

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 2 - Nº 2

Director: Juan B. Ritvo

Consejo de redacción: Sergio Cueto
Alberto Giordano
Darío González
Horacio Tubbia

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.

Correspondencia y pedidos a nombre de
Alberto Giordano,
9 de Julio 2649, 3º A - (2000) Rosario.

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 2 - Nº 2

1987

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



Sumario

EL CAMPO RETORICO

- Juan Bautista Ritvo: Creencia y argumentación; 8
Darío González: *Clitofonte* (En la distancia del platonismo) - Parte I; 18
Horacio Tubbia: La dialéctica como retórica de la verdad; 32

ARGUMENTOS LITERARIOS

- Alberto Giordano: Del ensayo; 51
Sergio Cueto: De Quincey: la confesión que no concluye; 69

NOTAS

- Sergio Cueto: La primavera; 91
Analfa Capdevila: Blanchot y la novela; 94
Sandra Contreras: Anotaciones a *Glosa*; 101
Jorgelina Núñez: Reflexiones sobre una hoja; 104
Alberto Giordano: Entre el ser y la nada - Parte I; 106

El campo retórico

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

JUAN BAUTISTA RITVO

RETORICA: CREENCIA Y ARGUMENTACION

“...Y lo que leía no constaba ya de líneas, sino que era espacio infinitamente monstruoso de infinitas direcciones, donde las proposiciones no seguían una a otra, sino se superponían en infinito cruzamiento...”.

HERMANN BROCH

NOTICIA

Inicialmente, pensé comentar, línea por línea, algunos momentos decisivos de la *Retórica* de Aristóteles. Me detuvo el temor de reiterar (no de repetir) un curso universitario que ya había dado en la Facultad de Humanidades de Rosario. Este tema no es ajeno, de cualquier modo, al propósito inicial y quizá me permita volver a él.

El lector avisado podrá descubrir ciertos temas y más que nada ciertos sesgos ligados al seminario de Lacan *La ética del psicoanálisis*.

I

Un ensayista francés, Paul Veyne, ha citado un texto precioso del padre Huc, quien en la primera mitad del siglo pasado convirtió a tibetanos y narró sus formas de conversión a la religión cristiana.

“Habíamos adoptado un modo de enseñanza totalmente histórico —dice el misionero—, con el cuidado de expulsar todo lo que pudiera provocar la disputa y el espíritu contencioso; nombres propios y fechas bien precisos los impresionaban más que los más lógicos razonamientos. Cuando sabían bien los nombres de Jesús, de Jerusalem, de Poncio Pilatos y la fecha de cuatro mil años después de la creación del mundo, ellos no dudaban más del misterio de la Redención y de la predicación del Evangelio; por lo demás, jamás observamos que los misterios y los milagros les trajeran la menor dificultad. Estamos persuadidos de que es por vía de enseñanza y no por el método de la controversia que se puede trabajar eficazmente en la conversión de los infieles”.

No obstante, el propio Veyne amortece el valor de trasmisión de esta observación, al situarla como ejemplo privilegiado de una aserción formulada por el lingüista Ducrot: el volver a enseñar (*renseignement*) es un acto cuyo valor ilocutorio depende de que el destinatario reconozca en la figura del que enseña competencia y honestidad.

Es verdad, pero una verdad general —tan general y antigua como la misma retórica y, antes aún, el sentido llamado común— suele ocultar problemas singulares y más inquietantes.

El campo retórico debe su existencia al mismo acontecimiento que, finalmente, objeta su posible desarrollo como disciplina dotada de método y objeto homogéneos: la práctica del antólogo sofístico —logos contra logos—, no garantiza la hegemonía ontológica de alguno de ellos pero tampoco los iguala abstractamente en el escepticismo o el relativismo, porque la gimnasia coral del diálogo anuda siempre, en giros tan imprevistos como intermitentes, relaciones de fuerzas cuya fuerza de verdad se impone en el instante y por instantes.

Si antes del acontecimiento discursivo fijo reglas, estas reglas no podrán decidir —en cualquiera de los sentidos del término— la nueva verdad elaborada.

Y sin embargo en ella creo; creo en una verdad sin reglas que es, al mismo tiempo, una creencia a medias. Creencia a medias no es la mitad de una creencia o una falsa creencia o un ejercicio de la mala fe. No es suelo donde apoyarse ni fondo, ni abismo ni horizonte permanente. Por sobre todas las cosas no es lo que los griegos llamaban *ousia*, entidad, propiedad propia, haber, aquello sólido con que se cuenta para siempre o, al menos, por largo rato.

Creencia a medias es una creencia que se desvanece y al hacerlo sus intermitencias se ligan al efecto de impostura porque no hay oposición simple entre creencia e increencia, creencia e impostura.

La creencia comienza allí donde el logos fracasa: “Habría que tener una regla”, dice Pascal. “La razón se ofrece, pero es plegable en todo sentido; y por ello no hay regla”. Allí donde el *logos* termina por no poder terminar, comienza el *mythos* con su intervalo de nombre propio y de tiempo ceremonial, pero es un comienzo que no termina porque si es cierto que la creencia en el mito es reductible al mito que sostiene la creencia, la desigualdad interna del mito con el mito hace que la *narratio* retorne sobre sí en una búsqueda de *demonstratio*.

El nombre no es el nombre sino el acto de nombrar —una constelación que distingue, diferencia, enumera, pero también evoca voz y figura, monta y dispersa relaciones, anuncia dilaciones y dilaceraciones por venir, anuncia historias por venir que vuelven a contarse *in media res*; allí se conjugan con el tiempo cuya repetición —día y noche, antes y después, invierno y verano— mitiga lo que la cronología indefinida agobia.

Tiempo del nombre que urde genealogías, tiempo que lastra a la razón y prepara el advenimiento de esa distorsión del discurso que llamamos verdad.

II

Protágoras —uno de los padres míticos de la retórica— ha sido incorporado a la tradición metafísica de los disputadores del ser: quienes afirmaron la tesis de la identidad, habrían encontrado en él al que responde con la antítesis de la multiplicidad.

Pero Protágoras —al igual que Gorgias— no discute acerca de la unidad o multiplicidad, no propone tesis sobre la esencia del mundo ni rebusca un fundamento último.

Es propio de la cultura platónica (y a partir de él la que llamamos tradición occidental) buscar y postular un centro desde el cual irradiar y abarcar el conjunto de los hombres, bestias y dioses. Pero Protágoras, el sofista, es un experto en fabricar discursos bellos como ánforas y certeros como el ojo de Apolo. Protágoras, el retórico, es un aliado de Hermes.

A cada *logos* sorprenderá con un *antílogo* dotado de igual o de mayor poder aún —y que disputen, el triunfo pertenecerá al más astuto, oportuno o inspirado—. El universo de Protágoras tiene, efectivamente, los límites de Heráclito: se apaga y enciende según medida y la medida es eterna; pero es la eternidad del instante sin duración ni espesor. Cada instante que sobreviene es la medida que adviene como mezcla de todos los géneros y vértigo de todos los límites, medida de nominación de lo innombrable que es hendidura a través de la cual relampaguea el rayo de Zeus.

Para que el amo trabaje tranquilo, dominado por lo que él quisiera dominar y el esclavo goce de su impotencia, la *Retórica* de Aristóteles instaurará lo verosímil (*eikón*) como apariencia de verdad. La apariencia de verdad es aquello esperado y admitido, es lo que habitualmente sucede en los diversos campos de opinión.

La retórica ha elaborado esta noción para someterla a la verdad que es supuesta absoluta y desinteresada, aunque lo que ha conseguido sea algo bien distinto: la verdad ha quedado reducida a la verosimilitud porque es propio de ésta el suponer que más allá de la apariencia hay una esencia de la verdad.

Desde ese momento la verdad será verdadera cada vez que sea franqueado el paso de lo verosímil por el juego hermético del hallazgo y de la creación.

III

En lo verosímil no se cree, simplemente se cuenta con ello. Se está en lo verosímil así como se está en la masa y la masa, justamente, no cree sino que participa de un conjunto de veneraciones inducidas por sugestión.

Cuando alguien dice: “Aunque parezca mentira, yo ya no creo más en...”, entonces podemos hablar de creencia, fuera la que fuera, con la condición de excluir la llamada creencia en el mundo y en la realidad del prójimo: ni el mundo ni el prójimo serán afectados por la menor duda o el menor resquicio; estas convicciones elementales yacen más allá de cualquier cuestionamiento, porque todos sabemos que en el nivel del dicho hay solipsistas académicos pero ni uno siquiera en el nivel del decir.

De cualquier modo, si la increencia es preludeo de la creencia, no estoy afirmando, en absoluto, que deba simplemente invertirse lo que asevera el enunciante: sostener que aquel que dice creer en realidad no cree, o viceversa, aunque a veces acierte, es un pobre y mecánico ejercicio del pensamiento. Pobre, mecánico y tranquilizador. La creencia está ligada al surgimiento de un nuevo saber y como el saber jamás es transparente, nada pudiera revelarlo mejor que el ocultamiento que lo muestra en el claroscuro de la censura.

La creencia, al igual que la risa y la voz delirante de la Sibila, proviene del exterior y retorna a él. El fragmento 93 de Heráclito la evoca: “El Anax, cuyo oráculo está en Delfos, ni dice ni oculta, indica”.

Heráclito (o quien esculpió esta frase) emplea el vocablo *sema*, que normalmente (y quizá inevitablemente) se traduce como signo, aunque para Heráclito —como en un presentimiento de la verdad— se prefieran términos que evocan gestos: mostrar, señalar y, como aquí, indicar. *Sema*, antes de ser signo, era muchas y notables cosas: señal en el cielo, incisión funeraria, sello, marca de intercambio, escritura, al igual que el *signum* latino.

¿La creencia indica, entonces, la dirección del afuera? ¿Indica ella ese espacio inhabitable, desértico, ubicado fuera de los muros de la ciudad y desde el cual retorna la convicción insoportable de que no hay referente último y que, sin embargo, ese no haber está sostenido, articulado, atravesado por una profusa trama nominal?

En ausencia del vocativo mayor se cree en los nombres; nombres que signan un pacto de interlocución entre el hablante y ese lugar sin rostro y sin voz —que diversas voces y diversos rostros evocan— desde el cual recibirá el don ficticio de una indicación que aspira a la argumentación.

IV

En el comienzo del libro III de la *Retórica* (1404a), Aristóteles se disculpa ante el eventual lector, por ocuparse de cosas tales como la dicción dramática, el ritmo y la armonía en el decir del orador. “Sin embargo, este asunto, si se lo considera como es debido, parece de poca importancia. Pero como toda la enseñanza de la Retórica está referida a la opinión, hay que atender a esto, no como si se tratase de algo necesario, puesto que lo justo es buscar otra cosa con el discurso, y no entristecer o alegrar. Porque es justo que los oradores luchen con los hechos, de manera que es superfluo aquello que está fuera de la demostración (*apodeixai*). Sin embargo, es de gran poder (*méga dínatai*), según hemos dicho, a causa de la mala disposición del oyente (*acroatou mojtherian*)”.

La expresión *acroatou mojtherian* pudiera quizá traducirse de una manera más rotunda “...la miserable calidad del oyente”, *mojtheria* alude a la imperfecta y fatigosa actividad del esclavo, que Aristóteles transfiere al esclavo de las pasiones porque para él la audiencia retórica es una audiencia miserable por definición.

La eficacia persuasiva del discurso aúna ciertos caracteres: el entimema (o cadena silogística que tiene ciertos miembros implícitos), la elocución (*lexis*), que es reductible a tres aspectos, metáfora, antítesis y puesta en acto (*enérgeia*), y finalmente la *taxis* (*dispositio*), que es el ordenamiento dramático del discurso público, el que precedido por un exordio, es seguido por una exposición y la argumentación propiamente dicha, para culminar en el epílogo.

La intervención de la audiencia transformaría al soliloquio puro y diuturno, al encuentro sublime del pensamiento con el pensamiento, en representación dramática, bullicio de plaza, gesto satírico. La retórica se impone sólo porque hay cuerpo (“La filosofía es un malentendido del cuerpo”, dice Nietzsche), cuerpo ligado a la voz que se escucha y actúa antes incluso de que el oyente se percate de su efecto insidioso —el hablante que se reúne con otros cuerpos y forma masa, audiencia, público, es envenenado como el padre Hamlet, por el oído y de una manera irrisoria.

Decir, así, audiencia miserable es, poco más o menos, una redundancia.

Pero es la *lexis* aristotélica, tan decisiva para la configuración de la elocución en Occidente, la que me interesa.

Ella se articula en una triple búsqueda: metáfora, antítesis y *enérgeia*. Este último vocablo —clave en la filosofía primera de Aristóteles— designa, metafísicamente, el esplendor del ente, su punto máximo de realización.

Traducida canónicamente como acto, esta expresión tiene una suerte diversa en el campo retórico, que traiciona una tendencia sin duda convergente: la de equiparar —isomórficamente— la culminación y esplendor de la oratoria con el fin de la sustancia.

Granero traduce, por ejemplo, *enérgeia* por vivacidad y Tovar por eficacia. Estas lecturas no son disímiles y hacen que el término más venerable de la metafísica occidental remate y complete la tríada: la metáfora o la simetría cabal, antítesis o la simetría invertida y tan cabal como la anterior y *enérgeia* o la voz que llega a los ojos para montar el espectáculo por antonomasia, aquél que elude y censura todo marchitamiento y toda caducidad. He aquí cómo presenta Aristóteles esta senestesia dramática de la voz y de la visión: “Se ha de declarar a qué llamamos poner ante los ojos (*pró ommáton*) y qué hay que hacer para lograrlo.

Afirmo que se pone ante los ojos aquello que se representa en acción (*energóunta semáinei*). Por ejemplo, decir que el hombre honrado es un cuadrado, es una metáfora, pues ambos son perfectos, pero no indica acción; decir, en cambio, que posee un “vigor floreciente”, es acción; (...). Y como lo empleó Homero en muchos lugares, haciendo animado a lo inanimado por medio de la metáfora”.

Los ejemplos que proporciona son, en su mayoría, de la *Iliada* y hablan de armas asesinas, como la punta de la flecha que penetra furiosamente en el pecho de la víctima.

Ejemplos demasiado preciosos como para considerarlos meros ejemplos; ellos transmiten lo que la definición esboza de un modo vago.

En la retórica posterior —Quintiliano, Cicerón— se denominará *hypotiposis* (lo que se acuña debajo, esbozo, figura, modelo) a la construcción que muestra y hace ver.

Pero, tal dar a ver, tal presentar una acción en marcha y no cumplida, ¿no pretende eludir el poder de la muerte aún en su propio dominio? Si la flecha cuyo producto será la inmovilidad y el silencio, es representada con deseo y avidez de muerte, la muerte ya no es precisamente porque es puesta, sin sustracción, ante los ojos. La muerte es escena, la muerte con pompa y monumento, ya no es la muerte, del mismo modo que el silogismo dramático, al desplegar una escena que se anima ante el espectador y se apodera de él, introduce el arte de lo verosímil, arte de la vivacidad y de la eficacia, arte apto para la identificación del espectador con el espectáculo y para ceñir la creación en los límites de los géneros culturales.

V

Los notables esfuerzos de Perelman para constituir una teoría de la argumentación se esterilizan por no distinguir inferencia de argumenta-

ción. Por cierto, ya había distinguido demostración de argumentación, el cálculo formal del proceso en el cual la conclusión exige, para ser efectivamente conclusiva, la decisión de concluir. No obstante, sigue limitado por aquello que quisiera superar: el aristotelismo. Aristóteles reduce la retórica a la dialéctica y ésta a una versión degradada de la analítica; en él, el cálculo formal es el grado cero de todos los desvíos impuestos a la ciencia por la presión de la vida social.

El aristotelismo: instauración de un orden cuyo tiempo es pleno, positivización del discurso gracias al binarismo excluyente y exhaustivo, dominio irrestricto de la proporcionalidad, supresión de los deslizamientos mediante la fijación (o mejor: el intento de fijación, forzosamente fallido) de un eje constante. Estos recursos son los que, de hecho, imperan en el *Traité de L'argumentation* para describir un campo, el retórico, del cual —una vez más— se expulsan Amor y Discordia.

Cuando anota, junto con Olbrechts-Tyteca, “Mientras los argumentos cuasi lógicos pretenden cierta validez gracias a su aspecto racional, que deriva de su relación más o menos estrecha con ciertas fórmulas lógicas o matemáticas, los argumentos fundados en la estructura de lo real se sirven de ésta para establecer una solidaridad entre juicios admitidos y otros que se busca promover”, cualquiera puede observar la insipidez de la distinción, que no sólo pasa por alto lo esencial (¿de dónde extrae la argumentación fuerzas para convencer adornándose con los prestigios de la lógica?); también conserva a la lógica como su marco referencial.

Por lo demás, incluye, al igual que Aristóteles, el estudio de la metáfora en el terreno de los razonamientos analógicos y así reduce, una vez más, el argumentar al inferir.

Sin embargo, en un ensayo aislado, Perelman y Olbrechts-Tyteca, articulan sagazmente temporalidad y argumentación y llegan a sostener algo tan fundamental como sin consecuencia en sus propios trabajos: “El tiempo obra porque hace intervenir lo que E. Dupréel ha llamado *el intervalo*, indeterminación que se inserta entre los términos que constituyen un orden. Así el orden en el cual se sitúan los argumentos y que es una acción de parte del orador, cobra toda su importancia porque el orden, en el sentido de construcción, de sistema, o de determinación necesaria, implica siempre, en la realidad, un intervalo”.

La diferencia que establezco entre inferir y argumentar, es la diferencia entre un orden sin intervalo de indeterminación y otro orden que es el mismo pero interrumpido su flujo de tiempo pleno.

Si inferir es encadenar proposiciones con fines conclusivos, argumentar supone interrogar ese lazo que une las premisas a la conclusión, interrumpiendo la rotundez de las partículas de conclusión —“entonces”, “pues”, “así”, “de tal modo”—, suprimiendo las costuras, interrogando

la inhóspita indeterminación disimulada entre término y término, secuencia y secuencia.

El orden “implica siempre, en la realidad, un intervalo”, pero es un intervalo censurado por el lenguaje de la necesidad; no hay argumentación que no introduzca la contingencia, la imprevisibilidad, una nueva necesidad no necesaria, una necesidad aleatoria. Con toda la reserva que me merece, podría decir, en el lenguaje de la proporción, que lo verosímil es a la inferencia, lo que la creencia a la argumentación.

Si la creencia surge en el límite de la increencia, la argumentación interrogará (pero también embrollará y desplazará) el tiempo vacío de ese límite: sólo se argumenta cuando un léxico y una sintaxis atraviesan un vacío que les arrebatara su compuesta certeza de realidad. A partir de aquí se establecerán nuevas rutas de navegación, nuevos pasos, nuevos puentes, nuevas y sorprendentes conclusiones que serán argumentaciones si concluyen en lo inconcluso no bajo la forma conocida que afirma la esencial provisoriedad de todo lo creado y pensado, sino de un modo que, sin cesar de ser riguroso, preciso y exuberante de artificio, continuamente engendre perturbante inquietud, transparente vacilación y lúcida confusión.

Admitido lo cual ya no podrá postularse algo así como una *teoría* de la argumentación, en el sentido más fuerte del término, porque la argumentación coincide con el acto de argumentar, acto que establece su propia legalidad y prevé su propio decurso como posibilidad determinada por sus indeterminaciones.

(Me encuentro aquí con una hermosa expresión de Blanchot: “. . . la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarlo”).

Tampoco podrá reducirse la argumentación a un encadenamiento simple de proposiciones simples que dejen (imitando los procedimientos de lógicos y matemáticos) todo al descubierto y sin sobrentendidos ni presuposiciones, porque ello sólo es posible si se reduce la lengua muertaviva, la lengua que habla en y desde el límite de la muerte, a una lengua cadaverizada, convertida en estatua yacente y en la cual, efectivamente, es posible volver a hallar la pura constancia de lo mineral.

(Una de las expresiones que utiliza Aristóteles en los *Analíticos Posteriores* para designar el campo de la lógica, es *Ek ton keiménon*, que se suele traducir “que se sigue de las premisas o de las proposiciones dadas”. *Keiménon* proviene del verbo *keimai* que significa yacer, yacer herido o moribundo, estar abandonado, ocioso o inerte. Es indudable que ciertas jergas, en su aspiración a la univocidad y a la constancia tienden inculcablemente al ideal del cadáver, a una muerte momificada que ya nada recuerda de la muerte).

VI

Dice Georges Vignaux en *La Argumentación*: “En resumen, no existe ningún criterio que permita *decidir* si un discurso dado es o no es una argumentación, de la misma manera que no podemos saber si es o no es una demostración. Esta situación es resultado de la ausencia de una teoría lógica de la argumentación. La contribución a toda constitución futura de ella será aquí la búsqueda de los procesos lógicos necesarios para la composición de todo discurso que se considera argumentativo”.

¿Cómo puede hablar de criterios de decisión si la característica de los razonamientos socialmente codificados, sean morales, económicos o políticos, es que son indisolubles de los contenidos que organizan, en tanto el término decisión implica, en metalógica, la realización de operaciones perfecta y legítimamente disociables de sus contenidos?

Este es uno de los destinos posibles del campo que Barthes llamaba con justicia “imperio retórico”; un imperio en ruinas cuyos restos ahora todos disputan en ardua competencia por los grados, privilegios y rentas académicas —en un espacio reducido psicólogos sociales, ideólogos, sociólogos de mentalidades, expertos en lógica natural, semiólogos, filósofos del lenguaje y tantos más, se disputan parcelas con las consabidas armas del rigor metodológico, la lógica matemática y la modernidad epistemológica.

Aquí, lo decisivo se ha perdido. Los códigos distinguen los hechos de las verdades, los valores de los disvalores, los encadenamientos permitidos de los prohibidos, qué puede o debe quedar sobrentendido y qué debe o puede quedar presupuesto, distinciones y oposiciones que extraen su poder del celoso control que ejercen sobre cualquier acontecimiento que amenace perturbar las leyes y reglas del código.

Si llamo argumento a ese acontecimiento e inferencia a la construcción que el código autoriza o impone, todo intento de ocultar la diferencia habrá expulsado la lección que la tradición retórica nos ha transmitido.

VII

¿Cuál es la lección que la retórica nos transmite?

Es conocido el reproche que tradicionalmente se le hace a una disciplina que ha privilegiado, antes que nada, el lugar de la audiencia: catalogar, no saber sino enumerar escrupulosamente nombres de entidades y nombres de propiedades.

¿Hay alguna relación entre la “pasión taxonómica” (Barthes) y el *movere*, el tratar de mover al oyente?

¿Acaso catalogar no es la manera más simple, placentera y enérgica para encerrar algo entre límites que se quisiera infranqueables?

Cicerón, político y orador, Quintiliano, pedagogo y teórico, han aprendido que los artificios de composición, ritmo y léxico del habla son también e inescindiblemente artificios del alma, que una cierta posición y disposición del discurso, cuando satisface condiciones de teatralidad (la retórica del gesto verbal: gradación y amplificación), es capaz de generar encadenamientos del alma y precipitar decisiones.

El orador precipita porque él mismo se precipita en el lugar de la audiencia, se interroga por las categorías que ciñen ese espacio atravesado por diversos vectores y líneas de repliegue que con un término familiar se designa como público.

¿Cuál es el pacto que liga al orador con el público? Esa es una pregunta retórica por excelencia; pregunta matriz, porque a partir de ella es posible situar las unidades del discurso, la configuración de los estilos e incluso el destino de las figuras y tropos. Pregunta que excede y largamente todo lo que se ha agrupado desde siempre bajo el nombre de psicología, en la medida misma en que la audiencia no se confunde con un conjunto empírico de hombres y mujeres: ella es escucha que interroga la singularidad de cada acontecimiento, vacío que interrumpe el flujo de figuras y recorta teatralmente el naufragio del sentido y la proliferación verbal en un sitio (*locus, topos*) sacro —separado, segregado, autonomiza- do de sus lazos triviales con el entorno.

Uno de los padres míticos de la retórica —Gorgias—, lo ha dicho en su “Encomio a Helena”. *Logos dinástes mégas estín...*

“La palabra es un gran soberano porque con un pequeñísimo cuerpo que es del todo invisible conduce y cumple obras profundamente divinas.

Tiene la virtud de frenar el temor, suprimir el dolor, infundir alegría e intensificar la compasión (...). Y la misma relación admite la potencia de la palabra frente a las condiciones del alma que las prescripciones de medicamentos (*Pharmákon*) respecto a la naturaleza del cuerpo”.

La palabra retórica es fármaco, convoca la compleja alianza del erotismo y la violencia. Ahora que su imperio se ha derrumbado es bueno recordar tan alta intensidad de lengua en tiempos afectos a la asepsia sintáctica y al tecnicismo léxico, tiempos tristes que han olvidado que en Roma y en Grecia alguna vez la injuria fue un género poético y que la procacidad, el artificio más inteligente, la maledicencia y la grandeza pueden estar unidas y fusionadas en el más bello discurso retórico-poético.

REFERENCIAS

- La nouvelle rhétorique. Traité de L'argumentation*, de Perelman y Olbrechts-Tyteca, P.U.F., París, 1958, dos volúmenes.
- De los mismos autores, "La temporalité comme caractère de l'argumentation", en *Il Tempo*, volumen colectivo del Archivio di Filosofia, Padova, 1958.
- Sofisti, Testimonianze e frammenti*, a cargo de Mario Untersteiner, "La Nuova Italia", Firenze, 1949.
- Dos traducciones de la *Retórica* de Aristóteles: la de Ignacio Granero (que he usado en las citas) publicada por EUDEBA, "Los fundamentales", Buenos Aires, 1966; la otra de Antonio Tovar, publicada por "Instituto de Estudios Políticos", Madrid, 1971.
- La Argumentación. Ensayo de Lógica discursiva*, G. Vignaux, Hachette, Buenos Aires, 1976.
- Les Grecs ont-ils cru a leurs mythes?*, Paul Veyne, Seuil, París, 1983.

DARIO GONZALEZ

CLITOFONTE

(EN LA DISTANCIA DEL PLATONISMO)

I. LA MASCARA DEL MAESTRO

Borges descubría en los diálogos de Platón —quizás tan pronto como en su propia escritura— una suerte de mediación inevitable entre el intelecto y la poesía (entre la abstracción y la fábula, la vigilia y el sueño). Aquella antigua “poesía intelectual” ha dejado leer, por cierto, la filosofía de un inconfesado escritor de tragedias, las imágenes de un sueño a plena luz. Dos lenguas en cada una de sus voces posibles.

La hermenéutica contemporánea lo ha dicho en términos más precisos pero no menos inquietantes: el diálogo platónico se sitúa “en la mitad del camino” entre el discurso didáctico y el venerado lenguaje de los trágicos. Tal afirmación sugiere, por lo pronto, un sentido histórico: entre la poesía teatral de los griegos y esto que llamamos “enseñanza” se reconoce el trazado de un camino que, por ser el de la lengua helénica, es también el de la filosofía. Para el diálogo mismo, sin embargo, ese ser fronterizo es la clave de un efecto plural: puede, según parece, transmitir una verdad, decirnos esto o aquello, saciar nuestra incomparable voluntad de saber; pero es siempre, a su vez, un despliegue escénico, una *puesta* —una posición—, la apertura de un espacio en el que tendrán lugar ciertos inesperados movimientos.

Mal que pese a nuestro buen sentido, esa escena no es unánime representación *de* algo. No se superpone a los hechos, ni los divulga, porque los hechos no serían sin ella. La dramaticidad de los diálogos platónicos —ensoñación en medio de esta tensa vigilia de la filosofía— es exactamente aquello sin lo cual su voz se haría inaudible. Pero lo verdaderamente exasperante para una consciencia no-trágica, más que la mera confusión de los géneros y de las formas, es tal vez el extraño compromiso que celebran aquí la autenticidad y la máscara, el gesto diáfano comunicado y la representación de un espectáculo. Como en un profundo sueño, nos preocupa de nuevo esta luz irreal, esta corporeidad imaginada, esta emulación de los días

Lo que se expone en las páginas del diálogo es en primer lugar esa entidad inasible que la filosofía nombra “verdad”. Pero esta verdad no es ofrecida, como en las modalidades posteriores del pensar filosófico, con la claridad y la medida del “tratado”; (la época que se inicia con los lectores de Aristóteles —nuestra época— se ha decidido ya por uno de los términos de la dualidad: verdad enseñada, en desmedro de la verdad representada). Cuando Platón escribe sus diálogos no ha hallado todavía la última respuesta para esa pregunta tan poco común que Sócrates dirigía a sus contemporáneos: —¿Es acaso posible enseñar la virtud? ¿Cuál habría de ser su íntima naturaleza para que de hecho resulte comunicable?—. La pregunta por la verdad nace de este modo a la par de otra pregunta, que interroga justamente por la posibilidad de su enseñanza. Pero en tanto permanece abierta la inquietud, el decir de Platón no ha renunciado totalmente a aquella antigua herencia en la que la verdad, antes de ser enseñada, se manifiesta en las notas del canto o en el ritmo del poema. La representación de la verdad en el diálogo es al mismo tiempo su consagración trágica, el regreso a una experiencia que por naturaleza no se comunica sino a través de las máscaras.

Pero, ¿cómo es posible esta convivencia de la máscara junto a una verdad que le es opuesta, y que aun así la atraviesa permanentemente? ¿Qué es esa máscara sino el giro inesperado de la simulación, la destitución de toda veracidad? La tragedia griega, sin embargo —y con ella el contorno trágico del diálogo platónico—, supone un horizonte mucho más amplio que el de la simple oposición entre veracidad y simulación¹. Tal

1. Podemos admitir que la máscara teatral posibilita la simulación sólo en la medida en que recordemos el sentido primitivo de ese término: “simular” es ante todo “*presentarse juntos, lo uno y lo otro*”. Esta significación es a todas luces más fecunda que aquella que sólo reconoce el aspecto intencional (moral) de la simulación. (El acceso al plano de los simulacros es efectivamente el paso de la existencia ética a la estética). La dificultad que encuentra nuestro sentido común para entender la naturaleza del simulacro —o, simplemente, la esencia de una simulación no deliberada, operada desde ningún lugar— es tal vez la misma que nos impide pensar el *acontecimiento* del habla como algo que se da necesariamente más allá de los signos. La religiosidad griega y su expresión en la tragedia sucumben ordinariamente para nosotros en razón de esa misma incompreensión. La noción de “distanciamiento”, definitivamente enlazada a una cierta fenomenología del teatro desde Brecht, puede permitirnos una aproximación a esa problemática, siempre que se nos autorice una breve observación, este distanciamiento no actúa como principio de una “poética” (en el sentido de una norma de construcción); pero mucho menos se trata de una actitud del espectador, un “tomar distancia” para captar la imagen con una precisión mayor. Si así fuese nos hallaríamos pronto en la cotidiana exigencia de un distanciamiento que es mera condición del “reconocimiento”. En reemplazo de la metáfora óptica, siempre asociada a la idea de “distancia”, parece necesario aquí enfatizar el lado puramente dialógico de ese fenómeno, —para el espectador, la escena se distancia (más que por la presencia de un espacio físico, “real”) en virtud de la no presencia del habla, puesto que ésta no lo interpela inicialmente a él. Este distanciamiento

distinción, mezquinamente moral y humana, se hace posible sólo porque la máscara, mucho antes de ponerse al servicio del encubrimiento, es ya en el teatro el índice de una cierta *distancia* respecto del espectador. La máscara que en cada caso observamos nos impone desde el comienzo una condición irrevocable: la de permanecer en alguna medida fuera de la escena, aunque adheridos a ella, como testigos de un habla que no nos concierne en forma directa. La voz del actor tras la máscara es una voz que no se nos dirige, un habla que *no nos* habla. Y si es cierto que en el aire del teatro griego no se nota todavía la “frontalidad” del espectáculo moderno, ni la rígida escisión del terreno en un “fuera” y un “dentro” de la escena², la lengua teatral resuena siempre en un espacio dividido. Algo actúa como umbral: una superficie transparente, desbordada hacia ambos lados, que sin embargo confiere a la representación el sello de un acontecimiento. Aun cuando esa experiencia pretenda ser conducida por la analogía y la identificación, el realismo del teatro seguirá siendo de una naturaleza singular y preocupante. Es que en la representación no somos hablados, y todo en ella se nos aparece como algo que ha venido preparándose, furtivamente, a partir de un fondo esencialmente no-escénico. Si las palabras del actor nos atañen, si de pronto se agolpan en nuestros oídos exigiendo ser escuchadas, es esto algo que nos sucede únicamente en ese lugar *tercero* que nos adjudica la distancia. Un abismo insalvable nos separa de la voz, al tiempo en que inexplicablemente nos la ofrece. La voz de la representación teatral —y más, ciertamente, allí donde se intercala un segundo personaje— es para el espectador una voz audible de suyo, audible en sí misma aun antes que él pueda percibirla. Y ello, sin duda, la reviste de una peculiar magnificencia. La palabra que se ejerce en la escena, aquella que es pronunciada a través de la máscara, es la única palabra absolutamente *plena*. Tanto, que ante ella nuestra voz natural se reduce al silencio, enmudece. Y ya no podemos admitir que la plenitud del decir se halle en otra parte, ni siquiera en el dominio de un “autor” situado “detrás” de la representación —pues él hablaría nuestra misma lengua, estaría atado

—que es en primer lugar distancia de la palabra, del “mensaje” antes que del “emisor”— inaugura el ámbito espectacular que nuestros contemporáneos llaman “acontecimiento”. Pero una tal distancia no es en absoluto condición de un reconocimiento del hablante —ni de su identidad, ni de sus “intenciones”, ni de su época; estas características tan poco espectaculares sólo *se ven* en el dominio del signo.

2. Barthes lo dice de un modo más preciso: “... hay analogía, comunidad de experiencia entre el ‘fuera’ del espectáculo y el ‘fuera’ del espectador...” (Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986; p. 83).

