

# Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 3 N° 3

## PRESENTACION

Eduardo Grüner: Presentación

## ARGUMENTOS LITERARIOS

Juan B. Ritvo: Walter Benjamin y la retórica de la ciudad  
Sergio Cueto: En torno a *Las ciudades invisibles*  
Alberto Giordano: Felisberto Hernández: tontas ocurrencias

## EL CAMPO RETORICO

Darío González: Clitofonte (En la distancia del platonismo)  
Parte II  
Horacio Tubbia: Nietzsche: el conocimiento, el lenguaje

## MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Carlos Kuri: Notas sobre el objeto de la música

## NOTAS

Darío González: El pensamiento de la secundariedad  
Sergio Cueto: La necesidad, el exceso  
Analía Capdevila: La historia de Wakefield  
Jorgelina Nuñez: Virgilio Piñera: literatura y prestidigitación  
Rubén Chababo: Finos plumajes pintados sobre vidrio  
Claudia Caisso y Luis Peschiera: Gelman: *Citas y comentarios*  
con que apaciguar la extrañeza

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

1988

CONICET



I E C H

# *Paradoxa*

LITERATURA/FILOSOFIA

---

Año 3 - N° 3

*Director:* Alberto Giordano  
Juan B. Ritvo

*Consejo de redacción:* Sergio Cueto  
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, 3° A - (2000) Rosario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

# *Paradoxa*

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 3 - N° 3

# 1988



Publicaciones UNR

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

# Sumario

## PRESENTACION

Eduardo Grüner: Presentación; 7

## ARGUMENTOS LITERARIOS

Juan B. Ritvo: Walter Benjamin y la retórica de la ciudad; 13

Sergio Cueto: En torno a *Las ciudades invisibles*; 24

Alberto Giordano: Felisberto Hernández: tontas ocurrencias; 35

## EL CAMPO RETORICO

Darío González: Clitofonte (En la distancia del platonismo)  
Parte II ; 49

Horacio Tubbia: Nietzsche: el conocimiento, el lenguaje; 60

## MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Carlos Kuri: Notas sobre el objeto de la música; 71

## NOTAS

Darío González: El pensamiento de la secundariedad; 85

Sergio Cueto: La necesidad, el exceso; 88

Analía Capdevila: La historia de Wakefield; 91

Jorgelina Nuñez: Virgilio Piñera: literatura y prestidigitación; 97

Rubén Chababo: Finos plumajes pintados sobre vidrio; 101

Claudia Caisso y Luis Peschiera: Gelman: *Citas y comentarios*  
con que apaciguar la extrañeza; 104

# Presentación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

EDUARDO GRÜNER

*PRESENTACION*

Me han pedido —y yo lo agradezco— que presenté una revista.

Yo creo que una revista se presenta sola, pero no a solas. Una revista no es un libro: una revista es un espacio colectivo que admite lugares singulares pero donde el todo es más que la acumulación de las partes porque está en cada una de ellas, y por lo tanto no está mal que convoque a la aparente dispersión de una pluralidad de orejas para anunciarse.

Es cierto —esto lo escuché decir hace pocos días, en otro acto de este tipo— que las presentaciones implican un ritual, tal vez necesariamente frívolo o necesariamente estereotipado, pero se me ocurre que no necesariamente inútil: las palabras de la tribu encuentran quizá en la escena de la presentación la re-presentación del mito, de un relato renovado que es también de algún modo la renovación de *eso* que no podría dejar de ser una auténtica revista: un pacto de complicidad. En el recurso —por definición retórico— a una palabra *pública* que enuncie y denuncie ese pacto hay que escuchar, me parece, la voluntad de incluir en esa complicidad a unos asistentes que no podrían alegar inocencia, puesto que saben muy bien a qué asisten: asisten a someterse a la extrema incomodidad de, justamente, verse *complicados* en la definición de un nuevo recorte en lo que suele llamarse el campo cultural. Definición que no podría dejar de ser *política*, en el sentido amplio de una intervención en la palabra de la *polis*, de una flexión que dice algo sobre lo que *se* dice —como hegemonía discursiva— en la república de las letras. Lo que de esa república se dice en esta revista no está enunciado programáticamente, no está como suele suceder, *editorializado*, pero puede hacerse escuchar bajo la forma de un *montaje* que podrá ser arbitrario pero que pretende poner de su parte el azar de ese arbitrio. Voy a leer de un tirón, entonces, tres fragmentos de tres lugares distintos de la revista, esperando poder hacer escuchar allí no tanto una continuidad temática como las fronteras de ese recorte al cual aludía hace un momento:

“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 retoricopoético. (...)”

