indicativa de que la práctica escritural que se ejercita pretende definirse como poética, de modo tal que la referencia al sujeto de la enunciación dramática (Laprida) pueda ser transferida al sujeto de la práctica escritural (Borges) y presuntamente a la institución escritural tal como ha devenido a lo largo de la civilización. 2º) Produce la apertura homológica del segundo agrupamiento, no con este primero que terminamos de analizar, sino con sus implicancias histórico-metafísicas. Pasemos pues al Gr. 2.

Gr. 2. Los v.v. 22/38 imbrican una larga secuencia reflexiva sobre el contexto dramático narrativo del poema. Esta cobertura, a pesar de su espesor semántico y de su densidad metafísica, no deprime la incidencia referencial a la historia sino que, por el contrario, es translúcida a la organización poética de su anécdota, que en lo esencial no difiere del grupo anterior. Pero su sentido la eleva a un acto de develación donde la circunstancia se puntualiza en la experiencia absoluta de la eternidad (y en esto se aparta fundamentalmente de los *Dramatic Lyrics* de Browning, según lo interpreta Chesterton en su libro sobre el poeta inglés).

La anécdota se consume como la asunción dramática de un destino sudamericano” (v.v. 26/27). La historia concebida co-

mo destino obtura la libertad personal, convierte la identidad en una clave críptica (v.v. 22 y 32), cuyo alumbramiento, de hecho predeterminado desde siempre (v.v. 34/45), formula circularmente el conocimiento como reconocimiento (v. v. 37/38) y supone un tránsito intrincado de experiencias donde la verdad es tenazmente diferida desde la infancia (v.v. 28/31). Sólo un momento revelador, en este caso el de una muerte miserable, largamente imprevista y obscuramente deseada, permite la visión especular de la propia eternidad (v.v. 36/37). De esta visión deviene felicidad (un “júbilo secreto”, v. 26) en tanto parece conjugarse la intelección del tiempo, ya depurado de la angustiosa virtualidad de los hechos, y la posesión del deseo, es decir, su acabamiento en la clausura de su circuito (v. 38).

Gr. 3. Los v.v. 39/44 retoman el eje narrativo del poema. Una larga enumeración de sustantivos en relación metonímica, con la prefiguración de la muerte, acosa, por decir así, la concentración dramática de la escena, y en el último verso la reminiscencia de la herida de Bonconte de Montefeltro en la garganta exalta un hallazgo estilístico en el texto, que resume las predeterminaciones del conjunto del contexto. En efecto, el adjetivo “íntimo” atribuido a “cuchillo”, que es obviamente un objeto ofensivo exterior a la realidad del sujeto, hace desplazar semánticamente hacia el interior de la subjetividad física esa exterioridad, otorgándole una ambigüedad emblemática. De alguna manera, ese cuchillo estuvo siempre (desde el comienzo del texto), latente e inexorable, como la contracara de la voz que declaró la independencia de “estas crueles provincias”. El poema culmina así, trágicamente, como el cumplimiento conjetural de un destino.

APENDICE

Inscripción en cualquier sepulcro

1. No arriesgue el mármol temerario
2. gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,
3. enumerando con prolijidad
4. el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.
5. Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla
6. y el mármol no hable lo que callan los hombres.
7. Lo esencial de la vida fenecida
8. —la trémula esperanza,
9. el milagro implacable del dolor y el asombro del goce—
10. siempre perdurará.
11. Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
12. cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
13. cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
14. de quienes no alcanzaron tu tiempo
15. y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.

Poema conjetural

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

1. Zumban las balas en la tarde última.
2. Hay viento y hay cenizas en el viento,
3. se dispersan el día y la batalla
4. deforme, y la victoria es de los otros.
5. Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
6. Yo, que estudié las leyes y los cánones,
7. yo, Francisco Narciso de Laprida,
8. cuya voz declaró la independencia
9. de estas crueles provincias, derrotado,

Archivo Histórico del Bicentenario Argentina | www.ahira.com.ar

10. de sangre y de sudor manchado el rostro,
11. sin esperanza ni temor, perdido,
12. huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

13. Como aquel capitán del Purgatorio
14. que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
15. fue cegado y tumbado por la muerte
16. donde un oscuro río pierde el nombre,
17. así habré de caer. Hoy es el término.
18. La noche lateral de los pantanos
19. me acecha y me demora. Oigo los cascos
20. de mi caliente muerte que me busca
21. con jinetes, con belfos y con lanzas.

22. Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
23. de sentencias, de libros, de dictámenes,
24. a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
25. pero me endiosa el pecho inexplicable
26. un júbilo secreto. Al fin me encuentro
27. con mi destino sudamericano.
28. A esta ruinosa tarde me llevaba
29. el laberinto múltiples de pasos
30. que mis días tejieron desde un día
31. de la niñez. Al fin he descubierto
32. la recóndita clave de mis años,
33. la suerte de Francisco de Laprida,
34. la letra que faltaba, la perfecta
35. forma que supo Dios desde el principio.
36. En el espejo de esta noche alcanzo
37. mi insospechado rostro eterno. El círculo
38. se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

39. Pisan mis pies la sombra de las lanzas
40. que me buscan. Las befas de mi muerte,

41. los jinetes, las crines, los caballos, | www.ahira.com.ar

42. se ciernen sobre mí. . . Ya el primer golpe,
43. ya el duro hierro que me raja el pecho,
44. el íntimo cuchillo en la garganta.

JORGE LUIS BORGES

ALBERTO GIORDANO

DESDE S/Z*

Se halla sin duda en curso una transformación de la palabra discursiva, la misma que aproxima el crítico al escritor: entramos en una *crisis general del Comentario*, quizás tan importante como la que ha marcado, con relación al mismo problema, el paso de la Edad Media al Renacimiento.

Roland Barthes, *Crítica y verdad*

EXERGO

¿Qué es la literatura? ¿Es posible, aún, formular esta pregunta? “Nuestra modernidad” nos ha advertido acerca de lo que una enunciación tal presupone: que la literatura existe, que es un ente entre otros y que posee un en-si, una substancia específica que debe ser ceñida. Sabemos, entonces, que preguntarnos por el *ser* de la literatura nos retiene necesariamente en el espacio de la metafísica, espacio homogéneo, donde lo singular es reducido o expulsado.

¿Qué es la literatura? ¿Es posible, ya, deshacerse de esta pregunta? Si en lugar de “literatura” hablamos de “texto”, de “escritura”, ¿no escapamos del cerco de la metafísica? Sabemos que estos “conceptos” aparecen en el campo teórico para reconocerles a lo heterogéneo, la singularidad y el acontecimiento sus lugares. Pero si bien suponen una demarcación respecto del modo de problematizar clásico, no son suficientes para borrar (aunque lo desplacen) el problema. Hablamos desde la “escritura”, el “texto”, la “falta en el origen”, la “sustitución infinita”, la

* Este ensayo de lectura de *S/Z* fue expuesto, antes de ser escrito, en el seno de un grupo de estudio desarrollado durante 1985. A quienes integraron ese grupo dedico este trabajo, que deseo haya sido escrito “según ellos lo escucharon”.

“diferencia”, pero sabemos: más allá de las homologías, “Famillionario” y un soneto de Góngora no son lo mismo.

¿Qué es la literatura? Si ya no es posible responder a esta pregunta en los términos en que ella se plantea (definir lo que la literatura es en general), no podemos aún pasar a otra cosa. La “cosa” literaria, enigmática, nos sigue inquietando. En nuestro horizonte se entrelazan, paradójicamente, la imposibilidad de determinar qué es lo específicamente literario con la imposibilidad de abandonar su búsqueda.

En un ensayo en el que se interroga por el destino de la literatura (¿no es ese, acaso, nuestro mismo problema?), Maurice Blanchot dice: “la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo”. No se trata, entonces, de contentarnos con establecer a priori que no hay esencia de la literatura, o bien, lo que es lo mismo, que la literatura ya no existe. Ese camino se muestra tan estéril como su opuesto simétrico: establecer, a modo de fundamento, lo que la literatura es. De lo que se trata, para nosotros, es de no desconocer esa paradoja en la que antes nos situamos sino, por el contrario, de afirmarla y de extraer de esa afirmación todas las consecuencias.

¿Qué es la literatura? Respondemos: *en el límite*, la respuesta es imposible. Lo que equivale a decir que es necesario pasar al límite para experimentar esa imposibilidad. Si, *en el límite*, no hay esencia de la literatura, la delimitación de esa falta es en cada caso singular y posible, únicamente, en un acto de lectura.

¿Qué es la literatura? De lectura en lectura, según condiciones siempre diferentes e irreproducibles, el problema recienza.

EVALUAR - INTERPRETAR

Legible/escrivable: la barra no opone dos predicados alternativos para un mismo sujeto (los textos literarios o son legibles

o son escribibles). La estrategia de la que esta oposición forma parte no es clasificatoria, no está destinada a fundamentar ninguna nueva tipología (de este lado, los textos clásicos, legibles; de este otro, los modernos, escribibles). La estrategia es otra: reinterpretar la problemática del conocimiento de la literatura en términos de *valor*. Legible y escribible se oponen en tanto representan dos “estimaciones de valor” antagónicas, es decir, dos “fuerzas” que se disputan la “cosa” literaria.

El referente es aquí Nietzsche y su relectura de la metafísica occidental en términos no de ontología sino de moral. Las diversas formas en que el discurso metafísico ha determinado al ser deben leerse, según Nietzsche, como otros tantos síntomas de lo que se ha querido que los entes sean. Bajo la “voluntad de verdad”, el deseo de conocer “lo que verdaderamente es”, se han enmascarado siempre imposiciones de valor.

Lo *escribible*, “nuestro valor”, no es la esencia de la literatura hoy por fin encontrada, lo que ella en verdad es. Lo escribible es lo que nosotros(?), hoy(?), constreñidos por nuestros intereses históricos, queremos que la literatura sea (los signos de interrogación recuerdan —efectos de enunciación— lo equívoco, indeterminado, de nuestro presente y nuestra presencia). Frente a él, lo *legible*, valor clásico, dominante, valor reactivo, designa lo que, hasta las poéticas estructuralistas incluidas,¹ se ha querido que la literatura sea: un habla entre otras, sujeta al régimen del sentido y la comunicación.

Legible y escribible, en tanto valores antagónicos, se oponen, pero la oposición no es simple: los términos son asimétricos (lo escribible no es lo i-legible), no se sitúan a un mismo nivel. Con lo escribible lo que se afirma no es un nuevo régimen de sentido, contrario al “clásico”, sino la imposibilidad de clausurar la palabra literaria en algún sentido.

1 El proyecto estructuralista de derivar la poética de la lingüística es una respuesta a la pregunta por la especificidad de la literatura, por su esencia (por su origen) y, por lo tanto, la afirmación de un valor. Lo que en el estructuralismo está en juego es la reducción de lo literario a un fenómeno lingüístico particular, a un cierto tipo de comunicación.

El *texto legible* soporta las cualidades con que clásicamente se ha pensado a la *obra* literaria: completud (“lo legible tiene horror al vacío”, p. 88²), coherencia, orden, comunicabilidad. Su funcionamiento se quiere regulado por el modelo del signo lingüístico, es decir, la correspondencia sin resto entre significante y significado. Siervo de la verdad, “atesora” un sentido que ofrece al comentario hermenéutico, a la reproducción.

Del *texto escribible*, que “no es una cosa” (p. 2), “tal vez no haya nada que decir” (Idem): ¿Cómo predicar acerca de una sustancia que falta? Por no ser sustancial, se sustrae a la presencia: es ilocalizable de acuerdo a las coordenadas clásicas (imposible determinar “éste, aquí, es un texto escribible”).³ Su temporalidad es la del acontecimiento: “un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado)” (Idem), es decir, un presente imposible, infinitamente recomenzado, infinitamente diferido. El texto escribible no tiene otra realidad más que “*nosotros en el momento de escribir* (Idem), en tanto desconocemos quiénes somos (lo que se lea como escrito divide al sujeto —la enunciación se “desorigina”) y que (qué) escribimos. Indecible, siempre rehaciéndose y siempre por venir, lo escribible instala *en* (no *contra*) lo legible la *carencia*. No una falta absoluta de sentido (el sin-sentido) sino su diseminación. Lo escribible es aquello que, *entredicho* en lo legible, *enmascarándose* en él, lo desborda, lo disuelve.

2 Las indicaciones de página entre paréntesis remiten, en todos los casos, a: Roland Barthes: *S/Z*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1980 (traducción: Nicolás Rosa).

3 Por lo general, en el discurso de la crítica, se desconoce que “escribible” designa una fuerza, un valor, y se lo reduce a un modo de ser de las obras literarias. “Este nuevo texto, que tanto hubiese gustado a Barthes, es un texto escribible...”. No es extraño encontrar, en las reseñas que comentan la aparición de un nuevo libro, enunciados de este tipo. Como “texto”, “intertextualidad”, “lectura” (categorías todas que seducen por su irresistible modernidad), “escribible” parece estar condenada, por el uso irreflexivo que se hace de ella, a la vanalización. Barthes mismo no es ajeno a este proceso. En un fragmento de *Barthes por Barthes* (“Legible, escribible y lo que está más allá”; Barcelona, Editorial Kairos, 1978, p. 129) se puede leer: “Es legible el texto que yo no podría volver a escribir (¿puedo escribir hoy en día como Balzac?); es escribible el texto que leo con dificultad, a menos que modifique completamente mi régimen de lectura”. La recaída en el sustancialismo con la que “escribible” pierde toda su fuerza perturbadora, es evidente.

Plantear el conocimiento en términos de valor exige una operación complementaria de la evaluación, capaz de afirmar el juego polémico de las fuerzas, que la in-diferencia del discurso científico oculta. Es la *interpretación* “(en el sentido que Nietzsche daba al término)” (p. 3), que consiste no en darle al texto “un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) sino por el contrario [en] apreciar el plural del que está hecho” (Idem). “Apreciar” el plural no es reconocerlo (ni siquiera conocerlo) sino *experimentarlo*. El texto plural se “realiza” como tal en el movimiento de la interpretación (de la lectura), que lo repite en su *diferencia*.

La *diferencia* textual, que “no es lo que designa la individualidad de cada texto” (p. 1), debe entenderse en el doble sentido de *diferir* temporal (la errancia de lo que no tiene origen ni fin) y de auto-diferencia, es decir, *espaciamiento* entre el texto y él mismo. “Una diferencia que no se detiene” (Idem), “de la que cada texto es el retorno” (Idem). Lo que retorna en cada texto (en la interpretación que lo experimenta) es una falta originaria: el acto de fundación de la literatura, en tanto que nunca ocurrido (escribir ha sido siempre repetir; si alguien hubiese escrito por primera vez, sería posible saber lo que la literatura es).

Las primeras páginas de *S/Z*, en las que Barthes caracteriza al “análisis textual” (a la interpretación, a la lectura), se leen como una respuesta crítica a las propuestas metodológicas del análisis estructural. Mientras que éste concibe a la obra como la realización, la concreción de ciertas virtualidades contenidas en un Código narrativo (una Lengua —en el sentido saussuriano del término— del relato), aquel experimenta al texto en su juego, en el entrecruzamiento de códigos cuyos orígenes se pierden. En lugar de reconocer una *estructura* que se sabe, de antemano, subyacente a la obra, el análisis textual produce una *estructuración* móvil. La diferencia entre uno y otro “análisis” es la que va de percibir una secuencia de acciones como la actualización

de algunos de los “posibles narrativos” que el Código ya ha establecido, a pensarla como “el efecto de un artificio de lectura” (p. 14), de un acto de nominación.