En tanto acontecimiento, la escena no puede operar como condición de una pura “identificación” del oyente con lo oído, puesto que lo único común entre ellos es una *mutua exterioridad* (el encuentro de dos “afueras”) No hay analogía de intimidades, sino solamente una repetición de la falta, una doble —desdoblada— precariedad.

a nuestra humanidad. El del teatro es por excelencia un espacio que se apodera de los signos, que implacablemente los despoja de su naturalidad. Pero el teatro nos dice también que esa plenitud y esa pureza sólo se adivinan en la distancia de lo Imposible —la escena es ese sitio al que no podemos acceder, algo que se nos escapa. Hay en el mensaje teatral una misteriosa duplicidad que repite tal vez el enigma de la divinidad griega: tiene el vigor suficiente para hacerse oír, no hay voluntad que pueda rehusarse a la luz de su manifestación; pero su acontecer es tan fugaz como el rayo —adviene para retirarse en el instante. Como si hubiese sido enviada a nosotros para revelar un misterio, su voz se aleja, empero, sin haber podido comunicarlo cabalmente. Porque se trata de un mensaje trágico —y por lo tanto indecible en la precariedad de nuestra lengua— su transmisión no será nunca total y perfecta. Algo de él se sustrae a la volubilidad del diálogo hermenéutico y vuelve a recogerse en su propia imposibilidad. Su distanciamiento impone un cierto margen de *incomprensión* que el espectador no podrá reducir, sencillamente porque el teatro no le otorga la posibilidad de interrogar a los hablantes. La voz teatral es una voz definitivamente audible y certera, a la que sin embargo no podemos siquiera preguntar “qué ha querido decir”. —Nadie respondería a una pregunta como ésta—. Frente al espectáculo, y desdichadamente no frente al hablante, el espectador no podrá no ser tercero, no podrá dejar de interpretar. Y en esa tarea deberá dar razones, pero no habrá nadie a quien pueda pedírselas.

El habla que resuena en el teatro antiguo pertenece así a una dimensión superior a la humana, en la misma medida en que se resiste a nuestras pretensiones dialógicas. Conciérne en todo caso —si queremos oírlo también en una fórmula trágica— al hombre como encarnación de una suprema “terribilidad” —o a su reverso: el decir de un dios distante³. Doble pertenencia que había de traducirse en una fundamental ambigüedad: el habla teatral es *excesiva* —porque dice más de lo que podrían decir voces humanas, y más de lo que estamos dispuestos a oír— y sin embargo extremadamente frágil y *carente* —porque no nos alcanza para “saber” la verdad. Es nada menos que ésta la ambigüedad que define, también en el escenario griego, la pregunta por el destino de los hombres —mensaje anónimo e incommensurable, que jamás acaba de ser comunicado. (La inquietud de la filosofía en torno al saber es apenas una renovación de aquella primera pregunta).

3. Me refiero específicamente al sentido del *tó deinótaton* (*das Unheimlichste*, “lo más terrible”) según Sófocles (*Antígona*, vv. 332-375) tal como se inscribe en el comentario de Heidegger: “Entendemos lo pavoroso (*Un-heimliche*) como aquello que nos arranca de lo “familiar” (*Heimlichen*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente, inofensivo. Lo pavoroso no nos permite estar en nuestra propia casa (*einheimisch*)” *Introducción a la Metafísica*; Buenos Aires, Nova, 1956; trad. E. Estuá, pp. 182, s.

Sólo la decadencia de ese teatro hizo que lo manifestado en la tragedia dejase de ser ante todo un *destino*. En la época helenística el sentido del drama se inclina hacia la mera expresión de los caracteres, una pintura psicológica más o menos fiel. Sólo entonces el aspecto de la máscara —que hasta allí no había hecho más que distanciar la figura de los actores, asemejándolos al borrar sus facciones humanas— se transforma en emblema de una diferencia personal. Los rasgos se exageran, se profundizan hasta el punto en que los tipos humanos resultan inconfundibles. Es un avance de la humanidad, una titánica supresión de las distancias.

* * *

El intérprete de los diálogos platónicos ha llegado a la escena demasiado tarde como para ser su partícipe. El sitio privilegiado de *aquel a quien se habla* ha sido ya ocupado por el discípulo, el amigo o el sofista. Sólo queda la posibilidad de robarles las frases, hacer que Sócrates mire de frente al lector y entable con él un diálogo directo, sin distancia. Ese parece ser el auténtico desafío de la hermenéutica: el intérprete ha de renunciar al lugar del testigo, del espectador, para convertirse en agente de una interpelación al autor. Quiere oír aquello que el propio Platón ha dicho, y no las voces expuestas y plurales de los personajes. Oye palabras y frases meramente pronunciadas: no advierte que cada palabra ya ha sido oída, antes de su llegada, por otro; y que esa audibilidad incontrolable es la nota más brillante de todo mensaje. Por eso el diálogo hermenéutico avanza lateralmente, eludiendo aquí y allá la complejidad de ese otro diálogo que acontece en la escena. Este, en el mejor de los casos, aparece como una simple sucesión de opiniones, un inocuo juego de preguntas borradas en la respuesta. El hermeneuta no mide su distanciamiento, reniega de su lugar tercero; y al hacerlo desconoce aquella otra distancia que recíprocamente se abre entre la obra y el autor, entre el diálogo mismo como representación deliberada y la figura ideal del hablante. Prevalece sólo el sentimiento de una manifiesta alteridad: el intérprete sabe que el hablante es otro. Y lo sabe porque el mensaje que oye está siempre plagado de marcas extrañas, huellas que no reconoce como propias, un tiempo y un lugar distantes. Pero esa alteridad se discierne ya en el marco de un diálogo posible con el hablante, un diálogo puro, a salvo de todo otro oído que no sea el nuestro. El verdadero distanciamiento —aquel que nos hace ser terceros— es reducido al estatuto de un indicador contextual que sólo concierne al espacio y al tiempo en que se ha hablado. Una vez más se olvida un hecho primario: junto al tiempo en que se ha hablado hay otro en el que las palabras fueron oídas, escenificadas, puestas en vigor, el tiempo en que han ejercido su imperio, su

dignidad o su violencia. Un tiempo que es por completo ajeno al intérprete.

* * *

Aunque la ensoñación de un diálogo hermenéutico indistante no revela a menudo su fragilidad, hay un punto crucial en el que la distancia se hace del todo visible. En ese punto las palabras no nos alcanzan sino mediatamente, como palabras ya oídas, inscriptas en un círculo dialógico al que sólo accedemos en forma tardía. Es la instancia en que algo se interpone, fastidiosamente, entre el hablante prototípico que denominamos autor y el oído puro del hermeneuta. Le llamamos simulación, inautenticidad. Este decir que fastidiosamente se interpone es un decir *apócrifo*.

Si prestásemos de nuevo atención a la tragicidad del diálogo, al diálogo que acontece sólo en virtud de un doble distanciamiento, la apocriofidad no sería más que un efecto de la máscara. —Máscara que sin embargo no nos engaña, porque no es todavía la quiebra de una identidad, sino la condición para que un habla espectacular se torne audible.

La crítica erudita, por su parte, prefiere continuar la acusación contra el apócrifo. La descripción de su verdadera naturaleza, de su auténtica filiación, es una suerte de desenmascaramiento final que denuncia la falsedad de sus pretensiones. Por esa razón el apócrifo suele ser ofrecido a la lectura a través de una presentación que, como el prólogo en la tragedia decadente, no hace sino impedir su acontecimiento. Sólo se trata de señalar su génesis, el artificio que oscuramente lo sostiene, su ser derivado, su exterioridad. El lector del apócrifo será prevenido del peligro de un total extrañamiento: en él oírá un habla que no es la del autor sino una simple resonancia que la deforma. Para un lector habituado al auténtico lenguaje del hablante, abrir las páginas de un apócrifo es perderse en una comarca desconocida y amenazante; es hacerse un extranjero, un griego entre los bárbaros. La advertencia de ese riesgo, por supuesto, tiende a asegurar el camino de regreso a la autenticidad, la vuelta hacia el gesto del autor falsamente evocado. La labor del hermeneuta es casi siempre la de hacer posible el retorno. —No obstante, también aquí es mayor el peligro que permanece innombrado. La verdadera inseguridad del apócrifo es la que envuelve, en la misma experiencia de lo extraño, un inesperado reencuentro con lo familiar, el imprevisto reconocimiento de lo propio en el seno mismo de la impropiedad. El apócrifo revela de un modo ejemplar ese espesor del lenguaje que se distancia, que se torna no-disponible, esencialmente incontrolable para la voluntad del hablante —quien a pesar suyo *habla* en esas palabras que no le pertenecen. Un

lenguaje que al mismo tiempo es indócil a las expectativas de nuestro oído puro —y entonces inevitablemente residual— porque es ya el producto de una interposición.

* * *

Por una lógica que todavía escapa a la nuestra, Platón habla en la letra de sus diálogos y *vuelve a hablar*, fuera de su obra y más allá de toda sistemática posible, en una serie de escritos que indebidamente se le atribuyen. Uno de ellos se conoce por el nombre de un personaje menor de los diálogos: *Clitofonte*.

En efecto, Clitofonte aparece ya en el libro I de la *República*, vinculado allí al discurso de un sofista, Trasímaco, en ocasión del célebre debate sobre la justicia. El breve diálogo que lleva su nombre se incluía en la octava tetralogía de Trasilo, precisamente como introducción a la *República*, junto al *Critias* y el *Timeo*. La importancia de estos tres escritos hubiese sido suficiente para eclipsarlo si hoy no fuese cuestionada, además, la pertenencia de Clitofonte, como personaje o como diálogo, a la verdad de la filosofía.

Clitofonte se hallaba, seguramente, mucho más cerca de la tragedia de lo que convenía a un buen discípulo. El trato frecuente con Eurípides⁴ lo había habituado para discernir los movimientos de los actores en la escena, pero era absolutamente incapaz de escuchar, detrás de cada máscara, la voz del maestro como voz de comunicación. Su indudable familiaridad con los auténticos escritos de Platón no fue la familiaridad propia de la comunidad filosófica, la contemporaneidad de la *diatribé*⁵.

4. El testimonio según el cual Clitofonte habría sido discípulo de Eurípides corresponde a Aristófanes (*Las Ranas*, 967). Enfatizo deliberadamente esta vinculación de Clitofonte al mundo del teatro, por encima de aquella otra filiación que parece, sin embargo, más evidente y autorizada: la que lo une a Trasímaco y la sofística. Preferencia que no se justifica por un criterio de objetividad histórica; sólo trata de responder al movimiento más sutil de *Clitofonte* como texto.
5. El término *diatribé*, que aparece en el texto griego para aludir al ejercicio de la discusión filosófica (*Clit.*, 406 a 3), designa también el lugar destinado a esa práctica, como asimismo el trato familiar, en torno al maestro. Pero en un sentido mucho más amplio, *diatribé* es cualquier actividad que *insume un cierto tiempo* (desde “conversación u ocupación seria” hasta “pasatiempo” en el sentido de “juego”). Tal vez la significación de este término contenga la clave de la distinción enunciada al comienzo del presente ensayo. Si, por su parte, el diálogo didáctico dispone de todo su tiempo para esclarecer la verdad del mensaje, el tiempo de la representación es un tiempo del que no disponemos. La imposibilidad de dirigir una interrogación al hablante en el ámbito del teatro cobra sentido a la luz de esta observación; el espectador no puede decidir el retroceso

Había leído a Platón, o había oído de él, desde la perspectiva de un espectador —condición de una radical exterioridad. Y ello no significa que la voz de los diálogos sea para él un rumor intrascendente. Aunque no comprende las intenciones del Maestro, conoce la gravedad de su llamado, sabe que en la discusión filosófica hay algo más profundo o más antiguo que ella misma. Pero desde fuera —y, consiguientemente, desde una distancia que no se dejará reducir— Clitofonte no advierte siquiera la distinción esencial que se instituye entre el filósofo y el sofista, entre el verdadero maestro y el falso. Y en medio de su confusión no sólo duda, sino que además interroga, cuestiona lo máspreciado de la enseñanza de Sócrates: su vocación dialéctica, su tensión en pos de la verdad. La misma confusión lo lleva, hacia el final del diálogo, a confirmar su decisión de acudir a Trasímaco, esperando obtener de él la respuesta que el filósofo tan sólo insinúa o promete. Las palabras del Maestro no le han parecido suficientes. Pero el cuestionamiento de Clitofonte no ocurre en el tiempo de Sócrates ni en la escena de los diálogos, sino en la imposibilidad misma de un trato inmediato con aquél. (Sócrates no responde a las palabras de Clitofonte porque no está presente. —En su estructura más general, *Clitofonte* no es un diálogo).

Cuando nuestros críticos proceden a interpretar este texto es usual el recurso a un cierto argumento: Clitofonte *no ha comprendido* la esencia del socratismo; el logos filosófico no ha penetrado en su corazón, no ha sido “escrito en su alma”. Por eso duda, por eso cuestiona. Pero la incompreensión de Clitofonte sería apenas el reflejo de una carencia más profunda: quien haya sido responsable de la confección del diálogo, el “autor” históricamente genuino del apócrifo, debió padecer la misma extrañeza ante las palabras del filósofo. Tampoco él comprendió cabalmente el espíritu de la filosofía, ni se dejó atrapar por ese ímpetu hacia la verdad. Por esa razón incurre en la mala voluntad de elaborar un escrito falsamente platónico, fingidamente filosófico. En la raíz de la simulación se

o la detención del discurso dado que éste transcurre en un tiempo que no es el suyo. Las preguntas u objeciones que el espectador “podría” formular al que habla —en caso que fuera realmente presente para él— se encuentran siempre con ese límite, que es también el espacio de su realización: únicamente son posibles “fuera” del tiempo de la representación. Pero entonces no apuntarán jamás a una *aclaración* de lo que se ha querido decir; en primer lugar porque la representación no ofrece una voz única y homogénea —aun cuando fuese uno solo el personaje; pero también porque la idea de un “esclarecimiento” parte de un supuesto falso: el espectáculo encubriría el mensaje auténtico, que sólo sería recuperable en nuestro tiempo por una supresión de la dramaticidad. Lo cierto es que el mensaje del drama se oye, sin que de ello pueda caber duda alguna, pero insiste en no compartir la certeza de su completud. —Ese hecho resulta decisivo para que el oyente quede involucrado en el decir de la tragedia, sin poder ya renunciar a su acontecimiento. La palabra totalmente clara y comprensible, en cambio, sería tan vana como transparente.

sitúa, una vez más, la incapacidad de visualizar la esencia verdadera. (Esencia que sólo se concibe como "signo" de una identidad).

La incompreensión, sin embargo, no es más que uno de los nombres de la distancia. Permanecer fuera de la *diatribé*, al margen de la escena familiarmente filosófica, es justamente lo que permite a Clitofonte descubrir un efecto nuevo: desde la postura del espectador parece particularmente difícil apreciar el trazo que separa a Sócrates de Trasímaco. Sólo así se entienden esas palabras suyas en las que reprocha al Maestro precisamente aquello que designa, en la generalidad de los diálogos, la estrechez del discurso sofístico o retórico: su inclinación desmedida por el *encomio*. Clitofonte llega a sugerir que el filósofo, incapaz de enseñar la naturaleza de la virtud, debe contentarse con la formulación de un complicado elogio que la anuncia pero no la presenta jamás:

"... así, por ejemplo, cuando no se es piloto y no se sabe gobernar un navío, se puede hacer el elogio de ese arte, como muy valioso para los hombres, y de la misma manera con respecto a todas las artes. Alguien, pues, podría hacerte la misma crítica respecto a la justicia, en la cual no eres más versado porque te dedicas a ensalzarla"⁶.

Es claro que el comentario de Clitofonte compromete no sólo la autenticidad del "saber" filosófico, sino además —lo que es mayormente grave— la esencia de la dialéctica: la enseñanza del filósofo sería un simple encomio de la verdad, y no una preparación para su advenimiento final.

Clitofonte ha efectuado una evidente transposición, diciendo del Maestro lo que éste dice del sofista. Su particular apreciación no depende, empero, de un error de visión. La distancia del espectador no es la distancia que impide contemplar con claridad —y que conduce entonces a la confusión de las imágenes— sino la distancia que asegura otro tipo de percepción. El espectador advierte en primer lugar movimientos, voces que paulatinamente conformarán para él una escena completa. Y con ello aprende a recoger un cierto lenguaje, una lengua más general que se hará reconocible en otras representaciones y en otras obras. Pro esto no lo exime de un *asombro* siempre renovado —pues lo trágico no reside en ninguna generalidad. El espectador de la antigua tragedia griega sabía, por ejemplo, que la vestimenta púrpura del actor caracterizaba de modo inequívoco la figura del monarca, así como la túnica de lana permitía identificar al adivino. Eran algo más que un disfraz. Constituían junto a las máscaras un lenguaje perfectamente expresivo. Y si, en la superficie de la visión teatral, esos símbolos venían a señalar la diferencia entre las figuras, recuér-

6. *Clitofonte*, 410 c., in "Diálogos apócrifos y dudosos", Buenos Aires, EUdeBA, 1966. Trad. A. Tovar y C. Scandaliari; tomo I. (Cito en lo sucesivo esta misma traducción, pero conservando las indicaciones correspondientes al texto griego establecido - *Clitophon*, in Platon, *Oeuvres complètes*; París, Les Belles Lettres 1930; Tomo XIII, parte II; trad. francesa, por Joseph Souilhé).

dese que es ésta una diferencia representada, esto es: sostenida desde el fondo por una misma lógica. Signos divergentes, pero enclavados en el seno de un único acontecimiento. —Mucho antes de ser algo que se reconoce, la “diferencia” es algo que asombra.

Como espectador del diálogo filosófico, Clitofonte debió vivir una experiencia análoga a la de la tragedia. En los escritos de Platón es fácil habituarse a reconocer una suerte de vestidura discursiva del filósofo, que lo define como tal, frente a otra vestimenta, nítidamente diferenciable, aplicada al sofista. Pero esta distinción de los aspectos no opera todavía como oposición entre verdad y falsedad, entre la auténtica enseñanza y la “sabiduría aparente”. Para notar esa oposición sería necesario dar un paso más y entrar en una relación eminentemente didáctica con el Maestro, asumiendo su discurso como algo que concierne íntimamente a la persona del oyente. No es esto, obviamente, lo que sucede en el caso de Clitofonte. Este se limita a observar el movimiento característico del filósofo, aquello que éste dice poseer como propio, para comprobar, en todo caso, la textura de su vestimenta. Y esto es algo que hace desde afuera, desde un lugar irreductiblemente tercero.

Por eso las alusiones a Sócrates se encuentran, en la trama del diálogo, casi siempre mediatizadas por otra figura, un otro cuyo vínculo con el Maestro parece más estrecho y directo:

“Ponía, pues, atención en escuchar la continuación de tus palabras, preguntando adónde irías a parar con ellas, *no por cierto a ti*, Sócrates, sino a los hombres de tu misma edad, tus camaradas y tus amigos, o sea cual fuere el nombre que convenga darles a quienes en estas opiniones están ligados a ti”⁷.

Ese mismo juego de distancias e interposiciones cruza la totalidad del diálogo⁸. Ya en el comienzo vemos a Clitofonte proceder de una escena anterior, en la cual su interlocutor no había sido Sócrates sino Lisias, y donde el tema en discusión fue precisamente la eficacia de la dialéctica socrática. El diálogo “directo” entre Clitofonte y el Maestro se construye, en sus puntos fundamentales, sobre ese diálogo previo o sobre la referencia a situaciones pasadas y juicios de terceros (o mejor, “segundos”). En este mismo sentido, quien haya relatado a Sócrates la conversación de Clitofonte y Lisias no lo ha hecho —según informa el texto— más que

7. *Ibid.*, 408 c. El subrayado no pertenece al texto.

8. Característica que no es exclusiva de este escrito. Bastaría tener en cuenta la estructura del *Banquete*, y en particular el modo en que es presentado el discurso de Diotima (201 d, ss.) para obtener una imagen suficientemente expresiva del caso: la verdad sobre el Amor debía provenir de otra boca, que no la de Sócrates. Un sentido análogo revelan los pasajes en que se recurre al mito —voz que se impone porque habla desde la distancia— para fundar la naturaleza de ciertos entes (o, como pretende Deleuze, para fundar una *pretensión*).

para desfigurar la verdadera intención del hablante. Todo el discurso de Clitofonte, por su parte, es una justificación de opiniones vertidas antes, en otro contexto. Pero ese mismo discurso recurre constantemente a las palabras de Sócrates y sus discípulos, como si se tratara de decir, acaso, que el verdadero problema ha comenzado mucho antes del arribo de Clitofonte, e incluso con anterioridad a su encuentro con Lisias. Para el personaje de este diálogo, la palabra de Sócrates es una palabra ya oída por un interlocutor que lo precede, algo que él no puede oír como enseñanza. Sucede como si Clitofonte, intentando dialogar con el filósofo, no pudiese perder de vista jamás el espectáculo de los diálogos platónicos. Ese hecho se manifiesta, además, en la estructura predominantemente citacional de su discurso: los elementos que en él se suceden fueron seguramente extraídos de otros tantos pasajes del *corpus* platónico⁹. De esa manera el Sócrates de otros diálogos está presente, *interpuesto* entre el Sócrates actual y su interlocutor¹⁰. Pero la complejidad de esta yuxtaposición de es-

9. Este hecho es habitualmente contado como prueba del carácter de "copia" del apócrifo respecto de los diálogos auténticos. La correspondencia se hace manifiesta en algunos lugares prerrogativos; Cf. *Clit.*, 407 a, *Prot.*, 353 ace, 354 ae, 356 c, 357 e; *Clit.*, 407 b. *Prot.*, 312 a; *Clit.*, 407 d, *Prot.*, 352 d; *Clit.*, 407 e, *Alcib. I*, 130 a, 133 d, 135 a; *Clit.*, 408 b, *Rep.*, VI, 488 a, ss., 489 c, VIII, 551 c, *Eutid.*, 291 c, *Gorgias*, 414, *Leyes*, X, 905 e.

Más directa parece la familiaridad entre los argumentos de *Clitofonte* y el contenido del libro I de la *República*. Cf. *Clit.*, 409 bc; *Rep.*, 336 d; *Clit.*, 409 d-e; *Rep.*, 351 d; *Clit.*, 410 ab., *Rep.*, 332 d-336. (v. Noticia preliminar a *Clitophon*, in Platon, *Oeuvres*, ed. cit., pp. 173, ss.).

10. También Alcibiades, que contemplaba al Maestro desde otra distancia —la del deseo—, tuvo la visión de un Sócrates plural, un sileno que debía abrirse para desocultar la belleza de un dios. El encuentro necesariamente finito con el Maestro dejaba entrever un poder infinito, deslumbrante, celeste. Alcibiades reconoce en ese movimiento la ambigüedad de la ironía: Sócrates se interpone entre su propia verdad y quien la contempla. (*Banquete*, 215 ab. - El discurso de Alcibiades que representa esta escena, fácilmente definible como un "elogio" destinado a mostrar la grandeza de Sócrates, es a la vez una requisitoria dirigida al filósofo. Nótese ese mismo doblez en las primeras palabras de Clitofonte). Tanto en el caso de Alcibiades como en el de Clitofonte, el hablante se conduce a Sócrates en una actitud que no es simple sino *irónica*; esto es, en última instancia, lo que permite desarticular la estructura puramente "didáctica" de la escena. Pero ese gesto, que duplica las distancias hasta lo infinito, es ya una transgresión de las condiciones que hacen a un auténtico diálogo. Es necesario advertir que, en los escritos platónicos, el ejercicio de la ironía parece ser patrimonio del filósofo: el discípulo, el sofista o cualquiera de los posibles interlocutores debe permanecer en una disposición fundamentalmente no irónica, esto es: en el lugar simple de la *diatribé*. (La "ironía" del Sofista, en todo caso, es una ironía inauténtica, una pura ficción, una mentira). Para el filósofo, la duplicidad de la ironía es la posibilidad de estar a la vez "dentro" y "fuera" del diálogo: dispuesto a discutir, pero capacitado para señalar el rumbo de toda discusión; es estar en el cruce de lo finito y lo infinito. La ironía del interlocutor, por el contrario, es un escándalo. La forma del *apócrifo* es tal vez, el ejemplo más notorio.

cenar no se deja reducir, ni siquiera en nombre de un trato “inmediato” entre los hablantes. Para el diálogo actualmente entablado esa pluralidad es esencial: lo hace posible a la vez que prohíbe su inmediatez.

* * *

Clitofonte podría describir la vestidura y el gesto del filósofo en cada detalle. Pero descubre en él, ante todo, algo admirable. Es el modo singular en que irrumpe, la forma en que se abre paso y se hace oír. En ese punto Clitofonte define al filósofo, curiosamente, como una figura por completo espectacular —y en la misma medida, por cierto, enteramente trágica. Dice haberlo contemplado y oído, pero con la fascinación que corresponde a un acontecimiento:

“Muchas veces a tu compañía, quedaba profundamente sorprendido al oírte y tenía la impresión de que, comparado con los demás hombres, hablabas mucho mejor que cualquiera de ellos cuando, acusándolos a la manera de un *deus ex machina*, les decías con solemnidad: ‘¿Adónde vais a parar, humanos?’...”¹¹.

Deus ex machina (*mekhanés tragikés theós*) alude de nuevo a una irrealidad del teatro; un mecanismo escenográfico destinado a hacer aparecer frente al espectador la imagen maravillosa del dios o del héroe. Un cable pintado de gris, silenciosamente oculto tras el gris, podía transportar a través de los aires el cuerpo de un actor. El aspecto del dios se reportaba así, con un contorno propio y casi mágico, sobre el fondo de la escena humana.

Pero los poetas trágicos —como recuerda Sócrates en el *Cratilo*¹²— sólo recurrían a ese procedimiento cuando la obra los colocaba en una situación embarazosa, a fin de producir en ella el desenlace deseado. La aparición del dios en la escena tendía a provocar una salida, un final que sin embargo era *indeducible* de la trama del poema. Esa calidad de cosa superpuesta, desnaturalizada, hizo que el recurso a este tipo de desenla-

11. *Clit.*, 407 a.

Reemplazo aquí la expresión utilizada por Tovar - Scandalari ‘dios desde la tramoya’ por su equivalente latina de uso común *deus ex machina*. Souilhé, por su parte, traduce el griego *mekhanés tragikés theós* por ‘*dieu sur la scene*’.

Se cree que la expresión *deus ex machina* habría sido introducida por vez primera en la traducción renacentista de *Clitofonte*, editada en Basilea, año 1539, por Simon Grynaecus.

12. *Cratilo*, 425 d.

ces fuese desaconsejado por Aristóteles¹³, justamente porque resultaba un exceso, una alteración del *hólón* trágico. El *deus ex machina* funda el poema como totalidad, sella su culminación; pero al mismo tiempo lo interrumpe, lo quiebra porque no le pertenece.

Es sabido que la utilización del *mekhané* en el teatro crece a medida que la tragedia griega como género avanza hacia su decadencia: Eurípides, el poeta que Nietzsche condenó con la misma tenacidad que a Sócrates, lo introduce en más de la mitad de sus obras¹⁴.

La comparación llevada a cabo por Clitofonte nos parecerá ahora notablemente ambigua. Por una parte el Maestro (*la filosofía, la promesa de una verdad*) ingresa en la escena como lo haría un dios, revestido de poder y solemnidad. Pero se trata de un poder *ex machina*, preparado y dispuesto en su dignidad por un movimiento que se retrae, que subsiste en lo invisible. Es un dios confusamente suspendido, dependiente de otro; y además puesto por encima de una escena que en sí misma no lo admite sino para reclamar de él un fin extraño, un final pensado fuera de su propio despliegue.

Es significativo que Clitofonte hable aquí de la elocuencia del filósofo como de una condición que insinúa su superioridad respecto del común de los hombres. Reconoce que el decir de la filosofía ejerce un efecto,

13. "Es evidente, también, que el desenlace de la obra debe resultar de la pieza misma, y no, como en la *Medea*, de una intervención extraña, o, como en la *Iliada*, de la propuesta del reembarco. Sólo debe emplearse una intervención extraña para aquello que cae fuera del drama, ...".

(Aristóteles, *Poética*, XV - 1454 b; Barcelona, Bosch, 1977. Trad. José Alsina Clota).

14. En la compleja noción de 'decadencia' —que, por otra parte, va mucho más allá de sus comentarios sobre la tragedia— Nietzsche considera especialmente la transformación del género dramático que se inicia con Eurípides, como también el nacimiento de una filosofía puramente racional en torno a la figura de Sócrates. Aunque, por razones de carácter hermenéutico, resulte siempre posible otra interpretación de esos "hechos históricos", es indudable la genialidad de la visión nietzscheana como lectura no-historizante —'destinal', en el sentido heideggeriano— de la naturaleza de lo trágico.

Reproduzco algunos pasajes de un texto fundamental: "Esa agonía de la tragedia se llama Eurípides, (...) Con Eurípides irrumpe en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. (...) la máscara se transformó en semimáscara...".

"En torno a Eurípides hay (...) un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de *socratismo*. 'Todo tiene que ser consciente para ser bello' es la tesis euripídea paralela de la socrática 'todo tiene que ser consciente para ser bueno'".

(Nietzsche, Fr., *Sócrates y la tragedia*; ed. junto a *El nacimiento de la tragedia*; Madrid, Alianza, 1973, pp. 214, 220, ss.). Cf. *El nacimiento...*, ed. cit., XI XV, pp. 101-130. Sobre el *deus ex machina*, especialmente pp. 113, 122, 144, 147, 219, s.

una fuerza que lo revela particularmente diverso de la cotidianeidad de la polis griega. Es un decir que conmueve, que sacude la frágil construcción de la vida ateniense buscando edificarla sobre el fundamento sin par de la virtud. Desde el momento en que convoca a esa transformación, a ese cambio en el rumbo¹⁵, la voz del filósofo contiene la nota inconfundible de la exterioridad; es pronunciada desde una posición que la exime de la compleja trama de lo humano, que le permite saltar por sobre la existencia común. Por eso la visión del filósofo es total, *sinóptica*. La distancia vuelve a ser condición de la claridad —hecho que los griegos ya habían pensado en la imagen de *Apolo*. Pues en virtud de esa distancia el filósofo guarda una proximidad absoluta respecto del ser de lo distanciado. Su experiencia es la misma que describe la *República* en torno al símil de la caverna: romper las ataduras de los sentidos, vencer la corporeidad que lo aprisiona es distanciarse —obtener un acceso a la luz. Pero el filósofo se aleja para volver, y así su camino es el dechado de otros, innumerables.

Ese mismo distanciamiento, sin embargo, es el que decide el lugar del filósofo cuando éste es condenado por los hombres. El riesgo de la muerte de manos de aquellos que no lo comprenden, ya aludido en el mismo pasaje de la *República*, es prefigurado también en el *Teeteto*: aquel que ha sido educado en la filosofía será “motivo de risa” para sus semejantes, alguien “digno de lástima” cuando deba enfrentarse a un tribunal¹⁶. Y ello porque la justicia a la que aspira no es la justicia humana; no es la justicia que se discute en la lengua de los jueces. El ha querido saltar por encima de ese laberinto para alcanzar la verdad de la justicia en sí¹⁷. Se ha distanciado de la escena humana para retornar sobre ella con un mensaje difícil, no humano. Y así intenta señalar el destino de esa escena, revelar su sentido, decir la verdad que daría por terminadas todas las querellas. Al hacerlo es el signo de una clausura: cierra una escena; pero también la interrumpe, como un *deus ex machina*. La distancia de su salto lo expone por igual a la admiración y a la condena.

(Concluye en el N° 3)

15. *Clit.*, 407 a5 - e1. En relación con el “cambio de rumbo” que significa la virtud socrática recuérdese la metáfora del “navío”, retomada por el propio Clitofonte (410 c).

16. *Teet.*, 172 c; cf. *Rep.*, 517 a.

17. *Teet.*, 175 c2.

HORACIO TUBBIA

LA DIALECTICA COMO RETORICA DE LA VERDAD

a Alberto Giordano

El dialéctico tiene en sus manos un instrumento implacable; con él se puede ejercer la tiranía; se compromete al mismo tiempo que se vence. El dialéctico deja a su adversario el cuidado de probar que no es un idiota; le pone furioso y al mismo tiempo le priva de toda ayuda.

FRIEDRICH NIETZSCHE, "El problema Sócrates".

PRESENTACION

El trabajo que presentamos es un comentario de las primeras acciones, de las primeras escenas del *Gorgias* de Platón. (Es también, de alguna forma, el relato de un fracaso: buscando determinar en qué consistía la retórica para el autor de este diálogo, nos hemos perdido en su representación).

Las dos partes que lo componen anotan los aspectos decisivos de las escenas que registran.

ENTRAR EN DIALOGO:

En las páginas iniciales (447a - 449b), en el comienzo del diálogo, antes de que comience el diálogo sobre la retórica (anticipándose a su curso), el diálogo ha fijado su posición, ha decidido el lugar que la retórica ocupa en relación a sí mismo como centro, en relación a su verdad, esto es, a la verdad.

Los párrafos que siguen se circunscriben a acciones bien definidas: la escena del retraso (447a-c), la exposición del deseo o la apertura de la pregunta (447c), la ironía imprevista de Querofonte (448-b-c), la socrática interrupción del elogio de Polo (448d - 449a) y, por último, la caída, en el principio del diálogo, del orador (449b-d).

I. Por causa de uno de los discípulos que lo acompañan, Querofonte, Sócrates ha llegado tarde a la fiesta. Durante su ausencia —la necesaria asistencia, el diálogo en el ágora de discípulo y maestro— ha obrado el poder del orador, el poder de la palabra de la retórica. Los bellos discursos del extranjero han encantado a los jóvenes de Atenas a tal punto que, en la fuerza del encantamiento, no desean otra cosa que hacer de Gorgias, el extranjero, su maestro.

Haber llegado tarde, después de la fiesta: un accidente que preocupa a Querofonte pero tiene sin cuidado a Sócrates. Sobre todo porque, fundamentalmente, ha venido decidido a *dialogar* con Gorgias, no a *escuchar* las muestras de su sabiduría: su elocuencia, tarea esta que Sócrates bien puede dejar para más tarde.

La escena solicita atención al contrapunto —estilo— de su puesta. La demora socrática opera la necesaria distancia entre las palabras de uno y otro maestro. El numeroso auditorio de jóvenes atenienses no puede, de esta forma, no darse cuenta de la (dramática) diferencia que separa —y opone— a ambos *espectáculos*: las obras del orador, el ya entonces vano poder de la palabra vanamente bella, y el método de enseñanza propio del maestro, que comienza en el llamado a buscar *en común* la verdad de las cosas por medio del *diálogo*: a través de las palabras.

Haber llegado tarde, después de la fiesta: un “accidente” al fin y al cabo “necesario” —una puesta en escena irónica—, una obra de la llamada “ironía” socrática.

Pero, al fin y al cabo, haber llegado —y tarde, después de la fiesta: una vez más la ironía— esta vez, de la ironía. Intentaremos, poco a poco, ir mostrando lo que se pone en juego en esta demora socrática, el otro pliegue —de la ironía, que permanece a distancia— de la ironía *posible*: la misma por la que Sócrates marca la distancia (*entre* su habla y) entre su habla y el habla de la retórica. Lo haremos repasando el montaje, el contrapunto irónico de esta primera escena.