DISPOSICIONES OPERATORIAS

Barthes pensó que el futuro de S/Z no estaba en un nivel metodológico sino en otro “más modesto”: en el didáctico.⁴ Creyó que su comentario no podría erigirse en modelo para ser aplicado a otros textos y que, en caso de que ello ocurriese, “serían las deformaciones mismas del método las que se mostrarían fecundas”.⁴ Este gesto de distanciamiento respecto de las metodologías excede, desde luego, la modestia. Se trata, por el contrario, de una toma de posición, de una reafirmación de lo escribible como valor.

Un *método* presupone siempre un objeto de conocimiento que él se encarga de reproducir. Aplicar un método de análisis es reencontrar en casos concretos, particulares, las determinaciones abstractas que constituyen al objeto. Empeñarse en la construcción de un método de análisis de los textos literarios implica sostener un modelo de “literaturidad” del que se supone que éstos participan. “Un método —dice Derrida— es cierta forma de regular el curso(. . .), el paso, el recorrido, el trayecto o el itinerario; es decir el discurso”.⁵ Es un intento por preservarnos, en la lectura, de los acontecimientos azarosos: los vacíos, los excedentes. Es la garantía de que, antes de leer, ya sabemos con qué vamos a encontrarnos y cuál es el recto camino para el encuentro. Es desconocer, negarse a experimentar al texto en su diferencia.

En S/Z se juega, entonces, no la *aplicación* de un método sino la *transmisión* de un saber literario. Entiéndase bien: no un

4 En “Sobre S/Z y *El imperio de los signos*”, entrevista recogida en *El grano de la voz*, México, Editorial Siglo XXI, 1983, p. 89.

5 En “Descartes: lengua e institución filosófica”, incluido en *La filosofía como institución*, Barcelona, Ediciones Juan Granica, 1984, p. 150.

saber sobre la literatura sino un saber que es, él mismo, literatura. Disuelta la ilusión de un metalenguaje, “el poder (la intimidación) de un lenguaje sobre otro” (p. 82), *no hay otro “conocimiento” de la literatura más que la literatura experimentada.*

Este modo de pensar el saber de la literatura se liga también con la decisión de “limitar” la interpretación a un único texto. Leer *Sarrasine* no es detenerse en una unidad empírica, es entrar a “una red con mil entradas” (p. 8), a la literatura como *experiencia* (en el sentido que Maurice Blanchot da al término), de la que “cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo)” (Idem). La evidencia de la unidad de la obra se quiebra en la lectura, en la repetición de una “diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse” (Idem), en la puesta en acto de la literatura.⁶

¿Por qué *Sarrasine*? Barthes ha dado varias respuestas: por su densidad simbólica (pone en juego el “tema” de la castración); porque es un relato que “muestra su juego”, que reflexiona sobre el acto de narrar; porque es un texto *límite*, es decir, un texto en el que se “representa la perturbación de la representación” (p. 181). Consideremos una respuesta suplementaria: porque es un texto legible, clásico, es decir, un espacio privilegiado para afirmar la fuerza de lo escribible (lo escribible como fuerza). Contra los excesos de la modernidad, que transforman las teorizaciones sobre el texto y la escritura en doctrina, Barthes nos recuerda que “una nueva fuerza no puede aparecer y apropiarse de un objeto más que adoptando, en su momento inicial, la *máscara* de las fuerzas precedentes que ya lo han ocupado”,⁷ que

6 La remisión a Blanchot es, también aquí, inevitable: “dentro de la literatura, lo esencial es que ésta sea impersonalmente, en cada libro, la unidad inagotable de un solo libro y la saciada repetición de todos los libros” (“El infinito literario: el Aleph”, en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, p. 111).

7 Gilles Deleuze: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 12. El subrayado es nuestro.

la eficacia transgresiva (si se me permite el estereotipo) de los nuevos valores se juega en el modo en que, desde el interior, descomponen un orden clausurado. El proyecto declarado de Barthes es comentar un texto clásico. Lo escribible, “nuestro valor”, es aquello que, enmascarado en el comentario, desborda lo legible: efecto de lectura.

Porque no están destinadas a ser reproducidas, Barthes prefiere llamar a las operaciones que articula en su comentario “reglas elementales de manipulación” o “disposiciones operatorias” en lugar de “principios metodológicos”.⁸ En rigor, esas operaciones son repetibles e, incluso, su repetición puede ser productiva. El comentario que Barthes ha realizado de *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*⁹ de E. A. Poe así lo prueba. De todos modos, hay que notar que es la singularidad del texto “tutor” la que, en cada caso, decide la forma en que esas reglas se manipulan. Decidirnos a operar con ellas no nos soluciona, de antemano, ningún problema de lectura.

Podemos, por ejemplo, proponernos la segmentación de un texto en *lexias*, pero, en tanto se trata de “unidades de lectura” (p. 8), no hay a priori, antes del acto de leer, ningún criterio exterior unívoco que guíe la delimitación. Cada *lexia* es única, sin equivalentes. Segmentarla no es reconocerla sino “inventarla”. Decir que su límite se sitúa aquí o allá es, en principio, un gesto arbitrario. No hay segmentaciones más o menos razonables que otras, más o menos acertadas que otras. Es el conjunto de la lectura el que impone una segmentación como aceptable o no.

Otro tanto ocurre con la elección de los *códigos*. ¿Se trata en todos los casos de manejarnos con los que Barthes ha establecido para *Sarrasine* o ellos pueden variar según las particularidades del texto que se lea? ¿Los códigos culturales que se estruc-

8 En “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe”, revista *Eco*, Nº 204, Bogotá, octubre de 1978, p. 1163.

9 Ver nota 8.

turan en la lectura del relato de Balzac, por ejemplo, son los mismos que se traman en la de una novela de Marechal? ¿Qué saberes, que doxa configuran lo ya-dicho, lo ya-escrito de, por ejemplo, *Megafón*? Ninguna respuesta es posible fuera de una lectura de esa novela. Si dejamos de lado a las unidades de los códigos hermenéutico y proairético, cuya generalización es, aunque con ciertos límites, posible, cuando de los códigos sémico y simbólico se trata, la imposibilidad de establecer criterios a priori se radicaliza.

Quizá resulte conveniente introducir aquí un breve comentario acerca del sentido (probable) que se le asigna al término *código* en *S/Z*. Evidentemente no es el que le dan la lingüística o la semiótica. Para esas disciplinas un código es un inventario cerrado y completo, un orden sistemático, un paradigma reconstruible, que preexiste a los mensajes que a partir de él se realizan sin jamás desbordarlo. En *S/Z* los códigos funcionan también como referentes (de ellos “provienen” los significados de connotación), pero referentes, en cierto sentido, “perdidos”. De ellos sólo se conocen “las marchas y los regresos” (p. 15). No son estructuras consistentes, cuya reconstrucción es posible, sino “espejismos de estructura” (Idem). Un código no es un origen sino el “surco” que se traza entre la lexia y los enunciados que se presupone están en su origen, enunciados que ella repite.

La legibilidad del texto se sostiene en la reproducción de los códigos. Sin códigos no hay texto legible. Pero en tanto lo legible está sujeto al juego de lo escribible (a lo escribible como juego), el texto, que se estructura en la lectura, excede la reproducción de lo ya-dicho, ya-escrito. Porque leer no es sólo reproducir enunciados sino, también, producir un nuevo acto de enunciación, los códigos, a la vez que sostienen la lectura, son reestructurados por ella.¹⁰

10. *S/Z* es un texto constantemente citado, pero sobre el que poco se ha escrito. Además, quienes lo han comentado no siempre han sabido apreciar su valor

LA CONNOTACION COMO HORIZONTE

¿A favor o en contra de la connotación? Barthes decide: “a favor de la connotación, a pesar de todo”, y centra su comentario de *Sarrasine* en el “reconocimiento”, en cada lexia, de los significados connotativos. ¿Por qué, si “nuestro valor es lo escribible”, someter la interpretación a un operador “clásico”? La connotación, que presupone un sentido denotativo, literal, primero, sobre el que ella se soporta, no perturba el modelo del signo y de la comunicación¹¹ sino que, al duplicarlo, lo reafirma. Hay connotación porque hay un estado “neutro”, “normal” del discurso del que ella es complemento. ¿Por qué, entonces, sostener aún el par denotación/connotación, si él nos devuelve “al

“teórico”, los desplazamientos que, en el seno de los estudios literarios, la interpretación de *Sarrasine* pone en juego. En algunos casos, no han sabido, siquiera, comprender las propuestas explícitas del texto. “Sur *S/Z* et l’analyse des récits” de François Flahault (publicado en el N° 47 de la revista *Poétique*, París, setiembre de 1981, pp. 303-314) es, en este sentido, ejemplar. El autor centra su comentario en el uso que hace Barthes de los códigos, pero lo hace en el marco de un desconocimiento espectacular del sentido de la estrategia barthesiana. Se pregunta, por ejemplo, si la división en cinco códigos es pertinente, sin tener en cuenta que la pertinencia de esa división no se sostiene en sí misma sino que se decide, únicamente, en el interior de la lectura, que es ella, la lectura, la que la impone (o no) como pertinente. De la misma forma, se detiene en las dificultades de generalizar el uso de estos cinco códigos en el análisis de otros relatos, olvidando que de lo que se trata en *S/Z* no es de proponer una teoría para el análisis de los relatos en general, sino de experimentar un texto. En ningún lugar muestra Flahault desconocer tanto el sentido de la empresa barthesiana como cuando dice: “Los cinco códigos le han servido (a Barthes) más bien, me parece, de marco, de medium, de soporte para escribir *S/Z* que lo que le han permitido penetrar más en *Sarrasine*”. ¿Acaso se proponía Barthes “penetrar” en algún lado? ¿No intentaba, más bien, mostrar “puntos de partida”, “salidas del texto”? ¿Qué sería ese *Sarrasine* “penetrable”, anterior y exterior a su interpretación? Evidentemente en *S/Z* no hay otro *Sarrasine* más que el que en la interpretación se estructura. Según Flahault, Barthes fracasaría en *S/Z* en un intento de “someterse a las normas científicas”. El malentendido es sorprendente. ¿Cómo no reconocer, estando Nietzsche de por medio, que la intención de Barthes no es (no puede ser) científica, que lo que Barthes se propone practicar es —como he dicho en otro lugar— un *simulacro de ciencia*, para mostrar, en ese acto de enmascaramiento, la imposibilidad de una ciencia de la literatura?

11 Más que “contracomunicar”, como lo quiere Barthes, la connotación “supercomunica”. El sentido segundo es un segundo mensaje y, como tal, decodificable para quien comparte el código del emisor. La relación denotación/connotación no es suplementaria (cabría hablar entonces de “perturbación” de la comunicación) sino complementaria.

cierre del discurso occidental(. . .), a su organización centralizada” (p. 4)?

El uso de esta pareja de conceptos no es nuevo en Barthes. Aunque no la formule en esos términos (que, por entonces, seguramente desconocía), está ya implícita en la definición de *escritura* de *El grado cero*. ¿Qué sería esa *forma* que “señala” algo, más allá de lo que lingüísticamente “dice”, sino un significante connotativo? Luego, en *Mitologías*, los discursos míticos (entre los que, releyendo *El grado cero*, incluye a la Literatura¹²) son caracterizados como sistemas semiológicos connotativos, de acuerdo al modelo hjelmsleviano que se retoma en *S/Z*. De allí en más, en distintos ensayos y entrevistas, así como en sus trabajos semiológicos más académicos, el par denotación/connotación reaparece en numerosas oportunidades. Hay que notar, sin embargo, que el uso que hace Barthes de él no es, por lo general, “técnico”. En “La literatura, hoy” (entrevista realizada para la revista *Tel Quel* en 1961 e incluida, luego, en *Ensayos críticos*), por ejemplo, refiriéndose al sentido segundo (connotativo) de un texto literario, sostiene que él es, quizá, “evanescente”, “vacío”. La literatura *muestra* algo diferente de lo que *dice*, pero eso que ella muestra es *indecible*. A la vez que propone una sobresignificación, el texto literario suspende indefinidamente la clausura en un significado: es un sistema “deceptivo”. Estas formulaciones, que leídas retroactivamente anticipan al Barthes de *S/Z*, se sustraen, sin duda, al modo en que la lingüística y la semiología piensan el fenómeno de la connotación.

Volvamos a *S/Z*. La decisión de articular el comentario en el “reconocimiento” de valores connotativos es solidaria de la de interpretar un texto legible. La connotación fundamenta el régimen de sentido propio de los textos clásicos, “es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico” (p. 5). Someterse a la connotación, al sentido, es una exigencia de lo legible. Sabemos ya cuál es la

estrategia que aquí se enmascara: situarse en un campo para, desde su interior, desbordarlo. Si la connotación es una función imaginaria, que detiene la fuga de la significación mediante el *cálculo* de un sentido segundo, posible por la presuposición de otro, primero, lo escribible, en tanto afirmación de un plural irreductible (de la *diseminación*, no de la *polisemia*¹³), a la vez que la requiere, como máscara para manifestarse, la descompone.

Que su propuesta es exceder el uso lingüístico o semiológico de “connotación” es algo que *S/Z dice* tanto como *muestra*. Barthes no comparte el optimismo de quienes creen que asignar un valor connotativo es una operación que (contextos de por medio) puede llevarse a cabo sin restos. Los significados connotativos a los que remiten las lexias son designados en la interpretación, pero esa palabra que viene a reponer un sentido segundo es sólo “aproximada” (p. 13). Los connotadores funcionan como *índices*, indican, pero ¿qué pasa? “Aunque la connotación sea evidente, el nombramiento de su significado es incierto, aproximativo, inestable” (p. 160). No hay un nombre “justo” para volver patente eso “otro” que en el texto se (nos) quiere decir. ¿Dónde situar la fuente de ese otro mensaje? No hay criterios unívocos para establecer qué es lo que el texto connota. Designar un valor connotativo no es una operación inocente; implica una decisión, “depende en gran parte de la pertinencia crítica en la que uno se sitúe” (Idem). Por otra parte, el connotador que la lectura delimita es pensado por Barthes como el “*punto de partida*” (p. 160) de un devenir (la lectura como “nominación en devenir” (p. 7), como “trabajo metonímico” (Idem) al que el nombre pone un cierre sólo ima-

13 “La polisemia, en cuanto tal, se organiza en el horizonte implícito de una reasunción unitaria del sentido, o sea de una dialéctica (...) teleológica y totalizante que debe permitir en un momento dado, por alejado que esté, reunir la totalidad de un texto en la verdad de su sentido, lo que constituye al texto en *expresión*, en *ilustración*, y anula el desplazamiento abierto y productivo de la cadena textual. La diseminación, al contrario, para producir un número no-finito de efectos semánticos, no se deja llevar ni a un presente de origen simple (...) ni a una presencia escatológica. La diseminación marca una multiplicidad irreductible y *generativa*.” (Jacques Derrida: *Posiciones*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1977, pp. 59-60).

ginario. No hay razón para que las cadenas no sean reabiertas, para que el juego no recomience.