Porque no soporta (escuchar) las disertaciones (solo) extensas, en general, las fiestas de oradores y sofistas, por eso, tarde habrá sido para Sócrates la única manera de llegar. Sócrates no quiere escuchar la palabra de la retórica: esta es tal que, hablando, no deja lugar al diálogo. En relación a la palabra del diálogo, palabra de búsqueda, de camino, palabra de verdad que encamina a la verdad, la palabra de la retórica es palabra de *desvío*. (La palabra retórica interrumpe, amenaza siempre la *posibilidad* de dialogar, la posibilidad, para quienes hablan, de permanecer en diálogo: hablando (en la lengua) del objeto. Y ahí cuando parece que esta palabra va a tomar la palabra, Sócrates, o bien la interrumpe bruscamente echándola afuera (448 d-e), o bien amenaza con marcharse para dejar al orador hablando solo —en Atenas—, (precisamente porque es) el lugar de Grecia donde mayor libertad hay para hablar. (616)

Archivo Histórico de Reservas | www.ahira.com.ar

Porque Sócrates no puede (sin más) escuchar los discursos del orador, por eso, les sale al encuentro con preguntas: para escuchar a la retórica en las respuestas. Asistimos aquí a la dramatización de una singular operación de *traducción*: es preciso que el orador deje de hablar su lengua para que, dialogando, hablando en el mismo estilo, de igual a igual, con el maestro, puedan llegar *juntos*, al mismo tiempo, a la verdad —común— de aquella. El diálogo se pone en marcha en la determinación de su deseo: conocer el poder de la palabra de la retórica —exige que, necesariamente esta, permanezca en silencio— en la forma del objeto.

Insistamos: Sócrates llega ya a la fiesta dispuesto a interrumpirla, resuelto a dialogar, a someter a examen al orador *sobre* la dynamis, la fuerza o el poder de su arte. Esto de algún modo significa que su operación no se significa, no aparece cuando la palabra retórica aparece; aquello en función de lo cual el orador habla (y por lo que aquí se lo cuestiona) no se hace público cuando el orador habla en público. Se comprende entonces el gesto del maestro: su determinación de no escuchar *palabras* sino *sentidos*; es decir, no los discursos que el orador hace en su estilo, sino las respuestas a las preguntas que aquel le dirige.

Ahora bien, dado que desde el inicio mismo del diálogo, el diálogo ha situado, ha puesto en su lugar a esta palabra, el trabajo de la pregunta nos deja ver otro de sus aspectos: hacer aparecer no el *sentido* (que la palabra retórica significa) sino su *ausencia*.

La palabra retórica (encanta y persuade, es decir, engaña, porque) no es oída tal como es hablada. En las palabras que el público escucha no aparece el sentido —el engaño— que sostiene las palabras por el orador pronunciadas. Es esa distancia (la no-relación por la que hablar y oír hablar se relacionan) *aquello* de lo que el orador busca *apropiarse*, con mayor o menor eficacia, para imponer, para *hacer valer* la verdad de su habla.

Por causa de esa distancia —que oculta la distancia de las palabras del orador a la verdad de las cosas— Sócrates recusa el habla de la retórica en favor del habla del diálogo —que, ordenado en torno a la verdad del objeto—, da a quienes dialogan la posibilidad de controlar *su* habla: someter la escucha a su dominio.

Es esa distancia —aquello en que, en el momento de reconocer su operación, su virtud, *funda* su dynamis la palabra retórica— lo que el diálogo, por la fuerza del rápido intercambio de preguntas y respuestas, piensa poder anular.

Aquí será oportuno observar que la demora socrática es entendida, por aquel que inmediatamente se verá sometido a la dynamis de la pregunta, como demora, no como ironía. El gesto socrático es eficaz en virtud de la *misma* diferencia —por la que se tiene y es tenido. (Si Platón hubiera dicho en este momento lo que quería decir, el diálogo no se habría escrito).

La misma distancia por la que Sócrates condena la palabra de la retórica insiste en el diálogo que *no puede* sino entonces sólo *pretender* hacerla desaparecer. Según otro recorrido, y apuntando a fines diversos, el habla del diálogo *reconoce* la dynamis de esa distancia y también a su manera, irónicamente, funda su eficacia en ella.

II. La cuestión de la retórica, la cuestión de la naturaleza (de la verdad) de la techné retórica no se plantea, mejor, no puede plantearse ni, menos, decidirse en la lengua de la disertación, del elogio, en la propia lengua de la retórica. La verdad de esta techné no puede ser dicha por ella misma (aquello que hace, lo hace únicamente por instinto, al margen de la razón —proporción—, al margen de la conciencia). La verdad de la retórica: su esencial no-verdad es dicha desde el *hogar*, por aquel que mora, si no en la verdad, atendiendo las exigencias que (desde lo porvenir, *a todos*) la verdad formula.

Ya el diálogo se propone como el *lugar*, la lengua de la verdad (y por eso mismo, la verdad de la lengua). Sólo en la palabra del diálogo, la verdad de todas y cada una de las cosas puede, *debe* aparecer, hacerse presente a quienes la dicen y la escuchan. Por turnos, y según el orden del día, Sócrates irá dirigiendo su pregunta al médico o al orador, al legislador o al sofista. Que desconozca lo propio de cada techné, de cada cosa, es indiferente. Sócrates ha llegado para *pesar* (la pretensión del otro en) *su* verdad. Este desconocimiento es indiferente si aquello que determina como fundamento la búsqueda interrogante es el deseo de saber más y mejor —la verdad—.

El cuadro se complica, se enrarece: el orador resulta “procesador” en la instancia misma del diálogo porque habla de todo sin saber nada.

Pero, retomando, es cierto: la verdad *de* la retórica no puede ser dicha —por la retórica misma—. Sólo que la verdad de la retórica no es igual a la verdad *sobre* la retórica —aunque se trate, al fin de cuentas, inciertamente, de la misma. El diálogo se presenta como un buscar que busca dando vueltas, entre preguntas y respuestas, en torno de lo que hay sobre la retórica —puesta entonces fuera, como objeto: fuera del lenguaje y los sujetos— con miras a la determinación de su esencia.

Entonces, por lo mismo, aunque desde otra perspectiva, también es cierto: buscando la verdad sobre la retórica (la verdad como objeto, forma de la verdad que el diálogo busca y en torno de la que se *representa*), de la retórica el diálogo dice la verdad que, como tal, puede ser dicha: su no-verdad esencial.

Centrar la cuestión de la techné retórica (en la esencia) en el objeto en que, se supone, toda techné reposa (por otra parte, la única manera de mantenernos en el diálogo finés, en el género, hablar sobre su naturaleza

Archivo Histórico del Diálogo Finés, en el género, hablar sobre su naturaleza

es ya el haberse perdido (en) la verdad de la retórica: aquella que dándose en el *decir* se reserva de ser *dicha*.

III. Las preguntas a través de las cuales Querofonte busca saber cuál es el nombre del arte de Gorgias y cuál es el que corresponde dar a Gorgias en tanto conocedor de ese arte, son preguntas elementales. Estando precedidas por la pregunta esencial, la que interroga por la *dynamis* del arte que practica y trasmite el extranjero, busca identificar cuál es su arte y quién es el artesano. Es necesario saber, antes de hablar, sobre qué y con quién se va a dialogar, que relación guarda el otro que habla con el objeto acerca del que habla.

Son preguntas elementales porque (simples y fundamentales) deciden el elemento mismo del habla: la forma elemental, la verdadera forma de hablar —punto central en torno del cual giran y se definen las formas de hablar restantes—.

Hablar con propiedad, dar a cada cosa el nombre apropiado, el nombre propio, es reconocer al lenguaje sometido a la propiedad de las cosas, a la ley del pensamiento.

Aquí nos importa marcar no sólo la verdadera forma de hablar cuya ley instituyen las preguntas de Querofonte; resulta también esencial reconocer la forma en que la propia ley se instituye. La serie de las preguntas de Querofonte (el habla de la verdad) no define pero trasmite una definición (no definida, no razonada) de la verdad del habla. La necesidad de esta ley no es objeto de una argumentación que probaría, fundaría su verdad a partir de la verdad. Esta ley elemental que gobierna el habla se supone —se impone como— supuesta por todos los individuos que hablan, como la verdadera, la auténtica posibilidad para comunicarse.

A la fuerza de esta ley —a la que debe someterse el habla para ser apropiada, correspondiente, es decir, verdadera— se somete Sócrates sometiendo de este modo a ella, al campo que esta ley gobierna —el campo abierto por la búsqueda de la esencia— el recorrido de la requisitoria sobre la *dynamis* de la *techné* retórica.

Es en el horizonte de esta ya sabida verdad del lenguaje donde se recorta la cuestión de la retórica. A partir del *reconocimiento* de la verdadera naturaleza del discurso, el diálogo se establece como el único, el auténtico modo de conocer (y evaluar) la pretensión del artesano, la verdad de su oficio.

En la forma del horizonte del diálogo permanece encubierta la forma misma de la búsqueda que el diálogo se propone: para llegar a la verdad, hay que comenzar siempre antes por reconocerla. La necesidad del reconocimiento, arruina la marcha del conocimiento, hace que, como tal, nunca

pueda comenzar o, en todo caso, no pueda tener sino que, siempre, volver a comenzar.

(Tratándose de Platón, se habrá reconocido la trama del razonamiento: el reconocimiento no es (para nosotros) la única forma auténtica de conocer del alma caída en el cuerpo, sino el destino que el habla impone a quienes hablan).

IV. La pregunta, la pregunta abierta en el diálogo: en el campo abierto por la pregunta por la esencia, es un contrato: com-promete al otro en la respuesta. Lo fuerza en la obligación de corresponder a la pregunta, según los términos en que ha sido formulada, o en la caída afuera, al margen de la ley —que debe regir para que el diálogo se haga posible—.

No respondiendo como se debe, no guardando la forma (de la pregunta) en la respuesta, disponiéndose a elogiar a la retórica (en la lengua de la retórica), Polo atenta contra la ley del diálogo, recusa su posibilidad misma: hablar entre nosotros para llegar (en verdad) al (común) entendimiento del objeto sobre el que hablamos, exige dirigirnos (en el mismo estilo y) ordenadamente preguntas y respuestas, dejar para más tarde (fuera) el estilo propio de los versados en el arte de la oratoria, el habla (solo) extensa.

Diálogo: no disertación, tampoco elogio. Una respuesta dada en la lengua o según las indicaciones de la *techné* retórica no es en absoluto una respuesta —en la ley del diálogo, en su lengua—.

La dramatización de esta traducción de la lengua de la retórica que tiene lugar en el diálogo (y como la que el diálogo tiene lugar) ocurre en la forma de un agón. El orador es despojado de sus armas (su lenguaje) y obligado a luchar (hablar, argumentar) con las armas que elige su adversario (otro lenguaje, su propio lenguaje). La retórica debe defender su derecho en el derecho del diálogo (su juez y vigilante). ¿Hará falta decir que la elección (impuesta, no deliberada) de las armas ya ha decidido la suerte del combate? ¿Cómo se anuda esta eficacia agonística de la palabra del diálogo con aquella, su otra eficacia, en la solemne y trabajosa tarea de presentación y caza de la verdad?

Nos demoremos aquí en la delimitación de dos problemas que, de alguna forma, completan nuestras anteriores observaciones acerca de lo que pasa en esta escena:

Por una parte: ¿quién, y desde dónde, determinaría la corrección, la correspondencia de una respuesta? El criterio —para aquél que va entonces ha resuelto el problema más esencial de la correspondencia misma de la pregunta al acontecimiento de su apertura— no podría ser sino el de reconocer, en la respuesta del otro, el orden del saber que se sostiene e ins-

tituye en la pregunta: la validación, por la respuesta, de la certeza que se anticipa a toda pregunta —por eso, no esencial—.

Por otra parte: es cierto, Polo no cumple con lo que había prometido a lo que se le pregunta no contesta en absoluto. Que desconozca el acuerdo (como la ley) del diálogo muestra algo de la naturaleza de ese acuerdo: que se establece entre quienes dialogan sin que sea establecido por ellos. Esta ley del habla se impone a quienes hablan dispensándoles la posibilidad del habla: de su fuerza o su poder es de lo que Sócrates se apodera y hace valer, *pone en favor* de su habla —sometiendo de esta forma a su *forma* al habla de su adversario—.

La falta de Polo, elogiar (que es) no responder, traduce un aspecto más esencial (que es lo no-esencial), lo más peligroso de su arte. La lengua de la retórica no se compromete con la verdad. Habla (y su mayor o menor eficacia apunta a eso) en función del placer de los oyentes, no de la verdad de los objetos. El compromiso con la verdad (de lo que es) especifica desde esta perspectiva a la lengua del diálogo: la filosofía. Este compromiso se resuelve menos como un *dar* que como un *prometer*; es menos como un dejar en presencia de la verdad que como un poner, a los que dialogan, en su camino: el diálogo.

A partir de este acontecimiento (y como este mismo acontecimiento) en el que la lengua se compromete con la verdad —no presente sino presente en lo por venir—, con la tarea de traducir la verdad —a los sujetos que la hablan: si dialogan—, se da en la lengua griega una *espectacular* reconstitución de su experiencia (decidida fundamentalmente en la representación —la moral— de su sistema). Esta manera de hablarse (y escucharse) de la lengua se instituye como la única verdadera traduciendo, asignando conforme a su ley, los lugares *correspondientes* al resto de las lenguas.

V. Gorgias no escucha la distinción esencial que Sócrates hace cuando lo invita a seguir dialogando (es decir, a dejar los discursos extensos para otra ocasión). La frontera que para el orador (según entiende) separa los discursos en función de su mayor o menor extensión, para Sócrates, que pregunta, los separa —y los opone— esencialmente en otro orden: el orden del fundamento (de las pretensiones) de cada modo de hablar, de cada estilo: su mayor o menor proximidad a la verdad de la esencia de las cosas (a la verdad del habla). En la forma de esta distinción (que es la anticipación del rechazo de la retórica) se decide la jerarquía, el *orden* de los discursos. (Si de lo que se trata es de llegar a la verdad, es conveniente tomar el camino del diálogo —no los desvíos—).

El orador cae, sin darse cuenta, en la trampa que el filósofo —Sócrates— muy hábilmente le prepara. La caída de Gorgias significa que las palabras no significan (absolutamente) lo mismo —para el que pregunta y para el que responde—, para aquel que dice y para aquel que escucha, ar

Archivos Históricos de Revistas Argentinas para aquel que escucha, ar

que la negligencia —aquí la del orador que no escucha suficientemente— es, en el límite, la imposibilidad de escuchar, el límite esencial por el que escuchar no podría ser un poder del que escucha. Ese límite es una falta y, por lo mismo, fundamento de eficacia: en la apropiación de esa falta (del otro) Sócrates impone el estilo, la forma de su habla.

Sólo cuando el orador haya caído en la trampa del diálogo (en el diálogo) podrá entonces éste presentarse como el camino hacia la verdad (y por eso, como el verdadero camino). Hay una trampa en el origen del recorrido de la verdad: el diálogo (ese camino) discurre en su olvido mismo —como su mismo olvido—. La verdad como trampa retornará (en el diálogo) en los fantasmas de las trampas tendidas a la verdad con el nombre de retórica o sofística, cosmética o cocina.

EN CAMARA LENTA:

Vamos a detenernos en la observación de la serie de escenas del diálogo que protagonizan Sócrates y Gorgias, orador y maestro de retórica. Nos referimos al episodio que se desarrolla entre las páginas 449a y 461b del texto establecido. La detención en esta parte —que el mismo ritmo del diálogo propone— nos permite, por la observación, *afirmar* la argumentación (como valor): marcar alguno de los hilos, alguna de las voces que se anudan en su trama: textura que desborda (lo que habría sido) la intención de circunscribir (en y por virtud del lenguaje) el objeto, el fundamento (del poder) de la retórica: que excede en su manifestación, y como su propia manifestación, (lo que habría sido) el pensamiento del autor de este diálogo —llamado Platón—.

Trataremos de delimitar la retórica que el diálogo pone en funcionamiento para delimitar el lugar, el objeto del arte de la retórica: afirmar la argumentación contra el pensamiento.

El tejido de los argumentos que observamos no se agota en el lenguaje meramente hablado y escuchado, no se reduce a la simple y lineal cadena de proposiciones ordenadas como exposición y prueba. (Esta determinación de la argumentación solo se produce en el olvido del acto, en la desaparición de la actuación, de la interpretación donde y como los argumentos se presentan).

Porque el lenguaje es siempre más y menos que el lenguaje, la eficacia de la proposición, su fuerza, no puede separarse de la materialidad (de la forma) de su aparición, de su puesta en escena: toda argumentación es los gestos que la interpretan dramáticamente.

El recorrido al que intentamos pegarnos va ha comenzado —incluso antes (y fuera) del diálogo—

Escena primera, primer cuadro (449d - 449e):

Hay que interrogar al gesto ejemplificador, a los ejemplos en relación a la *posición*, a la función que ejercen respecto de las preguntas, de la formulación de las preguntas donde se sitúan.

La lectura busca responder —tentativamente— a las preguntas que la sostienen: si la cuestión de los ejemplos se nos presenta a propósito de su lugar en el interrogar, es porque leemos (como respuesta), reconocemos que su función se resuelve de manera decisiva en la *situación* del diálogo y, en el diálogo, de los que dialogan. Los ejemplos no sólo indican, precisan, la orientación de la pregunta, el *tipo* de significado, de respuesta que ella busca: fundamentalmente imponen el horizonte (por necesidad) común a los diferentes interlocutores.

Por medio de los ejemplos que propone el que pregunta, instala la norma de la respuesta. La pregunta que se rodea de ejemplos —de ejemplos del mismo tipo de preguntas y respuestas— se explica, especifica —para el que la debe responder— el objeto en cuya búsqueda se constituye, la forma de encontrar, de dar con ese objeto en la respuesta. Por este aspecto de su funcionamiento los ejemplos son —para el que los da en la interrogación— el medio de dejar la pregunta a salvo (de la pregunta), el modo de dejar asegurada (indiscutida por la misma discusión que cursa) la forma de la pregunta, es decir, todo lo que ya se ha decidido en la apertura de la interrogación.

Los ejemplos sólo son ejemplos si son evidentes y comunes al que habla y al que escucha: dados y recibidos como tales, no son objeto de discusión, sino la posibilidad, el punto mismo de la discusión donde permanecen reunidos aquellos que, por eso mismo, discuten sobre las cosas. Proponen (imponen y obligan) la pertenencia del objeto *ignorado* por el que ayudan a interrogar, a buscar, a encontrar interrogando, al mismo orden que los objetos que ilustran.

Antes de saber cuál es el objeto de la retórica, se sabe que —si es una *techne* tal como pretende— necesariamente posee un objeto propio y determinado —puesto que, aunque todas las artes son materialmente diversas, formalmente son idénticas—. Este saber, por la situación que realizan los ejemplos, es posesión común a ambos interlocutores: sostén del diálogo que sostienen: sabido antes de la discusión, permanece fuera de la misma, regulando su curso desde ese lugar y tiempo.

Escena primera, segundo cuadro (449d - 450c):

Los discursos no responden a la pregunta por el objeto. Los discursos, el objeto del que se ocupa la retórica según la respuesta que da el orador a la pregunta que hace Sócrates, no pertenecen al género de los

objetos —que los ejemplos de las preguntas correctamente señalan. Esto es lo que muestra la nueva inquisición socrática (recurso por cuya virtud se elude la puesta a prueba, la argumentación de la verdad que en ese y como ese mismo eludir se impone: el discurso, el dictado del objeto, no puede ser a su vez objeto).

La pregunta permanece abierta en la imprecisión, en el error de la respuesta. Por eso Sócrates insiste, la pregunta se repite: ¿de qué discursos se ocupa la retórica?, ¿discursos sobre qué objetos?, ¿sobre todos y cada uno de los objetos? La retórica no se ocupa, por ejemplo, de los discursos (de los que se ocupan los) médicos. Por consiguiente, no se ocupa en absoluto del discurso, de todos los discursos. Si esto fuera cierto, la palabra retórica nombraría a la ciencia de las ciencias, el orador sería el sabio entre los sabios, aquel cuyo oficio consistiría en el conocimiento y el dominio de todos los oficios.

La intervención de Sócrates resulta en este momento esencial: la retórica —según reconoce— hace a los hombres aptos para hablar y, por eso mismo (por ahora se supone), también aptos para pensar sobre lo que dicen. Este reconocimiento de la obra de la retórica se inscribe en el diálogo reordenando el campo de la pregunta en la apropiación de la respuesta, se da como una premisa, un golpe que presiona a Gorgias a realizar una nueva tentativa de especificación por cuanto la respuesta anterior no lo consigue.

Todas y cada una de las artes enseñan a los hombres a hablar sobre sus objetos, respecto de los cuales, ante todo, los hacen aptos para conocer, para pensar. Esta tarea que corresponde en general a todas las artes no define ni el objeto ni la ocupación específica del arte del orador. Dado que las artes no son *partes* de la retórica, se trata de saber qué parte de ese género corresponde al arte por el que se interroga.

Nota sobre un pliegue de la escena: volvamos al momento en que Sócrates pregunta a Gorgias si la retórica también hace a los hombres capaces para pensar sobre lo que dicen. El momento, la pregunta, es singular: se desdobra: por un lado, en la pregunta que se hace a la espera de la respuesta que confirme, responda afirmativamente a aquello por lo que se pregunta. Es este aspecto de la pregunta el que se muestra, el que se inscribe inmediatamente en el registro inmediato del diálogo: como tal es respondida. Por otro lado, y al mismo tiempo, en la pregunta como puesta en sospecha de lo mismo que se busca (por el estilo en que se formula) que el otro, el orador, sostenga.

Este otro aspecto de la pregunta no es escuchado por el que responde, trabaja el diálogo en silencio (como el mismo silencio, su propia presencia imperceptible). Opera en otro registro, donde no hay diálogo posible, sino su imposibilidad fundamental: la distancia irreductible del (oírse) hablar y del oír (hablar). Prepara —con el orden donde establece to

Archivo Habla y del oír (hablar) Prepara Argentina donde estable to

da la argumentación relativa al objeto de la retórica— la decisión (la forma de la decisión) de su descalificación, de su condena.

La sospecha que en el diálogo se levanta respecto de la posibilidad de la retórica de hacer a los hombres capaces para pensar en lo que dicen, mantiene con la anterior afirmación —la que reconoce a esta *techne* el poder de hacer a los hombres hábiles para hablar— complicadas relaciones.

El reconocimiento de la obra de la retórica es, también, la admisión de la independencia recíproca (la exterioridad, la extrañeza) del pensamiento y el lenguaje. Esta separación (en el origen), que se presenta como la condición necesaria para la institución de la ley de la representación, que rige sobre el lenguaje que habla (entonces) con propiedad; esta separación que regula la argumentación, el proceso de la condena de la retórica, afirma (sin afirmar) una verdad del lenguaje diferente (indiferente) a la verdad que establece: verdad del lenguaje anterior al lenguaje (que habla correspondiendo a la exigencia) de la verdad (de los objetos): que no es el poder, la fuerza que da a la palabra el objeto (su conocimiento), sino su mutismo en las deliberaciones públicas.

Los pliegues de la escena se entrelazan en función de una lógica diferente a la que determina el pensamiento: aquí, para proscribir a la retórica, la ley, el diálogo, reconoce su posibilidad, confirma su fuerza: su verdad.

Escena segunda (450c - 450e):

Gorgias repite el intento, a su modo especifica, distingue el arte que practica: a diferencia de las otras artes que aplican sus conocimientos por medio de operaciones o actividades manuales, la retórica es *eficaz* (realiza su tarea) por medio del lenguaje.

La respuesta del orador no es todavía una respuesta. Sócrates, que la escucha, no la entiende enteramente (busca, entonces, comprenderla por partes). Sócrates quiere entender bien, comprender, interpretar correctamente. Por este motivo, para responder a ese deseo, retoma el interrogatorio: las preguntas que ahora dirige al orador se introducen en el diálogo con el fin de hacer posible la comprensión del sentido de la distinción que Gorgias ha hecho entre su arte y el resto de las artes. El recurso a la pregunta es el recurso al instrumento al que se confía la tarea de hacer presente el sentido de la respuesta: sentido que (como respuesta) no se hace presente en el presente en que ese enunciado es enunciado por Gorgias.

Sócrates no entiende bien lo que el orador acaba de decir. No comprende inmediatamente (sino por medio de preguntas que vuelven infinitamente a interrogar a las respuestas). Pero, entender bien, ¿es posible?; y los que dialogan, ¿hablan en la misma lengua?

El lenguaje de las preguntas que aparece para hacer posible el entendimiento, la claridad en el entendimiento de la respuesta, es ya la interpretación anterior a la interpretación: la re-inscripción de la distinción que se establece en (a partir de) la respuesta en otro pliegue de la misma lengua. Hay una traducción que llega antes que la traducción (que realiza el entendimiento), por la que la proposición a traducir (a comprender) —transpuesta en otro orden— es traducida de antemano.

La operación que realizan las preguntas socráticas —el medio de pasar en limpio las partes de la supuesta distinción gorgiana— consiste en partir en dos mitades el todo del campo de las artes en función del tipo de método utilizado por las mismas: la eficacia de la palabra —el instrumento que se aplica o realiza una función específica— define al grupo de técnicas que la utilizan, por oposición al otro grupo de artes que realiza su tarea en medio del silencio de la acción.

No es imposible que Sócrates, para entender bien, interpretar correctamente, haya dejado, haya *debido* dejar de lado, un aspecto de la eficacia de la palabra —de la palabra retórica y de la propia palabra—. Entender bien, correctamente, solo es posible porque simplemente (inmediatamente) no se entiende.

En el nuevo orden en que la distinción de Gorgias se inscribe, se reformula: la eficacia de la palabra se transforma (se pierde y se afirma: se simula) por la fuerza de su relación con el objeto. La palabra “retórica” —que hasta aquí según parece designa a la *techne* que realiza su obra por medio del discurso— podría aplicarse erróneamente a otras artes que, como la retórica, también se sirven del mismo instrumento para realizar su oficio. En este terreno, el nombre retórica, nombraría impropriamente aquello que ya otro nombre designa con propiedad (un arte que responde, que corresponde al modelo de la pregunta, que ha pasado correctamente el examen: la aritmética, el cálculo o la astronomía).

Escena tercera (451e - 453a):

Los ejemplos de corrección, de respuestas que se ajustan, detienen, por el objeto que (solo) nombran, la marcha de las preguntas, interpelan al orador a responder del mismo modo, a cortar el suspenso que mantiene a la pregunta abierta.

Aplicarse a los asuntos, a la producción del bien más importante, no significa producir una respuesta. Para determinar este objeto en cuya producción se especializa la retórica, Sócrates, a partir de los bienes, de los productos, que enumera el escolio que cita, imagina un diálogo con cada uno de los artesanos cuyos oficios son celebrados: un médico, un profesor de gimnasia y un especulador o comerciante. Este diálogo que se inserta en el diálogo constituye un desplazamiento, la explicitación de un

desdoblamiento de la perspectiva dominante (desdoblamiento que en tanto dominante la perspectiva afirma y encubre): la determinación de la ocupación de la retórica toma la forma de una disputa, de un agón, de varios artesanos que rivalizan entre sí por la pretensión de producir (exclusivamente) lo mismo: el bien más importante.

Sócrates dirige ordenadamente las preguntas de rigor. Interroga a cada uno de los artesanos, a cada uno de los diferentes pretendientes, por sus títulos, la naturaleza del bien que producen, la virtud de sus artes. A su turno, el médico, el profesor de gimnasia y el comerciante, respondiendo correctamente a las preguntas de Sócrates (mostrando cada uno los diferentes fundamentos para la misma pretensión) habrán pasado el examen.

Los artesanos así aprobados y Sócrates presionan a Gorgias a exponer sus razones, a especificar la naturaleza de ese bien que su arte da a quien lo ejercen. No se producirá aquí decisión alguna, no habrá selección entre los postulantes (en todo caso la solución se difiere), pero quedará trazado en esta escena el doble movimiento, el desdoblamiento (irónico) del diálogo: la especificación del objeto de la retórica deja entrever el deseo político que la sostiene: erigiendo el diálogo —y en el diálogo, por virtud del mito— como el tribunal que posee el poder de decidir la selección: la primera que es la última palabra.

Escena cuarta (453a - 455b):

Gorgias responde sin rodeos a Sócrates y a los tres artesanos que están a la espera: el bien que la retórica da a quien la practica y ofrece a quien desee aprenderla es la capacidad de persuadir a los hombres por medio del lenguaje. El favor de este arte (la persuasión que instrumenta) consiste en dar al orador que lo domina el poder de poner a su favor al resto de los hombres y, de esa forma, el poder o la fuerza del resto de las artes.

Se puede decir que aquí el orador ha expuesto, ha especificado el “objeto” (el poder) de su oficio: ha contestado, en el lenguaje del diálogo, a la pregunta que abre su marcha. Pero, las cosas no son así, aunque parezcan. Retomando la trama de la anterior escena, observamos en la que ahora nos ocupa, una interrupción, y en esa interrupción, una inflexión decisiva en el recorrido de la pregunta: su origen, la preocupación fundante que inicia su marcha no es (absolutamente) la búsqueda (por la ignorancia) del objeto, puesto que la pregunta insiste a pesar y por la aparición de la *respuesta*. Lo que se ha comenzado a mostrar es un deseo del interrogar distinto, que no tanto funda la búsqueda de la verdad del objeto como, en su desconocimiento, la determinación de su *posición* en relación a la verdad del diálogo: verdad central, verdad fundamental, dada y transmitida por un lenguaje indiferente a la diferencia entre la pregunta y la respuesta, a la verdad misma: el mito.

La ignorancia de Sócrates es la ficción que le permite sostenerse en el lugar de la pregunta.

La ignorancia de Sócrates es una certidumbre: ignora la clase y el objeto de la persuasión retórica porque ya sabe que, sea esta la persuasión que sea, necesariamente en función de estos aspectos se especifica.

Si la persuasión es una clase, el efecto de las palabras de una clase de artes, nuevamente se trata de saber cuál es la parte de la persuasión que corresponde a la retórica: preguntar resulta así *legítimo*.

La persuasión es un género porque no sólo persuade el orador sino, fundamentalmente, todo aquel que enseña. (La trama de la argumentación obedece a una ley extraña, y Sócrates, que la “dirige”, no siempre la gobierna: aquí se ve obligado a admitir que la enseñanza —la de la verdad, por ejemplo—, es una posibilidad de la persuasión —por supuesto, replicará, de la persuasión en su versión auténtica).

El artesano, el maestro que enseña a otros su arte, persuade didácticamente (porque persuade) sobre el objeto específico que conoce. El conocimiento, el pensamiento funda la eficacia, el efecto de su palabra: la persuasión didáctica, la persuasión auténtica, es decir, la enseñanza.

Este horizonte de la pregunta compromete a la respuesta. Gorgias especifica el objeto de la persuasión al que su arte se aplica. Es posible entonces determinar cuál es su tipo. La búsqueda de este aspecto de la persuasión reabre la interrogación, introduce —en vistas de su definición— una distinción esencial: por un lado, el saber siempre verdadero, por el otro, la creencia siempre ambigua. Tanto los que conocen como los que creen (conocen y creen porque) han sido persuadidos por las palabras de otro. Estos términos diferentes resultan de los diferentes modos de la persuasión: la que origina el saber y la que da lugar a la creencia.

Cuando el orador habla, apremiado por la multitud y el tiempo, persuade retórica no-didácticamente, persuade pero no instruye. Habla a la multitud en función de lo que la multitud tiene como falso o como verdadero. Habla en un tiempo donde, a decir verdad, no hay tiempo para la verdad (porque la verdad exige tiempo, y mucho más que todo el tiempo, su ausencia).

Escena quinta (455b - 456a):

En este estado de cosas: ¿qué ocurre (qué puede y qué *debe* ocurrir) cuando se presenta la oportunidad, la exigencia de una decisión?

Nos encontramos ahora ante los ciudadanos reunidos en asamblea. Van a deliberar sobre la determinación a tomar en la elección de artesanos, la declaración de guerra o el establecimiento de puertos y arsenales; todos estos aspectos esenciales de la vida de la polis. ¿Cuál será, en tales

circunstancias, el criterio que funde y ordene la discusión? A criterio del que sabe, la elección o el consejo *conveniente* debe recaer o estar a cargo del que sabe, del que conoce la verdad de aquello respecto de lo cual se delibera. La determinación, la forma de la determinación a tomar, se determina de antemano: en tales circunstancias no hay lugar para deliberación alguna, nada que resolver por la confrontación de los discursos (la ley del que sabe impone el silencio de los ignorantes). En tal caso: ¿qué servicio dará la retórica a quien la ejerza y a quienes deseen aprenderla?, ¿cuál será el lugar de la retórica —si no hay lugar que la retórica pueda ocupar en una polis de verdad—?

Gorgias replica que la palabra, el consejo del orador se impone siempre que la determinación se someta a deliberación pública. Por la virtud de su arte el orador pone a su favor el favor de la mayoría (de los ignorantes).

Sócrates vuelve aquí a abrir la pregunta primera, la que busca la respuesta que exprese el poder o la fuerza de este arte. La reapertura, la repetición de esta pregunta, en la medida que el diálogo ha ensayado su respuesta, debe advertirnos de una dirección diversa en la que ahora (y desde el comienzo) se formula: lo que la interrogación busca no es la respuesta que determine el poder de la retórica, sino su origen, su fundamento. He aquí el fundamento de la *inquietud* de Sócrates.

Esta escena pone a consideración de la asamblea de auditores o lectores la necesidad de una decisión definitiva: la elección, planteada en los términos de una disyunción exclusiva, de un criterio de selección: o se elige un criterio razonable, el auténtico criterio, criterio absoluto porque determina para siempre (y en cualquier circunstancia) la elección del experto, del que sabe; o aquél otro criterio, no-criterio, criterio maldito, absolutamente indeterminado porque determina la selección como resultante de la deliberación, del agón de los oradores, según alguno haga prevalecer su opinión en la discusión e imponga su verdad entre otras verdades.

¿No constituye el diálogo la dramatización de este acontecimiento de legítima institución de un criterio unívoco de decisión? ¿No celebra el drama el triunfo, la imposición de la verdad del diálogo contra las otras verdades (los simulacros de la verdad) ante la asamblea de auditores que no escuchan y lectores que no leen?

Escena sexta (456a - 461b):

La lectura del ejemplo que el orador da para manifestar la fuerza de su arte es espectacular y reveladora. Lo que Sócrates escucha es aquella

opinión sobre la retórica que luego referirá a Polo, cuando este joven e impaciente orador interroga (cómicamente) socráticamente a Sócrates.

La persuasión del oyente por medio del discurso —y no el conocimiento de la verdad de los objetos— da al orador el más terrible de los poderes. Persuasión es, según esta versión de la ilustración de Gorgias, el nombre de aquello que funda para el orador, que no sabe, la posibilidad de ocupar (usurpar) el lugar del que sabe; lugar que le pertenece a éste desde siempre, que le ha sido asignado por derecho, fuera de toda discusión.

El conocimiento (la verdad) aparece como el origen del poder legítimo, el poder auténticamente fundado: la persuasión (su técnica) como el fundamento del poder maldito, en verdad, del poder sin fundamento.

La versión socrática del ejemplo por un lado muestra una eficacia, un poder del lenguaje muy otro de aquél que el diálogo *concientemente* reconoce; una fuerza, un efecto que no se reducen ni desaparecen por la determinación de la conciencia de los que dialogan; que el diálogo admite en el momento que condena. Por otro, permite recomponer aquello que queda fuera del campo de la escena:

La falsa apariencia (el simulacro) no es la apariencia que ocupa, por la violencia del engaño, de la no-verdad, de la persuasión en este caso, el lugar propio de la apariencia verdadera. Este simulacro, como simulacro-de, se encuentra ya domesticado, es el simulacro que la verdad utiliza para hacer valer su verdad. Si es la correspondencia la ley que rige (la forma de) la relación del simulacro con aquello que desplaza, no se entiende entonces por qué este simulacro inquieta. (En este orden de cuestiones apuntamos lo siguiente: la correspondencia puntual de las imágenes falsas con las verdaderas se afirma a partir de la imposibilidad de la correspondencia de las imágenes (en general) con las cosas. La transposición de la verdadera forma de la relación de las apariencias y los objetos a las relaciones de las imágenes entre sí, impugna la forma de la correspondencia, es decir, la verdad misma).

Esto es lo que aparece como el silencio de la interpretación del ejemplo. El simulacro, el artificio del orador no es aquello que viene a ocupar el lugar que le corresponde al que sabe, sino aquello que se instala en el lugar del arte que escapa a su poder: el tiempo del arte se inscribe en el tiempo de la polis y esa inscripción se da y se mantiene en un perpetuo desencuentro. El tiempo de la oportunidad escapa al tiempo de la verdad —su ausencia.

En la apropiación de ese intersticio, de ese destiempo, se constituye una *techné* que no es una *techné*, un simulacro, un artificio sin objeto, que no conoce los objetos propios de las artes, pero que, por la fuerza de la palabra, se mantiene bajo su dominio.

La escena permite leer la resolución platónica: el hombre competente cuyo lugar el orador ocupa (o quiere ocupar) por medio de las palabras, del engaño, no es en realidad el artesano que conoce la verdad de su oficio: es aquél que preside su linaje: el filósofo o el auténtico político.

La paradoja final radica en que de ese lugar, del que la filosofía expulsa al orador, ella misma, en *su determinación*, ya se ha expulsado.

Argumentos literarios

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



ALBERTO GIORDANO

DEL ENSAYO

para Analía

...permítaseme sugerir —y es una idea que tomo en préstamo de Roland Barthes— que si me siento a escribir el *relato* de todas las veces que he “levantado la cabeza” provocado por la lectura, eso es un *ensayo*. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas: no tanto en el sentido de los “libros en mi vida”, sino más bien en el de los libros que han *apartado* al ensayista de “su” vida: que lo han hecho escribir, *derramar* sus lecturas sobre el mundo...

EDUARDO GRÜNER

Del ensayo como único modo de dialogar con la literatura.

La afirmación —me apresuro a reconocerlo— puede parecer excesiva. Prefiero, de todos modos, no reducir su énfasis y ensayar algunos argumentos en los que pueda soportarse.

El ensayo (denominado “literario” —sólo a él voy a referirme—) como diálogo con la literatura. “Diálogo” debe tomarse aquí en un sentido próximo al de la “conversación” heideggeriana (que se diferencia de la mera “charla” tanto como se diferencia el ensayo de la “causerie”), es decir, al de una interpelación que se realiza no desde fuera, al amparo de un exterior en el que encuentra reposo quien interpela (miseria de los metalenguajes), sino en el interior del campo interpelado, comportándose “según su modo”. La búsqueda del ensayo, en la que el diálogo se instituye, “acompaña” al movimiento de la literatura, lo duplica, y encuentra en esa estrategia mimética la ocasión de dar testimonio de lo que está en juego —parafraseo a Blanchot— por el hecho de que una palabra como la literaria se enuncie.

¿Qué se ensaya en un ensayo? ¿Cuál es la forma que adopta esa interpelación que es, ella misma, literatura? Un sintagma hoy ya cristalizado, “ensayo de lectura”, anticipa la respuesta. El ensayo, como diálogo, es un ensayo de lectura. Que una lectura se ensaye no significa que sus efectos sean provisorios, que sean sólo gérmenes, esbozos, que podrían (deberían) ser retomados, ampliados, en un trabajo de mayor aliento

(una monografía, un tratado), él sí definitivo¹. El concepto de lectura *definitiva* no corresponde —parafraseo a Borges— sino a la religión o al cansancio, nunca a la búsqueda del ensayo, a la búsqueda de la literatura, que recomienza incesantemente, que no tiene más límites que el infinito. Dicho de otro modo: si un ensayo de lectura es provisorio, ese no acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesoria sino esencial: la lectura es, por definición, provisorio: lo que en una lectura se cierra, en otra, capaz de inventar lo que aquella entredice, se reabre.

Sin otro propósito que la falta de alguno, por el solo placer que esa práctica le proporciona, Poe escribe en los márgenes de los libros o —si la extensión de las notas lo requiere— en tiras de papel que pega entre sus hojas “pensamientos” que la lectura le sugiere. Esas “descargas” parecen no estar destinadas, en un comienzo, más que a quien las escribe. En las anotaciones marginales, dice Poe, “nos hablamos a nosotros mismos”; de allí la audacia y la soltura que las caracteriza. En algún momento, sin embargo, Poe decide “trasladar” a otros lectores esos pensamientos escritos. Los agrupa, probablemente los reescribe, suprime algunos, agrega otros y los publica con el título de *Marginalia*. Se ha dicho que Poe publicó esas notas por interés económico, por el dinero que cada página de la colección podía redituárle. Se pueden conjeturar otros intereses. Pero lo cierto es que encontramos en este episodio un deslizamiento propio del ensayista, deslizamiento respecto del lector que él mismo es, que Barthes, en las últimas páginas de *Crítica y verdad*, ha sabido caracterizar. El ensayista (Barthes habla del “crítico”, pero lo piensa como ensayista) no sólo lee sino que, además, escribe su lectura, la publica (la hace pública), la “derrama” sobre el mundo. “Habla” con sus palabras lo leído, lo reduplica por su escritura, y su deseo ya no es el de la obra, el de “querer ser la obra”, sino el de su propio lenguaje. Del leer al escribir se juega, entonces, un deslizamiento “amoroso” por el que el ensayista, devolviendo “la obra al deseo de la escritura, del cual había salido”, logra transmitir cierta verdad de la literatura, de la que el término “pasión” da la medida.

Del ensayo se han señalado siempre la heterogeneidad de sus materiales y de sus procedimientos, la dificultad para clasificarlo o definirlo. Es conocida la alegoría por la que Jaime Rest lo llamó “cuarto en el recoveco”. Lo que aquí denomino “ensayo” no es ajeno a esas determinaciones empíricas, pero no se reduce a ellas. Así como la brevedad de un texto, su tono conversado, cierta displicencia teórica, no nos garantizan

1. La consideración del ensayo como resultado provisorio de un trabajo a proseguir es tan corriente como autorizada. Sirva de testimonio este fragmento del artículo “*Ensayo*” del *Diccionario de literatura española* (Madrid, Revista de Occidente, 1953): “El ensayo tiene una aplicación insustituible como instrumento intelectual de urgencia para anticipar verdades cuya formulación rigurosamente científica no es posible de momento, por razones personales o históricas; con fines de orientación e incitación, para señalar un tema que podrá ser explotado en detalle por otros.”

que en él se ensaye una lectura, es posible localizarla en los márgenes de una monografía o en la totalidad de un texto que la tradición redujo a doctrina. En todos los casos, la determinación de un texto como ensayo depende de un ensayo de lectura que lo lea como tal. Se ha dicho que “no hay meta-lectura de la lectura”. Repito la fórmula: no hay meta-ensayo del ensayo.

Dije antes que me referiré exclusivamente al ensayo literario. Una aclaración más: “literario” no debe ser tomado aquí en un sentido puramente temático. Tal como la entiendo, la “literariedad” de un ensayo depende no tanto de su tema como de que en él se realice la puesta en acto de una legalidad propia de la literatura, de un modo de “conocer” literario. Los ensayos borgianos de tema filosófico o teológico, *La cámara lúcida* de Barthes, por ejemplo, serán considerados desde esta perspectiva.

En lo que sigue, un conjunto de notas de lectura destinadas menos a ceñir los caracteres del ensayo, sus generalidades, que a mostrar ciertos lugares desde donde proseguir su búsqueda.

I

La respuesta auténtica siempre es la vida de la pregunta.

MAURICE BLANCHOT

En el corazón de un ensayo sobre la novela, Blanchot reflexiona: “Estas anotaciones no pretenden resolver ningún problema. Plantean, por el contrario, toda suerte de ellos y muy difíciles”. El ensayo al que me refiero, “La novela, obra de mala fe”, tiene el rigor y la complejidad acostumbrados en Blanchot, y esa reflexión central, situada, como una señal, en su centro, dice aquello mismo que el discurrir del texto muestra: que la búsqueda del ensayo no concluye con el encuentro de una solución que, retroactivamente, ponga fin a los problemas planteados, una respuesta (supuesta verdadera) que cierre la marcha abierta por la pregunta, sino que, por el contrario, esa búsqueda es de una singularidad tal que en ella “encontrar significa mostrar huellas y no inventar pruebas”, no develar un sentido sino, multiplicando las vías, invitar a la develación.

Blanchot parte, en este caso, de los puntos de vista que Jean Pouillon, en *Temps et roman*, sostiene sobre la novela. Retoma el recorrido de Pouillon a partir de sus lagunas, sus paradojas, los obstáculos que no ha podido sortear y con los que, por lo general, se enfrentó sin saberlo. Su estrategia, sin embargo, no es crítica. Blanchot no descalifica la marcha de Pouillon, por ingenua o equívoca que ella sea, sino que, por el contrario, la prosigue, desviándola, para recomenzarla allí una vez más. (pero

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

también, en algún sentido, por primera vez, por única vez) la marcha “propia”.

Para Pouillon —según la reseña que de su libro hace Blanchot— la novela pone (debe poner) en escena los diferentes modos que los hombres tienen de conocerse a sí mismos y de conocer a los otros, de tomar conciencia de sí mismos y de los otros; su única finalidad es restituir, aplicándolos, esos modos de conocer. Blanchot reafirma, a su vez, lo esencial del vínculo novela-conocimiento, pero lo somete a un desplazamiento sutil. Mientras que Pouillon apoya su estudio en los desarrollos de disciplinas que, desde fuera de la literatura, se han ocupado del conocimiento, Blanchot busca especificar un modo literario de conocer, que no se reduzca a la “toma de conciencia” sino que, tal vez, la exceda. Se trata, para Blanchot, de prestar atención a la “transformación radical” que en la palabra literaria se opera, de no desconocer que el lenguaje de la novela, de la literatura, no es el de las disciplinas (lenguaje que supone *representar* seres reales) sino el de la *ficción* (lenguaje que *presenta* seres imaginarios, seres ausentes, que los presenta en su ausencia y como ausentes). La búsqueda se abre, entonces, a la interrogación por las condiciones de posibilidad de la ficción y del acto de imaginar. Blanchot se pregunta “qué es una ficción, cómo es posible y qué actitudes supone en quienes participan en ella, creándola al escribir o produciéndola leyendo”, y al ensayar una respuesta entredice nuevas preguntas, dirigidas a un lector por venir, de un orden de razones también nuevo. ¿En qué sentido la novela capta —según lo dice Blanchot— “el sentido del mundo humano en su conjunto”? ¿Cuál es “el sentido de lo que es más verdadero” que hace su aparición “en el elemento vacío de la ficción”?

Ensayar una lectura (es esta la lección de Blanchot, lección de ensayista que ha sabido sostener a través de toda su obra) es constituir a lo leído en una interrogación dándole una respuesta *auténtica*, es decir, una respuesta que a la vez que la constituye es capaz de cerrarse sobre esa interrogación “pero para preservarla, conservándola”.

... existe ahí una laguna que se nos invita no a reparar bien o mal,
sino, por el contrario, a respetar.

MARTHE ROBERT

“No interpretaré esta historia”. Así comienza Walter Benjamin, luego de transcribir un fragmento de “Construyendo la muralla china”, uno de sus ensayos sobre Kafka. Negarse a interpretar ese relato significa para Benjamin negarse a someter su lectura al juego monótono de correspondencias que la exégesis alegórica impone; negarse a duplicar (es decir, a desconocer) la letra del texto leído por su remisión masiva a un más

allá”, a un sentido segundo que sería su verdad. Se sabe: la hermenéutica “judío-realista” (Benjamin lee polemizando con ella) reduce los relatos kafkianos a parábolas, parábolas edificantes que, como las bíblicas, serían los artificios didácticos de una supuesta doctrina. “K. es al tribunal lo que el Hombre es...”. El recurso es conocido por todos. Basta con multiplicar esas proporciones primeras para “agotar” el sentido de los relatos. Los detalles, abundantes, que ni siquiera la tradición más clásica dejó de notar en los textos de Kafka, son dejados de lado por su irreductibilidad al esquema parabólico. En *El proceso*, por ejemplo, ¿qué puede decirnos de ese saber doctrinario que el relato supuestamente ejemplifica la membrana que une los dedos de la mano de la criada del abogado?

Las lecturas que se han ensayado de los textos de Kafka (pienso en Walter Benjamin, desde luego, pero también en Marthe Robert, en Beda Allemann y en Jacques Derrida, entre otros²), lecturas que, sin desconocerla, desbordan la exégesis clásica, han sabido detenerse en lo inquietante de esos detalles irreductibles, de esas “singularidades sumamente precisas”, para valorarlos como el lugar en donde se opera “un pequeño desplazamiento de acento” respecto del funcionamiento clásico de las parábolas. Para que esos detalles fuesen notados en lo que tienen de valioso, los lectores de Kafka debieron, en primer lugar, suspender el afán de explicación, de comprensión, y ensayar vías inéditas para la lectura.

Recuerdo la marcha de esos ensayos: se parte del reconocimiento de la semejanza estructural entre los relatos de Kafka y las parábolas (se parte del límite que las hermenéuticas se han impuesto) pero se hace notar de inmediato que esos relatos son, a la vez, algo más y algo menos que parábolas, porque si, como en las parábolas, el texto “sensible” parece aludir a otro, “inteligible”, ese texto “inteligible” aludido insiste, sin embargo, en sustraerse a cualquier determinación. Aquello a lo que los relatos kafkianos aluden elude el reconocimiento. Nos decimos: “hay aquí *algo más, otra cosa*”, pero su identidad se nos escapa, no sabemos cómo nombrarlo, cómo circunscribirlo. Según la técnica deceptiva que define a la literatura moderna, los relatos kafkianos —para quienes han sabido leerlos— invitan a la exégesis alegórica pero para mantenerla en un aplazamiento indefinido. Parábolas equívocas (si se me permite el oxímoron), fracasan en la transmisión, en la ilustración de la doctrina que las sostiene.

2. Walter Benjamin: “Franz Kafka” (en *Angelus Novus*), “Una carta sobre Kafka” y “Construyendo la muralla china” (en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones* 1); Marthe Robert: el capítulo sobre las alusiones de su *Kafka*; Beda Allemann. “Kafka: sobre las parábolas” (en *Literatura y reflexión* 1) y Jacques Derrida: “Kafka: Ante la ley” (en *La filosofía como institución*). En todos los casos, aunque desde perspectivas diferenciadas (lo que mantiene al conjunto en un estado de reunión y, a la vez, de dispersión), los ensayos centran su búsqueda en el modo en que se pone en escena en los relatos de Kafka el conflicto irresoluble entre la generalidad (la Ley, las grandes metas, las parábolas) y la singularidad (*un* hombre, las fatigas de la vida diaria).

Parábolas sin doctrina, “sólo-parábolas” inaplicables en la vida diaria, incapaces de librarnos de sus fatigas, son, a la vez, la señal de la posibilidad y de la imposibilidad de la trascendencia. Son (para servirme también aquí de Blanchot) *improbables*.

Parábolas de las que la doctrina falta; símbolos que revelan ningún enigma: se trata —una vez más— de enunciados paradójicos, y sostener esas paradojas —tarea de ensayista— es el único modo de testimoniar, de “respetar”, lo singular de la experiencia kafkiana.

Lo dicho: la doctrina de la que los relatos de Kafka son ilustración falta, pero su faltar es estructurante: la falta de doctrina, la imposibilidad de un habla parabólica capaz de transmitirnos la Verdad deviene en Kafka la posibilidad de la literatura, de una palabra inquietante que se enmascara con los signos de la tradición para anunciar su ruina. *El proceso*, *El castillo*, “Ante la ley” descomponen el orden de las parábolas instalando en su clausura un juego suplementario de faltas y excedentes. La doctrina se lee, como faltante, en los detalles que exceden la interpretación alegórica: en los “inesperados personajes”, en el “insólito colorido”. Allí donde fracasa la hermenéutica, donde muestra su imposibilidad de dar cuenta de esos detalles, allí un ensayo de lectura se hace posible.

El exégeta, el hermeneuta, compulsado a interpretar, lo hace según los dictados de la Tradición. Su lugar es cómodo (lo que dice está garantizado desde siempre) pero, por eso mismo, improductivo: para él Kafka no es más que otro capítulo en la historia de la literatura mística. El ensayista, en cambio, se sitúa en un lugar polémico respecto de la tradición, y la incomodidad de su vínculo con ella favorece la emergencia, en su lectura, de lo nuevo: en el fracaso de la mística Benjamin lee a la literatura kafkiana como profética.

II

He trabajado al azar de mi biblioteca.

JORGE LUIS BORGES

Dispuesto a examinar los argumentos que niegan o validan la eternidad del infierno³, Borges parte de la lectura de un artículo del *Diccionario enciclopédico hispano-americano*. Según Borges mismo lo aclara, el artículo se muestra útil para el discurrir del ensayo no por la riqueza o el rigor de la información que ofrece, sino “por la perplejidad que se le entrevé”, es decir, por los presupuestos entredichos en sus pobres enun-

3. En “La duración del infierno”.

ciados. Se trata de reconocer en el gesto borgiano un modo de operar propio del ensayista que lo diferencia radicalmente del lector profesional, sometido siempre a los imperativos del método. Mientras que éste, el especialista, predetermina un fin para su trabajo y, en función de ese fin determinado, se provee de medios específicos que le permitan alcanzarlo, el ensayista, lector-“bricoleur”, trabaja con aquellos medios que están al alcance de su mano y la cuestión de la utilidad desplaza, en su lectura, a la de la especificidad. Para el especialista la pertinencia y la homogeneidad de los medios funcionan como un resguardo contra los golpes del azar. El ensayista, en cambio, por la heterogeneidad misma de sus recursos, está siempre, de un modo u otro, en una relación de intimidad con el azar, relación constitutiva de la lectura que busca, por su práctica, no ocultar sino afirmar. Se trata, en todo caso, para él, de saber poner al azar del propio lado (Eduardo Grüner).

Considero ahora otro ensayo de Borges en el que el recurso a materiales heterogéneos es, en sentido estricto, espectacular. Me refiero a “Elementos de preceptiva”, publicado en el N° 7 de *Sur* (abril de 1933) y no recogido luego en volumen. El objetivo manifiesto del ensayo es, por medio del examen “moroso” de cinco ejemplos, determinar lo que la literatura, “fundamentalmente”, es. Problema clásico, ciertamente, al que Borges intenta dar una solución “vanguardista”: lo específicamente literario residiría en los efectos de cambio, de “singularización”, que los procedimientos literarios producen. Beatriz Sarlo⁴, reflexionando sobre éste y otros ensayos borgianos de la misma época, ha señalado semejanzas notables entre la estética que Borges parecía sostener por entonces y la de la primera época del formalismo ruso, en especial la de Victor Shklovski. Respetuosas de lo que Borges dice en ese ensayo, las conclusiones a las que Sarlo arriba son, según lo entiendo, incontestables. Creo que es posible sumar a ellas una consideración complementaria que atienda no sólo a lo que el ensayo dice sino también a lo que, por su estrategia de lectura, muestra.

Recuerdo la naturaleza de los cinco ejemplos de que se vale Borges para sostener su definición de literatura: “el exordio de una chabacana milonga” oída en un almacén de campaña y que repite de memoria, seguro de no equivocarse; dos renglones del tango “Villa Crespo”; un verso del *Paradise Lost*; una estrofa de Cummings, traducida del inglés por el mismo Borges y una inscripción callejera. Lo dicho antes: tan heterogénea colección de materiales, en la que se mezclan lo “barato” con lo venerable, es espectacular. Propongo entonces que nos detengamos en el montaje de ese espectáculo. Tres son los elementos que intervienen: *argumentación polémica, valoración del detalle, intrusión de la subjetividad*. Se trata de tres elementos característicos (si es que en estos términos puede hablarse) de

4. “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, en *Punto de vista*, N° 16, noviembre de 1982.

un ensayo de lectura. Según lo entiendo, el interés de Borges en estos "Elementos de preceptiva" es menos afirmar el procedimiento como valor (la in-diferenciación, por lo tanto, entre los versos de una "destartalada" milonga y los de Milton) que polemizar enfáticamente con la concepción expresivista de la literatura (recuérdese la remisión irónica "al ascendente y rápido Spitzer" del comienzo del ensayo). Quiero decir que el acento está puesto menos en el contenido de los argumentos (la reducción de lo literario a lo técnico) que en su escandalosa eficacia polémica. Si pasados los años (¿quién es formalista hoy?) este ensayo se sostiene, ello se debe, sin duda, al saber que nos transmite acerca del lazo argumentación-polémica-lectura. Con respecto a la valoración del detalle (un exordio, dos renglones, un verso, una estrofa) me contento, por el momento, con dejarla consignada. Volveré luego, con detenimiento, sobre ésto. También habré de examinar, más adelante, en forma pormenorizada, la relación que en el ensayo se trama entre el saber y la subjetividad. Me limito ahora a subrayar que los ejemplos citados por Borges están, de un modo u otro, íntimamente relacionados con él (proviene de la propia memoria o de traducciones también propias) y que son examinados de acuerdo a los efectos que han producido en él.

Opuse antes, transponiendo una distinción levistraussiana, el ensayista, como lector-"bricoleur", al especialista, lector profesional. El modo diverso en que cada uno de ellos se vale de las citas y las referencias confirma la distinción. Para el especialista las citas y las referencias son fundamentales, es decir, funcionan como fundamentos: lugares inmóviles, por incuestionados, que sostienen el supuesto movimiento de su lectura. Citas de autoridad, en las que el especialista se autoriza (sin esa autorización nada se atrevería a decir), delimitan, incluso antes de que se inicie, el recorrido de la lectura. Todo posible desborde ("lo que se lea...") es, quiere ser, obturado por lo escolar de esas remisiones. Para el ensayista, en cambio, citar es escribir. Lo ya dicho es menos una coartada que un pretexto para su decir. Cualquier ensayo de Borges vale aquí como ejemplo: la puesta en escena de las referencias, el modo dramático en que se las hace jugar (el "saludo al paso" barthesiano), testimonia que para el ensayista lo esencial es siempre, por sobre lo tratado, el movimiento de la escritura, movimiento que quiere que nada, ningún fundamento, quede en su lugar.

("Determinada por su indeterminación" (Maurice Blanchot), la búsqueda del ensayo es errática. El ensayista se encuentra siempre, para decirlo de algún modo, dispuesto a los juegos del azar, y en su búsqueda suele encontrar aquello que no buscaba o, lo que es lo mismo, aquello que buscaba (que se buscaba) sin saber.

¿Qué ocurre cuando el ensayo se intersecta con las teorías, cuando se liga con saberse a los que se les supone un alto valor explicativo? Si la fuerza del ensayo es la dominante, la consistencia de esos saberes se des-

compone. La lectura deja ver (produce) grietas en las que se anuncia el inminente derrumbe del edificio teórico. Si, por el contrario, es la fuerza teórica la que domina, la búsqueda del ensayo se desvía de su errar: se orienta, adquiere sentido. Desprovisto de esa “distracción” esencial que hace posible el acontecimiento de la lectura, el ensayista se transforma en un profesional del reconocimiento: cada vez que se detiene sobre una obra lo hace sólo para glorificar algún modelo. Los resultados de esa práctica son conocidos: el *Museo de la Novela de la Eterna* deviene pretexto para la exposición de alguna teoría de la escritura o de la producción textual; los relatos de Felisberto Hernández, ejemplos de un familiar, ya nada inquietante, efecto de “sinistro”).

III

...una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías)...

JORGE LUIS BORGES

El ensayista, lector impertinente.

El especialista (para insistir en una oposición que no está exenta de devenir obstáculo) lee y escribe en el interior de una región del conocimiento que cierto principio de pertinencia viene a delimitar. “En *este* campo se opera de *este* modo, con *estos* objetos y según *este* método”. El cumplimiento de ese imperativo disciplinario garantiza al especialista la unidad de su recorrido, recorrido que garantiza, a su vez, la unidad de la disciplina que lo acoge.

El ensayista, según el alcance que el término ha tomado en mi discurso, pone en cuestión, por su práctica, “la solidaridad de las antiguas disciplinas”. Opuesta al trabajo interdisciplinario, que multiplica las pertinencias (las disciplinas) para el abordaje de un objeto cierto, su búsqueda transmite a las disciplinas que atraviesa la incertidumbre de su objeto imposible. *Transdisciplinaria*, la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber.

Aunque su desconocimiento del hebreo es —según lo declara— casi total, Borges ensaya “Una vindicación de la cábala”. La exigencia de atenerse a versiones de segunda mano no va, sin embargo, en desmedro de su tarea, pues ella apunta a vindicar no la doctrina cabalística, “sino los procedimientos hermenéuticos o creptográficos que a ella conducen”. Desplazamiento esencial: Borges se detiene en aquello que, desde la doctrina, es visto como accesorio: en los *valores literarios* de la cábala. Esa detención en los procedimientos, en la que la literatura se afirma, funciona co-

mo un disparador para el examen (y, de algún modo, el establecimiento de una tipología) de las relaciones entre la escritura y el azar. La lectura en “bouestrophedon”, la sustitución de una letra por otra y el valor numérico de las letras como pretexto para la relectura de Tennyson, Verlaine, Valéry o De Quincey. En ese mismo ensayo, llevado (por el azar de su biblioteca: la encabezan una cita de Bacon y otra de John Donne) a una reflexión sobre la Trinidad, Borges se dirige hacia la elucidación de los fines persuasivos de esa “sociedad”, hacia el reconocimiento de sus funciones retóricas. Aunque impensable e intelectualmente monstruosa, la Trinidad aparece como necesaria para la “propaganda” (en otro ensayo Borges recuerda, no sin ironía, la genealogía católica de este término) de la doctrina. Como al pasar, en una acotación al margen, Borges se permite, incluso, subrayar, a propósito de las figuras que componen la Trinidad, “su culpable condición de meras metáforas”. En “La duración del infierno”, ese “otro ensayo” de Borges al que recién hice referencia, encuentro gestos equivalentes en impertinencia. El “objetivo” del ensayo es, en este caso, examinar los argumentos que sostienen o invalidan la eternidad del infierno. “Argumentos”: es el término que Borges utiliza y que introduce, desde el comienzo, una de las fuerzas que atraviesan el ensayo: el desborde de la teología por la retórica. En la descalificación, por “inverosímiles”, de los argumentos que afirman la eternidad del infierno creo ver a esa fuerza ya como dominante. De las tres “razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del infierno”, la primera, “de orden policial”, no merece siquiera el esfuerzo de una refutación. La segunda, que por probar tanto es prueba de nada, se sostiene únicamente, según la explicación de Borges, en el uso equívoco que se hace del término “infinito”. “Es la pluralidad de sentidos de la voz *infinito*” —leo en el ensayo— la que fundamenta el “engaño” de esta “frivolidad escolástica”. El tercer argumento merece de Borges una consideración especial no porque su virtud sea lógica (menos aún teológica) sino porque ella “es enteramente dramática”. Del mismo modo, los dos argumentos que invalidan la eternidad del infierno son apreciados por “hermosos”. Virtud dramática y hermosa: el discurso de la Teología es conmovido por un desplazamiento de valores: se trata de la intrusión violenta, impertinente, de adjetivos, de valoraciones, que le son extraños⁵. Recuerdo —también yo “como al pasar”— que el examen de los argumentos se encuentra enmarcado por una serie de referencias, entre las que prevalecen las literarias (Dante, Quevedo, Torres Villaroel), al comienzo, y por la comunicación de un sueño (también una ficción) al final.

5. El goce de la relectura, si no la necesidad (no dejo de reconocer aquí un gesto borgiano), me lleva a mencionar un ejemplo más: en “El tiempo y J. W. Dunne”, lo “espléndido” de una tesis (no su consistencia lógica) hace que las falacias cometidas por Dunne en el desarrollo de las argumentaciones sean consideradas por Borges como baladías.

En el Epílogo a *Otras inquisiciones* Borges declara su tendencia a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”. Baste el extenso párrafo anterior para testimoniar lo que a las “ideas religiosas” se refiere. Agregó ahora unas notas de lectura motivadas por “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, para dar cuenta de lo que corresponde a las “ideas filosóficas”. El procedimiento que gobierna la construcción de este ensayo es el corriente en Borges: el enhebrado de referencias a partir de un tema, la exposición, en este caso, de las refutaciones de la paradoja de Aquiles atribuida a Zenón de Elea. Borges recuerda, en primer lugar, la refutación de Stuart Mill, que implica a las de Aristóteles y Hobbes, y luego la de Bergson. Ninguna de las dos habría refutado efectivamente —según sus demostraciones— la paradoja. Toca entonces el turno al examen de la refutación formulada por Russell, autor de “libros de una lucidez inhumana, insatisfactorios e intensos”. Se trata de la “única refutación” conocida por Borges, “la única —dice— de inspiración condigna del original, virtud que la estética de la inteligencia está reclamando”. Un nuevo espacio queda instituido, y si en él “la estética de la inteligencia” desplaza a la filosofía, se entiende bien por qué los libros de un autor, aunque insatisfactorios, pueden ser valorados en lo que tienen de intensos. Creo que lo fundamental del ensayo (fundamental para la dirección en la que intento leerlo) se encuentra ya en la elección del tema. ¿Por qué tomar de la monumental enciclopedia filosófica este pequeño artículo? ¿Por qué dedicarle un ensayo, incluso más de uno (la paradoja de Aquiles es también el tema de “Avatares de la Tortuga”)? Desde luego que por su valor literario (y no puedo aquí dejar de recordar que en otro ensayo Borges lee a esta paradoja como uno de los precursores de Kafka). “Las reiteradas visitas del misterio que esa perduración postula, las finas ignorancias a que fue invitada por ella la humanidad —afirma Borges a propósito de la paradoja— son generosidades que no podemos no agradecerle”. Visita del misterio, invitación a la ignorancia (en “Avatares de la Tortuga” se habla de “intersticios de sinrazón”): ¿no es ésto acaso lo que llamo literaturización del saber, o, para decirlo de otro modo, *su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura*? La paradoja de Aquiles y la Tortuga pone en juego la palabra *infinito*, palabra “que una vez consentida en el pensamiento —dice Borges—, estalla y lo mata”. Tal vez es en esta afirmación del infinito en donde se establece un lazo esencial entre la paradoja y la literatura, si la verdad de su experiencia (la de la literatura) está, como lo quiere Blanchot, “en el error del infinito”. Como en la paradoja de Zenón, la literatura introduce en lo limitado una apertura a lo infinito, y la extrañeza de que, aunque más veloz, Aquiles no pueda ya, no pueda nunca, alcanzar a la Tortuga no es diferente a la que la ficción instala en nuestras certidumbres. Borges cierra el examen de las refutaciones formulando una opinión propia: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el

crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”. Se trata de una opinión —advierde Borges— que puede parecer al lector “impertinente y trivial”. El lector borgiano sabe que, en efecto, lo es. “Impertinente”, porque excede la pertinencia que el discurso filosófico se impone. “Trivial”, porque es esa la posición en la que el escritor se sitúa “con respecto a la pureza de las doctrinas (*trivialis* es el atributo etimológico de la prostituta que aguarda en la intersección de tres vías)”. Barthes con Borges: se trata —lo recuerdo— de hacer jugar al azar del propio lado ⁶.

Literaturización del saber. Su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura. Arriesgo una fórmula más: *por el ensayo el saber se somete a la prueba de la literatura*, prueba que no lo destruye sino que lo desplaza (“su nuevo lugar —dice Barthes, a propósito de Bataille— es el de una *ficción*”). La intrusión de valores (lo inverosímil, lo espléndido, lo hermoso) provoca la aparición de aquello que las disciplinas, para constituirse en disciplinas, deben enmascarar: su ser de lenguaje, su “culpable condición” de “ficciones interpretativas”. Por el ensayo las filosofías se muestran como coordinaciones de palabras (los *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer, como uno de “los más agradables libros de ensayos de la literatura alemana”), la teología, con sus monstruosas invenciones (la Trinidad, el infierno), como una especie del género fantástico.

IV

Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos.

JORGE LUIS BORGES

Un detalle arrastra toda mi lectura...

ROLAND BARTHES

El ensayo, lectura del detalle.

Un axioma equívoco: “todos los acusados son hermosos”; una membrana siniestra, que sin embargo enorgullece a la dueña de la mano: estos detalles mínimos, *casi* sin sentido, y no las generalidades de un diagrama

6. A propósito de Barthes: es desde el tópico de la impertinencia que deben examinarse las relaciones de su discurso con el de los saberes contemporáneos (lingüística, psicoanálisis, marxismo y —desde luego— teorías literarias). Se trata, en lo general, de relaciones de apropiación y transposición: una estrate-

alegórico, constituyen, para quienes han sabido leerlos, lo específico de los relatos de Kafka. Del mismo modo, según la argumentación que construye Barthes en su lectura, la enumeración morosa de los manjares que consumen los libertinos entre orgía y orgía (“sopa con caldo de 24 gorrioncitos en arroz y azafrán, torta cuyas albóndigas son de carne de paloma molida y cubierta con fondos de alcachofas, huevos en jugo, compota al ámbar”) es, en las obras de Sade, “la señal misma de lo novelesco”. El proyecto borgiano de una lectura “inocente” de la *Divina Comedia*, que no se interese por lo “universal” del poema, menos aún por lo que tiene de “sublime o grandioso”, sino que sepa valorar “la invención de rasgos precisos”, que reconozca en esos “pormenores” lo que la *Comedia* tiene de más “deleitabile”; ese proyecto de lectura, que Borges consume en sus *Nueve ensayos dantescos*, se orienta también en esta dirección ⁷.