Sigamos atentamente el desarrollo de *S/Z*. El recorrido que en la interpretación se traza entre el connotador y el nombre que designa su significado varía de lexia en lexia. Por lo general, cuando se trata de las unidades del código sémico, se establece una sustitución metonímica entre los dos términos. Así, por ejemplo, en la lexia 4, “el reloj de Elysée-Bourbon” nos remite, por estar situado en un barrio rico, al sema “riqueza”. Sin embargo, en la lexia 66 la operación es otra, más compleja: una “cadena” de sustituciones entre más de dos términos enlaza la comparación entre la voz del castrado y el sonido que produce una piedra al caer en un pozo con el sema “mecanicidad”. De la misma forma, si nos detenemos en las unidades del código simbólico, notamos que en algunas oportunidades el significado connotativo se establece por una sustitución “metafórica” (ver, en la lexia 100, la proporción entre un “sentido mundano” y otro “simbólico”), mientras que en otros (lexia 191) se lo nombra tomando en sentido literal una expresión figurada del texto “tutor”. No me interesa aquí denunciar inconsistencias metodológicas,¹⁴ sino dar cuenta de aquello que, en su movimiento interpreta-

14 Esa es la perspectiva que adopta Catherine Kerbrat-Orecchioni en su monografía *La connotación* (Buenos Aires, Ediciones Hachette, 1983). En el punto VI de las “Conclusiones” (“Connotación e ideología”) critica la “desenvoltura metodológica” con que se maneja Barthes en el comentario de *Sarrasine*. Algunos de sus llamados de atención —hay que reconocerlo— son incontestables. Así, por ejemplo, cuando señala la confusión, en que por momentos recae Barthes, entre denotación y connotación (“Sarrasine no era devoto” denota la “impiedad”, no la connota); o cuando se detiene en la borradura que a veces se produce en la distinción de los códigos (“Sarrasine era bastante feo” remite, según Barthes, a una unidad del código sémico —SEM: Genialidad—, cuando es evidente que la asociación genio-fealdad es un estereotipo cultural y que remite, por lo tanto, al código referencial). Pero no hay dudas de que su crítica se sitúa junto a aquellas que —como ya dije— desconocen el sentido de la estrategia barthesiana. Kerbrat-Orecchioni se escandaliza por la definición que propone Barthes de “denotación” (“es la última de las connotaciones”) y la califica de “paradójica”, sin darse cuenta que es eso, justamente, lo que Barthes desea producir: una *paradoja* (la paradoja es la figura de la transgresión, del exceso). Que la denotación sea la última de las connotaciones nos dice que en el origen, en el lugar de un sentido originario, hay ya una diferencia; que ese lugar que presupone el primero está infinitamente diferido. Del análisis

tivo, S/Z muestra. Esto es, que los valores connotativos no se reconocen sino que se *inventan*, y que los medios para la producción de esa invención son heterogéneos. La interpretación se resuelve en un juego suplementario entre la generalidad (los contextos que limitan) y la singularidad (el golpe de invención).

LA RETORICA DEL REALISMO

En la interpretación de *Sarrasine* Barthes reencuentra un objeto sobre el que ha reflexionado ya en varias oportunidades: el *realismo*. Algunas páginas notables en *El grado cero* (recuérdense, por ejemplo, las referidas al uso del Pretérito Indefinido y de la tercera persona en “La escritura de la novela”); un breve comentario sobre la solidaridad del mito y la literatura realista en *Mitologías*; “El discurso de la historia”; “El efecto de realidad” y una “teoría”, admirable por su rigor tanto como por su sutileza, en S/Z. Estas son las articulaciones mayores de la reflexión barthesiana sobre el realismo, reflexión dirigida, en todos los casos, a caracterizarlo como la producción de un cierto *verosímil*, es decir, de un cierto efecto retórico.

En un comienzo, el realismo es definido como un discurso mítico, es decir, un discurso que nos persuade acerca de su natural expresividad, ocultando su carácter convencional e histórico.¹⁵ El discurso realista sostiene (y se sostiene en) la ilusión de que lo real, exterior al lenguaje, puede ser representado por éste.

de *Sarrasine*, dice Kerbrat-Orecchioni, “salimos con el sentimiento irritante de que se puede seguir el procedimiento de Barthes sin mayores dificultades, pero que es imposible comprenderlo verdaderamente, es decir reproducir su trayectoria” (p. 228). ¿No es acaso lo que irrita a esta autora lo más valioso de la interpretación barthesiana? Si no se la puede “comprender”, es porque ella no se ofrece a una aprehensión de sentido sino a la lectura; si no se la puede “reproducir”, es porque su orden es el de la repetición. Una pregunta más: ¿cómo sostener que “S/Z es una especie de explicación de texto” (p. 227) cuando Barthes ha dedicado un párrafo íntegro (el XXXIX) para fundamentar lo contrario?

15 “La expresividad es un mito; no es sino la convención de la expresividad” (*El grado cero de la escritura*. México, Editorial Siglo XXI, 6ª ed.; 1983; p. 71).

Barthes aclara: “el lenguaje del escritor no tiene como objetivo *representar* lo real, sino *significarlo*”.¹⁶ La empresa que se impone es demitificadora: mostrar que, frente a lo real, la elección de un modo de significarlo (simular que se lo representa es uno entre otros) implica siempre una responsabilidad semiológica, un compromiso de la forma. El compromiso realista: *significar lo real simulando representarlo*. En esta fórmula se condensa el primer momento de la reflexión.

En “El discurso de la historia” y “El efecto de realidad” Barthes avanza en la descripción del proceso por el que se produce la “ilusión referencial” que caracteriza al realismo. En el segundo de esos ensayos se detiene en ciertas notaciones, abundantes en las ficciones realistas, que se caracterizan por ser detalles insignificantes, por no desempeñar ninguna función a nivel de la historia, pero que tienen, a nivel del discurso, una funcionalidad indiscutible: operando un encuentro directo, sin la intermediación del significado, entre el significante y el referente, “enraizan” la ficción, la presentan como espejo de lo real. Este efecto de naturalización del discurso, que Barthes denomina *efecto de realidad*, es producido por el discurso mismo, por su poder de “significar” (connotar) algo más de lo que “dice”. “Suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo “real” reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo”.¹⁷ Barthes da en *S/Z* varios ejemplos de este funcionamiento. El color azul del raso con el que está tapizado el tocador de los Lanty (lexia 107); la cifra de la edad de la joven deseada por el narrador (lexia 55); el guante sobre el que Marianina coloca el anillo que le ha regalado el anciano (lexia 134) y la fecha en la que la familia Lanty encuentra la estatua de Zambinella (lexia 545) son informaciones precisas e

16 En *Mitologías*, Madrid, Editorial Siglo XXI; 1980; p. 231.

17 “El efecto de realidad” en A.A.V.A.: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 2ª ed., 1972; p. 100.

insignificantes a la vez, que “no dicen nada”, que no tienen valor de indicio, pero que “señalan”. ¿Qué cosa? “Somos lo real”.

Barthes también ha sabido dar cuenta, en su interpretación de *Sarrasine*, de otros artificios que concurren a la producción del verosímil realista. El *nombre propio* del personaje, que oculta su naturaleza combinatoria (el personaje novelesco es una combinatoria “relativamente estable” y “más o menos compleja” de semas) bajo la máscara de la “personalidad”, atribuyéndole “una duración biográfica” (p. 56), “llenándolo” civil, nacional y socialmente (ver párrafos XXVIII y XLI). La inclusión de *personajes históricos* en el relato, inclusión lateral, “de pasada”, que hace que esos personajes no sean “destacados sobre la escena, sino pintados sobre el decorado” (p. 84),¹⁸ inclusión que, de esa forma, “pone en pie de igualdad a la novela y a la historia” (p. 85). La técnica “cubista” del *retrato*, que reproduce diagramáticamente el cuerpo, apilando “cubos de sentidos” (la naturalidad del retrato proviene de la no coincidencia de los códigos que se superponen) (ver párrafo XXV).

En “El efecto de realidad” Barthes identifica la función de las “notaciones insignificantes” en el marco de un “artefacto” mayor del texto realista: la *descripción*. En el párrafo XXIII de *S/Z* encontramos una caracterización detallada del funcionamiento de ese “artefacto”. Para describirla —anota Barthes, el autor realista “enmarca” la realidad, la transforma en “objeto pintado (enmarcado)” (p. 45). Como efecto de esta operación fundadora, describir es “descolgar” ese objeto, “desenrollar el tapiz de los códigos, (...) remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente” (Idem). La descripción realista no copia, entonces, lo real sino que copia una copia (pintada) de lo real. Es por esto por lo que el realismo debe ser tildado, según Barthes, de “plagiarlo”: no mima lo real en-sí, sino una

18 La escasa importancia que en *Sarrasine* se da a Diderot —se lo nombra porque elogió una estatua del discípulo de Bouchardon— es lo que le confiere “su peso exacto de realidad” (p. 84). “Esta escasez es la medida de la autenticidad” (Idem).

reproducción convencional (pictórica, en este caso), una mimesis ya, de él. Lo que el funcionamiento de la descripción pone en evidencia es el “fracaso” constitutivo del texto realista: lo real le es inaccesible. Entre el referente, siempre desplazado, siempre diferido, y el discurso: la *referencia*, “la sutil inmensidad de las escrituras” (p. 102), “el movimiento dilatorio del significante” (p. 103).

“La literatura es posible debido a que el mundo no está hecho”. Con esta frase cierra Barthes su ensayo sobre el *Kafka* de Marthe Robert. Para el escritor moderno la verdad del mundo es imposible (indecible) y la literatura es la experiencia misma de esa imposibilidad. A partir de Kafka (de acuerdo al lugar fundacional que le asigna Barthes) la literatura se asume como mentira, mentira necesaria. Para el escritor realista, por el contrario, el mundo (lo real) ya está hecho, acabado, y la literatura, que debe imitarlo, es por eso posible. Presuponer que el mundo ya está hecho implica, además, pensarlo como un todo centrado, coherente, es decir, con sentido. Para el realismo el mundo (lo real) no es problemático.

Sobre el horizonte de ciertos motivos psicoanalíticos, Barthes reinterpreta en *S/Z* al realismo como un discurso dirigido a desconocer lo problemático, lo *inquietante*, de lo real. Por ser un “arte de Plena Literatura” (p. 169), de la literatura como plenitud, un arte de la verdad, de la expresión, del sentido, el realismo se exige una coherencia obsesiva de la que se vale como un “arma defensiva” (p. 131), un medio para protegerse de lo real. ¿Qué es, en este contexto, lo real? Lo “monstruoso”, es decir, lo inclasificable, lo que está “fuera de la naturaleza, fuera (. . .) de todo sentido” (p. 169). Lo real es aquello que, como el castrado, se sustrae a la clasificación, aquello de lo que “no hay nada que decir” (p. 131). El realismo, que “tiene horror al vacío” (p. 88), es leído por Barthes como un intento por volver familiar esa exterioridad irreductible. El realismo *imaginariza* lo real poniendo en su lugar (llenando ese vacío con) la consistencia de los estereotipos, de los códigos culturales.

Sarrasine representa, como se sabe, ese esfuerzo del realismo por domesticar lo real y, sobre todo, su fracaso. Hay una “metafísica sarrasiniana” (p. 168) análoga a la metafísica realista. Sarrasine muere por un exceso hermenéutico, por presuponer que la verdad se oculta más allá de las apariencias y por dejar su desciframiento en manos de la doxa. Muere por desconocimiento de lo evidente: que el objeto de su deseo es un castrado. Cuando la Zambinella le pregunta: “¿Y si no fuese una mujer?”, Sarrasine necesita no escucharlo, y para ensordecerse se vale de tres pruebas: es mujer porque es adorable, porque es temerosa y porque es bella (prueba narcisista, prueba psicológica y prueba estética, respectivamente). Los códigos culturales, sosteniendo un juego retórico (en el sentido aristotélico del término) de ejemplos y falsos silogismos, vienen a protegerlo de la “monstruosidad” de lo real. La protección será, de todos modos, insuficiente, y Sarrasine morirá “contagiado” por la castración (la de Zambinella, la propia) que no supo reconocer.

TEORIA DE LA LECTURA

Distribuidas en los párrafos numerados en romano, encontramos en *S/Z* numerosas proposiciones “teóricas” acerca de la lectura. Se trata de proposiciones que, por su generalidad, podrían ser incluidas en un artículo enciclopédico, bajo el título “Lectura” (a la manera de las que Barthes reúne en “De la obra al texto” para dar cuenta de esos conceptos). Las recuerdo: la lectura es un “trabajo”, “y el método de este trabajo es topológico” (p. 7): consiste en “trasladar sistemas” (Idem); la lectura es “un trabajo de lenguaje” (Idem), “una nominación en devenir” (Idem); “no hay más *prueba* de una lectura que la calidad y resistencia de su sistemática; en otras palabras, que su funcionamiento” (Idem); la lectura es “juego” (p. 11) y no consumo; la lectura es “una travesía de códigos” (p. 58); la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.org.ar

lectura es una lucha por nombrar, por “hacer sufrir a las frases del texto una transformación semántica” (p. 76).

Cada una de estas proposiciones se encuentra “ejemplificada” en la interpretación de *Sarrasine*. Tomemos una de ellas: la sistemática como “prueba” de la lectura.¹⁹ No es desde luego una proposición entre otras: su lugar en una teoría de la lectura (si es que de algo así puede hablarse) es central. Lo que pone en juego es el reconocimiento de que una lectura es también una “fuerza” en confrontación con otras “fuerzas”, y que la lectura que “vence” en la disputa no lo hace porque sea verdadera sino porque impone sus argumentos como verdad. Veamos la “ejemplificación”: en la lexia 8, comentando la descripción del jardín de la familia Lanty, el “exterior” de la fiesta, Barthes anota, como sema al que esa lexia remite, “Frío” y asocia al frío “lo imperfecto”, “la forma siniestra” y la “plenitud corroída por la carencia”; agrega luego el sema “Selenidad”, asociando a la luna “la nada de luz” y “el calor reducido a su carencia”. ¿En qué se sostienen estas asociaciones? Es evidente que el frío y la luna no remiten siempre, en cualquier contexto, a lo *sinistro* y a la *carencia*, que estos sentidos “segundos” no les pertenecen en general. Es la elección de la perspectiva de la castración, como “centro” de la lectura, la que determina esas asociaciones, que son “válidas” en tanto hacen sistema con el conjunto de la interpretación. De haberse elegido otra perspectiva, es posible no que se notase en la descripción del jardín otra cosa, sino que se la pasase por alto, que no se notase nada. Un ejemplo complementario: en la lexia 50, un episodio mundano, la desaparición del dinero puesto sobre la mesa de juego, es interpretado como “equivalente” simbólico del vacío de origen del oro parisino, que es, a su vez, un “sustituto del vacío de la castración” (p. 39). También aquí es la perspectiva elegida la que determina que se

19 Reaparece aquí un motivo típicamente barthesiano. En algunos de sus *Ensayos críticos* (pienso, por ejemplo, en “¿Qué es la crítica”, o en “Literatura y significación”, los dos de 1963) Barthes había hecho notar que una lectura, por ser (en el lenguaje, no tiene por sanción la verdad sino su validez, es decir, su coherencia.

lesa en esta escena algo más que un relajamiento de las costumbres sociales. Los ejemplos pueden multiplicarse. En todos los casos muestran que la lectura es un arte de invención y que lo que se inventa sólo se sostiene si se lo inventa con coherencia. Mentir, es posible, pero hacerlo con rigor: tal la consigna de la lectura.

En el nombre “Sarrasine” Barthes reconoce una falta ortográfica (la *s* en lugar de la *z*) que interpreta como un síntoma de la castración de quien soporta ese nombre. La audacia es notable, y quizás sea esa la enseñanza mayor que *S/Z* transmite: leer, ensayar una lectura, es siempre un acto que exige audacia. Se trata de todos modos de una audacia limitada, sujeta a ciertos límites. Se lee para Otro, y la presencia de ese Otro que leerá nuestra lectura nos obliga a no transgredir el pacto de verosimilitud que entre los dos se trama. Ninguna proposición teórica da cuenta en *S/Z* de esta dimensión de la lectura, pero la interpretación de *Sarrasine* es una *teoría en acto* (la única posible) de ella.

La secuencia de la entrada de Sarrasine al teatro en el que canta la Zambinella, su primer encuentro con el castrado, el transtorno que ese encuentro le produce y su decisión de renovarlo cada noche es leída por Barthes como la “versión eufemística” de una historia erótica: alucinado por la proximidad de la Zambinella, Sarrasine alcanza, en la soledad de su palco, un orgasmo, y ese éste el goce solitario que buscará renovar cada noche. Tenemos entonces dos historias: la que el texto “tutor” dice en su “literalidad” y la que la lectura construye. Barthes aclara: “Entre estas dos historias hay una relación diagramática que asegura su identidad: es la misma historia porque es el mismo dibujo, la misma secuencia: tensión, raptó o transporte, explosión, fatiga, conclusión. Leer en la escena del teatro un orgasmo solitario, sustituir por una historia erótica su versión eufemística: esta operación de lectura está fundada en una cohesión sistemática, una congruencia de relaciones y no en un léxico

de símbolos” (p. 100). No me interesa aquí subrayar lo que Barthes dice acerca de la lectura sino leer su gesto. Este fragmento de teoría aparece en el momento justo en que la audacia de la lectura ha sido llevada al límite, y debe leerse —según lo entiendo— como efecto de ese “exceso”. La presencia de lo que “algunos dirán” (presencia que adviene, para el lector, cuando la verosimilitud de lo que su lectura construye vacila) exige una argumentación teórica. Barthes desestima el imperativo de someterse a lo literal, la creencia de que lo literal constituye la “realidad” del texto, cuando conjetura que “algunos” pueden hacer valer ese imperativo para impugnar su interpretación erótica. “La literalidad del texto —dice— es un sistema como otro cualquiera” (Idem). La teoría viene, a posteriori, a sostener un acto de lectura ya producido. Porque no hay una verdad de la lectura, porque es imposible *demostrarla* como verdadera, quien lee se ve obligado (constricción retórica) a *argumentar* su lectura para poder, persuadiendo, sostenerla. La teorización se muestra, desde esta perspectiva, como un recurso argumentativo entre otros.

Documentos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MICHEL FOUCAULT

EL PENSAMIENTO DEL AFUERA

TRADUCCION: GRACIELA ORTIZ

1. MIENTO, HABLO

La verdad griega tembló en otro tiempo con esta simple afirmación: “miento”. “Hablo” pone a prueba toda la ficción moderna.

Estas dos afirmaciones no tienen en realidad la misma fuerza. Sin duda sabemos que el argumento de Epiménides puede dominarse si se distinguen, en el interior de un discurso artificialmente replegado sobre sí, dos proposiciones, siendo una objeto de la otra. La configuración gramatical de la paradoja no puede escapar (sobre todo si está centrada en la forma simple “Miento”) a esta dualidad esencial, le es imposible suprimirla. Toda proposición debe ser de un “tipo” superior a aquélla que le sirve de objeto. Que haya recurrencia de la proposición-objeto a aquélla que la designa, que la sinceridad del cretense, en el momento en que habla, esté comprometida por el contenido

* “La pensée du dehors”. Este ensayo de Foucault, publicado en el N° 229 de *Critique* (junio de 1966), número dedicado a Maurice Blanchot, no había sido traducido aún al castellano. Que valga para nosotros como *documento*, no se debe tanto al nombre de su autor, a la ocasión de reconocer una vez más el rigor de su pensamiento, la belleza de su estilo, como a lo que en él Foucault ha sabido transmitirnos: que no hay otra forma de acceder a un pensamiento singular (y el de Blanchot lo es en modo eminente) más que leyéndolo, es decir, reduplicando su movimiento, llevando aún más allá su preguntar incesante.

de su afirmación, que pueda mentir al hablar de la mentira, es menos un obstáculo lógico infranqueable que la consecuencia de un hecho puro y simple: el sujeto hablante es el mismo del que se habla.

En el momento en que pronuncio simplemente “hablo” no me veo amenazado por ninguno de esos peligros, y las dos proposiciones que se esconden en ese único enunciado (“hablo” y “digo que hablo”) tampoco se ven comprometidas. Me encuentro protegido en la fortaleza inexpugnable en donde la afirmación se afirma, se ajusta exactamente a sí misma, sin desbordar ningún margen, conjurando cualquier peligro de error, ya que no digo nada más que el hecho de que hablo. La proposición-objeto y la que la enuncia comunican sin obstáculo ni reticencia, no sólo del lado del habla de la que se trata sino también del lado del sujeto que articula esta habla. Es por lo tanto incuestionablemente verdadero que hablo cuando digo que hablo.

Pero podría suceder que las cosas no fueran tan simples. Si la posición formal de “hablo” no plantea problemas particulares, su sentido, a pesar de su aparente claridad, abre un dominio tal vez ilimitado de preguntas. En efecto, “hablo” se refiere a un discurso que, ofreciéndole un objeto, le serviría de soporte. Ahora bien ese discurso falta: “hablo” no habita su soberanía sino con la ausencia de cualquier otro lenguaje; el discurso del que hablo no preexiste a la desnudez enunciada en el momento en que digo “hablo”, y desaparece en el momento en que callo. Toda posibilidad de lenguaje está aquí abrasada por la transitividad en la que se lleva a cabo. El desierto lo rodea. ¿En qué gran finura, en qué extremo singular y tenue se recogería un lenguaje que quisiera recuperarse en la forma despojada del “hablo”? A menos justamente que el vacío en el que se manifiesta la delgadez sin contenido del “hablo” sea una abertura absoluta por donde el lenguaje pueda expandirse al infinito, en tanto que el sujeto —el “yo” que habla— se divide y se dispersa en ese espacio desnudo hasta desaparecer. Si efectivamente el lenguaje sólo tiene su lugar en la soberanía solitaria del “hablo”, nada tiene derecho a limitarlo, ni aquel a quien se dirige, ni la

verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza; en resumen, ya no es discurso ni comunicación de sentido, sino mostración del lenguaje en su ser en bruto, pura exterioridad desplegada. El sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquél que lo detenta, afirma y juzga a través de él, se representa allí a veces, bajo una forma gramatical dispuesta a tal efecto) como la inexistencia en el vacío en la que se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje.

Se tiene la costumbre de creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse, y que en esta auto-referencia habría encontrado la manera de interiorizarse completamente (de no ser más que el enunciado de sí misma) y a la vez de manifestarse en el signo brillante de su lejana existencia. De hecho, el acontecimiento que hizo nacer aquello que en sentido estricto se comprende como “literatura” no es del orden de la interiorización sino para una mirada superficial; se trata más bien de un pasaje al “exterior”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir a la dinastía de la representación— y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, diferente de los demás y distanciado aun de los más próximos, se sitúa en relación a los otros en un espacio que los aloja y a la vez los separa. La literatura no es el lenguaje que se aproxima a sí hasta el punto de su ardiente manifestación, es el lenguaje que se coloca lo más lejos de sí, y si en este colocarse “fuera de sí” devela su propio ser, esa súbita claridad revela una desviación más que un repliegue, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos. El “sujeto” de la literatura (lo que habla en ella y de lo que ella habla) no sería tanto el lenguaje en su positividad como el vacío en el que encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”.

Este espacio neutro caracteriza actualmente a la ficción occidental (es por eso que ésta ya no es ni una mitología ni una retórica). Ahora bien, lo que hace que sea tan necesario pensar esta ficción —en tanto que antes se trataba de pensar la verdad— es que “hablo” funciona como lo contrario de “pienso”.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas: www.ahra.com.ar

En efecto, este último conducía a la certeza indubitable del yo y de su existencia; aquel otro, por el contrario, aleja, dispersa y borra esta existencia, y sólo deja aparecer su lugar vacío. El pensamiento del pensamiento, una tradición más vasta aun que la filosofía, nos ha enseñado que ella nos conducía a la más profunda interioridad. El habla del habla nos lleva, por la literatura, pero tal vez también por otros caminos, a aquel afuera en donde desaparece el sujeto que habla. Por esa razón, sin duda, durante tanto tiempo, la reflexión occidental ha dudado en pensar el ser del lenguaje, como si hubiera presentido el peligro que la experiencia desnuda del lenguaje haría correr a la evidencia del "yo soy".

II. LA EXPERIENCIA DEL AFUERA

La ruptura hacia un lenguaje en donde el sujeto está excluido, la mostración de una incompatibilidad tal vez sin recurso entre la aparición del lenguaje en su ser y la consciencia de sí en su identidad, es una experiencia que se anuncia hoy en lugares muy diferentes de la cultura: en el simple gesto de escribir como en las tentativas para formalizar el lenguaje, en el estudio de los mitos y en el psicoanálisis, y también en la búsqueda de ese Logos que constituye como el lugar de nacimiento de toda la razón occidental. Nos encontramos pues ante una hendidura que durante largo tiempo nos ha permanecido invisible: el ser del lenguaje sólo aparece por sí mismo en la desaparición del sujeto. ¿Cómo se puede tener acceso a esa extraña relación? Tal vez a través de una forma de pensamiento que la cultura occidental ha esbozado en sus márgenes y cuya posibilidad es aún incierta. Este pensamiento que se sostiene fuera de cualquier subjetividad para hacer surgir sus límites como si vinieran del exterior, enunciar el fin, hacer brillar la dispersión y sólo recoger la invisible ausencia, y que al mismo tiempo se sostiene en el umbral de cualquier positividad, no tanto para obtener de allí su fundamento o su justificación como para reencontrar el espacio en donde se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia

en la que se constituye y en donde se eluden sus certezas inmediatas no bien se dirige allí la mirada, este pensamiento, en relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y a la positividad de nuestro saber, constituye lo que se podría llamar "el pensamiento del afuera".

Será necesario un día tratar de definir las formas y las categorías fundamentales de este "pensamiento del afuera" y esforzarse en encontrar su camino, encontrar desde dónde nos llega y en qué dirección va. Se puede suponer con razón que nació de ese pensamiento místico que desde los textos del Seudo-Dioniso ha merodeado hasta los confines del cristianismo, y se ha mantenido tal vez durante casi un milenio bajo las formas de una teología negativa. Mas nada hay menos seguro, pues si en tal experiencia se trata de pasar "fuera de sí", es para encontrarse finalmente, envolverse y recogerse en la interioridad deslumbrante de un pensamiento que es con pleno derecho Ser y Habla, por lo tanto Discurso, aun si es, más allá de todo lenguaje, silencio, y más allá de todo ser, nada.

Es menos aventurado suponer que el primer desgarramiento por donde penetra hasta nosotros el pensamiento del afuera aparece paradójicamente en el monólogo repetido de Sade. En la época de Kant y de Hegel, cuando nunca como entonces la interiorización de la ley de la historia y del mundo fue requerida tan imperiosamente por la conciencia occidental, Sade sólo dejó hablar, como ley sin ley del mundo, a la desnudez del deseo. En la misma época, en la poesía de Hölderlin se manifestaba la brillante ausencia de los dioses y se enunciaba como una nueva ley la obligación de esperar, sin duda hasta el infinito, la ayuda enigmática que proviene de "la ausencia de Dios". ¿Se podría decir, sin caer en un exceso, que Sade y Hölderlin, al desnudar uno el deseo en el murmullo infinito del discurso, y al descubrir el otro el alejamiento de los dioses en la falla de un lenguaje en vías de desaparecer, depositaron en nuestro pensamiento, para el siglo que vendrá, pero en forma cifrada, la experiencia del afuera? Experiencia que debía entonces permanecer no exactamente oculta, pues no había penetrado en el espesor de nuestra cul-

tura, sino más bien flotante, extranjera, como exterior a nuestra interioridad, durante todo el tiempo en que se formuló de la manera más imperiosa la exigencia de interiorizar el mundo, de borrar las alienaciones, de superar el momento falaz de la *Enttäusserung*, de humanizar la naturaleza, de naturalizar al hombre y de recuperar en la tierra los tesoros que habían sido prodigados a los cielos.

Ahora bien, es esta experiencia la que reaparece en la segunda mitad del siglo XIX y en el corazón mismo del lenguaje, lenguaje que, aún cuando nuestra cultura busca siempre reflejarse en él como si detentara el secreto de su interioridad, se había transformado en el brillo mismo del afuera: en Nietzsche, cuando descubre que toda la metafísica de Occidente está ligada no sólo a su gramática (lo que en líneas generales se adivinaba desde Schlegel) sino también a aquéllos que al poseer el discurso detentan el derecho a la palabra; en Mallarmé, cuando el lenguaje aparece como exclusión de lo que él nombra, pero más aún —desde *Igitur* hasta la teatralidad autónoma y aleatoria del *Livre*— como el movimiento en el cual desaparece aquél que habla; en Artaud, cuando todo lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito y cuando el pensamiento, al abandonar la locuaz interioridad de la consciencia, se transforma en energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto; en Bataille, cuando el pensamiento, en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, deviene el del límite, de la subjetividad rota, de la transgresión; en Klossowski, con la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo.

De este pensamiento tal vez Blanchot no es sólo uno de los testigos. Tanto se retira en la manifestación de su obra, tanto está, no escondido por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, que es más bien para nosotros ese pensamiento mismo, la presencia real, absolutamente lejana, resplandeciente, invisible, el destino necesario, la ley inevitable, el vigor calmo, infinito, medido de este pensamiento mismo.

III. REFLEXION, FICCION

Difficil tarea la de dar a este pensamiento un lenguaje que le sea fiel. Cualquier discurso puramente reflexivo lleva efectivamente el riesgo de reconducir la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; sin darse por vencida, la reflexión tiende a repatriar esta experiencia hacia el lado de la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido, en donde el "afuera" estaría esbozado como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia imborrable del otro. El vocabulario de la ficción es también igualmente peligroso: en el espesor de las imágenes, algunas veces en la simple transparencia de las figuras más neutras o más fugaces, corre el riesgo de otorgar significaciones ya hechas, que, bajo las especies de un exterior imaginado, tejen de nuevo la vieja trama de la interioridad.