El ensayo como lectura del detalle. Contra la evidencia de la obra, la de su completud, la de su unidad, el ensayista afirma el valor del detalle. Un detalle aislado, un detalle que en la lectura se aísla, puede valer para el ensayista —y no sólo como ejemplo— por toda una obra. Más aún: puede valer por toda una literatura, por toda la literatura. Recuerdo, en este sentido, un ensayo de Borges que ya me prestó sus servicios: “Elementos de preceptiva”. Un exordio, dos renglones, un verso y una estrofa alcanzan para que Borges cña (de un *cierto* modo) lo esencial de la literatura. En uno de sus más bellos ensayos, “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, Barthes radicaliza el gesto. La ocurrencia singular de un adjetivo, de sólo un adjetivo, es, en este caso, el detalle que soporta la especificación de la literatura. Transcribo un fragmento de ese ensayo: “En su prefacio, Chateaubriand nos habla de su confesor, el abate Séguin, quien le ordenó como penitencia escribir la *Vida de Rancé*. El abate Séguin tenía un gato amarillo. Tal vez este gato represente toda la literatura: pues si la notación reenvía sin duda a la idea de que un gato amarillo es un gato desgraciado, miserable, y por lo tanto encontrado y agregado a otros detalles de la vida del abate que testimonian su bondad y su pobreza, este amarillo es tan simplemente amarillo que no conduce solamente un sentido sublime, intelectual, sino que permanece persistentemente en el nivel de los colores (oponiéndose, por ejemplo, al *negro* de la vieja sirvienta, o al del

gía de robo y desvío que se vale de las teorías como de “una reserva de imágenes particulares, de ficciones de idea”.

Barthes con Borges: habría que ensayar una evaluación de las semejanzas entre la “estética de la inteligencia” que Borges reivindica y el “discurso estético” (“residuo y suplemento” de los otros discursos) que Barthes se atribuye.

7. Dos ejemplos más (entre tantos otros que se podrían citar) de Borges: en “Modos de G. K. Chesterton”, la mención de algunos títulos que sobresalen por su “economía verbal” es testimonio suficiente de las “virtudes retóricas” de ese autor; en “Notas sobre el Quijote”, el examen de una frase, la última de la novela, basta para descalificar a los panegiristas de Cervantes, que glorifican su obra a base de desconocerla.

crucifijo): decir un *gato amarillo* y no un *gato miserable* es de alguna manera el acto que separa al escritor del escribiente, no porque el amarillo “produce una imagen” sino porque da un golpe de encantamiento al sentido intencional, retorna la palabra hacia una especie de más acá del sentido: el *gato amarillo* dice la bondad del abate Séguin pero también dice *menos*, y es aquí donde aparece el escándalo de la palabra literaria”. Retorna en la lectura de Chateaubrinad una clásica proposición barthesiana: la palabra literaria es palabra “para nada”: desviada de la economía del sentido, gasto puro, sin reservas, ella instala en el flujo de la comunicación novelesca una vacilación irreductible. Retomo mi argumentación a partir de esta cita de Barthes. Un adjetivo (el “amarillo” atribuido al gato del abate Séguin) puede representar toda la literatura, pero —esto es lo fundamental— para hacerlo necesita de un ensayo que lo instituya como representante. La determinación de “lo literario” por un detalle encuentra en la singularidad de un acto de lectura su condición de posibilidad, pero encuentra también allí su límite. El saber que el ensayo produce es esencial (es un saber que afecta al ser de la literatura) pero no generalizable. Lo singular del modo en que Barthes especifica a la palabra literaria expulsa la reproducción, la aplicación. “Amarillo” representa a la literatura pero por esta sola vez. Lo que Barthes afirma de ese abjetivo no puede transponerse sin más a otro adjetivo o al mismo adjetivo en otra ocurrencia. Para decirlo de otro modo: si toda la literatura “pasa” por este “amarillo”, pasa por única vez, y no disponemos de los medios para saber dónde, cuándo ella volverá a pasar. Es tarea de otro ensayo de lectura constituir, inventar, ese lugar de “paso”.

(En algún lugar de *El espacio literario* se lee: “un sólo libro en peligro abre una brecha peligrosa en la biblioteca universal”. La advertencia de Blanchot me remite a la práctica del ensayo, cuando ésta se define —como aquí sostengo— por la lectura del detalle. Poner un libro en peligro, violentar su unidad, desencadenar por esa violencia el desorden y la confusión en las bibliotecas: ¿no es causa de este movimiento la lectura del detalle?

El “elogio hiperbólico”, compañero aquí —como siempre— de la falta de examen, no duda en afirmar la pertenencia del *Martín Fierro* al noble género épico. Las supersticiones que sostienen esa afirmación son por demás conocidas. Los argumentos en que se desarrollan no van más allá de un juego de falsas coincidencias entre el poema de Hernández y la épica primitiva. Sobre ese horizonte tradicional, lectura —polémica— de lecturas⁸, Borges enuncia, en “La poesía gauchesca”, un “convencimiento” sorprendente (“la índole novelística del *Martín Fierro*”), que se precipita

8. Lectura —polémica— de lecturas (lectura que se construye polemizando con otras lecturas): la fórmula vale para no pocos de los ensayos borgesianos.

luego de la consideración de un detalle. Se trata de dos versos. Recuerdo la estrofa que los incluye:

Había un gringuito cautivo
 Que siempre hablaba del barco
 Y lo ahugaron en un charco
 Por causante de la peste.
 Tenía los ojos celestes
 Como potrillito zarco.

“Tenía los ojos celestes como potrillito zarco”: una información suplementaria, “una imagen más”, que nada agrega a la historia pero que aparece como devuelta por la memoria “de quien supone ya contada una cosa”. En esta “adición patética del recuerdo” está, según Borges, “la eficacia máxima de la estrofa”. ¿Qué lee Borges en este detalle? El tema del *Martín Fierro*: el acento puesto menos en los hechos que en el modo de contarlos, “el hombre que se muestra al contar”. La técnica del poema consiste en una “doble invención”: la de los episodios y, a la vez, la de los sentimientos del héroe acerca de esos episodios. En el uso de esta técnica fundamenta Borges la inclusión del poema de Hernández entre las obras novelísticas.

Poema que es una novela: una “brecha peligrosa” se abre en la biblioteca universal. El orden vacila, los volúmenes se desclasifican. La lectura de un detalle, la valoración, por sobre las evidencias del género, de dos versos, provoca un encuentro imprevisible. Apartado del anónimo juglar del *Mío Cid*, Hernández se encuentra con Mark Twain.

Cierro el paréntesis con un convencimiento: menos que la afirmación de “la índole novelística” del poema —se trata de una tesis tan opinable como cualquier otra—, lo más valioso que la lectura de Borges transmite es su desborde: la relatividad de los géneros, la inconsistencia de las clasificaciones).

V

Quien ande en busca de ciencia, cójala donde se aloje, que yo no profeso tenerla. Estas son solamente mis fantasías, con las que no pretendo hacer conocer las cosas, sino hacerme conocer yo.

MONTAIGNE

Desde hace unos años, parece que sólo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, convertirla en objeto de mis libros.

ROLAND BARTHES

El ensayo, intrusión de la subjetividad en el discurso del saber.

Ninguna superstición más extraña a la ética del ensayista que la de la objetividad, el deseo de volver insignificante el propio discurso para que, por él, la realidad (de las obras, de los autores) hable. El recurso a la primera persona del singular o, si se quiere una referencia más específica, a un “método dramático”⁹ (que pone en escena una enunciación y no una reflexión, que simula un discurso en lugar de describirlo), lo testimonian. Para retomar la oposición: si el especialista, lector indiferente, desatiende “la propia convicción, la propia emoción”, el ensayista afirma siempre, por la modalidad de su lectura, una perspectiva. Para explicar el funcionamiento literario del exordio de una milonga Borges deslinda los efectos que la estrofa produce en él (“Elementos de preceptiva”); para investigar lo que la fotografía es “en sí misma” Barthes toma como único punto de partida aquellas fotos que existen para él, es decir, aquellas fotos que lo atraen (*La cámara lúcida*).

Perspectivismo. El lugar común nietzscheano me devuelve a Barthes. En “Las salidas del texto”, ensayo sobre un ensayo (“El dedo gordo”) de Bataille, leo: “Ante cualquier cosa, el saber se pregunta: “¿qué es eso?”. ¿Qué es el dedo gordo?, ¿qué es este texto?, ¿quién es Bataille? Pero el valor —de acuerdo con la consigna nietzscheana— amplía la pregunta: *¿qué es eso para mí?*”

“El texto de Bataille responde de un modo nietzscheano a esta pregunta: ¿qué es el dedo gordo, para mí, Bataille?, y por un desplazamiento: ¿qué es este texto, *para mí*, que lo estoy leyendo? (Respuesta: el texto que me habría gustado escribir)”. Se trata de reivindicar, contra el imaginario de objetividad que el saber exige. “una cierta subjetividad”. “Subjetividad del no-sujeto” —la llama Barthes—, que nada tiene que ver con

el impresionismo. Subjetividad incierta, equívoca, que ningún nombre de autor alcanza a identificar; subjetividad insistente, irreductible, que la generalidad de ningún saber puede aplastar.

¿A quién, a qué remite ese “yo” que se hace cargo del discurso amoroso? ¿A quién, a qué, el que descalifica o aprueba en los ensayos que firma Borges? Menos que la respuesta —cualquiera sea—, lo decisivo es aquí que el preguntar se vuelva posible: que se abra la interrogación por el sujeto del ensayo (sujeto de la lectura), que el saber se vea obligado a dar cuenta de su enunciación. Cuando Borges, examinando los modos fundamentales de la doctrina del Eterno Regreso (en “El tiempo circular”), remite bruscamente a sus actualidad, a los tiempos de declinación en que se siente vivir; cuando Barthes recuerda la conmoción que experimentó frente “a un espectáculo de transformistas en un café parisense” para explicar el funcionamiento textual de las alusiones sadianas a la belleza de los cuerpos; cuando el ensayista nos remite, a veces bruscamente, a veces escandalosamente, a su propia vida, asistimos a un desenmascaramiento: en lugar de ocultar (exigencia que el saber se impone), el discurso del ensayo muestra, ofrece como espectáculo y, también, como objeto de conocimiento la subjetividad que lo enuncia.

El ensayo, intrusión del cuerpo en el discurso del saber.

¿Cómo exceder, por la lectura, los estereotipos, los códigos, lo legible?, ¿cómo afirmar la diferencia de quien lee?, ¿cómo hacer que el cuerpo lea? Estas preguntas encuentras en los últimos ensayos de Barthes las condiciones de su enunciación, así como las de sus respuestas.

El *cuerpo*. Se trata, en verdad, de una palabra cuya significación no es fácil de ceñir. “Palabra-mana”, dice Barthes, “nunca *instalada*, siempre *atópica*”. Palabra errática, equívoca, destinada a nombrar la imposibilidad de un nombre, la falta de una palabra única, irrepetible, capaz de representar (en el orden necesariamente general del lenguaje) la singularidad de un sujeto. “Cuerpo”: otro modo de decir esa “cierta subjetividad” que Barthes nos invita a reivindicar. Pero, entonces, ¿cómo hacer que el cuerpo lea?

Abro *La cámara lúcida*. En la página 61 de la edición española, “ofrecida en plena página”, recibida “en pleno rostro”, una fotografía: sobre el empedrado destruído de una calle nicaragüense, el cadáver de un joven cubierto con una sábana; junto a él, sufrientes, los familiares, los amigos; más cerca que los demás, desconsolada, la madre; detrás de las figuras, cerrando el cuadro, casas humildes y sobre sus paredes dos inscripciones: “Abajo la dictadura” y “FSLN”. Barthes realiza de esta fotografía una lectura doble. Por una parte, reconoce, de acuerdo a su competencia cul-

tural, lo que la fotografía informa, comunica (la situación de Nicaragua en 1979: las luchas revolucionarias, la miseria, la muerte). Lector clásico, se sitúa en un lugar simétrico al del fotógrafo: reconoce sus intenciones, lo que, por medio de la fotografía, quiso decir. Para el lector educado que Barthes simula ser, esa fotografía no es indiferente, pero si se siente interesado por ella, ese interés que experimenta (el *studium*) sólo está en función de los sentidos que puede reconocer. En esta primera modalidad de la lectura el cuerpo del lector queda fuera de juego. Por otra parte, más allá (o más acá) del *studium*, disparado por la presión “de lo increíble que quiere ser dicho”, otro modo de leer se desencadena. Algunos detalles gratuitos, que nada informan, que nada comunican (un pié del cadáver está descalzo, la madre lleva ropa blanca en sus brazos, una mujer se cubre la nariz con el pañuelo), atraen con insistencia a Barthes. Estos detalles que aparecen de golpe, como por azar, en el campo de la mirada, en la lectura, producen una división de la “foto unaria”, de la foto que se quiere sin transtorno, sin indirecto. La comunicación se desvía. No buscados, esos detalles “punzan” a Barthes sin que él pueda saber bien por qué (únicamente a posteriori podría explicarse la causa de esa captura) y lo instalan, por eso mismo, en lo neutro de una experiencia en la que las certezas del sujeto que mira y del objeto mirado vacilan. Estos detalles en los que el lector no reconoce ninguna intención, ningún sentido, detalles que lo afectan sin que le sea posible nombrarlos, exceden el *studium*. *Punctum* es el nombre que da Barthes al acontecimiento de ese exceso. En esta otra modalidad de lectura, en la que las intenciones del autor se desvanecen, en la que nada hay por reconocer, el cuerpo de quien (¿quién?) lee se pone en juego, y se juega del único modo posible: como testimonio de una imposibilidad. Puro suplemento, esos detalles innumbrables que se imponen al lector, que el cuerpo del lector inventa al experimentar su atracción, emergen desbordando los códigos, mostrando en ellos una falta: la de una palabra que de nombre a *ese* cuerpo, al afecto que los atrae.

SERGIO CUETO

DE QUINCEY: LA CONFESION QUE NO CONCLUYE

“Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”.

J. L. BORGES

Escrita sobre las *Confesiones*, *Suspiria de profundis* no es sólo su secuela ^a sino también la exposición de sus cenizas. Leídas en el palimpsesto, ambas obras designan su verdad inconfesada: toda confesión se borra en un suspiro y sólo borrándose promete su retorno.

En el episodio de la librería, con el que termina el primer párrafo de los *Suspiria* (“La aflicción de la infancia”), esa imposibilidad final de la confesión insiste como suplemento bibliográfico, multiplicación de las inscripciones, diferimiento de la verdad.

Precisamente antes del párrafo que lleva el título de “El palimpsesto”, el fragmento nombrado alegoriza ese rollo de pergamino que fatigaron las generaciones ^b. Pero la alegoría tiene, como el enigma de la Esfinge, una doble significación: una es lectura de la otra, sentido desenganchado que habrá que releer ¹. Es preciso preguntarse, pues: ¿hay una alegoría de la alegoría? Lo que enseña la obra de De Quincey es que una vez lanzado, el proceso alegórico no puede detenerse: mares, rostros, calles, cielos, corazones son superficies escritas, borradas, ofrecidas a la pluma, el estilo, el beso, el pie, la mirada, el escalpelo. Lo que enseña la obra de De Quincey es, en un mundo sin profundidad, la pandemia del palimpsesto.

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

a. El título completo de los *Suspiria* es, se sabe, *Suspiria de profundis. Como una secuela de Las Confesiones*.

b. ¿Es casual, aquí, esta frase borgeana? Lo que hay de Borges en esta lectura.

1. LAS FORMAS DEL PALIMPSESTO

Entre los libros que compré, todos ingleses, había una historia de Gran Bretaña que comenzaba, como es natural, con Bruto y mil años de disparates; estas fábulas se añadían gratis y de *propina* al cúmulo de verdades que continuaba. Creo que la obra debía constar de setenta u ochenta tomos. Había también otra, de extensión más indefinida que por naturaleza debía abarcar mucho más. Era una historia general de la navegación, basada en una copiosa serie de libros de viajes. Pues bien, comencé a pensar en la inmensidad del mar y en los muchos miles de capitanes, comodoros y almirantes que infinitamente lo recorren de arriba a abajo, trazando en sus rostros tal cantidad de líneas que en algunas de las principales *calles* y *plazas* (como podría llamárselas) sus huellas se confunden hasta formar una mancha imposible de discernir, y terminé por creer que la obra tendería a prolongarse eternamente. ¿Qué es la pequeña Inglaterra comparada con el mar universal? Y a pesar de esto a Inglaterra le estaban destinados ochenta tomos. (*Suspiria*, p. 178) ².

“¿Cuántos volúmenes? La verdad es que no puedo decírselo, será algo así como quince mil, más o menos”. “¿Más?”, dije horrorizado descartando por completo la contingencia del “menos”. “Bueno, no es fácil saberlo a ciencia cierta”, contestó. “Pero teniendo en cuenta el tema” (¡ay!, justamente lo que yo tenía en cuenta) “diría que posiblemente un poco más, una menudencia de unos 400 ó 500 volúmenes”. De esta manera se publicarían suplementos a suplementos: que tal vez la obra no se terminaría *nunca*. Si con cualquier pretexto el autor o el editor añadían 500 volúmenes, bien podría agregar otros 15.000. Hasta hoy sigo pensando que una vez que todos los comodoros paticojos y amarillentos almirantes de esa época agotasen sus largas historias, otra generación aportaría una nueva cosecha de intrépidos narradores. (*Suspiria*, p. 180).

Nada es más terrible que el infinito. O quizá sí: la sola posibilidad de lo *indefinido*. La inmensidad del mar sería sólo un ejemplo. Superficie lábil, borde sucesivo y eterno, página donde los almirantes trazarían la huella de sus itinerarios, una y otra vez, unas sobre otras, hasta formar una mancha ilegible, horrible en su ilegibilidad, el mar es tema de un libro una historia general de la navegación que es también el mar, un océano vertical en el que las hojas, los volúmenes se sitúan uno al lado del otro, indefinidamente, en los estantes de la biblioteca. Sólo una obra infinita puede hablar de un objeto infinito. Laberinto en un laberinto, el mar está cruzado de calles, salpicado de plazas. Como en Londres, en la calle de Oxford los pasos de los desgraciados ³, las proas de los almirantes escriben el caos de sus recorridos, caminos que no llevan a ninguna parte, lugares que no figuran en los mapas ⁴: un laberinto sin centro donde la gente se pierde, nada se reencuentra ⁵.

Allí se inscribe, sobre el rostro del mar, el rostro de los que lo surcan. El mar está pavimentado de rostros ⁶; infinidad de generaciones quisieron grabar allí, y allí borraron, los rasgos que las identifiquen. Presencia y borradura, el rostro es lo que se quiere reencuentrar, lo perdido, el

rostro de Ann en el laberinto de Londres, entre miles de otros rostros⁷; lo que sin embargo nos expulsa, no cesa de expulsarnos: los rostros terribles en las puertas del Paraíso⁸. Lo único que a veces retorna, se cree (espera) que retorne, es el rostro de la infancia. Signo de la individualidad, confundido en la superposición, el rostro es también símbolo de lo que estando atrás se promete adelante: la niñez. El rostro infantil es lo que se deslía enseguida⁹, lo fugitivo. Curioso, que para conservarlo, evitar la madurez, haya que morir¹⁰, y que, precisamente, la muerte borre, transforme ese rostro¹¹ y lo selle como otro para siempre¹². La repetición prometida no es perfecta: el rostro retornará transformado: entre el rostro que vuelve y el grabado en el corazón está su diferencia¹³.

Pero es así que justamente ese olvido, esa modificación permite el retorno. Como Jerusalén, el rostro es el lugar donde la muerte debe establecer su dominio para que pueda ser pisoteada, surja la promesa del retorno: para que la estrella menor brille debe la mayor eclipsarse¹⁴. La metáfora del cielo es justa. Lo que desaparece permanece en su desaparición; lo que ilumina borra, pero lo borrado retornará: es la alternancia del día y de la noche¹⁵. Es allí, en ese cielo, donde el rostro es esperado, aunque su reaparición dure un instante, se oculte enseguida¹⁶, aunque siempre retorne como otro (o sea otro el que retorne), como el rostro del Brocken, que sólo existe disfrazándose¹⁷.

Si es posible leer, deshacer esa mancha que murmura sin cesar bajo el polvo de los siglos, es por el juego de la aparición y la desaparición: el juego de la piedra que sobre la superficie del agua arrojan los niños¹⁸, el drama de la mujer en el borde del remanso¹⁹; por esa alternancia que no es otra que la de la vida y la muerte, la inscripción y su borradura, el sucederse de las generaciones. Se lee en el fracaso de la inscripción (de la borradura) anterior (en la insuficiencia del químico monacal)²⁰. La nueva inscripción (porque no hay exhumación sin reescritura) borra, y conserva en su borradura lo que borra. Otra inscripción leerá, borrándola, lo que la nueva inscripción oculta²¹.

Juego cruel y peligroso: perversidad de la química lectora, brujería a la que se le promete la hoguera²². He aquí la paradoja: castigar la resurrección con la muerte. Resurrección fallida, sin duda, pero justo porque postula una muerte indefinida. El rostro es lo que la muerte, la infinita alternancia de la vida y de la muerte, impide fijar: lo que se conserva modificándose. Ese rostro sobre el que la muerte repone la (otra) infancia²³, que pavimenta los mares, ese mar calmo y transitado que es también la mente humana²⁴, el cerebro sobre el que cae la tinta de las ideas, las imágenes, los sentimientos²⁵, es lo que sin embargo tampoco está seguro con la muerte, lo que desfiguran los médicos para leer allí, alterándolo, el destino que en él se señalaba²⁶. Es la burla última de esa infinita relectura que transforma lo que lee, que no deja descansar ni un minuto el sentido, la verdad, la figura; que los promete diferentes en el porvenir.

Es el tema y sus variaciones. El tema como lugar irreconocible que las variaciones ocultan al construir ellas mismas sus propios temas, las flores que envuelven el caduceo, ese vacío²⁷. No hay allí nada que entender, no hay ideas; cuanto menos se entiende el idioma más se alcanza ese punto en que se lo comprende²⁸. Así se lee y se traduce: como un cantante de ópera, poniendo entre los idiomas lo otro de ellos, en lo que ellos (no) se reunirían.

Un día el librero tomó de las estanterías un Nuevo Testamento en la versión latina de Beza, y abriéndolo frente a mí, me pidió que le tradujese uno de los capítulos. Para mi sorpresa era el gran capítulo de San Pablo sobre el sepulcro y la resurrección. Jamás lo había visto en latín, pero el estilo de las escrituras es tan sencillo en *cualquier* traducción (a pesar de que la de Beza está lejos de ser buena) que me fue posible seguir el texto. Como había leído muchas veces el mismo capítulo en inglés y con un sentido apasionado de su grandeza, leí en voz alta y con la fluidez y el efecto de un gran cantante de ópera que se lanza a una arrebatada aria de bravura. Mi bondadoso amigo se mostró satisfecho y, en prenda de ello, me regaló el libro. Lo más notable fue que a partir de ese momento, en que la profunda memoria de las palabras inglesas me obligó a advertir la correspondencia exacta entre los ríos paralelos del latín y el inglés, se derribaron todas las barreras que se oponían a un rápido adelanto en mis estudios. Todavía no había cumplido once años y seguía siendo un mediocre helenista pero de pronto me convertí en un brillante maestro de latinidad —están ahí para probarlo mis alcaicos y mis coriámbricos— y este cambio, sumamente memorable para un niño, se debió por completo a una invitación casual a traducir un texto que estaba escrito en mi corazón. (*Suspiria*, p. 179).

Es lo que aquí se llama “estilo”, el estilete que hiende, en el límite, los ríos paralelos del inglés y del latín, lo que señala el punto de su cruce en el infinito. Pero el capítulo de San Pablo sobre el sepulcro y la resurrección (de la carne, el escrito, el palimpsesto), ¿se traduce? Se lee en el texto latino el texto inglés, o mejor, el texto inglés *ya leído* (escrito) en el corazón del que traduce. Se sobreimprime un texto al otro y se lee allí, entre la memoria y la ignorancia, la partitura de la intersección.

El intérprete es el que disfrazándose disfraza lo que lee. Es necesario un *doble* (*doblar* la inscripción) para sacar a la luz lo que está oculto²⁹. Pero esa música, que no es del orden de la palabra, no es, entonces, tampoco, estrictamente, del orden de la voz: es una escritura, un jeroglífico escrito en el cielo, el mar, el cerebro, los sueños humanos³⁰; son caracteres arábigos (es decir, indescifrables) que no hay por qué traducir³¹. Escritura que hay que escribir (reescribir) para que surja (porque es invisible³²), que al escribirla hundimos en el espesor de su desaparición y la prometemos a una lectura que vendrá, este palimpsesto que es el mundo es la música que no se interpreta, no se interpretará nunca, el idioma que no tiene traducción, el *entre* de los textos.

2. EL ORIGEN DEL OLVIDO

Lo que leo, puedo leer en el capítulo de San Pablo, no es el texto inglés escrito en mi corazón, ni, por supuesto, el texto latino que, sin embargo, empíricamente leo, sino su correspondencia mutua, es decir, algo *no escrito*, algo, pues, que no es del todo del orden de lo pasado, que no puedo recuperar por la memoria, que surge en el azar del instante^o y se sostiene en esa distancia, el *entre* que no es ningún lugar.

¿Cómo ceñir, pues, la función del recuerdo en la lectura? ¿Cómo pensar ese horror inolvidable que se sustrae a cualquier orden, cualquier recuperación?³³ Pero no se trata de un acto de la memoria sino de un hacerse presente³⁴, de un reconocimiento de lo que me es ajeno³⁵. Reconozco lo que desconocía, lo inconsciente³⁶. Pongo en el pasado, como mío, lo que hay de extraño *ahora* en mí³⁷. No se pueden narrar las conmociones que tramaron nuestra vida. A menos que otro (yo como otro) lo haga. Se cuenta no por los hechos sino por esa diferencia (el punto de vista)³⁸. ¿Cómo podría darse algún recuerdo? ¿Cómo será posible la repetición? ¿Porque la madurez ha preexistido en la infancia?³⁹. Pero la madurez no viene anunciada desde la infancia propia sino desde la de la humanidad, del Oriente, lo que desde siempre me excede, lo absolutamente otro.

El relato que una vez me causara tanta impresión en un cuento de épocas y regiones tan lejanas, ahora se repetía exactamente en mi persona. ¿Qué importancia tenía el apremio de un mago por un viejo juego de cuerdas como instrumento de tortura, o bien la Sociedad de Impresores con 15.000 volúmenes (detrás de los cuales quizás venían las cuerdas)? ¿Hubiera inventado yo esas súplicas, se hubiera reído mi hermana si algunos de nosotros soñara con la posibilidad de que, antes de doce meses yo mismo me hallaría ¡ay! solo de toda ayuda *confidencial*, y reiteraría en mi propia experiencia interior el negro pánico del joven de Bagdad que se entremetió en la intimidad del mago? Se diría, entonces, que había estado leyendo en las *Mil y Una Noches* un relato que se refería a mí mismo. Mil años antes de nacer estuve prefigurado en personajes que habitaron las riberas del Tigris. El terror y el desaliento me infundían esta idea. (*Suspiria*, p. 183)⁴⁰.

Si recuerdo lo inconsciente, lo repito⁴¹. El límite del sufrimiento es lo irrecordable, el caos, lo no idéntico⁴². Sólo es posible repetirlo (inmortalmente). El recuerdo inmortal es la repetición⁴³. Lo inmortal es la necesidad del retorno en la imposibilidad del recuerdo: la repetición del vínculo del verano con la muerte, de la escena infantil tal como había sido narrada en las *Confesiones*. El pasado del pasado⁴⁴ es la imposibilidad

c. La prueba del adelanto en los estudios no está en la traducción de algún texto determinado, sino en la inversión poética, en los alcaicos, los coriambicos.

realizada en el discurso: no es otra cosa que el futuro como retorno: el reconocimiento a destiempo de lo que había olvidado.

La confesión se escribe, pues, en la distancia del niño al hombre maduro, del Mismo al Otro, en el retorno indefinido hacia la recuperación de la infancia (en la variación), en el olvido de que la repetición señala la imposibilidad del recuerdo, en la espera de la repetición perfecta, del cese de la repetición falsamente prometido en la muerte.

3. EDIPO, EL DEUDOR

El caso fue el siguiente. Desde que comencé mis estudios de latín recibía, para pequeños gastos, una amplia asignación semanal excesiva para mi edad, pero que no representaba ningún peligro, puesto que nunca gasté, ni tuve deseos de gastar, ni tan siquiera una parte de ella en cosa alguna que no fuese libros. Pero en esta materia no había cantidad suficiente para mis colosales proyectos. Si la Vaticana, la Bodleiana, y la *Bibliothèque du Roi* se hubiesen unido en una sola colección no se hubiera adelantado gran cosa para satisfacer mis apetitos bibliográficos. Pronto la asignación fue insuficiente y contraí una deuda de tres mil guineas. Aquí me detuve, porque se apoderó de mí una profunda ansiedad con respecto al curso que seguiría la misteriosa (y en verdad culpable) corriente de mi deuda. Por el momento estaba congelada, pero tenía buenas razones para creer que al llegar la Navidad todas las deudas se deshelen y se ponían en marcha hacia innumerables bolsillos. Mi deuda se deshelería igual que las demás: ¿qué dirección tomaría? No conocía ningún río que pudiese llevarla al mar; seguramente terminaría por llegar a algún bolsillo, pero, ¿al bolsillo de quién? La deuda me rondaba día y noche. Llegó la Navidad, y se fue sin tener noticias de las tres guineas, pero no por eso me sentía más tranquilo. Hubiera querido mejor tener noticias de ellas, ya que esta indefinida aproximación a la catástrofe me preocupaba e irritaba mucho. El pueblo griego no esperó jamás la anagnórisis de Edipo* con más estremecido terror de lo que yo esperaba la explosión de mi deuda. (*Suspiria*, pp. 176-7).

* O sea (lo digo para mis lectores ingleses) el reconocimiento de su verdadera identidad que, en un mismo instante, lo asocia con un tremendo destello de revelación a actos de incesto, asesinato y parricidio que ya ha cometido así como a una misteriosa fatalidad de dolor que acecha en el futuro. (n. 41; ed cit., p. 245).

La anagnórisis se articula entre un pasado por venir (no hay parricidio, incesto sino cuando se sabe la identidad de la víctima, la desposada, el criminal) y un futuro que ha sido (que ya estaba en el oráculo). La anagnórisis, la explosión de la deuda es lo que no vendrá, no tendrá (tuvo) lugar sino en el hueco del tiempo, lo que pasa desapercibido.

...en un tiempo [mi tutor] solía mandarme al librero con una lista escrita con las obras que le interesaban. Después, cuando descubrió que el olvido era del todo imposible tratándose de libros, no preparó más listas.

Fue así como me convertí en factor general de mi tutor, encargado tanto de *sus* libros como aquellos que por cuenta propia necesitase en el curso lógico de mi educación. Por lo tanto mi *cuentecita* privada fluyó a casa en Navidad, no en forma de corriente independiente (como lo había previsto) sino como modesto arroyo tributario perdido en las aguas de un río caudaloso. *ASuspiria*, pp. 177-8).

Allí donde Edipo se enuncia (en su respuesta a la Esfinge) no se reconoce⁴⁵. Como la del oráculo, la respuesta de Edipo *ya* lo condena (es inexorable), pero no lo condena *todavía* (requiere su tiempo)⁴⁶. La profecía, la deuda, es lo que se olvida, se reconoce a destiempo⁴⁷. Allí donde la deuda se espera (en Navidad (¿cómo esperar un deshielo en Navidad?), los bolsillos del tutor) no adviene. Pero cuando parece olvidada retorna en la propina, lo que se agrega gratis: la fábula, el disparate; retorna en el suplemento de una obra indefinida, de modo que ya no se puede detener la suplementación⁴⁸. La deuda (oculta) retorna en la evidencia de la deuda, la culpa, imposible de esconder, aunque enterrada expuesta.

Pensé con sutileza que ni la Sociedad de Impresores, ni ninguna otra empresa, podía exigir el dinero si antes no devolvía los libros. Como nadie podía afirmar que yo me había negado rotundamente a recibirlos, no tendrían excusa alguna para hacérmelos llegar con toda la gentileza del caso. Mientras no se comprobase que yo no era un cliente, seguía teniendo derecho a que se me tratase como a uno de los mejores clientes, puesto que había hecho un pedido de 15.000 volúmenes. Se levantaba ante mí la gran escena operativa de la entrega. Suena la campanilla de la puerta de entrada. Mi mensajero llega hasta la puerta y pregunta con suave acento por el "caballero que ha formulado un pedido a su empresa". Miro hacia afuera y observo una procesión de carros y vagones que avanzan ordenadamente; cada uno presenta la parte posterior, entrega su carga de libros dejándola caer como si fuera carbón y se aleja por el fondo dejando el campo libre a los que vienen detrás. Es imposible pedir a las sirvientas que cubran con sábanas o manteles la prueba tan flagrante, tan montañosa, de mis antiguos delitos que ahora ascienden tan conspicuamente. Mi culpa no sólo se conoce sino que puede verla el mundo entero. (*Suspiria*, pp. 181-2)

Se responde a la Esfinge en el olvido (la borradura) de la respuesta. La verdad está diferida, el enigma no tiene todavía una solución adecuada⁴⁹, exige la multiplicación de las interpretaciones, los volúmenes. Las respuestas se agregan a las preguntas y las constituyen como nuevas preguntas: la multiplicidad de las inscripciones en el laberinto de Londres (ese centro de misterio del que la obra proviene⁵⁰) muestra la burla de la Esfinge: no hay centro del laberinto, no hay clave, sino calles que no conducen a ninguna parte, un perpetuo desvío⁵¹.

El enigma tiene interpretaciones, sentidos plurales: uno es lectura del otro⁵². Sin embargo se apuesta por un sentido *final*, por la respuesta, la definitiva⁵³. A lo que se le tiene horror es a la proliferación de las

respuestas, al suplemento (posible, y la sola posibilidad aterra⁵⁴) de las *Confesiones*, a la infinita lucha del libro consigo mismo⁵⁵.

El criminal que la profecía había anunciado, ese insaciable, bibliófilo niño, no viene a confirmar el relato edípico. Si Edipo pudo prever olvidándose las vicisitudes de su propia vida, el pequeño De Quincey repite ese olvido en el olvido de la deuda, pero sólo leyéndolo en un relato árabe (leyendo el olvido de las cuerdas del joven de Bagdad⁵⁶) que lo prefiguraba desde el principio de los tiempos⁵⁷ como un desconocido acusado de crímenes desconocidos por un mecanismo a la vez inviolable y absurdo: José K.

Veía en el pie de imprenta que la obra provenía de Londres, para mí un gran centro de misterio, sobre todo por tratarse de un lugar que nunca vieran mis ojos y a casi 200 millas de distancia. Experimenté como si fuera una verdad fatal, que la gran metrópolis irradiaba una espectral tela de araña a todas las provincias. Había pisado secretamente la circunstancia exterior, roto o alterado los finos hilos o eslabones, y era imposible ocultarlo ni reparar la falta. Seguramente pero con lentitud la vibración llegaría a Londres. La antiquísima araña correría por todas las longitudes y latitudes de la tela hasta hallar al malhadado responsable, autor de tantos desastres. Aún si mi ignorancia no fuera tan grande, había algo de asombroso en mi imaginación infantil en el inmenso mecanismo sistemático mediante el cual una obra tan complicada puede repetirse, efectuar cobranzas, hacer preguntas y lograr respuestas —todo en el más hondo silencio y aun en la oscuridad rebuscando el último rincón de cada una de las ciudades y aldeas de un reino tan populoso. Se apoderaban también de mí vagos terrores relacionados con la sociedad de impresores. Muchas veces había visto en obras de literatura popular, que la sociedad amenazaba a personas desconocidas con castigos también desconocidos por delitos desconocidos y, para mí, absolutamente inconcebibles. ¿Era acaso yo el misterioso criminal tanto tiempo anunciado igual que una profecía? En mi imaginación veía a los impresores, muy fuertes, que tiraban de una cuerda, y también a mi infeliz persona que colgaba del otro extremo. (*Suspiria*, p. 181).

Repetición que repite el desvío. De la *hamartia* y el *peccatum*, es decir de la culpa, al pecado, está la incolmable abertura de la traducción (de la diferencia de los idiomas)⁵⁸. Si *piaculum* se aproxima a pecado es en una aproximación indefinida, como su asíntota; aproximación a una escritura inalcanzable, lugar imposible, inscripción que nadie puede interpretar⁵⁹. Ni culpa (individual) ni pecado (de la especie), porque lo que se repite (al confesarlo) es el crimen de otros singulares (Edipo, el joven cargador de *Las Mil y Una Noches*, José K.), la diferencia de los idiomas: el griego, el árabe, el inglés.

4. CONFESAR

Las *Confesiones*, publicadas en 1821, dividen la vida de De Quincey en dos períodos casi iguales de duración, señalando el límite (el paso) en

tre vida social y retiro, vivir y recordar: no escribir y escribir⁶⁰. La segunda época escribe la primera, escribe *sobre* la primera (muestra que la primera es ya una inscripción), remontando su curso⁶¹. La estructura de las *Confesiones*, tal como se la describe en la nota introductoria de los *Suspiria*, no deja de señalar esa progresiva exhumación de las inscripciones en el palimpsesto. La secuencia infancia-opio-sueños, que se atiene a la cronología, borra la intención de la obra, su secuencia-ley: sueños-opio-infancia. Si lo que viene al final es lo primero es porque la escritura más antigua es la última que se escribe. Pero lo que habría que subrayar es esta aclaración misma, esta inscripción que vuelve sobre las inscripciones. Los *Suspiria*, escritos en 1845 como una secuela de las *Confesiones*, son lo que no fue liquidado en aquella obra, lo que todavía insiste en su irresolución⁶². *Suspiria de profundis* condensa las dos secuencias de las *Confesiones* en una estructura circular: infancia-opio/sueños-infancia. Al relato de la aflicción de la infancia siguen las visiones de Oxford, necesarias para comprender los días de la niñez, que finalmente se narran de nuevo. La estructura se pliega sobre sí misma, enseña la compulsión a reescribirse indefinidamente, a escribir allí donde queda algo por releer.

¿Qué es, entonces, confesarse?

¿Quién relata? ¿El hombre, el niño? Si se escribe en la distancia que los escinde, ¿quién lo hace?: ¿el soñador, el opiómano, el escritor, el traductor? ¿Son discernibles esas funciones?

¿Para quién se relata? ¿Para el opiómano, el que no sabe del opio; para Ann, la hermana muerta, alguien con quien compartir insoportables secretos⁶³; para la Esfinge, a quien responder de una vez por todas la pregunta que hace tiempo formulara; para las mujeres (y la Esfinge es una mujer), a fin de explicarles el significado de algunas palabras griegas, en especial una: *palimpsesto*?⁶⁴.

¿Para qué se relata? ¿Para resucitar entonces esa lengua muerta, el griego, esa tragedia todavía sin respuesta, la de Edipo; para conjurar entonces la muerte, cubrir el tronco (y no tanto descubrir la llaga⁶⁵) con las flores de la traducción?⁶⁶.

Se escribe olvidando que el trazo se mueve en la digresión, que la exuberancia parasitaria que oculta la muerte vive de esa muerte siempre por venir, al borde de un abismo que, como a Edipo, no cesa de llamarnos desde antes de nacer⁶⁷.

Se escribe en esa urgencia, entre la incertidumbre prevista del futuro y el recomienzo perpetuo de lo que pasó; en medio de la herida que el lápiz no deja suturar; en la soledad desesperada del sueño que nos comunica con la sombra⁶⁸. Fundada en una lectura por venir⁶⁹, la confesión es el deseo insatisfecho del idilio de la voz (borrada) con el oído (ausente). En ese desacople, infinito, se multiplica el palimpsesto.

NOTAS

1. Cfr. De Quincey, "La esfinge tebana", en *Los románticos ingleses*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 85: "Todas las grandes profecías, todos los magnos misterios probablemente impliquen interpretaciones dobles, triples o aun cuádruples, irguiéndose con dignidad, implicándose críticamente las unas a las otras".
2. La paginación corresponde a la edición conjunta de *Las Confesiones y Suspiria de profundis*, Tr. de Esteban R. Miller, Andrómeda, Buenos Aires, 1978.
3. *Confesiones*, p. 61: "Sin lugar a duda Ann y yo tuvimos muchos sucesores que desde entonces marcharon sobre nuestros pasos, herederos de nuestras desgracias: otros desamparados que no eran Ann suspiraron, otros niños derramaron lágrimas, y tú, calle de Oxford, desde entonces resonaste con los lamentos de infinidades de corazones".
4. Id., p. 77: "Muchas veces, en mis intentos de volver a casa navegando de acuerdo a los principios náuticos, con la mirada fija en la estrella polar y buscando insistentemente el paso del Noreste en lugar de circunnavegar todos los cabos y puntas que doblara en mi viaje de salida, finalizaba por tropezarme con los más difíciles problemas en forma de callejuelas desordenadas, lugares misteriosos y calles que no conducen a ninguna parte, que eran como claves de la esfinge que hubiese burlado la audacia de los mozos de cuerda y confundido el intelecto de los cocheros. Me convenía casi por momentos de ser el primero en descifrar algunas de esas "terrae incognitae" y ponía en duda que se hallasen en los mapas actuales de Londres".
5. Id., p. 60: "No cabe duda que si aún vive nos hemos buscado en el mismo instante a través de los innumerables laberintos de Londres: quizás hemos estado muy cerca uno del otro; ¿no es más ancha la barrera en una calle de Londres y sin embargo muchas veces significa la separación por toda la vida!".
6. Id., p. 107: "De cualquier manera, ahora el rostro humano comenzó a surgir sobre las aguas agitadas del océano: el mar estaba pavimentado de infinidad de rostros vueltos hacia el cielo: rostros implorantes, coléricos, desesperados, que aparecían por millares, por miríadas, por generaciones, por siglos —mi agitación era infinita— mi alma se hundía . . . y se alzaba en el océano".
7. Id., p. 60: "Durante muchos años abrigué la esperanza de que viviera y creo que, en el sentido literal y no retórico de la palabra *miriada*, puedo decir que en mis diversas visitas a Londres he observado muchas miríadas de rostros de muchachas con la esperanza de encontrarla".
8. Id., p. 115: "Mi sueño sigue siendo tumultuoso y, como las puertas del Paraíso que nuestros primeros padres se daban vuelta para observar desde lejos, aun se encuentran (según el tremendo verso de Milton): Llenos de caras terribles y brazos de fuego".
9. *Suspiria*, pp. 161-2: "Los rostros se desfilan enseguida (*to dislimm* dice brillantemente Shakespeare), los rasgos fluctúan, se alteran las combinaciones, también la expresión se convierte en una simple idea que es posible describir a otra persona pero que deja de ser una imagen que se recuerda a voluntad. Por eso los rostros de los niños, a pesar de ser divinos como flores en las sabanas de Texas o el canto de los pájaros en el bosque, no tardan en hundirse, como las flores de Texas y el canto de los pájaros, en la oscuridad que persigue y devora todas las cosas del hombre. Las glorias de la carne se diluyen y ésta, la gloria de la belleza infantil, antes que ninguna".
10. *Confesiones*, pp. 601: "Yo ya no quiero verla; prefiero pensar en ella como alguien que ha muerto ya hace tiempo, como alguien que descansa en la tumba, en la tumba, así lo espero, de una Magdalena arrebatada antes de que la mudara

- y los agravios manchasen y modificasen su inocente naturaleza o que la crueldad de los rufianes completasen la ruina que habían comenzado”.
11. *Suspiria*, p. 150: “Abandonó esta digresión (...) y vuelvo a la habitación de mi hermana. De la luz deslumbrante me volví al cadáver. Allí yacía la encantadora figura infantil: allí estaba su rostro de ángel; y en la casa se afirmaba que, como suele creer la gente, sus facciones no habían cambiado en nada. ¿No habían cambiado? En verdad la frente noble y serena, podía ser la misma; pero: ¿los párpados helados, la sombra que huía de ellos, los labios de mármol, las manos rígidas en actitud de oración como si repitieran las súplicas de la angustia final podían confundirse acaso con la vida? ¿Si fuera así, por qué no me acercaba a esos labios celestiales con lágrimas y besos infinitos?”.
 12. *Id.*, p. 155: “La voz del sacerdote se escucha una vez más: *tierra a la tierra*, y se escuchan los terribles golpes en la tapa del cajón: *ceniza a la ceniza* y nuevamente se escucha el mortal ruido; *polvo al polvo* y una última salva de adiós proclama que la tumba, el ataúd, el rostro están sellados para siempre”.
 13. *Id.*, p. 154: “El dolor más grande radicaba en esto, en las fatales palabras: “seremos transformados”. ¿Cómo era posible que se mantuviera la unidad de mi afecto si ella debía cambiar, si sus tiernas facciones ya no reflejarían los rasgos grabados en mi corazón?”. Incluso: ¿cómo afirmar la imperfección de la repetición si el original está borrado, el rostro es lo que primero se borra?”.
 14. *Id.*, p. 149: “Pero sino el ombligo del mundo, Jerusalén era para el habitante de la tierra el *omphalos* de la mortalidad. ¿Cómo era posible, si, al contrario, los niños entendíamos que en Jerusalén fue pisoteada la muerte? Por esa misma causa la mortalidad habría de tener allí su cráter más tenebroso. Allí lo humano aparecía con alas del sepulcro y, de igual modo, el abismo devoraba lo divino; la estrella menor no podía brillar mientras la mayor no se eclipsara”.
 15. *Confesiones*, p. 104: “Por lo menos me siento seguro de esto, la mente no es capaz de nada que se asemeje al “*olvido*”; mil accidentes ponen un velo entre nuestra conciencia y las inscripciones ocultas de la mente. pero otros accidentes de la misma clase lo desgarran y, velada o no, la inscripción siempre perdura, igual que las estrellas que parecen resignarse frente a la luz común del día aunque en realidad, como todos conocemos, la luz haya corrido su velo sobre ellas, que se mostrarán nuevamente cuando de nuevo se descorra la luz oscurecedora del día”.
 16. *Suspiria*, p. 157: “Los cielos se fatigaban con las preguntas de mis ojos. La azul inmensidad se atormentaba con mi obstinado escrutinio y la recorría con mi vista siempre buscando un rostro angélico que tuviese tan sólo un instante de permiso para mostrarse”.
 17. *Id.*, p. 207: “Muchas veces, de la misma manera que cambia de cara cambian sus palabras, y muchas veces no son las que yo usé o usaría”.
 18. *Id.*, p. 190: “¿Qué pensaría, hermosa lectora, de una cuestión como esta: escribir un libro que tenga sentido para tu propia generación y no lo tenga para la próxima, cuyo sentido vuelva a nacer en la siguiente y se pierda en la cuarta, y así en forma alternativa, desapareciendo en la noche o brillando en la luz del día, igual que el Aretusa, río de Sicilia, o el Moles, río de Inglaterra, o como el movimiento de la piedra achatada que arrojan los muchachos rozando la piel del río, ya hundiéndose en el agua, ya tocando la superficie, sumergiéndose pesadamente en las tinieblas, surgiendo ligeras a la luz de una larga serie de alternativas?”.
 19. *Id.*, pp. 193-4: “Tenía nueve años el día que, jugando al borde de un arroyo solidario, se cayó al agua en uno de los más hondos remansos. Al fin, pasado un tiempo que nadie puede saber, un granjero que venía a caballo por un camino alojado y que la vio asomarse a la superficie, le salvó la vida, pero no sin que

- antes ella descendiera al abismo de la muerte y viera sus secretos como puede haberlos visto un hombre que tuviese permiso para regresar”.
20. Id., pp. 189-90: “El químico monacal alcanzó sus propósitos de un modo que se diría increíble, no por el buen éxito alcanzado sino por las limitaciones tan sutiles que lo ceñían, tan profundamente el efecto conseguido se ajusta a los intereses inmediatos de su época y a los designios contrarios de la nuestra. Realizaron lo que querían realizar, aunque no de manera tan radical como para impedirnos a nosotros, su posteridad, el *desbacerlo*. Dejaron de lado la escritura lo suficiente como para que el campo quedara libre a un nuevo manuscrito, pero no lo bastante para que las huellas del más antiguo manuscrito nos fuesen irrecuperables”.
 21. Id., p. 190: “Borramos lo de encima, la inscripción que superpusieron; restauramos lo de abajo, lo que ellos habían borrado”.
 22. Id., pp. 191-2: “La química, bruja tan potente como la Ericto de Lucano (*Farsalia*, libro VI o VII) obtiene con sus torturas que el polvo y las cenizas de siglos pasados le revelen los secretos de una vida terminada a los ojos de la mayoría pero que, todavía, arden en el rescoldo de la propia fábula del fénix —ave secular que extendió durante siglos su existencia solitaria y sus solitarios nacimientos en eternas sucesiones de nieblas funerales— es un símbolo de lo que hemos hecho con los palimpsestos. Hemos vuelto sobre cada uno de los fénix en el extenso *regressus* obligándolo a exponer su fénix ancestral que duerme en las cenizas bajo sus propias cenizas. Nuestros bondadosos abuelos se espantarían ante tantas brujerías, y si especularon sobre la conveniencia de quemar al Doctor Fausto, a *nosotros*, por aclamación nos mandarían a la hoguera. No se habría celebrado ni siquiera un juicio; su espanto frente a la descarada perversidad de nuestra hechicería sólo hubiera quedado satisfecho destruyendo las casas y sembrando de sal las tierras de todos los que tuvieron parte en ella”.
 23. Id., p. 234: “Demos por sentado que ha transcurrido el tiempo; supongamos que yace sobre el ataúd vestida para el sepulcro. La ventaja es que, si bien nadie puede reparar los estragos del tiempo, en ella (como ocurre a menudo en personas jóvenes) se ha despertado la expresión propia de los años de la infancia”.
 24. *Confesiones*, p. 78: “El océano de movimiento eterno y pacífico, sobre el cual caía una quietud de paloma, podría simbolizar acertadamente la mente y la sensación que la embarga”.
 25. *Suspiria*, pp. 192-3: “¿Qué es el cerebro humano, si no un palimpsesto natural y poderoso? Mi cerebro es un palimpsesto, tu cerebro, ¡oh lector!, es un palimpsesto. Encima de tu cerebro han ido cayendo, con la suavidad de la luz, capas de ideas, imágenes y sentimientos. Cada generación parece sepultar a todas las anteriores, aunque en realidad ninguna se haya extinguido”.
 26. Id., pp. 152-3: “Al día siguiente del que he narrado, acudieron varios médicos a examinar el cerebro y comprobar el carácter de la enfermedad, que según ciertos síntomas, presentaba anomalías difíciles de reconocer. Así es la santidad de la muerte, y sobre todo de la muerte de un niño inocente, que aun los que son amigos de las habladurías prefieren no comentarlas. Así pues, no supe nada del propósito que reunió a los médicos y ni sospeché siquiera los cambios tan crueles que tal vez produjeron a la cabeza de mi hermana. Años después fui testigo de un caso similar y pude ver los restos de un joven de dieciocho años muerto de la misma enfermedad, una hora después que los cirujanos le destrozaran el cráneo, aunque las vendas tapaban el deshonor del examen y las facciones tenían un gesto de serenidad. Con mi hermana pudo haber pasado lo mismo, si no fue así, me hace feliz saber que me evitaron el dolor de observar la mármorea imagen de paz, aunque helada y rígida, alterada por imágenes que la desfiguraban”.

27. Id., pp. 137-8: “El verdadero propósito de mis *Confesiones del opio* no es el mero tema filosófico —al contrario, esa es la vara sin adornos, la lanza, la alabarda— sino las difusas variaciones musicales sobre el tema, las ideas, las sensaciones, digresiones parasitarias que trepan con flores y campanillas alrededor del árido bastón, se apartan de él por momentos con frondosidad excesiva pero al mismo tiempo, por el eterno interés de los *temas* de estas digresiones, cualquiera sea su ejecución, cubren de gloria incidentes que, en sí mismos, serían menos que nada”.
28. *Confesiones*, pp. 74-5: “Pero un amigo me dice, para mí la sucesión de notas musicales se asemejan a una serie de caracteres arábigos, no genera en mí ideas de ninguna clase. ¿Ideas, mi querido señor? No es la ocasión de tenerlas: todas las ideas que se manifiestan en tales casos utilizan el idioma de los sentimientos representativos. Pero por el momento este tema se aparta de mis propósitos; es suficiente decir que la compleja armonía de un coro, etc., desplegabá frente a mí, como un tapiz, toda mi vida pasada, no recordada por un acto de la memoria sino presente y viva en la música: ya sin pesar para mí, dejados de lado o bien entremezclados en una turbia abstracción los detalles de sus incidentes y las pasiones exaltadas, espiritualizadas, sublimadas. Podía poseer todo esto por solo cinco chelines. Además de la música de la escena y la orquesta, en los intermedios de la función escuchaba en torno mío la melodía de la lengua italiana hablada por mujeres italianas, puesto que la galería la frecuentaban siempre gente de Italia a quienes yo escuchaba con el mismo placer que sentía Weld el viajero al oír en el Canadá las graciosas risas de las indias; cuanto menos entendemos un idioma, somos más sensibles a lo melodioso o a lo duro de sus sonidos, y en esto me venía bien saber poco italiano ya que me era imposible hablarlo, lo leía con mucha dificultad y no entendía ni la décima parte de lo que conversaban”.
29. *Suspiria*, pp. 207-8: “Esta es la relación entre el Oscuro Intérprete, en quien enseguida descubrirá el lector al extraño presente en mis sueños y mi propio espíritu. Al principio fue un simple reflejo de mí ser interior. Pero al igual que las tormentas o los bruscos aguaceros obstaculizan la aparición del Brocken y mienten en cuanto a su verdadero origen, el intérprete huye a veces de mi órbita y se mezcla un poco con naturalezas ajenas. En estos casos a veces reconozco en él a mi verdadero parhelio. Lo que dice no es, generalmente, sino lo que yo tengo dicho a la luz del día o en una meditación tan profunda que se enterró en mi corazón. Muchas veces, de la misma manera que cambia de cara cambian sus palabras, y muchas veces no son las que yo usé o usaría. No hay ser humano capaz de darse cuenta de todas las cosas que ocurren en los sueños. Resumiendo, creo esto: que es un fiel representante de mí mismo, pero que también se halla atado, en ocasiones, a la acción del buen *Phantasus* rey de los sueños. (...) El Intérprete está firme y como varado en mis sueños, pero las nieblas cerradas, las violentas tormentas que o mueven peligrosamente o aun lo obligan a retirarse como su doble sombrío y tímido, fantasma del Brocken, obligándolo a asumir nuevas facciones que son extrañas, porque en los sueños existe siempre un poder al que no le es suficiente la reproducción sino que crea o transforma de modo absoluto”.
30. Id., p. 200: “Igual que Dios, a quien sirven, [Nuestras Señoras del Dolor] no manifiestan su voluntad en sonidos que se pierden, ni en palabras que se diluyen, sino en señales del cielo... en cambios que se ven en la tierra, en los pulsos de los ríos secretos, en señales heráldicas dibujadas en las tinieblas, en jeroglíficos grabados en las tablas del cerebro. Daban vuelta en laberintos: yo deshacía sus pasos. Telegrafaban de gran distancia: yo descifraba las señales. Juntas conspiraban; y mis ojos percibían las intrigas en los espejos de la oscuridad. Sus ojos eran los símbolos, *mias* las palabras”.

31. *Confesiones*, pp. 74-5: Ver nota 28.

32. Id., p. 102: "Bastaba que imaginase en la oscuridad las cosas que se pueden representar visualmente para que inmediatamente asumieran la forma de fantasmas del ojo y por un proceso al parecer no menos inevitable, una vez dibujadas las imágenes en colores pálidos y visionarios, como escrituras en tinta simpática, la feroz química de mis sueños las reavivaba hasta otorgarles un esplendor intolerable que oprimía mi corazón". La función del sueño es la lectura de lo que de otro modo no podría leerse, la repetición de las experiencias infantiles: "Sin duda alguna los fenómenos producidos en el escenario de mis sueños repetían algunas experiencias de mi infancia" (*Suspiria*, p. 135). Pero el sueño no da la verdad de lo que lee, sino un nuevo jeroglífico a descifrar. Se ve el dispositivo de lectura: los sueños son necesarios para leer aquello que el tiempo olvida de la infancia (el opio opera aquí como mediador), pero la infancia es imprescindible para leer lo que se cifra en el sueño.

33. *Confesiones*, p. 95: "No me era posible, sin gran esfuerzo, obligarme a la tarea de recordar o de exponer en un relato ordenado, toda la carga de horrores que pesa en mi cerebro".

34. Id., p. 74: Ver nota 28.

35. Id., p. 103: "Volvían a mí los más insignificantes incidentes de la infancia o escenas olvidadas de años atrás; no puede decirse que los recordara, pues si alguien, estando yo despierto, me hablaba de ellos, no hubiera podido darme cuenta de que formaban parte de mi existencia. Pero de la manera en que se ubicaban ante mí, en sueños semejantes a intuiciones, revestidos de las más efímeras circunstancias y sentimientos que una vez los acompañaron, los "reconocía" inmediatamente".

36. Reconozco los procesos fisiológicos, el funcionamiento de la vida, el desgaste de la muerte: "[El médico] atribuía el dolor a las mismas funciones digestivas que, en normales condiciones, no alcanzan a llegar a la conciencia pero que se habían vuelto perceptibles a causa del estado antinatural del estómago, enviciado por la utilización tan prolongada de opio (...). La intención de la naturaleza, puesta de manifiesto en el estado de salud, es sin duda que no nos demos cuenta de todos los movimientos vitales como son la circulación de la sangre, la expansión y contracción de los pulmones, la acción peristáltica del estómago, etc., y parece que el opio, en estas cosas como en otras, es capaz de oponerse a sus propósitos". (*Confesiones*, p. 121).

37. Cfr. este párrafo que Baudelaire entrecomilla en *Los paraísos artificiales* y que no figura en el texto de De Quincey: "Algunos segundos bastan para contener un número de sentimientos y de imágenes para cuyo desenvolvimiento fueron necesarios muchos años. Y lo más particular en esta experiencia, que la casualidad ha realizado más de una vez, no es lo simultáneo de tantos elementos que fueron sucesivos antes, sino la reaparición de todo lo que el ser mismo ya no conocía, pero que, sin embargo, se ve obligado a reconocer como propio de él. Por tanto, el olvido no es más que momentáneo, y en circunstancias tan solemnes, acaso en la muerte, y por lo general en las excitaciones intensas producidas por el opio, todo el inmenso y complicado palimpsesto de la memoria se despliega de una sola vez con todas sus capas superpuestas de sentimientos extintos, misteriosamente embalsamados dentro de lo que llamamos olvido. Un hombre de genio melancólico, misántropo y deseoso de vengarse de la injusticia de su siglo, arrojó un día al fuego todas sus obras manuscritas. Y como le vituperasen por este espantoso sacrificio de todas sus esperanzas, respondió: —¿Qué más da? Lo importante era que estas cosas fuesen creadas; han sido creadas, luego existen. Daba un carácter de indestructible a toda cosa creada. ¡Con cuánta mayor evidencia aún se aplica esta idea a nuestros pensamientos, a nuestras acciones, sus

nas o malas! Y si hay algo de infinitamente consolador en esta creencia, en el caso en que nuestro espíritu se dirige hacia esa parte de nosotros mismos que podemos contemplar complacidos, ¿no hay también algo de infinitamente terrible en el caso futuro inevitable de que nuestro espíritu se dirigía hacia aquella parte de nosotros mismos que no podemos afrontar sin horror? (Tr. de Pedro González-Blanco, F. Sempere, Valencia, s. a., pp. 183-4).

38. *Suspiria*, pp. 134-5: "Nadie debe ni *puede* narrar todas las conmociones de esta magnitud con que tramó su vida. Pero una de ellas, que alteró mi infancia, constituye una excepción privilegiada. Privilegiada por tratarse de una comunicación que es propia para oídos extraños y porque, si bien se refieren al ser íntimo de un hombre, ese ser se encuentra tan lejos del ser actual que no se hieren los sentimientos de delicadeza o justa reserva. Privilegiada también por su tema, que coincide con los sentimientos del narrador. El adulto siente afinidad con el niño que fue, porque es él mismo y porque (siendo él mismo) no es ya el mismo. Reconoce que la honda y misteriosa identidad de su persona adulta y niña es la razón de su simpatía, pero, a pesar de este acuerdo general y esta necesidad de acuerdo, se da cuenta que los principales incentivos de esa simpatía son las diferencias entre sus dos personas".

Id., p. 136: "el caso no se cuenta solamente por los hechos que ocurrieron sino porque los hechos están vistos a través de una abundancia de ideas y sentimientos naturales, unos en el niño que sufre, otros en el hombre que relata, todos ellos importantes en la medida en que se refieren a casos solemnes".

Cfr. *Suspiria*, p. 244 (nota 32, ed. cit.): "Se debe tener presente que, si bien se hace referencia a los sentimientos de un niño, no es el niño el que habla. Todo lo que florece en la mente del hombre y se expande hasta alcanzar la plena madurez tiene que haber preexistido en germen durante la infancia".

39. Id. p. 214: "De la misma manera como «ya en el hoy transita el mañana», en las experiencias pasadas de una vida juvenil es posible percibir fugazmente el futuro".
40. Cfr. *Confesiones*, p. 108: "Generalmente el Asia Meridional es lugar de imágenes y asociaciones atroces. El hecho de haber sido la cuna de la humanidad nos bastará para inspirarnos un lejano sentimiento de reverencia, aunque para ello existan otras razones (...). La sola antigüedad de las costas asiáticas, de las historias, instituciones, formas religiosas, etc., me produce tanta impresión que para mí la edad inmemorial de la raza y el nombre predomina sobre el sentido de la juventud en el hombre. Un joven chino me parece un hombre antediluviano renovado".
41. *Suspiria*, pp. 162-3: "Pero no niego que me persigue la vida pertinaz que guardan en mi memoria cosas que oí una sola vez en voz baja, sin llegar a la conciencia. Palabras pronunciadas una sola vez y sin fuerza reviven en mí cuando estoy solo y en la oscuridad, y poco a poco se organizan a sí mismas en frases, con un esfuerzo a veces penoso pero en el que de algún modo me veo obligado a participar".
42. Id., p. 147: "Con razón se dice respecto al último extremo del sufrimiento que "no es posible recordarlo" porque pierde su identidad al enterrarse en su propio caos".
43. Id., p. 148: "Me detengo un instante al llegar a un recuerdo tan conmovedor y revolucionario para mí, que vivirá siempre (si algún recuerdo terrenal vive siempre) hasta mi muerte, con el fin de presentar a algunos lectores y comunicar a otros que en *Las Confesiones* originales traté de explicar la razón por la que *caeteribus paribus*, la muerte emociona más en verano, que en algo la modifican los accidentes del escenario o la estación. La causa de ello, como lo expliqué antes, se encuentra en el antagonismo entre la exuberancia de la vida tropical en el verano y las negras esterilidades del sepulcro".

44. Id., p. 229. “¡Cielos! Cada vez que recuerdo los sufrimientos que presencié o tuve conocimiento, aun en esta breve estadía londinense, quiero decir que si la vida pusiese al descubierto ante nosotros sus interminables series de habitaciones desde un punto de vista *anterior* a ellas, si desde un lugar oculto pudiésemos ver “por anticipado” sus amplios corredores y las habitaciones que se abren a ambos lados, lugares de tragedia, salas de castigos, solamente en la reducida ala de la gran posada en la que hemos de alojarnos y no más, todo el tiempo, que será muy escaso, que estaremos en ella y no más, aunque nuestros ojos alcanzaran a aquellos quienes despiertan interés personal en nosotros y a nadie más, ¡cómo miraríamos la vida horrorizados! ¡Si esas imprevistas catástrofes o esas penas sin redimir que cayeron, casi ante mis propios ojos, en personas que yo conocía —todos ya han muerto, algunos hace ya mucho tiempo— me fueran mostradas ocultamente cuando ellos y yo avanzábamos sobre el vestíbulo de las esperanzas matinales, cuando las propias desgracias apenas se concentraban en la posibilidad y algunas de sus víctimas eran niños! El pasado observado no como tal sino como un espectador que retrocede diez años con el fin de conocer mejor ese pasado como si fuera el futuro...”.
45. Cfr. “La esfinge tebana”, pp. 86-7: “Perplejos, ciertamente estuvimos; pero no del todo, pues unos pocos años de meditación nos susurran esa revelación, esa segunda visión de la verdad, que no fueron capaces de adivinar ni Davo ni aun Edipo en momentos en que semejante hallazgo pudo haberlo salvado; pues a nuestro juicio, la respuesta plena y *final* al enigma de la Esfinge radicaba en la palabra EDIPO. Fue el propio Edipo quien satisfizo los requerimientos del enigma”. Edipo, el hombre no es capaz de ver lo que lo mira con fijeza. Cfr. *Suspiria*, p. 188: “Pero en lo que respecta a la imprenta el hombre, a pesar de su estulticia admirable, no ascendió a la altura de las circunstancias ni fue capaz de elegir algo que lo estaba mirando tan firme. No es necesaria una inteligencia ateniense para leer el secreto de la imprenta en docenas de procesos que se multiplican en los usos más comunes de la vida *diaria*. Para no tratar de artificios tales usados en las distintas artes mecánicas, cualquier nación que haya acuñado monedas o medallas tiene que conocer, a la fuerza, los aspectos esenciales de la imprenta. De esta manera, el obstáculo a la introducción de libros impresos, ya en los tiempos de Pisístrato, no fue la falta del arte de la imprenta —o sea el arte de multiplicar las impresiones— sino la falta de un material barato que *recibiese* tales impresiones”.
46. Cfr. “La esfinge tebana”, p. 81: “Sorprende advertir que en todos los casos semejantes desperdigados por la literatura clásica —que son muy numerosos— las partes amenazadas por el destino crean en la conminación (pues, en caso contrario, por qué tratarían de evitarla), y al mismo tiempo no crean en ella (pues, si no, cómo pueden imaginar que son capaces de eludirla)”. Lo que señala De Quincey no es tanto una paradoja de la subjetividad como una necesidad que la temporalidad impone.
47. *Suspiria*, p. 229: Ver nota 44.
48. Id., pp. 178 y 180: Ver pág. 70.
49. “La esfinge tebana”, pp. 76-7: “tal como ha sido explicado hasta ahora [el enigma de la Esfinge] nos parece deplorablemente por debajo de la majestad que es propia de la ocasión. Por lo menos han transcurrido tres mil años desde que el enigma fue propuesto, y parecería bastante extraño que la solución adecuada no se presentase hasta noviembre de 1849 (...) y nosotros, escudriñando a través de un abismo temporal más dilatado, trataremos de contemplar con firmeza a la Esfinge y convencer a esta misteriosa joven —si acaso nuestra voz pueda alcanzarla— que la respuesta ofrecida la satisfizo con excesiva facilidad, que la respuesta verdadera todavía no ha sido enunciada, y que Edipo, en verdad, gritó antes de hallarse fuera del bosque”.