De allí la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo. Debe ser vuelto no hacia una confirmación interior —hacia una especie de certeza central de donde ya no podría ser desalojado— sino hacia una extremidad en la que debe cuestionarse siempre. Una vez alcanzado el borde de sí mismo, no ve surgir la positividad que lo contradice sino el vacío en el que va a borrarse, y debe ir hacia ese vacío aceptando deshacerse en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de un secreto sino el afuera puro en donde las palabras se despliegan indefinidamente. He allí la razón por la que el lenguaje de Blanchot no hace un uso dialéctico de la negación. Negar dialécticamente es hacer entrar lo que se niega en la inquieta interioridad del espíritu. Negar su propio discurso como lo hace Blanchot es hacerlo pasar sin cesar fuera de sí, despojarlo a cada instante no sólo de lo que acaba de decir sino también del poder de enunciarlo; es dejarlo allí donde está, lejos de sí, a fin de ser libre para un comienzo, comienzo que es un puro origen, ya que sólo tiene el vacío y a sí mismo como principio, pero que es también un recomenzar pues es el lenguaje pasado que al ahucarse liberó ese vacío. No hay reflexión, sino olvido; no hay contradicción, sino oposición que borra; no hay reconcilia-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahrc.a.ar

ción, sino repetición; no hay espíritu abocado a la laboriosa conquista de su unidad, sino erosión indefinida del afuera; finalmente, no hay ninguna verdad que se ilumine a sí misma sino el resplandor y el desamparo de un lenguaje que ya siempre ha comenzado. “No una palabra, apenas un murmullo, apenas un estremecimiento, menos que el silencio, menos que el abismo del vacío; la plenitud del vacío, algo que no se puede hacer callar, que ocupa todo el espacio, lo ininterrumpido, lo incesante, un estremecimiento y ya un murmullo, no un murmullo sino una palabra, y no cualquier palabra sino una diferente, justa, a mi alcance”.¹

Se le pide al lenguaje de la ficción una conversión simétrica. La ficción ya no debe ser el poder que incansablemente produce y hace brillar las imágenes; por el contrario, debe ser la potencia que las desata, las aligera de todas sus sobrecargas, las habita con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas estallar y las dispersa en la liviandad de lo inimaginable. En Blanchot las ficciones serán, más que imágenes, la transformación, el desplazamiento, el intermediario neutro, el intersticio de las imágenes. Ellas son precisas, sólo tienen figuras dibujadas en lo gris de lo cotidiano y de lo anónimo, y cuando dan lugar a lo maravilloso no es jamás en sí mismas sino en el vacío que las rodea, en el espacio en el que están ubicadas sin raíz y sin zócalo. Lo ficticio no está jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la verosimilitud imposible de lo que está entre ellos: encuentros, proximidad de lo más lejano, absoluta disimulación del lugar en donde nos encontramos. La ficción consiste, pues, no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver cómo es invisible la invisibilidad de lo visible. De allí que posea un profundo parentesco con el espacio, que entendido así es a la ficción lo que lo negativo es a la reflexión (en tanto que la negación dialéctica está ligada a la fábula del tiempo). Sin duda ése es el rol que juegan en casi todos los relatos de Blanchot las casas, los pasillos, las puertas y las habitaciones: lugares sin lugar, umbrales

1. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 125.

atrayentes, espacios cerrados, al amparo de y sin embargo abiertos a los cuatro vientos, pasillos en los que se golpean puertas que conducen a habitaciones para encuentros insoportables, separándolas por abismos por encima de los que las voces no alcanzan, los gritos mismos se amortiguan; corredores que se repliegan en nuevos corredores y donde por la noche resuenan, más allá del sueño, la voz sofocada de aquellos que hablan, la tos de los enfermos, el estertor de los moribundos, el aliento suspendido de aquél que no cesa de dejar de vivir; habitación más larga que ancha, estrecha como un túnel, donde la distancia y la proximidad —proximidad del olvido, distancia de la espera— se acercan una a otra e indefinidamente se alejan.

Así la paciencia reflexiva, siempre vuelta fuera de sí, y la ficción, que se anula en el vacío en donde desanuda sus formas, se entrecruzan para formar un discurso que aparece sin conclusión y sin imagen, sin verdad ni teatro, sin prueba, sin máscara, sin afirmación, libre de cualquier centro, liberado de toda patria y que constituye su propio espacio como el exterior hacia el que y fuera del que habla. Como habla del afuera, que recibe en sus palabras el afuera al cual se dirige, ese discurso tendrá la abertura de un comentario: repetición de aquello que en el afuera no ha dejado de murmurar. Pero como habla que permanece siempre en el afuera de lo que dice, ese discurso será un avance incesante hacia aquello cuya luz, absolutamente fina, nunca recibió un lenguaje. Ese singular modo de ser del discurso —retorno al hueco equívoco del desenlace y del origen— define sin duda el lugar común de las “novelas” y “relatos” de Blanchot y el de su “crítica”. En efecto, cuando el discurso deja de seguir la pendiente de un pensamiento que se interioriza y, dirigiéndose al ser mismo del lenguaje, vuelve el pensamiento hacia el afuera, es además relato meticoloso de experiencias, encuentros, signos improbables —lenguaje sobre el afuera de cualquier lenguaje, palabras sobre el lado invisible de las palabras, atención a lo que ya existe del lenguaje, lo que ya ha sido dicho, impreso, manifestado—, escucha no tanto de lo que se ha pronunciado en él como del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que no deja de deshacerlo, discurso sobre el no-discurso de todo

Archivo Histórico de Bases Argentinas - www.leyesbiblio.com.ar

lenguaje, ficción del espacio invisible en donde aparece. Es por eso que la distinción entre “novelas”, “relatos” y “crítica” no cesa de atenuarse en Blanchot para finalmente sólo dejar hablar en *L'attente l'oubli* al lenguaje mismo, aquél que no es de nadie, que no es de la ficción ni de la reflexión, ni de lo ya dicho, ni de lo nunca dicho aún, sino “entre ellos, como ese lugar con su gran aire fijo, la retención de las cosas en su estado latente”.²

IV. SER ATRAIDO Y NEGLIGENTE

La atracción es para Blanchot lo que sin duda es para Sade el deseo, para Nietzsche la fuerza, para Artaud la materialidad del pensamiento, para Bataille la transgresión: la experiencia pura del afuera, y la más desnuda. También debe comprenderse correctamente lo que se designa con esa palabra. La atracción, tal como la entiende Blanchot, no se apoya en ningún encanto, no rompe con ninguna soledad, no funda ninguna comunicación positiva. Ser atraído no es ser invitado por la atracción del afuera, es más bien experimentar en el vacío y la indigencia la presencia del afuera, y ligada a esta presencia, el hecho de que se está irremediablemente fuera del afuera. Lejos de llamar a la interioridad a aproximarse a otra interioridad, la atracción manifiesta imperiosamente que el afuera está allí, abierto, sin intimidad, sin protección ni moderación (¿cómo podría tenerlas, él que no tiene interioridad sino que se despliega al infinito fuera de todo cierre?); pero manifiesta también que es imposible tener acceso a esa abertura, pues el afuera jamás libra su esencia, no puede ofrecerse como una presencia positiva —cosa iluminada desde el interior por la certeza de su propia existencia— sino solamente como la ausencia que se retira lo más lejos de sí y se hunde en el signo que ella misma hace para que se pueda avanzar hacia ella, como si fuese posible alcanzarla. Simpleza maravillosa de la abertura, la atracción sólo tiene para ofrecer el vacío

que se abre indefinidamente al paso de quien es atraído, la indiferencia que lo recibe como si no estuviera, el mutismo demasiado insistente como para resistirlo, demasiado equívoco para que se pueda descifrarlo y darle una interpretación definitiva; nada para ofrecer más que el gesto de una mujer en la ventana, una puerta entreabierta, las sonrisas de un guardia en un umbral ilícito, una mirada dedicada a la muerte.

La atracción tiene como correlato necesario a la negligencia. Sus relaciones son complejas. Para poder ser atraído el hombre debe ser negligente, debe tener una negligencia esencial, que considera nulo lo que está haciendo (Thomas en *Aminadab* sólo franquea la puerta de la fabulosa pensión desdeñando entrar en la casa de enfrente), inexistente su pasado, sus allegados, toda su otra vida, que está así arrojada al exterior (ni en la pensión de *Aminadab*, ni en la ciudad del *Très-Haut*, ni en el "hospital" del *Dernier Homme*, ni en el departamento del *Moment voulu* se sabe lo que sucede afuera, y nadie se preocupa por ello; se está afuera de ese exterior nunca figurado pero sí indicado sin pausa por la blancura de su ausencia, por la palidez de un recuerdo abstracto o a lo sumo por la reverberación de la nieve a través de un vidrio). A decir verdad, tal negligencia no es más que la otra cara de un celo, de esa aplicación muda, injustificada, obstinada, a pesar de los obstáculos, en dejarse atraer por la atracción, o más exactamente (ya que la atracción no tiene positividad) a ser en el vacío el movimiento sin meta y sin móvil de la atracción misma. Klossowski tuvo mucha razón al señalar que Henri, el personaje de *Très-Haut*, se llama "Sorge" (Cuidado), nombre por el que no es citado más de dos o tres veces en el texto.

¿Pero está siempre despierto ese celo, no comete un olvido, más fútil en apariencia pero tanto más decisivo que el olvido masivo de toda la vida, de todos los efectos anteriores y de todos los parentescos? Esa marcha que hace avanzar sin pausa al hombre atraído, ¿no es justamente la distracción y el error? ¿No era necesario "quedarse allá, permanecer allá", como se sugiere en numerosas ocasiones en *Celui qui ne m'accompagnait pas* y en

Le moment voulu? ¿Lo propio del celo no es acaso el hecho de importunarse con su propio cuidado, de hacer demasiado, de multiplicar los trámites, de aturdirse con su testarudez, de adelantarse a la atracción mientras que la atracción sólo habla imperiosamente, desde el fondo de su retiro, a lo que está retirado? La esencia del celo es ser negligente, creer que lo que está disimulado está en otra parte, que el pasado va a volver, que la ley le atañe, que es esperado, vigilado, acechado. ¿Quién sabrá jamás si Thomas —tal vez aquí haya que pensar en el “incrédulo”— tuvo más fe que los demás al inquietar su propia creencia, al pedir ver y tocar? Y lo que tocó en un cuerpo de carne, ¿era exactamente lo que buscaba cuando pedía una presencia resucitada? Y la iluminación que lo atraviesa, ¿no es también sombra tanto como luz? Lucie no es tal vez aquélla a quien él había buscado; tal vez hubiera debido interrogar a aquél que le habían impuesto como compañero; tal vez en lugar de querer subir a los pisos superiores para encontrar la improbable mujer que le había sonreído, hubiera debido seguir la vía simple, la pendiente más suave, y abandonarse a las potencias vegetales de abajo. Tal vez no sea él a quien se llamó, tal vez otro era esperado.

Tanta incertidumbre, que hace del celo y de la negligencia dos figuras indefinidamente reversibles, tiene sin duda su principio en “el abandono que reina en la casa”³. Negligencia más visible, más disimulada, más equívoca pero más fundamental que las demás. En esa negligencia todo puede ser descifrado como signo intencional, aplicación secreta, espionaje o trampa. Tal vez los perezosos sirvientes son ocultos poderes, tal vez la rueda del azar distribuye destinos escritos en los libros desde mucho tiempo atrás. Pero aquí el celo no envuelve la negligencia como su indispensable parte de sombra; es la negligencia la que permanece tan indiferente a aquello que puede manifestarla o disimularla, que cualquier gesto en relación a ella toma el valor de signo. Por negligencia Thomas fue llamado. La abertura de la atracción no hace más que una sola y misma cosa con

la negligencia que acoge a quien ella atrajo: la coacción que ejerce (y es por eso que es absoluta y no recíproca) no es simplemente ciega, es ilusoria; no une a nadie, pues ella misma estaría unida a ese lazo y ya no podría ser la pura atracción abierta. ¿Cómo podría no ser esencialmente negligente —dejando que las cosas sean lo que son, dejando que el tiempo pase y retorne, dejando que los hombres avancen hacia ella— si es el afuera infinito, si nada cae fuera de ella, si desata en la pura dispersión todas las figuras de la interioridad?

Uno es atraído en la misma medida en que es descuidado, y era por eso necesario que el celo consistiera en descuidar esta negligencia, en devenir cuidado valerosamente negligente, en avanzar hacia la luz en la negligencia de la sombra, hasta que se descubre que la luz no es más que negligencia, puro exterior que equivale a la noche, que dispersa, como una vela que se sopla, el celo negligente que fue atraído por ella.

V. ¿DONDE ESTA LA LEY, QUE HACE LA LEY?

Ser negligente, ser atraído, es una manera de manifestar y de disimular la ley; de manifestar el retiro donde se disimula, de atraerla en consecuencia hacia un día que la esconde.

Evidente al corazón, la ley no sería ya la ley, sino la suave interioridad de la conciencia. Si por el contrario estuviera presente en un texto, si fuera posible descifrarla entre las líneas de un libro, si el registro pudiera ser consultado, tendría la solidez de las cosas exteriores: se podría seguirla o desobedecerla. ¿Dónde estaría entonces su poder, qué fuerza o prestigio la volvería venerable? De hecho, la presencia de la ley es su disimulación. La ley atormenta soberanamente las ciudades, las instituciones, las conductas y los gestos; por mucho que se haga y por muy grandes que sean el desorden y el abandono, ella ya desplegó su poder: “A cada instante la casa está siempre en el estado que le conviene”⁴. Las libertades que se toman no son ca-

paces de interrumpirla; se puede creer que uno se desprende de ella, que se mira desde el interior su aplicación; cuando uno cree leer de lejos los decretos que sólo valen para los demás se está más cerca de la ley, se la hace circular, se “contribuye a la aplicación de un decreto público”⁵. Y sin embargo esa perpétua manifestación no ilumina jamás lo que se dice o lo que quiere la ley. Más que el principio o la prescripción interna de las conductas, ella es el afuera que las envuelve y que por eso mismo las hace escapar de toda interioridad; es la noche que las limita, el vacío que las cierne, devolviendo, a espaldas de todos, su singularidad a la gris monotonía de lo universal y abriendo a su alrededor un espacio de malestar, de insatisfacción, de celo multiplicado.

De transgresión también. ¿Cómo podría conocerse la ley y experimentarla verdaderamente, cómo se la podría forzar a hacerse visible, a ejercer claramente sus poderes, a hablar, si no se la provocara, si no se la forzara en sus reductos, si no se fuera siempre más lejos, hacia el afuera donde siempre está más retirada? ¿Cómo ver su invisibilidad sino en el envés del castigo, que después de todo no es más que la ley transgredida, irritada, fuera de sí? Pero si el castigo pudiera ser provocado por el simple arbitrio de quienes violan la ley, ésta estaría a su disposición; podrían tocarla y hacerla aparecer a voluntad; serían los amos de su luz y su sombra. Por eso la transgresión puede intentar franquear lo prohibido tratando de atraer la ley hacia sí. De hecho la transgresión se deja siempre atraer por la retirada esencial de la ley; se adelanta obstinadamente hacia la abertura de una invisibilidad sobre la que jamás triunfa; intenta locamente hacer aparecer la ley para poder venerarla y deslumbrarla con su rostro luminoso; no hace más que reforzarla en su debilidad, en esa ligereza nocturna que es su invencible, su impalpable substancia. La ley es esa sombra hacia la que necesariamente se adelanta cada gesto, en la medida en que ella es la sombra misma del gesto que se adelanta.

De una parte y de otra de la invisibilidad de la ley, *Aminadab* y *Le Très-Haut* forman un díptico. En la primera novela, la extraña pensión en la que entró Thomas (atraído, llamado, elegido tal vez, pero no sin estar forzado a franquear tantos umbrales prohibidos) parece estar sometida a una ley que no se conoce: su proximidad y su ausencia son evocadas sin cesar por puertas ilícitas y abiertas, por la gran rueda que distribuye destinos indecifrables o dejados en blanco, por el dominio de un piso superior desde donde vino el llamado, desde donde caen disposiciones anónimas, pero a donde nadie ha podido entrar jamás. El día en que algunos quisieron forzar la ley en su refugio, encontraron a la vez la monotonía del lugar en donde ya estaban la violencia, la sangre, la muerte, la caída, y finalmente la resignación, la desesperanza y la desaparición voluntaria, fatal, en el afuera; pues el afuera de la ley es tan inaccesible que no está abocado a querer vencerlo y penetrar en él; no al castigo que sería la ley finalmente forzada, sino al afuera de ese afuera mismo, a un olvido más profundo que los demás. En cuanto a los “servidores” —quienes, por oposición a los “pensionistas”, son “de la casa” y que, *guardianes* y *sirvientes*, deben represenar la ley para aplicarla y someterse a ella en silencio—, nadie sabe, ni ellos mismos, a lo que sirven (la ley de la casa o la voluntad de los huéspedes); se ignora incluso si no son pensionistas convertidos en sirvientes; son a la vez el celo y la despreocupación, la ebriedad y la atención, el sueño y la incansable actividad, la figura gemela de la maldad y de la solicitud: en esto se disimulan la disimulación y lo que la manifiesta.