50. *Suspiria*, p. 181: "Veía en el pie de imprenta que la obra provenía de Londres, para mí un gran centro de misterio, sobre todo por tratarse de un lugar que nunca vieran mis ojos y a casi 200 millas de distancia".
51. *Confesiones*, p. 77: Ver nota 4. Respecto de la burla, en "La esfinge tebana" la tragedia recuerda un viejo chiste inglés: "El largo intervalo puede traer a la memoria del lector una vieja historia de Joe Miller, en la que un viajero, aparentemente persona inquisitiva, al cruzar por una barrera de peaje dijo al cuidador: «A usted, ¿cómo le gusta que le preparen los huevos?». Sin esperar respuesta, se alejó cabalgando; pero veinticinco años después, al pasar a caballo por el mismo sitio, que era vigilado por el mismo individuo, el viajero miró a éste con fijeza y recibió como respuesta: «Escalfados.»" (pp. 76-7). En el episodio de la librería la respuesta del oráculo es una broma hecha por un empleado del sacerdote en un día de feria: "En la segunda ocasión también me angustió la suma, por haber creído de muy buena fe algo que me dijeron en broma" (*Suspiria*, p. 178). "[El librero] me vio entrar y me saludó con un gesto, pero se encontraba atendiendo a un grupo de extranjeros de una cierta edad. Esto me obligó a dirigirme a uno de sus jóvenes empleados. Recuerdo que como era día de feria había en el negocio mucha gente, frente a la cual yo no deseaba hacer mi pregunta. Ninguna de las criaturas que llegaban a Delfos con el corazón palpitante a presentarse ante el sacerdote del oráculo y pedirle que resolviese una mortal misterio, movió jamás los labios con tanta tristeza como yo al acercarme al joven que sonreía detrás del mostrador. Su contestación decidiría, aunque yo no pudiera saberlo, si en los próximos años de mi vida habría una sola hora de paz. El empleado era simpático y amable, y además amigo de hacer bromas, y supongo que mi expresión de ansiedad, que él juzgaba absurda, le causó gracia. Le describí la obra y me comprendió inmediatamente. ¿Tenía idea del número de volúmenes? Hubo en sus ojos una expresión de fantasía, posiblemente burlona, que desgraciadamente, en vista de mis ideas preconcebidas, interpreté como una burla" (Id., pp. 179-80).
52. "La esfinge tebana", p. 91: "Ya es de por sí una manera de ennoblecer y de idealizar el enigma la circunstancia de que cuente con una doble significación, de que contenga no sólo un sentido esotérico obvio para todo el mundo, sino también un sentido esotérico —ahora sugerido en forma conjetural, al cabo de milenios— que *posiblemente* desconoció la Esfinge y que *ciertamente* ignoró Edipo. Y asimismo se enriquece el significado del enigma en razón de que ese sentido se esconda en el primero, de que uno sea comentario secreto del otro, y de que el precedente sea símbolo del consecuente".
53. Id., pp. 86-7: Ver nota 45.
54. *Suspiria*, p. 181: "Es verdad que nunca oí hablar de una obra compuesta de 15.000 tomos, pero no había imposibilidad material para que existiera, y en ningún caso con mayor razón que tratándose de una obra acerca del inagotable mar. Un ligero error en cuanto a la cifra exacta no modificaba en lo más mínimo el horror de la perspectiva".
55. Id., p. 227: "¿No podía publicar él [el abogado que fue su huésped en Londres] sus *Confesiones*? O lo que es peor, ¿una narración a modo de suplemento a las mías, impreso con el mismo formato para que hiciesen juego? En ese caso caería sobre mí la desgracia que tanto atemorizaba a Gibson el historiador, esto es, ver una refutación de su libro, y su propia contestación a dicha refutación, encuadradas en un único tomo en franca guerra contra sí mismo". ¿No tienen las *Confesiones* ya su suplemento? ¿No es *Suspiria de Profundis* la refutación de los objetivos de aquella obra, de cuál haya sido su tema central, de la curación del opiómano?
56. Id., p. 182: "Este cuadro de las posibles consecuencias impresionaba como ningún otro mi imaginación por encontrarse relacionado con un episodio de las *Mil* y

Una Noches que nos interesó muy particularmente a mi hermana y a mí. Me refiero al cuento del joven cargador que descubre un día al azar el escondite secreto a un viejo mago. En él encuentra prisionera a una bellísima dama a quien se presenta (con posibilidades de éxito) como un galán más cercano a su juventud que un viejo arrugado por los años. En medio de esta crisis el mago vuelve a la casa. El joven intenta escapar y por esta vez lo consigue, pero desgraciadamente olvida las cuerdas que llevaba consigo. A la mañana siguiente escucha que el mago —demasiado honesto— viene a preguntar muy compungido por el joven que ha perdido unas cuerdas en su propio gineceo”.

57. Id., p. 183: Ver p. 83. Cfr., nota 40.
58. “La esfinge tebana”, pp. 77-8: “Esta noción es difícil de expresar en giro moderno, ya que no tenemos concepto alguno que corresponda con exactitud a ella; pero en latín fue denominada *piaculum*. Basándose en nuestra autoridad, *nostro periculo*, y desafiando todas las traducciones dispersas en libros, el lector debe comprender que los antiguos (con lo que quiere significarse griegos y romanos antes de la era cristiana) no tenían idea, ni por asomo, de aquello que en el sistema escritural se denomina *pecado*. La palabra latina *peccatum* y la palabra griega *hamartía* se traducen continuamente por la palabra *pecado*; pero ninguna de las dos tiene semejante significado en escritores que pertenecen al período clásico puro”.
59. Id., pp. 79-80: “Agreguemos, finalmente, que en la idea pagana de *piaculum* reside la más cercana aproximación al concepto abismal que los cristianos atribuyen a la palabra *pecado* (aproximación, sí, pero orientada hacia lo que nunca puede alcanzarse; una escritura semejante a la quiromancia en la mano de cada hombre, pero una escritura que «nadie puede interpretar»). *Piaculum* designa una idea que se asemeja al pecado hereditario, en tanto expresa un mal al que no concurrió conscientemente la parte afectada; y que no se asemeja al pecado hereditario, en tanto expresa un mal propio del individuo que no se prolonga a la especie”.
60. Cfr. la introducción biográfica de Hugh Sykes Davies a la ed. cit., pp. 7-8.
61. Cfr. *Suspiria*, p. 131: “Las *Confesiones del opio* se escribieron con una intención muy secundaria, de exponer el poder específico del opio sobre la facultad de soñar, pero más aún con el fin de poner de manifiesto la facultad en sí misma, y ésta fue la orientación del plan general de la obra. Supongamos que un lector enterado del verdadero objeto de las *Confesiones* como aquí se explica, o sea la revelación de los sueños, me hubiese preguntado: «¿Pero cómo llegó usted a soñar más maravillosamente que los demás?». La respuesta hubiese sido: «Porque (*praemissis praemittendis*) usé cantidades excesivas de opio». Y suponiendo que volviese a preguntar: «Y cómo llegó usted a tomar opio en forma excesiva?». La contestación a eso sería: «Porque ciertos tempranos acontecimientos de mi vida produjeron una debilidad de un órgano que necesitaba (o parecía necesitar) ese estimulante». Después, como los sueños del opio no se podían entender siempre sin conocer esos acontecimientos, fue necesario contarlos. Pues bien, estas dos preguntas y respuestas exponen la ley de la obra, es decir el principio que determinó su forma, pero en sentido contrario o regresivo. Efectivamente, el libro comienza con un relato de mis primeras aventuras. Estas, siguiendo el orden natural de la sucesión, encaminan al opio al que se recurre para aliviar sus consecuencias, y naturalmente el opio conduce a los sueños. Al contrario, en el orden sintético de la presentación de los hechos, lo que venía al final de la exposición era lo primero según mis intenciones”.
62. Id., p. 132: “Al finalizar el pequeño volumen [*las Confesiones*] comuniqué al lector que había logrado dominar la tiranía del opio. La verdad es que la dominé dos veces, y en la segunda ocasión con esfuerzos más extraordinarios aún”.

Pero las dos veces cometí el mismo error, no establecí una relación entre la abstinencia del opio —tan difícil de resistir en cualquier circunstancia— y el gran ejercicio que (según supe después) es la única forma de hacerla soportable. Por entonces pasé por alto la condición *sine qua non* para que la victoria fuera permanente. Dos veces me hundí, dos veces logré levantarme. Me hundí por tercera vez, en parte por la razón que mencioné (el descuido en cuanto al ejercicio) y en parte por otras razones que no vienen al caso pues cansarán al lector”. Baudelaire llama al de las *Confesiones* “un falso desenlace”. Lee en el *Apéndice* de la obra su irremediable eternidad: “De Quincey ha mutilado de una manera extraña el final desenlace de su libro, a lo menos tal como apareció primitivamente. Recuerdo que la primera vez que lo leí, hace de esto muchos años (aún no conocía yo la segunda parte —*Suspiria de profundis*—, puesto que no había aparecido), decía para mí de vez en cuando: —¿Cuál puede ser el desenlace de semejante libro? ¿La muerte? ¿La locura? Pero al hablar de continuo el autor en su nombre, claro es que ha persistido en un estado de salud que sí no es normal y excelente por completo, sin embargo le permite entregarse al trabajo literario. Lo que me parecía más probable era el *statu quo*, la costumbre de sus dolores, la resignación con los temibles efectos de su extravagante higiene, y pensaba que un Robinson puede salir por fin de su isla; un barco puede arribar a una costa, por desconocida que sea, y sacar de allí al desterrado solitario; pero ¿qué hombre escapará al imperio del opio? Así, pues, este extraño libro, confesión verídica o pura imaginería (por más que esta última hipótesis era del todo improbable, por la verdad que se cierne sobre todo el conjunto y el inimitable acento de sinceridad que acompaña a cada detalle), es una obra sin desenlace. Evidentemente hay libros como hay aventuras sin desenlace. Existen situaciones eternas, y todo cuanto se refiere a lo irremediable, a lo irreparable, entra en esta categoría. Acordábame, sin embargo, de que el *tomador de opio* había anunciado en un pasaje del comienzo que a la postre había conseguido *desatar eslabón por eslabón la cadena maldita que aprisionaba todo su ser*. Por tanto, era enteramente inesperado para mí el desenlace, y confieso con franqueza que cuando lo conocí, a pesar de todo su aparato de minuciosa verosimilitud, desconfiaba de él por instinto. Ignoro si el lector participará de mi impresión acerca de esto, pero diré que la manera sutil, ingeniosa, por medio de la cual sale el infeliz del laberinto encantado donde se extravió por culpa suya, parecióme una invención en favor de cierto *cant* británico, un sacrificio en que se inmolaba la verdad en aras del pudor y de los prejuicios. Recuérdese cuántas precauciones tomó antes de comenzar el relato de su *Illiada de males* y con qué cuidado asentó el derecho de hacer *confidencias* hasta *provechosas*. Tal pueblo quiere desenlaces *morales*, y cual otro desenlaces *consoladores*” (op. cit., pp. 154-5).

63. *Suspiria*, pp. 183-4: “¿Hubiera inventado yo esas súplicas, se hubiera reído mi hermana si alguno de nosotros soñara con la posibilidad de que, antes de doce meses, yo mismo me hallaría ¡ay! solo de toda ayuda *confidencial*...? (...). No atiné a pedir consejo a nadie: no tenía a quien. Lo más probable es que mi hermana no me lo pudiera dar, puesto que ninguno de los dos entendía nada de estos asuntos, y acudir a otra persona hubiera significado poner de manifiesto la causa por la cual lo necesitaba. Pero, a falta de consejo, mi hermana me hubiera ofrecido su compasión y la expresión de su amor infinito y, además del alivio de la simpatía que cura momentáneamente todos los dolores, me ofreciera el exquisito consuelo de saber, habiendo comunicado mi secreto, al mismo tiempo no lo hubiera comunicado, porque se encontraba en poder de alguien mucho menos capaz de una traición que yo mismo”.

64. Id., p. 187: “Quizá, lector masculino, conozcas mejor de lo que yo pueda explicar lo que cosa es un *palimpsesto*. Es probable que tengas uno en tu propia

- biblioteca. Sin embargo, puesto que existen personas que *no* lo saben o lo han olvidado, permíteme explicarlo aquí: no ocurra que alguna lectora que honra estos artículos con su atención me acuse de omitir una explicación que era necesaria, lo cual sería más duro de soportar que las quejas proferidas al mismo tiempo por doce orgullosos caballeros, de que mis explicaciones son tres veces excesivas. Ten en cuenta pues, bella lectora, que si explico el sentido del término es única y exclusivamente por *tu* propia conveniencia. Se refiere a una palabra griega y nuestro sexo goza del oficio y del privilegio de dar asesoramiento al tuyo en todas las cuestiones referidas al griego. Somos, por un favor especial, dragomanes eternos y hereditarios del sexo femenino”.
65. *Confesiones*, p. 21: “Nada es más repugnante a los sentimientos de los ingleses que el espectáculo de un ser humano que muestra sus úlceras o llagas morales y saca violentamente el «decoroso manto» con que el tiempo o las indulgencias las han cubierto ante las debilidades humanas”.
66. *Suspiria*, p. 137: “todo el curso del relato se asemeja, y tengo intención de que así sea, a un *caduceo* rodeado de sinuosos adornos o a un tronco de árbol cubierto y coronado de una ondulante planta parasitaria. La simple cuestión médica del opio representa la vara seca y marchita, me arroja de sí los anillos de las plantas en flor, al parecer con una fuerza que es sólo suya, cuando en verdad la planta y los zarcillos vinieron a enredarse alrededor del seco cilindro llevados por la propia exuberancia (...) la vara reseca —tirso encañado, espaldar, lo que sea— sirve solamente de apoyo. Las flores no se hicieron para la vara sino la vara para las flores. Piensa en mí, lector, por igual analogía, como en un *viridantem floribus hastas* (palabras de un verdadero poeta, gran apasionado) que con la vida de las flores alegre y verdece lanzas y alabardas, cosas que por su origen expresan la muerte (porque están hechas con sustancias muertas que vivieron una vez en los bosques) y que por su uso expresan el desastre”. Recuérdese sin embargo la repetida referencia a la asociación verano (exuberancia, vida)-muerte (frío, esterilidad). Ella enseña que cuanto más trato de ocultar la muerte más la señalo con la abundancia de su disfraz.
67. *Id.*, pp. 236-7: “somos capaces de enfrentar a la muerte, pero conociendo como algunos conocemos lo que es la vida humana: ¿quién de nosotros podría enfrentarse sin temblar (si fuera consciente de ser llamado) a la hora de nacer?”. Cfr. “La esfinge tebana”: “Y en medio de esa angustia general de ira destructora, un misterio central, como una sombra en medio de la sombra, se oculta en un escondrijo inaccesible para la vista, para el amor filial o para los atisbos de la mente; y *eso* es la muerte de Edipo. En verdad, ¿*murió*? Aun *esto* es más de lo que podemos decir (...). ¿Qué lenguaje terreno o qué trompeta celeste podía descifrar la calamidad del insondable llamado, cuando desde las profundidades de los antiguos bosques, sometedora como la fuerza gravitatoria y arrebatadora como un torbellino, muy lejos aunque cercana y desde cierto mundo distante aunque al alcance de la mano, una voz gritó: «¡Oíd, Edipo! ¡Rey Edipo! ¡Aproxímaos! ¡Aquí sois requerido!»? ¿*Requerido*? ¿Para qué? ¿Para la muerte? ¿Para el enjuiciamiento? ¿Para algún yermo de errabunda eternidad? Jamás lo supo hombre alguno (...) ¿Siguió la Esfinge con su mirada cruel esta fatal trama de calamidades hasta su sombría crisis en Colono? Cuando las agitadas aguas se cerraron sobre su mirada, ¿intentó acaso herir con sus posturas palabras? ¿Dijo: «Yo, la hija del misterio, he sido *llamada*, he sido *requerida*. Pero en medio del alboroto del mar y de la gritería de las aves marinas, muy por encima de todo, oigo otro llamado, aunque distante. Puedo oír que tú, Edipo, hijo del misterio, eres *llamado* desde lejos. También tú serás *requerido*»?” (pp. 89-91).
68. *Suspiria*, p. 130: “Entre todos los poderes del hombre que se ve afectado por la vida sumamente intensa de los instintos sociales, el poder de soñar es el que

más sufre. Nadie piense que esto es exagerado. La máquina de soñar plantada en el cerebro humano no se plantó en vano. Esta facultad aliada al misterio de la oscuridad, es el gran tubo por el cual el hombre se comunica con la sombra”.

69. *Confesiones*, p. 96: “Tal vez creerás que soy demasiado confidente y comunicativo respecto a mi propia historia privada. Es posible. Pero mi modo de escribir es casi pensar en voz alta y seguir mis movimientos de humor sin fijarme quién me escucha; si me detengo a reflexionar en lo que es propio decir a esta o aquella persona, pronto dudaré de que exista una parte de mi narración que pueda relatarse con propiedad. La verdad es que me imagino que ya han pasado quince o veinte años y me hago la idea de que escribo para quienes entonces se interesarán por mí”.

Notas

SERGIO CUETO

LA PRIMAVERA

Suspended in time, between pole and tropic.

T. S. ELIOT

La Primavera, motivo de adecuadas, puntuales, obligatorias, infantiles composiciones, solícita matrona de fáciles, amorosas expansiones literarias, no parece guardar su secreto. Ella se ofrece (“como una mujer desvestiéndose”, dice W. Stevens). De su casi desnudez uno está invitado a sufrir, o a gozar, pero de un modo sin duda compulsivo, violento: toda Primavera es finalmente despótica. (Recuerdo aquí la de Stravinsky, que reclama sacrificios y ensordecedoramente desata hielos obstinados¹).

Entre el Invierno y el Verano, la Primavera es lo que junta, los junta, junta la muerte dormida, perezosa, inconsciente del Invierno con la muerte insomne, inmóvil, obscenamente tangible del Verano.

Abril es el mes más cruel; engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
raíces perezosas con lluvias primaverales.
El invierno nos mantuvo cálidos cubriendo
la tierra con olvidadiza nieve, nutriendo
un poco de vida con tubérculos secos.

1. Dice Stravinsky: “La violenta primavera rusa que parecía empezar en apenas una hora y que hacía pensar en el crujir de la tierra entera... El hielo (en el río Nieva) tenía varios pies de grosor, una característica que puede ayudarlo a Ud. a imaginar el estallido que durante la primera hora de la primavera producía el deshielo. El ruido era tan estrepitoso que ni siquiera podíamos conversar...”.

Así se lee al comienzo de *La Tierra Baldía*, que, como la Primavera, es un *preludio* (en el sentido que con el romanticismo asumió esta palabra²). ¿Qué relaciones mantienen la Primavera y el poema? ¿Se trata tan sólo de un preludio que habla de otro, de una incrustación simple? ¿Es la Primavera el *tema* de *La Tierra Baldía*? No es seguro. Como la memoria y el deseo, el pasado y el futuro, lo perdido y lo imposible, los dos preludios se mezclan, se señalan, entreveran sus lugares, indecisos, provisionales.

Una voz: la crueldad de la Primavera consiste sencillamente en afirmar que no hay olvido, que sobrevienen sueños en el sueño de la muerte. La Primavera es el despertar incesante del que no puede dejar de dormir, el anuncio inconcluso de un fin cualquiera, el insomnio de un morir sin fin.

Otra voz: La crueldad de *La Tierra Baldía* consiste sencillamente en afirmar que no hay olvido, que sobrevienen sueños en el sueño de la muerte. El poema es el despertar incesante del que no puede dejar de dormir, el anuncio inconcluso de un fin cualquiera, el insomnio de un morir sin fin.

Entre las dos, otra, se la habrá notado: lo que no deja vivir, no deja morir, vuelve como la palabra de Hamlet, que murió hace mucho y todavía se interroga; como la de Borges (“¡Ah, si en esa mañana hubiera olvidado!”), que, astuta, disimula el recuerdo en un modesto deseo.

De modo que la Primavera es el *sujeto* (el que habla, el asunto) de *La Tierra Baldía*. Pero sujeto que debe atravesar el poema y dejarse atravesar por la literatura para decir su verdad; verdad que, sin embargo, y por eso mismo, ya no es sólo la suya, sino también, de algún modo, la de la literatura que la ha hecho brillar.

La Primavera afirma el ilimitado deseo de la memoria, un deseo cargado de voces que se repiten al azar, sin analogía, como citas en ruinas que no acaban de ser olvidadas y se niegan a cualquier restauración. La Primavera es el indefinido y nunca cumplido germinar de los cadáveres.

¿Aquél cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
ha comenzado a germinar? ¿Florecerá este año?

2. En efecto, el preludio romántico no prelude nada, se ha desprendido de toda *pieza*, de toda obra de la que sería el anuncio. Solo, ahora se antecede a sí mismo; ya no abre a ningún juego, es el puro juego de la abertura cerrándose sobre sí. Y sin embargo el romanticismo descuida algo no menos esencial: el preludio remite a su propio pasado. Eliot (léanse también sus “Preludios”, en *Prufrock y otras observaciones*) lo muestra con un artificio poco poético: el preludio *relata*, se *relata*, él mismo es el contenido que no deja de anunciar. Antes y después de sí, por lo tanto, ya no puede arrogarse la indiferencia de lo acabado, la ligereza de lo no comprometido; alcanza ahora la esencia de la trivialidad (que no es la exclusión de lo grandilocuente), la encrucijada en la que nada pasa, en la que todo acontecimiento es un pasado por venir.

La Primavera es el fallido entierro de los muertos, porque no viven ni mueren: sueñan. Ella no deja de llamar en el fondo de la descomposición, de remover en la muerte ese poco de vida que todavía agoniza, y que lo había olvidado.

Si el Otoño es el lado nostálgico, blando de la decadencia, la Primavera es su lado cruel, no menos enfermizo pero sin duda más imperioso.

Pido perdón a los jóvenes, que lo ven sin duda desde otro punto de vista; en cuanto a mí se refiere, la primavera, una vez pasados los cuarenta, se me manifiesta como un fenómeno congestivo, de aspecto más bien repugnante, como un rostro de apoplético, que implica de esa forma (por lo menos) algo violáceo, gimiente, musical.

Ante las manifestaciones vegetales, florales y estos trinos del ruiseñor que subrogan la noche: ¡Casi estoy contento de no ser tan expansivo! Ese tenderete de granos, de várices, de hemorroides, me da cierto asco.

Son "Las lilas", precisamente, las que obligan a Francis Ponge a confesar la enfermiza verdad de la Primavera, las mismas lilas que florecen en la muerte, que se alimentan de escombros en la tierra baldía.

La Primavera es entonces el esplendor de la decadencia, la enfermedad (¿natural?) de la naturaleza, su manifestación expansiva.

Curioso: una decadencia que asume las formas de la plenitud. Nada en ella que se agoste, se marchite, se extenué. Por el contrario, la Primavera no deja de crecer, insensatamente, en el fondo de los cuerpos. Crecimiento desordenado, bullicioso, que hincha la noche hasta lo insopportable, sustituye el reposo por el insomnio, el dormir por el sueño, el olvido por la insistencia.

La Primavera es la expresión incontrolable de la vida, el deseo superabundante de la manifestación. Y sin embargo la vida no se libera de lo así expresado, no lo derrama en un afuera cualquiera: la expresión no es una purga que purifica, no se trata de ninguna catarsis. (Como en los poemas de Ponge [me refiero a *Piezas*], la expresión, la alegoría no liberan a la escritura de su movimiento; por ellas la escritura no libera ningún sentido. Por el contrario, el sentido alegórico parece pegarse a la pluma, espesar la tinta, entorpecer el trazo. Podríamos dar a este fenómeno el nombre de "empapelamiento" (así como se dice "empantamiento"), y no dejar que nos retenga aquí).

La Primavera, digamos para ser precisos, es la *excrecencia* de la vida, el ofrecimiento obsceno (tal como se exponen los productos en el mercado) de lo que dormía en ella y que la pervierte, de la rumorosa enfermedad que sin embargo ella es en el fondo y de la que se alimenta. Lo que quiere decir que la vida dura por lo que la corrompe, que la excrecencia es su salud.

En un poema, R. Frost se preguntaba cómo acabaría el mundo, si por el fuego o por el hielo. Pero no se trata en verdad de una antinomia justa, porque la violencia está puesta del lado del fuego, y siempre es más grato creer que se morirá bajo las llamas de un furor épico y no en el abrazo de un viento helado.

Pero acaso el mundo no acabe con un puñetazo, ni siquiera con un sollozo. Puede conjeturarse que el final del mundo, en todo caso, se deberá apenas a la caída del último pañuelo, la última gasa de una primavera despiadada y estúpida, estúpidamente despiadada, a la que seguirá un definitivo, desnudo, blanco Verano sin rostro. Puedo ver las casas blanquear bajo un sol inmóvil e invisible, las ciudades muertas y detenidas como en un fotograma, el aire fijo e impasible (el aire de vidrio de los poemas de Montale), las cosas ya sin sombra, sin su lado oscuro, enmudecidas y abiertas, sólidas e inexistentes, y que nadie ve.

Acontecimiento anunciado, largamente anunciado y sin embargo repentino, la Primavera ya siempre está aquí cuando comienza, siempre ha comenzado antes de comenzar, y cuando esté a punto de concluir, de pronto, y, aunque todo lo hiciera prever, inesperadamente, ya se habrá ido, disuelta en el verano, su impavidez final.

No me parece indigno olvidarla.

Febrero, 1987

ANALIA CAPDEVILA

BLANCHOT Y LA NOVELA

A mí me gusta pensar que el mundo que creé es una especie de piedra angular del universo; que si esa piedra angular, pequeña y todo como es, fuera retirada, el universo mismo se vendría abajo.

WILLIAM FAULKNER

“¿Por qué la novela?”. La eficacia de la pregunta de Marthe Robert¹ es doble, porque son dos los alcances que le reconocemos.

¿Por qué creer *aún* en la existencia de lo que se llama “género novelesco”, especie dentro de la literatura, principio de clasificación que ayuda a poner algo de orden en el caos que permanentemente la invade? Pero además, ¿por qué elegir la novela —respetuosos por un momento de las evidencias que prueban su existencia— como “objeto” de nuestra reflexión? Porque no hay ningún otro género al que la cuestión del género

le sea tan necesaria. La “indefinición” que lo caracteriza —dice Marthe Robert— lejos de ser un obstáculo para la reflexión, la estimula, planteándonos a cada paso la pregunta por aquello que lo define. Es en *este sentido* que Blanchot “problematiza” la noción de género, no para superarla (única *ilusión* que no soporta la literatura) sino para establecer, en cada novela, su mismo alcance.

“Los libros sólo tienen valor en función del libro superior que nos permiten imaginar”. Encontramos en esta afirmación una definición justa —demasiado estrecha y demasiado amplia a la vez— de la noción de *necesidad*, fundamental al género novelesco. Con frecuencia invocada en sus ensayos dedicados al tema, el valor que Blanchot le concede le viene de su capacidad de librarnos de todo lo que una novela debe rechazar si quiere ser arte: “lo arbitrario” y “lo en apariencia natural”.

Lo *arbitrario*, sinónimo de contingente, “lo que está de más”, sin justificación alguna en el proyecto que la novela trata de llevar adelante. Rechazarlo no significa únicamente respetar la causalidad que garantiza la célebre “unidad de composición” de toda obra artística: se trata además de imponer un cierto orden en la ejecución y una cierta orden a la ejecución que nos salvaguarden de lo innecesario. En oposición a lo arbitrario, la *necesidad* es el resultado de un “movimiento de progresión” —“movimiento imprevisible de la escritura”— por el cual cada relato va en busca de sí mismo, descubriendo, al mismo tiempo que lo funda, “el espacio de su cumplimiento”.

“Para ser leído como yo escribo, es necesario que yo escriba de otra manera que como se me leerá”. La distancia que separa al escritor del lector es el *efecto*, el que enfrentándose a lo *natural*, nos denuncia su apariencia. *Efecto* es siempre efecto de lectura, “sugestión de un efecto”, el “¿Cómo es esto posible?”. Es posible si el novelista se resiste al mito de las “facilidades de la prosa”, acercando su arte al de la poesía, haciéndolo participar de sus mismas exigencias, ésas que hacen al escritor consciente de “lo que realmente desea”. *El efecto es el poder de la novela*: proposición que nos lleva de regreso a la pregunta esencial: ¿cuál es la manera de ser de las cosas novelescas?, o, retomando los términos de Marthe Robert, ¿de dónde le viene a la novela su *poder*?

La respuesta a tal interrogación despliega un juego de problemas fundamentales para la especificación del género. Formulados a la manera de oposiciones nunca resueltas —ningún término “reduce” al otro sino que ambos se mantienen en un espacio paradójico— plantean cada uno la cuestión de la esencia de la novela, cuestión esencial para la vida de la novela.

REAL/IMAGINARIO

En lugar de proclamar una separación radical, Blanchot aclara cómo se juegan en el género las relaciones tanto complejas entre estos dos ór-

denes tan *íntimamente* ligados. Para poder hacerlo debe llegar hasta “el límite de las cosas”, esto es: el lenguaje.

Porque niega la existencia de lo que dice, el lenguaje representa para el hombre la pérdida de los seres reales dejándonos en su lugar la generalidad del concepto. Se trata del “movimiento a través del cual llega el sentido a las cosas del mundo”, movimiento que, para comunicarnos, debemos *necesariamente* olvidar, y del que la literatura, concebida como la transformación de la “palabra bruta” en “palabra esencial”, es el acuerdo.

Siempre a beneficio de la *ilusión* del lector, el novelista, haciendo del lenguaje imagen, trata de convencer acerca de la realidad de una ficción. Imaginar es un poder, el de “hacer presente lo que está ausente, de presentarlo en su ausencia y como ausente”. No imitar lo real, actitud por demás de tranquilizadora, sino imponer como real lo imaginario.

De acuerdo a una concepción clásica, solidaria de la visión que la tradición —“más estricta que rigurosa”— tiene del realismo, lo imaginario es una copia de lo real. Que lo imaginario derive de lo real, que se constituya por la semejanza que mantiene con él, implica una distancia insalvable entre esos dos órdenes. Lo imaginario se asemeja a lo real pero no se confunde para nada con él: lo copia pero no lo toca. En Blanchot la versión de lo imaginario, sobre la que se asienta su concepción de la novela, es otra. Para él lo imaginario no es el doble, menos riesgoso, menos problemático de lo real, sino lo que de lo real aún no conocemos. Imaginar es, entonces, afirmar todo lo irreal que encubre la realidad: tal el poder de la novela.

VERDAD/MENTIRA

Dice Marthe Robert: “La novela jamás es verdadera o falsa, sólo sugiere lo uno o lo otro”. Esto no supone dejar de lado, resolviéndolo, “el problema de la verdad y su trascendencia”, sino únicamente, y por el momento, su posible dimensión moral. Mantenido sobre ella la sospecha o declarada abiertamente su culpabilidad, la ficción literaria quiere ser siempre restituida a la “seriedad del mundo”, de la que sin embargo se mantiene apartada.

“Es a partir de una impostura que comienza la verdad del arte”. Si la ilusión es lo que está en juego en la experiencia novelesca, el problema que viene a plantearse es el de su poder de sugestión, el de la *credibilidad* (engaño) de una creación imaginaria. Haciéndose cargo de la acusación que sobre la novela pesa, el escritor puede asumir distintas actitudes frente a los designios de lo imaginario. La del realismo —ficción que se desconoce como tal— es entre todas la más desleal, pero incluso la osten-

sible honestidad de narradores como Borges (escritor siempre ejemplar, aunque no novelista), que confiesa la naturaleza artificial de sus *ficciones*, no está exenta de cierta suspicacia propia del arte.

Ahora bien: ¿cuál es la verdad de la novela? “La verdad de la novela —nos contesta Marthe Robert— nunca es otra cosa que un suplemento de su poder de ilusión”. Suplemento de un poder que llamamos, con afán de precisión, *fascinación novelesca*: “fascinación que ejerce cierta forma de ausencia”, sugestión que nos retira del mundo, no para llevarnos a otro, sino para mantenernos en el alejamiento de éste, nuestro mundo.

VIDA/NOVELA

La relación de la novela con la vida se desplaza en Blanchot hacia el problema de la vida *en* la novela. Sólo distinguiendo entre apariencia y efecto de vida podemos justificar la soberbia de todo buen novelista, de la que Faulkner nos da prueba en el epígrafe. Capaz de concebir “una obra que ocupe el sitio del universo”, de crear “un mundo que tenga derecho a la existencia”, de “hacer *valer como real*” un nuevo mundo que separado de aquél lo desafíe. Lo real así entendido —inseparable del *como*— es la necesidad misma, lo que hace que ocurra algo en principio gratuitamente creado (y lo que ocurre, no lo olvidemos, ocurre siempre en el tiempo, esencia del género).

Lo real en la novela es lo imaginario. Eso afirma Blanchot cuando dice que “la forma de la novela es su mismo fondo”, es decir, la ficción de la que ella se nutre. Para el novelista resultan infinitos los beneficios que puede otorgarle lo imaginario, porque inacabable es su capacidad de vida. De la extrañeza radical de las ficciones de Michaux, “que no han sido escritas para nosotros”, hasta la creación en Balzac de un universo que aspira a ser el doble del habitual, el mundo se pervierte en “la suma infinita de sus posibles”.

Nos detendremos ahora en algunos ensayos que ejemplifican el valor de la necesidad en la lectura que Blanchot hace de la novela.

En un notable ensayo sobre Henry James, que lleva el título de su más famosa novela, Blanchot se pregunta “qué es un tema”. Esta pregunta para nada ingenua le servirá para mostrarnos cuál es la necesidad que gobierna el arte de un escritor para quien “el tema es todo”. ¿Cuál es el tema de *La vuelta de tuerca*? No es solamente “el rigor de la intriga”, la construcción de la historia que James ya consignaba en sus *Apuntes*. El tema de *La vuelta de tuerca*, dice Blanchot, “es, simplemente, el arte de James, ese modo de merodear siempre alrededor de un secreto que escapa a toda revelación”. James quiso escribir otra historia.

de fantasmas. Pudo hacerlo sometiendo una historia así a la presión de *otra vuelta de tuerca*. La presión que ejerce la narración sobre la verdad de la narración, con el objeto de provocar en el lector “la sugestión de un efecto”, “el extraño temblor de espanto” que impresione su sensibilidad.

En *Los cantos de Maldoror* la ley de la necesidad es el resultado de un conflicto, tan armonioso como insoportable, entre el tema del mal, tradicionalmente entendido como deterioro de todo, y una duración que lo realiza en la exaltación y el prodigio. Y esto en función del ideal de Lautréamont que no es otro que lograr una “novela ideal”, purificada de todas las convenciones ordinarias, y en la que la ficción se constituya en la “destrucción imperfecta” de sí misma.

Con *Las olas* Virginia Woolf compone una novela del tiempo, apuntando a lo que es su “causa profunda”, la condición que hace posible toda novela. Expuesto en su desnudez metafísica el tiempo se materializa, desarrollando una cierta temporalidad, en el vacío que en él insiste. Es ése el tema de la novela, lo que la protege de toda contingencia.

La exitosa novela de Albert Camus, *El extranjero*, encuentra su justificación en lo que parece ser uno de los empeños de la novela moderna: “iluminar” los distintos modos en los que el hombre se relaciona con el mundo. Pero ¿cómo lograrlo? Sabemos que la literatura retiene de la realidad sólo el acto que la significa. La forma está ligada en *El extranjero*, dice Blanchot, a “un modo esencial [de conocer] del ser humano”. La realidad del sujeto, despojada de toda subjetividad, adquiere un nuevo sentido que nos revela el “conocimiento extranjero” que el hombre tiene del mundo y de sí mismo. Sin embargo Camus olvida que la eficacia en literatura se mide siempre en términos de efecto. La primera persona-despersonalizada no soporta la confesión del último capítulo, justamente porque ella nos descubre el sentido de la novela (“el sentido que adquiere la existencia cuando se la observa desde la exterioridad”).