En *Le Très-Haut* es la ley misma (de alguna manera el último piso de *Aminadab*, en su monótona semejanza, en su exacta identidad con los demás) la que se manifiesta en su esencial disimulación. Sorge (el “cuidado” de la ley, cuidado que se experimenta con respecto a la ley y cuidado de la ley con respecto a aquéllos a quienes ella se aplica, sobre todo si quieren escaparle). Henri Sorge es funcionario: lo emplean en la Municipalidad, en las oficinas del Registro Civil; no es más que un engranaje, sin duda ínfimo, en ese organismo extraño que hace de las existencias individuales una institución, es la forma primera de la ley,

Archivo Histórico de Buenos Aires www.ahba.com.ar

ya que transforma todo nacimiento en archivo. Ahora bien, abandona su tarea (¿pero es un abandono? Tiene una licencia que prolonga ciertamente sin autorización pero con la complicidad de la administración que le facilita implícitamente esa ociosidad esencial). Basta esa casi retirada —¿es una causa, un efecto?— para que todas las existencias empiecen a confundirse y que la muerte inaugure un reino que ya no es el del Registro Civil, clasificador, sino el reino anónimo de la epidemia, desordenado y contagioso. No se trata de una verdadera muerte con deceso y certificado de defunción, sino de un osario confuso en donde no se sabe quién está enfermo y quién es médico, guardián o víctima, lo que es prisión u hospital, zona protegida o fortaleza del mal. Las barreras están rotas, todo desborda, es la dinastía de las aguas que suben, el reino de la humedad dudosa, de las supuraciones, abscesos, vómitos; las individualidades se disuelven, los cuerpos sudorosos se funden en los muros, gritos infinitos aúllan a través de los dedos que los sofocan. Y sin embargo, cuando abandona el servicio estatal en donde debía ordenar la existencia del prójimo, Surge no se pone fuera de la ley; por el contrario, la obliga a manifestarse en ese lugar vacío que acaba de abandonar. En el movimiento con el que borra su existencia singular y la sustrae a la universalidad de la ley, él exalta esta ley, la sirve, muestra su perfección, la “obliga”, pero uniéndola a su propia desaparición (lo que en cierto sentido es lo contrario de la existencia transgresora, tal como Bouxx o Dorte la ejemplifican): él ya no es otra cosa que la ley misma.

Pero la ley sólo puede responder a esta provocación con su propia retirada. No porque se repliegue en un silencio aún más profundo, sino porque permanece en su inmovilidad idéntica. Uno puede precipitarse en el vacío abierto: pueden formarse complot, propagarse rumores de sabotaje, incendios y muerte pueden tomar el lugar del orden más ceremonioso; el orden de la ley nunca ha sido tan soberano, ya que envuelve ahora aquello mismo que quiere trastocarlo. Aquél que quiere fundar en su contra un orden nuevo, organizar una segunda policía, instituir otro Estado, nunca encontrará más que la acogida silenciosa e indefinidamente complaciente de la ley. En verdad ésta no cambia: bajo de una

Archivo del Instituto de Investigaciones y Publicaciones de la UBA

vez para siempre a la tumba y cada una de sus formas no será más que la metamorfosis de esa muerte que no termina. Bajo una máscara transpuesta de la tragedia griega —con una madre amenazadora como Clitemnestra, un padre desaparecido, una hermana aferrada a su duelo, un suegro todopoderoso e insidioso— Sorge es un Orestes sometido, un Orestes preocupado por escapar de la ley para someterse mejor a ella. Al obstinarse en vivir en el barrio apestado, es también el dios que acepta morir entre los hombres, pero que, al no poder morir, deja vacante la promesa de la ley, liberando un silencio que es desgarrado por el grito más profundo: ¿dónde está la ley, qué hace la ley? Y cuando, por una nueva metamorfosis o un nuevo hundimiento en su propia identidad, es reconocido, nombrado, denunciado, venerado y escarnecido por la mujer que se asemeja extrañamente a su hermana, él, que es el que detenta todos los nombres, se transforma en una cosa innombrable, en una ausencia ausente, la presencia informe del vacío y el horror mudo de esta presencia. Pero tal vez esa muerte de Dios sea lo contrario de la muerte (la ignominia de una cosa fofa y viscosa que palpita eternamente); y el gesto que se distrae para matarla libera finalmente su lenguaje, que no tiene más nada que decir salvo el “Hablo, ahora hablo” de la ley, que se mantiene indefinidamente por la sola proclamación de ese lenguaje en el afuera de su mutismo.

VI. EURIDICE Y LAS SIRENAS

No bien se lo mira, el rostro de la ley se vuelve y retorna a la sombra; no bien se quiere entender sus palabras, sólo se sorprende un canto que no es más que la mortal promesa de un canto futuro.

Las sirenas son la forma inasible y prohibida de la voz atrayente. Sólo son canto. Simple estela plateada en el mar, cavidad de la ola, gruta abierta entre las rocas, playa de blancura, ¿qué son en su ser mismo sino el puro llamado, el vacío feliz de la escucha, de la atención, de la invitación a la pausa? Su música es lo contrario a un himno: ninguna presencia brilla en sus palabras

Archivo Histórico de Revistas Argentinas <http://www.ahra.com.ar>

inmortales; únicamente recorre su melodía la promesa de un canto futuro. Con eso seducen, no tanto con lo que dejan escuchar como con lo que brilla más allá de sus palabras, el futuro de lo que están diciendo. Su fascinación no nace del canto actual sino de lo que se compromete a ser. Ahora bien, las sirenas prometen cantar a Ulises el pasado de sus propias hazañas transformadas en poema para el futuro. “Conocemos los males, todos los males que los dioses, en los campos de la Tróade, infligieron a la gente de Argos y de Troya”. Ofrecido como en hueco, el canto sólo es la atracción del canto, pero no promete al héroe nada más que el doble de lo que vivió, conoció, sufrió, nada más que lo que él mismo es. Promesa a la vez falaz y verídica. Miente, ya que todos los que se dejarán seducir y dirigirán sus naves hacia las playas no encontrarán más que la muerte. Pero dice la verdad, ya que es a través de la muerte que el canto podrá elevarse y contar al infinito la aventura de los héroes. Y sin embargo será necesario renunciar a escuchar ese canto puro, tan puro que sólo habla de su retirada devoradora; taparse los oídos, atravesarlo como si se fuese sordo para continuar viviendo y entonces comenzar a cantar; o más bien, para que nazca el relato que no morirá, hay que estar a la escucha, pero permanecer al pie del mástil, con los tobillos y las muñecas atados, vencer todo deseo por medio de una astucia que ejerce violencia sobre sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del abismo atrayente, y encontrarse finalmente más allá del canto, como si uno hubiera atravesado vivo la muerte, pero para restituirla en un segundo lenguaje.

Enfrente, la figura de Eurídice. Aparentemente, es todo lo contrario, pues debe ser llamada de la sombra por la melodía de un canto capaz de seducir y de dormir a la muerte, ya que el héroe no supo resistir al poder de encantamiento que ella posee y del cual ella misma será la más triste víctima. Y sin embargo, tiene un parentesco cercano con las Sirenas: así como éstas sólo cantan el futuro de un canto, así Eurídice sólo deja ver la promesa de un rostro. Orfeo pudo calmar bien el ladrido de los perros y seducir a las nefastas potencias; en la ruta de regreso habría debido estar también encadenado como Ulises o insensible

como sus marineros; de hecho fue, en una sola persona, el héroe y su tripulación: fue atrapado por el deseo prohibido y se liberó con sus propias manos dejando desvanecerse en la sombra el rostro invisible así como Ulises dejó perderse en las olas el canto que no oyó. Es así que tanto para uno como para otro la voz es liberada: para Ulises, con la salvación, el relato posible de la maravillosa aventura; para Orfeo, es la pérdida absoluta, el lamento que no tendrá fin. Pero es posible que bajo el relato triunfante de Ulises reine el lamento inaudible de no haber escuchado mejor y más tiempo, de no haberse sumergido lo más cerca posible de la voz admirable en donde el canto tal vez iba a realizarse. Y bajo los lamentos de Orfeo estalla la gloria de haber visto, durante menos que un instante, el rostro inaccesible en el mismo momento en que se volvía y regresaba a la noche: himno a la claridad sin nombre y sin lugar.

Estas dos figuras se entrelazan profundamente en la obra de Blanchot.⁶ Hay relatos que están dedicados, como *L'arrêt de mort*, a la mirada de Orfeo, a esa mirada que, en el umbral oscilante de la muerte, va a buscar la presencia perdida, intenta traerla, imagen, a la luz del día, pero sin conservar de ella más que la nada en la que justamente el poema puede aparecer. Sin embargo, Orfeo no vio el rostro de Eurídice en el movimiento que lo sustrae y lo vuelve invisible: pudo contemplarlo de frente, vio con sus propios ojos la mirada abierta de la muerte, “la más terrible que un ser vivo pueda recibir”. Y es esa mirada, o más bien la mirada del narrador sobre esa mirada, la que libera un extraordinario poder de atracción; es ella quien, en medio de la noche, hace surgir una segunda mujer en un estupor ya cautivo y le impondrá finalmente la máscara de yeso en la que se puede contemplar “cara a cara lo que está vivo para la eternidad” La mirada de Orfeo recibió el mortal poder que cantaba en la voz de las sirenas. Asimismo, el narrador de *Moment voulu* viene a buscar a Judith en el lugar prohibido en donde está encerrada. Contra toda previsión, la encuentra sin dificultad, tal

como una muy próxima Eurídice que viniera a ofrecerse en un retorno imposible y feliz. Pero detrás de ella, la figura que la cuida y de la que él viene a arrancarla, es menos la diosa inflexible y sombría que una pura voz “indiferente y neutra, replegada en una región vocal en donde se despoja tan completamente de todas las perfecciones superfluas que parece privada de sí misma; justa, pero de una manera que recuerda a la justicia cuando está librada a todas las fatalidades negativas”.⁷ Esa voz que “canta en blanco” y que da a escuchar tan poco, ¿no es la de las sirenas cuya seducción está en el vacío que abren, la inmovilidad fascinada con la que golpean a quienes las escuchan?

VII. EL COMPAÑERO

Desde los primeros signos de la atracción, en el momento en que apenas se dibuja le retirada del rostro deseado, en que apenas se distingue en la superposición del murmullo la firmeza de la voz solitaria, hay como un movimiento suave y violento que hace intrusión en la interioridad, la pone fuera de sí volviéndola y hace surgir al lado de ella —o más bien más acá— la figura en segundo plano de un compañero siempre sustraído pero que se impone siempre con una evidencia jamás turbada: un doble a distancia, una semejanza que hace frente. En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera ahueca el lugar mismo en donde la interioridad tiene la costumbre de encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue; una forma surge —menos que una forma, una suerte de anonimato informe y terco— que despoja al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas pero que no se pueden superponer, lo despoja de su derecho inmediato a decir *Yo* y erige en contra de su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación. Prestar oídos a la voz argentina de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que ya se ha sustraído, no es

sólo franquear la ley para afrontar la muerte, no es sólo abandonar el mundo y la distracción de la apariencia; es sentir de pronto crecer en sí el desierto en cuyo extremo (pero esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) resplandece un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin personaje, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo. ¿Es allí, en ese desgarramiento y en esa unión, donde reside en secreto el principio de la atracción? Cuando se pensaba ser llevado fuera de sí por una lejanía inaccesible, ¿no era simplemente esa presencia sorda la que desde la sombra pesaba con todo su inevitable impulso? El afuera vacío de la atracción es tal vez idéntico al afuera vacío, muy próximo, del doble. El compañero sería entonces la atracción en el colmo de la disimulación: disimulada pues se presenta como pura presencia próxima, obstinada, redundante, como una figura de más; y disimulada también porque antes que atraer rechaza, porque hay que ponerla a distancia, porque se está sin cesar bajo la amenaza de ser absorbido por ella y comprometido con ella en una confusión desmesurada. De allí que el compañero vale a la vez como una exigencia con la que se está siempre en desventaja y como un peso del que uno quisiera liberarse. Uno está ligado irrevocablemente a él por una familiaridad difícil de soportar, y sin embargo sería necesario aproximarse aún más a él, encontrar con él un lazo que no sea esa ausencia de lazo con la que se está atado a él según la forma sin rostro de la ausencia.

Reversibilidad indefinida de esa figura. Y primeramente, ¿es el compañero un guía inconfesado, una ley manifiesta pero invisible como ley o sólo forma una masa pesada, una inercia que obstaculiza, un sueño que amenaza envolver toda vigilancia? Apenas ha entrado en la casa donde lo atrajeron un gesto esbozado a medias y una sonrisa equívoca, Thomas recibe un doble extraño (¿es él quien, según la significación del título, es “dado por el Señor”?); su rostro aparentemente herido no es más que el dibujo de una cara tatuada sobre su mismo cara, y a pesar de los errores groseros conserva como “el reflejo de una antigua belleza”. ¿Conoce mejor que los demás los secretos de la casa, co-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas <http://www.iah.com.ar>

mo lo afirmará honorablemente al final de la novela, y su necesidad aparente no es sino la muda espera de la pregunta? ¿Es guía o prisionero? ¿Pertenece a los poderes inaccesibles que dominan la casa, no es más que un sirviente? Se llama Dom. Invisible y silencioso cada vez que Thomas habla a terceros, desaparece pronto por completo; pero de repente, cuando finalmente Thomas entró aparentemente en la casa, cuando creyó haber encontrado el rostro y la voz que buscaba, cuando lo tratan como a un sirviente, Dom reaparece, detentando, pretendiendo detentar la ley y la palabra. Thomas se equivocó al tener tan poca fe, al no interrogarlo ya que estaba allí para responder, al desperdiciar su celo en querer acceder a los niveles superiores cuando bastaba con dejarse descender. Y a medida que se estrangula la voz de Thomas, Dom habla reivindicando el derecho de hablar y de hablar para él. Todo el lenguaje se trastorna, y cuando Dom emplea la primera persona es el mismo lenguaje de Thomas que comienza a hablar sin él, por encima de ese vacío que deja, en una noche que comunica con el día resplandeciente, la huella de su visible ausencia.

El compañero está también, de una manera indisociable, lo más cerca y lo más lejos; en *Le Très-Haut* está representado por Dorte, el hombre de "allá". Extranjero para la ley, exterior al orden de la ciudad, es la enfermedad en estado salvaje, la muerte misma diseminada a través de la vida. Por oposición a *Très-Haut* es el *Très-Bas*; y sin embargo está en la más obsesiva de las proximidades, tiene una familiaridad indiscreta, es pródigo en confidencias, está presente a través de una presencia múltiple e inagotable; es el eterno vecino, su tos atraviesa las puertas y los muros, su agonía resuena en toda la casa. Y en ese mundo en el que la humedad se rezuma, el agua sube por doquier, la carne misma de Dorte, su fiebre y su transpiración atraviesan el tabique y forman una mancha del otro lado, en la habitación de Sorge. Cuando finalmente muere, gritando en una última transgresión que no está muerto, su grito pasa a la mano que lo sofoca y vibrará indefinidamente en los dedos de Sorge; la carne de éste, sus huesos, su cuerpo serán, por mucho tiempo, aquella muerte con el grito que la cuestiona y que la afirma.

Es sin duda en ese movimiento por el cual gira el lenguaje que se manifiesta con mayor justeza la esencia del compañero obstinado. No es efectivamente un interlocutor privilegiado, algún otro sujeto hablante, sino el límite sin nombre en el que viene a apoyarse el lenguaje. Además ese límite no tiene nada de positivo; es más bien el fondo desmesurado en el que el lenguaje no deja de perderse pero para devenir idéntico a sí, como el eco de otro discurso diciendo la misma cosa, de un mismo discurso diciendo otra cosa. “Aquél que no me acompañaba” no tiene nombre (y quiere ser mantenido en ese anonimato esencial), es un *él* sin rostro y sin mirada, sólo puede ver por el lenguaje de otro que pone a disposición de su propia noche; se aproxima lo más cerca de ese *Yo* que habla en primera persona y del que retoma las palabras y las frases en un vacío ilimitado; y sin embargo no tiene relación con él, una distancia desmesurada los separa. Es por eso que quien dice *Yo* debe aproximarse a él sin cesar para encontrar finalmente a ese compañero que no lo acompaña o entablar con él una relación lo bastante positiva como para poder manifestarla desatándola. Ningún pacto los ata y sin embargo están poderosamente unidos por una interrogación constante (describa lo que ve; ¿escribe ahora?) y por el discurso ininterrumpido que manifiesta la imposibilidad de responder. Como si en esa retirada, en ese hueco que no es tal vez nada más que la erosión invencible de la persona que habla, se liberara el espacio de un lenguaje neutro. Entre el narrador y ese compañero indisociable que no lo acompaña, a lo largo de esa línea estrecha que los separa como separa el *Yo* que habla de *El* que es hablado en su ser, todo el relato se precipita, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda habla y de toda escritura, y que las hace aparecer, las despoja, les impone su ley, manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación (de ellas) de un instante, su brillante desaparición.

VIII. NI UNO NI OTRO

A pesar de numerosas consonancias, estamos aquí muy lejos de la experiencia en la que algunos tienen por costumbre perderse para reencontrarse. En el movimiento que le es propio, la mística busca alcanzar —aunque deba pasar por la noche— la positividad de una existencia abriendo hacia sí una comunicación difícil. Aunque esta experiencia se cuestione a sí misma, se ahueca en el trabajo de su propia negatividad para retirarse indefinidamente en un día sin luz, en una noche sin sombras, en una pureza sin nombre, en una visibilidad libre de toda figura, no por ello es menos un abrigo en donde la experiencia puede encontrar reposo. Abrigo que cuida tanto la ley de una Palabra como la extensión abierta del silencio; pues según la forma de la experiencia, el silencio es el aliento inaudible, primero, desmesurado desde donde puede venir cualquier discurso manifiesto, o también la palabra es el reino que tiene poder para manifestarse en el suspenso de un silencio.

Pero no se trata de eso en la experiencia del afuera. El movimiento de la atracción y la retirada del compañero ponen al desnudo lo que es antes de toda palabra, por encima de todo mutismo: el fluir continuo del lenguaje. Lenguaje que nadie habla: todo sujeto no dibuja allí más que un pliegue gramatical. Lenguaje que no se resuelve en ningún silencio; cualquier interrupción sólo forma una mancha blanca en ese mantel sin costura. Abre un espacio neutro en el que ninguna existencia puede enraizarse: bien se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de lo que designa; se sabe ahora que el ser del lenguaje es la visible borradura de aquél que habla: “decir que escucho esas palabras no sería explicarme la peligrosa extrañeza de mis relaciones con ellas. . . . No hablan, no son interiores, son por el contrario sin intimidad, estando enteramente en el afuera, y lo que designan me compromete en ese afuera de toda palabra, aparentemente más secreto y más interior que la palabra del fuero interno, pero aquí el afuera es vacío, el secreto es sin profundidad, lo que es repetido es el vacío de la

Archivo Histórico de la Filología Argentina <http://www.ich.uba.ar>

repetición, eso no habla y sin embargo eso siempre ha sido dicho”.⁸ A ese anonimato del lenguaje liberado y abierto sobre su propia ausencia de límite conducen las experiencias que Blanchot narra; encuentran en ese espacio que murmura menos su término que el lugar sin geografía de su posible recomenzar; así la pregunta finalmente serena, luminosa y directa que Thomas hace al final de *Aminadab* en el momento en que toda palabra le parece retirada; así el puro estallido de la promesa vacía —“ahora yo hablo”— en *Le Très-Haut*; o aún, en las últimas páginas de *Celui qui ne m’accompagnait pas*, la aparición de una sonrisa que es sin rostro pero que lleva finalmente un nombre silencioso; o el primer contacto con las palabras del ulterior recomienzo en el final del *Dernier Homme*.

El lenguaje se descubre entonces liberado de todos los viejos mitos en los que se formó nuestra conciencia de las palabras, del discurso, de la literatura. Durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje dominaba el tiempo, que valía tanto como lazo futuro en la palabra dada que como memoria y relato; se creyó que era profecía e historia; se creyó también que en esa soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad; se creyó que su esencia estaba en la forma de las palabras o en el aliento que las hacía vibrar. Pero no es más que rumor informe y fluir, su fuerza reside en la disimulación; por eso sólo constituye una sola y misma cosa con la erosión del tiempo: es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera.

En cada una de sus palabras, el lenguaje se dirige hacia contenidos que le son previos; pero en su ser mismo, y con tal que se retenga lo más cerca de su ser, no se despliega más que en la pureza de la espera. La espera no se dirige hacia nada, pues el objeto que vendría a colmarla no podría sino borrarla. Y sin embargo no es, en el mismo lugar, inmovilidad resignada; tiene la resistencia de un movimiento que no tendría término y no se

prometería jamás la recompensa de un reposo; no se envuelve en ninguna interioridad, cada una de sus mínimas parcelas cae en un irremediable exterior. La espera no puede esperarse a sí misma al término de su propio pasado, complacerse con su paciencia ni apoyarse de una vez por todas en el coraje que nunca le ha faltado. Lo que la recoge no es la memoria, es el olvido. Sin embargo, no hay que confundir ese olvido con la dispersión de la distracción ni con el sueño en donde se dormiría la vigilancia. Está hecho de una vigilia tan despierta, tan lúcida, tan matinal, que es más bien despido de la noche y pura abertura hacia un día que aún no ha llegado. En ese sentido el olvido es extrema atención, atención tan extrema que borra cada rostro singular que puede ofrecerse a ella. No bien es determinada, una forma es a la vez demasiado antigua y demasiado nueva, demasiado extraña y demasiado familiar para no ser enseguida rechazada por la pureza de la espera y dedicada por eso a lo inmedito del olvido. En el olvido la espera se mantiene como una espera: atención aguda a lo que sería radicalmente nuevo, sin lazo de semejanza y de continuidad con lo que sea (novedad de la espera misma dirigida fuera de sí y libre de todo pasado) y atención a lo que sería más profundamente antiguo (ya que desde el fondo de sí misma la espera no ha dejado de esperar).

En su ser olvidadizo y que espera, en ese poder de disimulación que borra toda significación determinada y la existencia misma de quien habla, en esa neutralidad gris que forma el ocultamiento esencial de todo ser y que libera así el espacio de la imagen, el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera; comunica, o más bien deja ver en el centelleo de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado. El puro exterior del origen, si es a él a quien el lenguaje está atento en acoger, no se fija jamás en una positividad inmóvil y penetrable; y el afuera siempre recommenzado de la muerte, si es llevado a la luz por el olvido esencial al lenguaje, no plantea jamás el límite a partir del cual se dibujaría finalmente la verdad. Caen enseguida uno en el

otro: el origen tiene la transparencia de lo que no tiene fin, la muerte abre indefinidamente sobre la repetición del comienzo. Y lo que *es* el lenguaje (no lo que quiere decir, no la forma con la que lo dice), lo que es en su ser, es esa voz tan fina, ese alejamiento tan imperceptible, esa debilidad en el centro y en la periferia de toda cosa, de todo rostro, que baña con una misma claridad neutra —día y noche a la vez— el esfuerzo tardío del origen, la erosión matinal de la muerte. El olvido mortal de Orfeo, la espera de Ulises encadenado, es el ser mismo del lenguaje.

Cuando el lenguaje se definía como lugar de la verdad y lazo del tiempo, era para él absolutamente peligroso que Epiménides el cretense haya afirmado que todos los cretenses eran mentirosos: el lazo de ese discurso a él mismo lo despojaba de toda verdad posible. Pero si el lenguaje se devela como transparencia recíproca del origen y de la muerte, no hay una existencia que, con la sola afirmación del Yo hablo, no reciba la promesa de su propia desaparición, de su futura aparición.

Notas

SERGIO CUETO

"NOTA SOBRE EL PUNTO GRIS"

Para nuestra percepción este cero —el punto geométrico—
está ligado a la mayor concisión. Habla, sin duda, pero
con la mayor reserva.

W. KANDINSKY

At the still point of the turning world. Neither flesh
nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there
the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement
from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point,
the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

T. S. ELIOT

o, por último, el incierto crepúsculo del centro.

P. KLEE

La obra de Klee se orienta hacia ese lugar en el que encuentra su origen, su ley y su perfección. Allí descansa la obra sin dejar incesantemente de salir, de reiniciar cada vez su incumplido regreso, de dibujar la parábola de su frustración.

Ese lugar, matriz fecundísima, fondo primordial de la creación, vedado a la obra pero sólo a ella destinado, lo llama Klee "el punto gris"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

CONICET



I E C H

El punto gris es el paraje ideal y puro, el centro donde se cruzan los caminos, el hogar donde sólo todo desamparo es posible. Sitio de lo inconmensurable, de la génesis infinita de la obra y el mundo, el punto gris no es nada, es un ser-nada, una nada-de-ser. Concepto no conceptual del caos puro —anterior y ajeno al par antitético caos-orden, que él hace posible—, el punto gris es la plenitud del vacío: ilocalizable porque todo lugar lo tiene por condición, extraño al tiempo aunque en él el tiempo no deje de desaparecer. El punto gris es el instante (*Ejaitfnes*) (1), la negación de cada momento, de cualquier presente, de toda representación.

El presente es la representación coagulada del devenir infinito de la obra. La representación (la figuración) es la fijación en el presente de la movilidad abstracta de la forma. La obra como fenómeno es apariencia, aparición, fantasma; como símbolo es el movimiento inconcluso hacia el (lugar) del que secretamente procede.

Escribe Klee: “El arte no reproduce lo visible, hace visible”. Esta frase dice dos cosas. El arte lleva lo visible a lo invisible, es decir, a su origen, su extrañeza, la infinitud irrepresentable de su movimiento. Pero también el arte lleva lo invisible a lo visible, trae ante nuestros ojos lo que de otro modo no veríamos, declina en representación. ¿Y esto por qué? ¿Por qué no la abstracción pura, el puro movimiento de la forma, la legalidad incondicionada del caos de donde surge el mundo? Pregunta curiosa a la vez que necesaria, porque delata tanto la inocencia del que interroga como el fracaso inevitable de la búsqueda de la obra. Es que ese movimiento, esa pureza *no son nada*: gris único, armonía muerta a la que la obra no deja de retornar para alcanzar allí su perfección.

Condición de la vida, ley de la obra, cimiento de la casa, el punto gris es la nada que sostiene todo: sustraído tanto a la figuración como a la abstracción (la composición y la teoría del color apenas lo circunscriben), se denuncia precisamente allí donde la carencia formal reclama la interpretación figurativa (2).

1. Ver Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*, Cap. III, y Platón: *Parménides*, en especial 155 c.

2. Cfr. Klee, P.: *Para una teoría del arte moderno*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1979, p. 42: “A medida que la obra va vistiéndose, suele ocurrir fácilmente que se injerte una asociación de ideas, con lo que los demonios de la interpretación figurativa se aprestan a intervenir. Pues todo ordenamiento un tanto riguroso se presta, con un poco de imaginación, a una comparación con realidades de la naturaleza ya conocidas”; y p. 43: “Este consentimiento del objeto puede entonces inspirar tal o cual añadido, que un objeto dado, una vez precisada su naturaleza, debe necesariamente convocar. Inspirar atributos figurativos, que, si el artista es feliz, irán precisamente a algún rincón un tanto indigente desde el punto de vista formal, como si siempre le hubiese estado reservado. El debate recae, de ahí, no tanto en la presencia del objeto como tal, sino más bien en su particular modo de existencia, en su presentación”.

El punto gris es ese “momento” en el que el espacio adviene, ese “lugar” en el que adviene el tiempo.

La diferencia entre artes del tiempo / artes del espacio parece resolverse en Klee en una afirmación indudable: “también el espacio es una noción temporal”, y encontrar su corolario en la definición de la obra: “La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento (músculos de los ojos)”. Es otra forma de decir la génesis infinita. El trazo que sobre la hoja desparrama la mano y que la mirada recorre parte por parte (nunca de una ojeada), ese trazo guarda la huella del movimiento que lo habita en el fondo de su ser fenómeno.

Sin embargo, Klee sólo expresa una mitad de la verdad que rige en la obra. El solo carácter fragmentario del trazo y de su lectura, el hecho de que sea atravesado sin cesar en su coagulación presente por el instante de su desaparición, señalan ese espaciamento que despliega la temporalidad

De ese modo es posible reinscribir la simplicidad de la frase de Klee: “Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos”. Que la escritura y el dibujo sean idénticos sólo es posible en ese fondo que se llama “el punto gris”. Pero él, sustrayéndose siempre, deja la ausencia de marca que los reúne en su separación.

Hacia esa nada se orienta, de ella procede la obra de Klee. Basta recordar las flechas que en sus pinturas, sus dibujos, señalan el recorrido de la lectura; las flechas que indican las fuerzas operantes en la obra, las rupturas, digresiones, restablecimientos de los equilibrios (lineal, tonal, cromático); basta recordar esas figuras minúsculas que proliferan, se multiplican: plantas, moluscos, peces, estrellas, flores, pájaros, signos de una escritura secreta y olvidada; basta recordar las letras, las palabras súbitas que aparecen en el paisaje y que son monumentos, anuncios de sí mismas, de su propia, espacial desnudez; basta recordar, en fin, los tapices, los poemas que pintara, que escribiera Klee, en los cuales el dibujo *es* el texto, el texto *es* el dibujo, pero sin que podamos eludir esa doble inscripción que nos enseña, contra toda apariencia, la nada que los separa y sin embargo no deja de reclamarlos desde su origen inconmensurable.

La obra de Klee es un relato: es la historia maravillosa de cómo se construye paso a paso ese lugar imposible; es la nostalgia que “no está en el pasado ni en el futuro” (F. Pessoa), que infinitamente se pasea.

Esta recopilación de estudios teóricos de Klee es, junto con los *Diarios* (Era, México, 1970), imprescindible para el conocimiento de su obra y de lo que aquí tratamos de mostrar.

PAUL KLEE

NOTA SOBRE EL PUNTO GRIS *

El caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, el verdadero caos; es una noción "localizada", relativa a la noción de orden cósmico, con la que hace juego. El verdadero caos no puede ponerse en el platillo de una balanza, pues sigue siendo por siempre imponderable e inconmensurable. Más bien podría corresponder al *centro* de la balanza.

El símbolo de este "no concepto" es el punto. No un punto real, sino el punto matemático.