Blanchot encuentra en el Libro con el que soñaba Mallarmé una definición del arte de novelar, o “una alusión gloriosa a lo que [el novelista] está destinado a hacer”. Unos cuantos años más tarde, Michel Butor, tal vez más que inspirado por esta afirmación reveladora, escribe un excelente ensayo sobre Balzac. Su título, “Balzac y la realidad”², nos arroja nuevamente en el problema que constituye a la novela como tal. Para Butor no existe ningún otro escritor que como Balzac haya expresado con tanta *vocación* lo que en Mallarmé era proyecto: escribir un libro que tienda a ser un absoluto y que goce, por lo tanto, de una existencia “tan rigurosa como necesaria”. He aquí la clave de toda creación novelesca.

2. En *Sobre Literatura I* (Estudios y conferencias, 1948-1959), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1967.

BALZAC Y EL DESTINO DEL NOVELISTA

Destino del novelista o “lo que está destinado a hacer”. Se trata de imponer un sueño como única realidad. Un “ensueño”, una “quimera”, que como tantas otras “tiene su ley y su tiranía, a las que es preciso obedecer”³. Balzac demuestra aquí que es consciente como ninguno del sentido de la necesidad en la novela. Si somete su creación al “rigor de la ficción”, lo hace para declarar la soberanía del mundo por ella creado. El universo de *La Comedia humana* no se mide entonces en relación a la realidad exterior que busca representar, sino a su propia consistencia de ficción (la consistencia de algo que, por definición, es inconsistente). Esto no significa que Balzac desconozca la realidad (ningún novelista lo haría⁴) sino que nos la hace presente en su significación, en la significación que tiene para él: su “representación” social y jerárquicamente organizada. Concibe de este modo un “mobile novelesco” (así llama Butor al conjunto de la *Comedia*) dividido en esferas concéntricas que adquieren un movimiento general de una novela a otra y en la totalidad de las novelas que lo componen. Para eso recurre al procedimiento de la “reaparición de los personajes”, que, como él mismo lo afirma, resulta el medio favorable a la ejecución, al mismo tiempo que su condición de posibilidad, lo más conveniente a la economía de un proyecto tan ambicioso. De él Blanchot acentúa su naturaleza abstracta, su carácter de “pura creación intelectual”. Para el realismo balzaciano, cuanto más abstracta es la ley que lo gobierna, más concreto resulta el universo creado.

Una vez concebido el plan es necesario lograr el efecto de movimiento deseado. No sólo cuando sus personajes cobran vida atrapados por una obsesión que desarrollan hasta la fatalidad que les está pre-destinada (fatalidad que generalmente la vida no tiene y que es causa (efecto) de vida en la novela), sino también cuando en el vértigo de esa marcha in-

3. Balzac, Honoré de: Prólogo a *La Comedia Humana* en *La casa del gato que pelotea*, París. Ed. Garnier Hermanos, s/f.
4. Ni el escritor realista ni el narrador de “lo increíble” pueden *desconocer* la realidad.

El primero se empeña en hacer pasar por *natural* una concepción *convencional* de lo real. Es ése, como vimos, un problema de efecto, el conocido *efecto de realidad*. ¿Qué lugar ocupan en la configuración de ese verosímil las referencias a lugares reales? Una cuestión así, tan barthesiana, fue antes preocupación de Balzac, quien en su prólogo de 1842 advierte: “Mas nada sería la novela si, en esa augusta mentira, no fuera verídica en sus detalles”. No sería *nada real* si en ella lo real ocupara otro sitio que el de *los detalles*. Su “modestia” resulta entonces su máxima virtud.

El segundo, en busca de *lo extraño*, debe tener perfecto conocimiento de *lo natural*. Las invenciones de Poe, por ejemplo, se sostienen para Blanchot en un doble fundamento respecto al orden que tratan de pervertir: “excepcionales” al mismo tiempo que “naturales”, escapan y respetan la ley que de esa manera

terviene de golpe el azar, encarnando por un momento la ley de la necesidad, “haciendo —dice Blanchot— que lo verdaderamente carente de causa sea también necesario”. La lógica de ese desarrollo se repite en las descripciones, en las que gracias a una fidelidad extrema a la “ley mecánica” que las funda y gobierna se logra un efecto de inverosimilitud⁵. Auerbach⁶, trabajando sobre la descripción que Balzac hace de Madame Vauquer, anota ese “desorden irracional”. Dejando de ser demostrativas de una hipótesis previa, las descripciones se convierten, sobre la marcha, en “sugestivas”. La multiplicación de imágenes desemboca en un ilogismo radical, producto de la visión “demoníaco-orgánica” que del espacio vital tiene Balzac. En suma, lo irreal, lo inverosímil, lo que carece de causa, ya en el realismo, reducido por lo general a lo contrario, forma parte de lo real siendo otra posibilidad de su existencia.

Entonces, así entendido, el “recurso a lo irreal” no se reduce a un “inútil simulacro” de lo real. Convertido en un “poder inquietante”, logra que la novela le sustraiga a la literatura uno de sus mayores privilegios. Haciendo de ella “auténticamente lo que quiere” (Marthe Robert) la novela se convierte, porque goza plenamente de sus beneficios, en el más literario de los géneros, por ser el más esencialmente *indeterminado*. En su larga agonía (¡cuántos han pronosticado su muerte!) ya no se pregunta ¿por qué se escriben novelas?, sino ¿cómo escribirlas hoy? Hoy las concebimos inseparables de la interrogación acerca de su propio valor. Ante la “inmensidad de un plan” que por momentos le parecía imposible de realizar, Balzac se preguntaba: “¿Es ambicioso? ¿Está justificado?”. Lejos de renunciar al intento, su *vocación* de escritor (tal como Blanchot la entiende) terminó por contestarle, con cierta ligereza por lo demás necesaria: “Eso es lo que, después de leída la obra, decidirá el público”⁷.

REFERENCIAS

Maurice Blanchot: “Digresiones sobre la novela” en *Falsos pasos*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1977. En particular: “Mallarmé y el arte de novelar”, “Lautréamont”, “El arte de novelar en Balzac”, “La joven novela”, “El enigma de

5. Genette (en “Verosimilitud y motivación” en *Maldoror*, No. 20, Montevideo, 1985) llama con acierto “demonio explicativo” lo que en términos de Blanchot es “la capacidad de expansión de las ideas”. Esto es, la invasión del discurso sobre la historia con el objeto de reducir la arbitrariedad de la narración; la proliferación de los *por qué* justificando lo que resulta inverosímil (para Balzac quizás más verdadero). Como siempre Blanchot da un paso más allá: en lugar de leer este fenómeno como limitación de la “libertad comprometedora” del novelista, encuentra allí mismo “la marca de su creación”, “la actitud central que hace posible su obra”: la de un espíritu libre que se dejar llevar por el propio movimiento de la escritura.

6. “La Mansión de La Mole”, en *Mimesis*, México, FCE, 1979.

7. Balzac, Honoré de. Op. cit.

la novela”, “La novela *L'Etranger*”, “El ángel de lo extraño”, “Chaminadour” y “Tiempo y novela”.

Maurice Blanchot: “No cabe la posibilidad de un Buen Final”, “El infinito literario: el Aleph”, “El fracaso del Demonio: la Vocación” y “La vuelta de tuerca” en *El libro que vendrá*, Caracas, Editorial Monte Avila, 1969.

Maurice Blanchot: “La novela, obra de mala fe” en *Rev. Eco*, No. 253, Bogotá, 1982.

Maurice Blanchot: “La literatura y el derecho a la muerte” en Maurice Nadeau. *La novela francesa después de la guerra*, Caracas, Monte Avila, 1971.

SANDRA CONTRERAS

ANOTACIONES A GLOSA *

I

Hay una voz en el relato que se señala de un modo singular: “el que suscribe”. Que haya quien suscriba lo que dice parecería dotar a la narración de una voz que asume, explícitamente, la responsabilidad del relato (¿“un servidor”?). Sin embargo, esta firma callada encubre, no una garantía, sino una voz desautorizada. Sin autoridad: incapaz de asegurar la transparencia, de servir en palabras lo real, advierte repetidas veces sobre lo que suscribe: su relato, su interpretación y traducción de lo que está “más allá de las palabras” (recuerdos, pensamientos, gestos) son sólo una versión, “más o menos”, “si se quiere”. Sin autoría: su carácter anónimo (aunque imperfecto) frustra el recurso clásico de identificar para todo enunciado un propietario definido.

A un proceso de desautorización, quizás más radical, asistimos en las versiones con que los personajes no sólo refieren sino interpretan las versiones, relatos o intervenciones de otros: en la transmisión de palabras ajenas a veces se borran, de un modo imprevisto, los límites entre las voces que refieren y aquellas que son referidas. A pesar de los sucesivos esfuerzos por reponer autores, en ciertos lugares las voces se desorignan y por momentos no sabemos muy bien a quién pertenecen las palabras. ¿Quién habla, por ejemplo, en relato de la noche de Washington y los mosquitos? Se anuncia la transcripción (incierto) de las palabras con que el Matemático vierte el relato de Botón a su vez basado en el de Washington. Las frases iniciales parecen pertenecer al Matemático, pero ¿quién dice: “Poco a poco el hervor del día se ha mitigado, y el ronroneo

* Este trabajo y el siguiente fueron leídos en el “Coloquio sobre Juan José Saer” organizado por la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, que se desarrolló durante el mes de mayo de 1987.

Arch. Hist. Crit. de Revistas Argentinas, www.ahira.com.ar

Arch. Hist. Crit. de Revistas Argentinas, www.ahira.com.ar

interno que atraviesa, monótono, con su tren de apariciones, la parte iluminada de la mente, se ha ido entrecortando. .”¹⁷ ¿A quién atribuir la poesía con que se describe el movimiento del cuerpo para comer ciruelas? ¿Es éste el tono del Matemático hablándole la Leto? ¿Es tal vez un desvío en su discurso, que precisamente “desconfía de las exageraciones líricas”? El autor señalado del relato (que, por último, es el que deberíamos escuchar) nos resulta, si no falso, al menos dudoso. ¿Es entonces el tono mítico, “folklórico” de Botón? ¿Es lo que resuena de la voz “poética” de Washington? ¿O se trata quizás de la voz callada e impersonal de las imágenes conjeturales con las que, a menudo, el Matemático y Leto se figuran lo que nunca han visto? Otros deslices en las voces (pienso en “el auto celeste”, recuerdo de Leto que irrumpe sin aclaración en las palabras del Matemático, o en las digresiones de Botón, tal vez apropiaciones de voces ajenas) hablan de la imposibilidad de otorgar un origen cierto a los enunciados.

Si renunciamos a reconocer una voz original, también descreemos de un relato inaugural sobre el cumpleaños de Washington. Aquellos que se suponen primeros (los de Botón, Tomatis y Pichón Garay) son cuestionados precisamente en su pretensión de origen: la inclinación a la mentira, la animadversión o el olvido que, en cada caso, sus oyentes les atribuyen, los inhabilita para su adecuación a los hechos.

No es la sola, y simple, confrontación de versiones diferentes lo que impide ceñir un referente y sentido básicos sino el hecho de que cada una de ellas surge, ya, violentada por la voz de otro que la vuelve impropia, que la desposee de sí misma. Nueva desoriginación de las voces: la que consiste en desaparecer como aval de lo que dicen. Es en la versión de Tomatis donde este proceso parece intensificarse: al mismo tiempo que desautoriza las palabras de Cohen, Basso, Washington, entre otras, su relato pierde propiedad (o un propietario que lo respalde) por la lectura que de él hacen el Matemático y Leto. Referir, o escuchar, una voz ajena no supone aquí situarse ante un objeto coherente sino interpretarla, darle un valor, y en ese juego polémico, leer en ella algo que la exceda.

Si en cierta acepción del término “glosa” (“comentario, interpretación o explicación de un texto oscuro o poco inteligible”) el acento parecería estar puesto en la tarea de aliviar de oscuridad a un texto base que, gracias a esta mediación, se vuelva claro y comunicable, aquí, en cambio, lo que está en juego no es la comprensión de las palabras ajenas sino las glosas a que dan lugar, las fuerzas interpretativas que se disputan la verdad. Cómo llegar entonces a un primer enunciado que nos vincule directamente con las cosas y que sostenga una operación metalingüística, si, como estas glosas saben poner en escena, las palabras no remiten sino a palabras. Glosas, entonces, sin texto primero del cual partir ni al cual

II

Flaubert creyó, o fingió creer, que había una palabra justa para cada cosa. Simular esta naturalidad es, se sabe, tarea del realismo; la de desmascararla parece animar las páginas de *Glosa*.

Una repetida extrañeza ante las palabras (“como le dicen”, “si es que puede decirse”) despierta la idea, no de un ajuste, sino de un desencuentro con lo real. (Abusando de la generosidad del título, la lengua, por momentos, se hace un glosario: las palabras se extrañan y requieren entonces aclaraciones o reflexiones en torno a su sentido y pertinencia).

Dos gestos significan este desencuentro: el de explicitarlo y el de ejercitarlo sin mayor ostentación.

En dos o tres ocasiones las sospechas ante el lenguaje se acrecientan (recuerdo aquí las reservas frente a las palabras “mañana” e “inmóviles”) trabando el fluir natural del discurso; exceso que pone a la vista la imposibilidad de nombrar, a la vez que exhibe un acuerdo de lectura que, por su explicitación, difiere del pacto tácito en que se sostiene el realismo.

La sospecha ante la palabra facilita otra reflexión. Cito una de las que ofrece el texto: “. . . si aceptamos, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por más vueltas que se den. . .” (pág. 174). ¿Es el lenguaje una carga, o un obstáculo para la directa comunicación de aquello que lo excede? No creo que sea un pesar místico lo que debemos inferir de estas formulaciones, ni que la aparente afirmación de un convencionalismo implique aquí adscribir a su consecuencia: la insignificancia del lenguaje. Por el contrario, lo que aquí se muestra es el afán por detenerse mejor en la palabra, el gesto literario de experimentar la falla del lenguaje en la búsqueda del nombre preciso. Es significativo que, en *Glosa*, esta búsqueda se radicalice en torno a una palabra que nombre, precisamente, a la realidad: se aventuran muchas, cada vez con la ilusión de que se ha dado con el término justo, al mismo tiempo que se sabe de su fracaso. (Se recurre, incluso, a una ecuación matemática que reemplace a la palabra “realidad”: intento desesperado por alcanzar precisión y completud en un lenguaje neutro, libre de equívocos. Pero, cómo acceder a lo real con una escritura blanca que no dice nada, cuando el único modo de rozarlo es arriesgando palabras que hagan surgir sentidos en el mundo). Los nombres sugeridos, lejos de ser indiferentes o sustituibles entre sí, hacen emerger en cada caso un sentido singular que, sin embargo, nunca lo dice todo. En la página 279 se lee: “. . . la extrañeza sin nombre del presente —que podría ser *tal vez*, y *por qué no*, el nombre para eso—”: duda e ilusión de certeza al mismo tiempo que alientan una deriva inconclusa por las palabras, un nombrar a la vez inquietante y deceptivo.

Quisiera comparar aquí el primer párrafo de *Glosa* con sus últimas páginas. Aquél anuncia la imposibilidad de decir lo real; en éstas, en cambio, un hablar conjetural, con indecisión aunque no con desconfianza exacerbada, busca designar a unos pájaros desconocidos, a aquello que precisamente no tiene nombre. Las páginas de *Glosa*, entiendo, saben dramatizar esta oscilación que va de la sospecha a la fascinación del nombre. Tal vez sea la inquietud que subyace al nombrar, lo que me hace preferir, a la voz que acentúa lo imposible, aquella que, no con ingenuidad sino sabiéndose incierta, arriesga un acercamiento, aunque fugaz, con el mundo

JORGELINA NUÑEZ

REFLEXIONES SOBRE UNA HOJA

"Parece blanca en el sentido del rojo blanco: el rojo, símbolo del calor y de la pasión, se vuelve invisible a fuerza de abundancia y de exceso. Tanto sentido junto se neutraliza y entonces nos parece indigno mirar.

JUAN JOSÉ SAER

Una hoja blanca plegada en cuatro no deja de ser más que una hoja blanca plegada en cuatro, pero si esa hoja esconde un poema que ya ni se lee —porque la hoja "ha perdido su carácter de mensaje para volverse objeto"— no son ni el poema ni el mensaje los que se sus traen del objeto, sino que éstos, transformados, lo constituyen.

De la hoja se ha retirado el poema. Los cinco versos mecanografiados —que ignoran si alguna vez fueron mensaje— dejan lugar al "objeto", a la "reliquia", y por último, al "vestigio". En su adelgazamiento los términos mimetizan la serie gongorina ("en tierra, en humo...") y el abandono que señalan, ese "fondo de olvido" en el que se sumergen, da cuerpo a una de las anécdotas más significativas de *Glosa*.

¿Cuál es la cifra de esta hoja de la que dependen "fragmentos del mundo exterior"? ¿De dónde provienen su poder y la necesidad de su preservación? La respuesta obliga a trazar un recorrido que deslinda, en primer lugar, las relaciones entre la hoja y el poema.

Preguntamos: ¿Cómo debe leerse el poema? Una lectura lineal afirmaría que el poema es ante todo el epígrafe de la novela. Epígrafe justificado por la inscripción que en ella tiene a través de la historia del encuentro con Tomatis. Léase entonces: el epígrafe se sostiene en la historia. Pero la cuestión del poema no acaba allí; en la otra historia, la de la hoja, el movimiento que hace que el poema se pliegue por el reverso, de la es

Archivos de la Universidad de Arequipa

palda a su propia circulación y muestre su lado blanco es engañoso. Engañoso en tanto no acusa una desaparición tal, que independice a la hoja del lastre del mensaje, sino sólo un traslado, del que la reaparición de los versos como epígrafe de la novela dará cuenta. Desde esta perspectiva el epígrafe puede leerse como el resultado de los esfuerzos de la hoja (en el pasaje de mensaje a objeto) por librarse del poema.

Por la familiaridad que esa superficie le produce o por simple automatismo de lectura, el Matemático ya no se detiene en los versos de Tomatis, pero conserva la hoja como prueba inequívoca de “la mañana en que acabando de volver de su primer viaje a Europa, se encontró con Leto en la calle principal y caminaron juntos hacia el sur”. Vale la pena detenerse en este punto.

Si la relación que los personajes de Saer mantienen con el recuerdo es azarosa y siempre problemática, se justifica la necesidad de atribuir a los objetos, fragmentarios y dispersos, el poder de convocarlo. Ahora bien, la razón por la cual de entre esos objetos se privilegia a la hoja por encima del poema obedece a que, o bien se espera de ella algo más que la perpetuación de un mensaje, y en este sentido se convertiría en una especie de *fetiché del recuerdo* que hiciera de éste un elemento disponible a la memoria, o bien en la elección está implícita una evaluación de la mayor o menor “realidad” que ambos detentan y que hace de la hoja una *evidencia* de la existencia de aquella mañana. No obstante, el fracaso es evidente. Para usar una expresión frecuente en Blanchot, si el lenguaje poético hace aparecer las cosas en tanto desaparecidas, provocar el gesto contrario, abandonar el poema para retener de él sólo la presencia compacta de la hoja, no devuelve a las cosas su realidad. Por el contrario, destituir el mensaje en provecho del objeto es reintroducir a aquel en la constitución de un objeto dotado de un poder singular: “ese papel tirado sobre la mesa irradiaba peligro”.

Volvamos a la historia de la hoja. En dos oportunidades, cuando el Matemático decide sacarla definitivamente de su billetera y dejarla entre sus papeles, experimenta la desagradable sensación de que “si se desprendía de esa hoja de papel, algo grave sucedería”, “que la hoja plegada en cuatro estaba en relación secreta con fragmentos heterogéneos del universo, y que si él quería preservarlos de la destrucción no debía desprenderse de ella de ninguna manera”.

Tal como lo enuncian las citas, la servidumbre a que lo somete la hoja estaría en relación directa más que con la posibilidad de asir de ella la certeza de un recuerdo que aboliera en un instante único el pasado y el presente (algo así como la esperanza de que por fin el recuerdo suba de la hoja, como ya se había pretendido con la galletita de “La Mayor”), con el reconocimiento de que la hoja acumulaba una energía proveniente de todos los fragmentos heterogéneos de su pasado, el “mundo” que lleva a salvo en el compartimiento de su billetera. Desprenderse de ella, asumir esa “decisión tan banal en apariencia” como el Matemático la llama, es

nada menos que desprenderse de su propia historia, de la que sólo la hoja es "real". El pasado, en estos términos, no es más que esa superficie clara y vacía, el rectángulo blanco que reverbera bajo la luz y desde el cual el Matemático se siente mirado.

Cuando Benjamin analiza el *tema del aura* en Baudelaire lo relaciona directamente con Proust y con la experiencia que éste tuvo del aura. Al parecer esta percepción radicaría en el encuentro, probablemente fortuito, que se produce entre un sujeto que mira y un objeto sobre el que se deposita "algo de las miradas que lo han rozado"¹, el objeto así potenciado, devuelve a su vez una mirada. Benjamin aclara: "advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar". Ahora bien, en la poesía de Baudelaire observa Benjamin la experiencia de la decadencia del aura. Dicha decadencia responde a una decepción: el encuentro de las miradas ya no es posible. Aunque esta digresión parezca injustificada, no lo es. Si Saer se apropia a través de sus lecturas de estas nociones no lo hace para ejemplificarlas en sus textos, sino más bien, para dar en torno a ellas otra vuelta de tuerca. Después de Baudelaire las miradas se vacían, dejan de corresponderse, no expanden a su alrededor ningún aura. Quedan, sin embargo, los objetos, ellos sí resplandecientes, y frente a los cuales dice el epígrafe "nos parece indigno mirar". Quedan la hoja blanca, la pared blanca del intérprete, el cuadro blanco de Héctor; el blanco que como el rojo blanco concentra en sí todos los matices de un sentido que se quiere neutro y que se vuelve refractario a cualquier interpretación. En Saer, más que nunca, la metáfora óptica surte efecto.

ALBERTO GIORDANO

ENTRE EL SER Y LA NADA

Notas sobre dos argumentos y una narración de Juan José Saer

Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.

JUAN JOSÉ SAER, *El entonado*.

"En la costra reseca"

Una historia sencilla, la de un juego de adolescentes, que es también el relato de una iniciación y un proyecto (imposible) de literatura.

1. Benjamin, Walter: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Angelus Novus*, Editorial Edhasa, 1971; p. 67 y ss.

Un *juego*: una actividad que se realiza fuera del cerco que la pesadez del trabajo impone (Tomatis concibe el plan después de rendir el último examen, cuando se ha liberado ya de las obligaciones del bachillerato); una actividad innecesaria, improductiva, pero que exige concentración y aplicación, horas de discusión, horas de realización; una actividad que no excluye lo serio, todo lo contrario (“la inclinación al humor siempre hecha todo a perder”, argumenta Barco en un momento de la discusión), pero que no se rebaja por eso a lo solemne, que no se deja tentar por esa otra facilidad; una actividad, en fin, que se realiza de acuerdo a un plan riguroso, elaborado minuciosamente, pero que permanece incierta sobre sus resultados, que deja en manos del azar su destino, su sentido (“Cuando estuvo lúcido, Tomatis pensó en la botella enterrada en la oscuridad de la tierra, como él mismo estaba enterrado en la oscuridad del mundo, y se preguntó cuál sería el destino del mensaje. Porque podía pasar que, o bien quienes lo encontraran hablasen ya un idioma diferente, o el mismo idioma conocido en el que, no obstante, la palabra mensaje tenía ya un significado diferente, incluso opuesto al que ellos le habían dado, incluso el sentido de “información” que Barco había querido eliminar, o bien que nadie encontrara jamás la botella, se borrara la raza de los hombres, y la botella continuase perpetuamente enterrada en el interior de un planeta vacío, reseco, girando en el espacio negro”).

Un *ritual de iniciación*, la iniciación en un ritual en el que sin embargo, de algún modo, Tomatis ya está iniciado (porque “hay fuertes razones —le dice Barco, sugiriendo que sea él quien escriba el mensaje— para pensar que con el tiempo te vas a convertir en escritor de profesión”): publicar la propia palabra, hacerla pública, ofrecerla a la lectura de los otros y perder, en esa donación, su propiedad. “Pero, finalmente, antes de dormirse, Tomatis consideró que aun cuando hombres capaces de comprenderlo encontraran el mensaje, ellos, Barco y Tomatis, no estarían en él. . .”. Iniciación que es también un aprendizaje, doloroso pero esencial: quien escribe, irremediablemente, queda fuera de lo escrito, “sus” palabras ya no le pertenecen; quien escribe experimenta la imposibilidad de permanecer en el acontecimiento de la escritura, de ser su guardián, su autor.

Un *proyecto imposible, proyecto de literatura*: escribir para no decir nada, para decir nada; escribir para que en la ausencia del dicho se revele, incierto, equívoco, el deseo de decir (“Barco dijo que. . ., al fin de cuentas, el contenido del mensaje no importaba, que lo fundamental era el mensaje mismo, porque lo importante de un mensaje no era lo que decía sino su facultad de revelar que había hombres dispuestos a escribir mensajes”); retirar la palabra del comercio del mundo, del intercambio de informaciones, y transformarla en un *gesto*, en “el suplemento de un acto” (Barthes): una reserva infinita, inagotable, un “de más” del acto de informar; escribir, entonces, para enmudecer la palabra, para que en esa

Archivos de la Universidad Argentina de la Plata www.uapla.ar

palabra muda se diga la ausencia del mundo, y para que en ese vacío el mundo, si el resplandor es uno de sus modos, resplandezca.

(“La literatura —cierta Blanchot— se mantiene aparte de toda determinación demasiado fuerte”. Por eso es mejor escribir, “lisa y llanamente”, “mensaje”, que abandonarse a la naturalidad de la frase, la cópula feliz de un sujeto con un perdicado, y proponer, como si supiésemos, en el fondo, con exactitud, de lo que estamos hablando, “esto es un mensaje”. Más allá o más acá de la información, en ese lugar intersticial en el que el escribir acontece, la identidad del mensaje (qué es, de dónde viene, a dónde se dirige) se aparta, permanece enigmática).

“Al abrigo”

“Por un azar inconcebible”, unas palabras dirigidas a nadie (¿pero hay acaso palabras que no se dirijan a alguien?) se desvían de su destino y encuentran en un mueblero (no cualquiera, porque es, además, “un hombre inteligente y discreto”) el lector capaz de hacerse cargo de la verdad que las anima. Unas palabras íntimas, escritas en las páginas de un diario, que tocan al mueblero, que lo conmueven en su intimidad.

Desconocida para todos los que viven junto a ella, la “verdadera personalidad” de una mujer queda expuesta a la lectura de un extraño. El mueblero lee y, como primer efecto de la lectura, se queda pensativo. Allí donde menos lo esperaba, en la rutina de sus labores, se le ha revelado un secreto: que en el mundo, al abrigo del mundo, puede reservarse un secreto. En lo cotidiano, entre mesas y sillas, irrumpió “lo extraño, lo casi imposible”. Y, revelación aún más sorprendente, desencadenada por aquella otra del diario, el mueblero se percató de que “él mismo” no es ajeno a lo que se le ha revelado: también él oculta cosas de las que el mundo ignora su existencia. Entonces, porque se ha arriesgado a pensar, con discreción e inteligencia, porque ha avanzado por ese camino incierto que las palabras del diario abrieron a su comprensión, adquiere “la desagradable certidumbre” de que eso que se oculta al margen de su vida, de lo que para los otros —pero también para él— es su vida, la gobierna. “Su vida entera”¹ depende del rollo carcomido al que, de vez en cuando, agrega un billete.

Como ocurrió antes con las palabras del diario, un recuerdo *asalta* al mueblero (lo revelado también incumbe a su hijo) y una idea *le viene* a la cabeza (puede también incumbir a su mujer). Ya nada hay de lo fa-

1. “él mismo”, “su vida entera”: los subrayados están en el texto y son los únicos. No es posible leerlos como nombres.

miliar que no le sea también extraño. Vacila: tal vez deba, en los umbrales de la vejes, modificar “las nociones más elementales que constituían su vida”. Aquí, en el vértigo que experimenta al comprender que “su verdadera vida” transcurre “en lo negro”, en algún lugar inalcanzable, lo dejan esas palabras extraviadas.

Vértigo de la extrañeza. Y “de ese estado de extrañeza al horror —se argumenta en otro lugar— no hay más que un paso”. Un paso, y si el mueblero lo da, si da ese paso (de) más, habrá llegado hasta los límites del pensamiento, el horror de lo impensable. Habrá descubierto que ese secreto que se le ha revelado (que hay secreto) lo desposee de “su” vida, que su vida, “su verdadera vida”, no es suya ni verdadera, pero tampoco de otro, tampoco falsa. Sin autor y sin verdad, su vida *se vive*, y lo oculto, lo casi imposible, lo extraño, son las fuerzas que, a golpes de azar, la gobiernan.

“Verde y negro”

Dormimos muy bien y no soñamos nunca.

JUAN JOSÉ SAER, “Biografía anónima”.

“Palabra de honor”: tal vez no sea excesivo afirmar que en este comienzo se condensa el sentido del discurso de este narrador anónimo. Se trata de un estereotipo, es decir, un sintagma cristalizado: la incrustación en su discurso de los Otros. (De esas fórmulas estereotipadas la narración hace un uso tan abusivo que el lector literario, violentado en su sensibilidad, apenas si puede tolerarla). Un estereotipo, entonces, pero no cualquiera, porque sí, en lo general, el uso de un habla estereotipada significa la pertenencia de las palabras a los Otros, en lo particular, “palabra de honor”, dejándose leer como la respuesta anticipada del narrador a cualquier duda que se plantee acerca de la verdad de lo narrado, muestra también que es a los Otros a quienes, con sus palabras, se habla. “Pensé que si por casualidad el Gallego. . .”; “pensé en la cara del Gallego y en los muchachos”; “«No me lo van a crecer», pensé. «No me lo van a crecer cuando se los cuente»”. Evocados o invocados en todo momento, los Otros son *referentes*: ellos refieren las palabras del narrador, y es a ellos a quienes esas palabras se refieren. Doble sumisión en la que “su” discurso deviene el medio insignificante por el que los Otros dialogan con ellos mismos.

Modelados por la insistencia de lo ordinario (doy a esta palabra más de un sentido), se ponen también en juego en ese discurso sometido los lugares comunes de un saber sobre las mujeres. “A las minas hay que hacerlas desear”, “las minas se ablandan a medida que el asunto empieza

a avanzar”; “si uno se pone a discutir con una mina en esa situación, seguro que la mina termina cargándole el muerto”. Propositiones generales, especie de “máximas” escandalosamente banales formuladas —como acostumbra la Doxa— categóricamente. “¡Hay que ver cómo son las minas de ahora!”, se dice el narrador, provocado por la aparición de esa mujer extraña que lo acecha. ¿Cómo son? Para quien se entrega sin más al dominio de los Otros, la respuesta no es difícil: son todas iguales. Todas iguales y, además, tan despreciables como “la mala sangre del laburo” y “los gobiernos de porquería”, porque son todas “traicioneras”.

Pero esa mujer enigmática, que miraba con ojos de gato siempre más allá, no era igual a las otras ni tampoco traicionera. Sorprende que después de encontrarla, después de asistir, arrastrado por ella, al espectáculo perverso de la fidelidad llevada hasta sus límites, el narrador pueda hacerse eco aún de las afirmaciones de la Doxa. Parece haberlo olvidado todo. Es posible.

Como el trazado de un límite, la escena junto a la mujer y el hombre en la pieza casi vacía divide la historia en dos momentos. Antes de cruzar el umbral de la casa, el narrador piensa que el Gallego y los muchachos no se “lo van a creer cuando se los cuente”; después de atravesar ese mismo umbral oscuro para volver a la calle, piensa en la cara que *hubiesen puesto* si a él “se le daba” por contárselos. El cambio de intención es decisivo. Que la historia no vaya a ser contada a los Otros, que no vaya a formar parte de lo que ellos saben, que la desconozcan, significa también que esa historia está destinada a ser olvidada por el narrador mismo, porque es de los Otros de donde vienen su saber y su lenguaje. “Verde y negro” es el relato anticipado de ese olvido. Olvido del encuentro con lo singular, con lo heterogéneo. Olvido que duplica ese otro olvido con el que el narrador comienza cada día: el olvido de los sueños. “Porque yo nunca sueño. . .”. Olvido de lo que se ha soñado y, además, sobre todo, olvido de que ha habido sueño, de que su vida fue ocupada (allí, mientras dormía “como muerto”, como aquí, mientras servía a un juego extraño) por una fuerza irreductible a los Otros.

Si en esa vida entregada a lo ordinario lo extraordinario no encuentra lugar, no es porque no lo busque. Al inclinarse sobre la mujer, el narrador se pregunta: “Quién la había hecho doblar por esa esquina, y quién me había hecho a mí ir al bar del Gallego, y quién me había hecho retirarme a la hora que me retiré para que ella me encontrara caminando despacio bajo los árboles”. Se anuncia una catástrofe: si el narrador sostiene esas preguntas —preguntas por la causa, por el sentido—, no podrá evitar el encuentro con la falta de una respuesta y con la necesidad, sin la garantía de los Otros, de inventarla. Pero el peligro enseguida desaparece, porque esas preguntas son cosas que él, aunque siempre piensa, nunca (se) dice por temor a que lo “tomen para la farga”. Así como cada mañana al des-

pertar borra las huellas de los sueños, así también en ese despertar a los Otros, después del sueño confuso de la fidelidad y el engaño, todo se olvida. Entonces hay que apurar el paso para “no perder el último colectivo” que lo devuelva al barrio.

Quedan, restos frágiles, esas palabras ya dichas: la historia que leemos. Palabras indecibles, porque dejarían a los Otros sin palabras; palabras inauditas, que no encontrarían entre los Otros, por lo que revelan, alguien que las escuche. Palabras casi borradas, que la literatura sabrá escuchar, para desviarlas del olvido y para poner, con lo que ellas muestran, en escena su espectáculo.

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 2 - Nº 3

EL CAMPO RETORICO

Darío González: *Clitofonte*
(En la distancia del platonismo). Parte II
Darío González y Horacio Tubbia: Ironía del espectador

ARGUMENTOS LITERARIOS

Juan B. Ritvo: La ciudad mítica
Alberto Giordano:
Felisberto Hernández: tontas ocurrencias

MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Carlos Kun: Notas sobre el objeto de la música
Sergio Cueto: Hacia lo escénico

NOTAS

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