Este ser-nada o esta nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (tomando una especie de decisión con respecto a él, estableciendo algo así como el balance interno) hay que recurrir al concepto de gris, al *punto gris*, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere.

Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es punto no dimensional, punto *entre* las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos.

Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de mieses). O mejor: el concepto de *óvulo*.

HORACIO TUBBIA

RETORICAS

Notas a la *Retórica* de Aristóteles

I

De manera que si en todos los juicios aconteciese lo que acaece en nuestros días en algunas ciudades, y principalmente en las que se rigen por las mejores leyes, los tales no tendrían nada que decir. Pues todos, o juzgan que conviene que las leyes así lo declaren, o así lo observan y prohíben hablar de lo que no hace

* De "Exploración interna de las cosas de la naturaleza: realidad y apariencia", recopilado en *Para una teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1979, pp. 84-5 (traducción: Hugo Acevedo)

al caso, como se practica también en el Areópago y en esto piensan correctamente. Porque no hay que pervertir al juez induciéndolo a la ira, la envidia o la compasión; pues esto sería semejante al que torciese la regla que fuera a emplear.

Además, es evidente que el litigante no debe hacer otra cosa que demostrar si el hecho existe o no existe, si sucedió o no sucedió; pero si es grande o pequeño, justo o injusto, todo aquello que el legislador no ha determinado, esto debe conocerlo el juez de alguna manera, y no aprenderlo de los litigantes.

Por tanto, es muy conveniente que las leyes correctamente sancionadas, en cuanto se pueda, lo determinen todo, y dejen lo menos posible a los que juzgan... (1354 a - b)

A) El discurso del litigante debe reducirse a constatar los hechos (decir sí o no) y no apuntar a hacer valer, a imponer un punto de vista, (que por otra parte puede no ser suyo). Dar la palabra al objeto: borrar del sujeto.

La fuerza que nombra la ley que prohíbe hablar de lo que no hace al caso afirma el caso como lo que “debe” regir sobre lo que se habrá de decir y condena el resto (aquello que “debe” quedar afuera) al silencio: esa otra fuerza, que, en el decir, pulverizaría el “caso” en el desorden de los afectos.

Hay un discurso por y en el que el sujeto podría oscurecer la (de otro modo: por derecho) transparente relación con el objeto: un discurso que movilizaría las pasiones que perturbarían la visión del entendimiento (instrumento (im)perfecto de conocimiento).

El juez debe aprender la naturaleza del caso por otros medios que por el discurso del litigante, porque el orador puede deformar los hechos (en el retorno de los hechos en las palabras del orador otra cosa puede aparecer): los hechos no presentes que sólo pueden ser presentados por el discurso del orador: palabra “interesada”: palabra de un sujeto implicado en la cuestión que es puesta ante la ley.

La ley: el legislador ha comenzado a trazar con paciencia y, sobre todo, con tiempo la línea del círculo que al juez le tocará cerrar: línea que para poder juntar habrá justificado la eliminación de algún estorbo.

La ley ideal es la ley que determina todo (el trayecto del círculo de lo general): la tarea del juez es ya la imposibilidad de la ley ideal, esto es, de la idea de ley: la tarea del juez quedará determinada como el encubrimiento de esta impotencia fundamental: la línea del círculo que el legislador traza con paciencia porque dispone de tiempo será rematada por el trazo apremiado del juez: es imposible que en el fallo del juez no aparezca la falla que frustra la redondez del círculo. Lo menos que podemos decir es que la retórica algo tiene que ver con esa falla.

Que ocurra algo que no esté previsto por la ley: un hecho que no corresponda a ningún canon: la ley, que sólo es general, no puede impe-

dir que ocurra algo que escape a su (pre)determinación, que se sustraiga a su poder: este hecho será imputado al azar, determinado como "error": imputación y determinación que no pondrán en cuestión la "generalidad" de la ley ni la "ley" de lo general.

El azar será aquí afirmado sobre el fondo de la generalidad (de la ley) que, por ley, es siempre correcta: esta afirmación tendrá la forma de una conjuración.

Aquí se delimita la encrucijada en que se encuentra el juez (y extrañamente, y según otro recorrido, el lenguaje): aplicar la ley será corregir este error: reconducir este punto a la línea del círculo.

B) La retórica aristotélica nace de esta prohibición de hablar de lo que no hace al caso (prohibición que necesariamente tiene la forma de ley). El verdadero "caso" de la retórica como *tekhné* consiste en la exposición de reglas y tópicos aptos para la composición de los argumentos que apuntan a persuadir. Aquello que no hace al caso, la manera de disponer los afectos, aquello que es extrínseco al "asunto" es lo que no podría dar lugar a una *tekhné*. Ese afuera es precisamente aquello respecto de lo cual no podrían darse reglas fundadas en razón.

La razón no podrá fundar un método para disponer, para mover las pasiones del árbitro (auditorio o juez), para persuadir.

Ese (des)orden que la razón no puede fundar es el espacio que la razón no puede dominar, no puede someter a su ley. En la medida en que escapa a la férrea lógica de la causa y del efecto, es expulsado, reducido al silencio (condenado a muerte; pero ¿se produce la muerte del afuera?, ¿cuándo?, ¿dónde? Se instituye la frontera. El margen complica lo que separa). Este tratado de retórica, en cuanto pretende fundar la retórica en razón, no hace sino mostrar el origen no-racional de la razón.

I I

El arte de la Retórica es paralelo al de la Dialéctica, porque ambas tratan de aquello que comúnmente todos pueden conocer de alguna manera y que no pertenece a ninguna ciencia determinada. Por eso, todos poseen ambas artes en alguna forma, como quiera que todos tratan, hasta cierto punto, de buscar razones y sostener lo que afirman y se ingenian para defender y acusar. (1354 a)

A) Lo propio de una *tekhné* es poseer un objeto propio: una *tekhné* sin objeto es una *tekhné* impropia. En Platón (*Gorgias*) lo que le falta a la retórica es objeto: des-amarrada del objeto (de la propiedad del objeto) la retórica no es una *tekhné* auténtica sino un simulacro de *tekhné*, un artificio.

En Aristóteles (y pasando por el *Fedro*) este gesto se repite: la retórica como técnica de los discursos se hace posible a pesar de la falta de objeto propio: el costo de esta operación especifica el gesto aristotélico: la retórica se hace *tekhné* porque se naturaliza lo retórico (¿dice Aristóteles lo que quiere decir?).

B) La generalidad del método (su condición de posibilidad) no está fundada en la determinación (la generalidad) del objeto, sino en la generalidad supuesta de los procedimientos de argumentación. No interrogaremos esta suposición (que en última instancia afirmaría la argumentación como forma inscrita en alguna naturaleza humana). Simplemente intentamos marcar que hace su aparición ahí donde el objeto, el género, ve frustrada su pretensión de construir el fundamento de un arte que trata del discurso.

I I I

Nos preguntamos por la posición del orador en relación al arte. Esta relación está determinada por la pretendida naturaleza instrumental de la técnica: un medio para determinados fines, fines determinados por el hombre (se trata de saber dominar los medios que son puestos a disposición del orador. Este enunciado presupone que los medios pueden no dominarse y escapar a la causa, la intención del sujeto, que los determinaría hacia los fines). El medio se presenta aquí como el camino que asegura la llegada a destino. Un camino a los pies del orador, un camino por el que el orador puede disponerse a transitar para arribar a su meta.

Lo que esta determinación oculta es que este recorrido del orador por el camino (y cuando se trata de un camino del lenguaje en el lenguaje) ya ha comenzado en el momento en que el orador comienza a recorrerlo. La constitución de una tópica de lo verosímil, la suposición de la posición del árbitro, y el apremio son algunos de los momentos en que queda dicho, sin ser pensado, la no correspondencia entre el orador y la causa, la imposibilidad del orador como causa.

MIRIAM GARATE

LO POLICIAL Y SUS DISFRACES

Algunas cuestiones en torno a un relato de Onetti

“El perro tendrá su día” de J. C. Onetti, en tanto que relato de un crimen, ofrece la posibilidad de una lectura que lo aborde desde el hori-

zonte del género policial. Confrontación productiva, permite discriminar aquello que lo liga y aquello que, a la vez, lo separa de las leyes del género.

Comencemos entonces por destacar los ejes que constituyen al policial “clásico”, a saber, su definición como relato de “enigma”, donde el descubrimiento del “cómo” (la modalidad del crimen) y el “quién” (su autor) orientan su desarrollo. Definido así, advertimos desde un principio que el texto de Onetti no hace causa común (aunque soporta una deuda solidaria) con el género.

Iniciándose con un programa de asesinato, el relato exhibe el “cómo” y el “quién” desde el principio, haciendo evidente la imposibilidad de localizar el enigma en los lugares habituales. Desplazando el acertijo del asesino a la víctima, el texto se construye como inversión. Texto que abunda en la presencia criminal, funda el enigma en ese otro lugar menos frecuente, el del muerto.

El éxito del relato se liga así al fracaso de la palabra, del poder “decir” (reponer) ese nombre que falta; víctima doblemente acallada, hace silencio por muerte pero también por falta de alguien que la nombre (y es justamente en ese espacio, entre la muerte y el silencio-secreto que el texto se produce).

De la muerte al silencio, un doble crimen se trama. Muerta la cosa (el cuerpo) adviene el signo, más, doblemente muerta (acallada también la voz), la escritura. En el inicio (¿para poder iniciarse?) el texto escenifica su misma condición de posibilidad, su régimen (la ley de la escritura).

* * *

Recomencemos: una cuestión dejada en suspenso (suspendida), el relato policial como horizonte de lectura, “El perro tendrá su día” como juego de inversión: la víctima como enigma.

Si en parte la eficacia del relato se funda en su posibilidad de ocultar (a la mirada del lector) el goce del reconocimiento (goce dado como regla inviolable del género en su versión tradicional, pues por muchos desvíos y pistas “falsas” que existan al final del camino la respuesta será ofrecida), la infracción ejercida sobre el género es doble. La pregunta entonces se impone: ¿es acaso policial un relato con un muerto por enigma y un final sin reconocimiento?

Pero, digamos mejor sin reconocimiento cierto (sin certeza) puesto que el texto ofrece a cambio el juego de la ambigüedad y la posibilidad de conjeturar si no ya el nombre, el lugar (¿los lugares?) que habitaba el muerto de esta historia.

Pensando así (indagando en la “causa” del crimen) es posible trazar, rescatando indicios que aluden a la víctima, un recorrido, un ámbito de acción semejante al del asesino. Viniendo del lugar al que regularmente miente ir Petrus (el lugar del engaño), muerto en la propiedad de Petrus (y en su ausencia) provoca la partida de esa otra “propiedad”, la esposa (partida indecible es cierto, puesto que “Nunca se sabe. Quiero decir que nunca se sabe con las mujeres”) y la huída de Josephine (que alguna vez se sintió “inquieta porque esperaba a otro hombre”, que “conocía el nombre y mucho más”, del muerto).

Suponer al muerto anónimo como aquel que se desplaza en contrapunto con el asesino, suponer a la víctima como el que ocupa los lugares y funciones de Petrus en su ausencia implica arriesgar la figura del doble.

Retornando desde otro sitio, la misma (aunque distinta) pregunta que funda ahora otro enigma: ¿a quién asesinó Jeremías Petrus?

* * *

Otro motivo (diferente aunque solidario) que se desplaza a lo largo del relato: el dinero.

Marcado desde el comienzo en su relación con lo carnal, no es una proporción directa lo que sostiene a los términos sino más bien su forma inversa (a más dinero menos “carne” y también menos palabra que la nombre).

Si en el centro de la posibilidad de realizarse del texto se halla la “desaparición y muerte del cuerpo”, muerte y desaparición que resguardan un nombre, una causa, un secreto en definitiva, parece razonable que el relato para poder hacerse (y se hace sólo guardando su secreto) pague su precio a quienes lo amenazan.

En consecuencia, el dinero (como motivo dinámico que es) emergerá en varias (y también variadas) formas, ocupando espacios y funciones diversas pero solidarias (cómplices del ocultamiento).

Destaquemos entonces la divisoria que separa el inicio de los personajes: animalidad / humanidad. División que discrimina funciones (los perros como instrumento de la acción, la muerte; los otros, hombres y mujeres, como cómplices en el silencio) y determina el ámbito al que se aplica el dinero.

Se hace evidente que para quienes el orden de lo simbólico no exista, no existirá la palabra ni el dinero. En los perros del silencio no se paga, es un silencio gratuito (y grato a la vez, en tanto que el texto disfruta de la astucia de haber elegido al mudo como herramienta

de la muerte, transfiriendo al personaje principal “cualidades” de los animales: “Probé, don Jeremías. Pero sus perros se niegan a declarar. —Doberman —asintió Petrus— Raza inteligente. Muy refinados. No hablan con los perros policía”...).

Mas el silencio animal no sólo es gratuito sino también, de algún modo, insignificante, puesto que perros que no hablan (aunque ladren) no amenazan el relato, y paradójicamente el relato se construye sobre su permanente amenaza de “descubrimiento”. Habrá que buscar entonces el precio de los otros (los hombres) donde el ejercicio de la palabra implica el riesgo del texto.

Ambito silencioso (el relato) donde el enmudecimiento general de los personajes se liga al pacto económico: algunos, los peones, callan o mienten (otra forma del silencio) por ese pago reciente, ligado al ejercicio de la muerte, aunque no menos por esa deuda antigua, feudal, que los dibuja como siervos; otras, las mujeres, a causa de esa vieja condición de mantenidas que las vincula también por medio del dinero a la obediencia silenciosa. Acallados todos, o casi todos, la historia puede continuar su curso, elaborando su secreto.

Pero resta aún una última amenaza: el comisario, personaje parlante que debiera (en su función tradicional) develar el enigma.

Sin embargo, entre Petrus y Medina se establece nuevamente un acuerdo: pagando una hipoteca, que hipoteca a su vez al comisario, se desvía en el límite el relato (una vez más salvado en la reserva).

Si hipotecar es “gravar temporariamente un bien que sirve de garantía a una deuda”, Medina no ha sido apropiado por el texto en la misma medida y forma que los otros, sino más bien inhabilitado parcialmente (en la parcela que es el texto). Conserva aún el ejercicio de la palabra vinculado al enigma aunque desviado (callado el nombre y la causa del muerto, lo desplaza a su efecto, también éste silencio y desaparición de otro “cuerpo”, pero esta vez “vivo” y “conocido”, el de Josephine, fugado de la historia bajo la forma del viaje). Medina podrá continuar hablando al sesgo y mostrando a través de esa otra forma muda: la pintura.

Restan aún “las libras” (el dinero) en el Destacamento, junto al sumario (donde está el nombre), “esperando al juez que fue a una cuadra y tal vez se dé una vuelta por aquí, de paso...” Resta, en definitiva, la posibilidad de sancionar (como juez) una “verdad” que destruya el juego montado por el relato.

Paradoxa

LITERATURA / FILOSOFIA

Año 1 - Nº 2

EL CAMPO RETORICO

Juan B. Ritvo: Lugares de argumentación

Horacio Tubbía: La dialéctica como retórica de la verdad

Darío González: *Clitofonte*, diálogo apócrifo

DOCUMENTOS

Ch. Perelman y L. Olbrechts - Tyteca: De la temporalidad
como carácter de la argumentación

ARGUMENTOS LITERARIOS

Alberto Giordano: Del ensayo

Roberto Retamoso: Algunas notas sobre la poesía de
Hugo Padeletti

Aldo Oliva: *El doctor Fausto*: Mito y experiencia estética

Sergio Cueto: De Quincey: La confesión que no concluye

NOTAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H