Este texto fue leído por Eduardo Grüner durante la presentación del N° 2 de *Paradoxa* (Buenos Aires, 28 de octubre de 1987).

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

CONICET



I E C H

“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 (...)”

“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 nacer. (...)”

Bien: creo que el territorio que dibuja esta parrafada no es homogéneo pero tiene un emblema preciso: se trata de recuperar la función de una palabra en la que cierta política cultural ha construido al adjetivo “retórico” como *descalificativo*. Reconstruir lo que en esa palabra había de puesta en juego de los cuerpos (la pasión, el amor, el erotismo, la intensidad, incluso la injuria y la tensión hacia la muerte) no es hacer la arqueología de una época de lenguas muertas, sino por el contrario, mostrar que es esa misma descalificación la que —en nombre de una “cientificidad” cuya propia insipidez es la peor de las ideologías— pretende excluir de la lengua, como ya lo denunció inmejorablemente *Foucault*, el lugar del *acontecimiento*, el momento catastrófico en que la letra toma cuerpo y se arroja sobre la realidad o, como diría el poeta *Khlebnikov*, hace que el sol obedezca a su sintaxis. No se trata, desde ya, de la ilusión idealista, o idealizada, de ninguna omnipotencia de la escritura, ni menos del habla plural de una revista. Se trata, sí, de retomar algo que alguna vez fue una tradición argentina: la tradición del ensayo como forma de resistencia a un pacto demasiado fácil con el mundo; la tradición de la escritura como riesgo y afirmación de unas verdades que, si pueden ser distintas para cada cual, no pueden ser muchas o ninguna para cada uno: la asepsia sintáctica y el tecnicismo léxico que se nombran en lo que acabo de leer dominan nuestra actualidad “post” no porque nos hayamos entusiasmado con el calor de una ciencia rigurosa sino porque nos hemos conformado con el tibio rumor de un eclecticismo confortable creyendo que le debemos obediencia a lo posible, cuando sabemos que históricamente la mejor escritura ha servido siempre para impugnar las certidumbres o las evidencias. Esa tradición cultural argentina encontró en las revistas un espacio casi natural de polémica que se propuso —como creo que se propone *Paradoxa*, desde su nombre mismo— insertarse en la plaza pública desde un intersticio ciertamente excéntrico pero que no necesita reivindicar una marginalidad inocua para hacer oír su diferencia, ni adecuar su palabra a la chatura general para garantizar algún espíritu de pacífica cooperación. No es el tono monocorde de una “pureza” estetizante o panfletaria la que mejor autoriza una ubicación que interpele las certezas del poder. Como género, lo mejor que tiene el ensayo es la mezcla, la intersección, la aventura, todo aquello que el mal llamado formalista *Sklovski* nombraba como *contaminación*, y que no es exactamente (porque ya se sabe que las palabras fabrican percepciones) lo que la “ciencia literaria” etiqueta como “intertextualidad”, “dialogismo” o “polifonía”. Una revista de ensayos es entonces un campo *contaminado*, siempre a punto de estallar, donde caminar es más peligroso que quedarse quieto, pero también más interesante.

En ese sentido *Paradoxa* no tematiza sus posiciones, sino que las *practica*, quiero decir: las escribe. Y si no alude a las que presiento como *causas* de su escritura, tampoco las elude.

Justamente, la *impureza* y el estricto desorden de un conflicto de discursos y saberes en permanente tensión es lo que esta revista parece querer subrayar, rescatando del naufragio de la retórica clásica o de la disolución del compromiso ensayístico el impulso de lo que *Ritvo* recuerda como “*antílogo sofisticado*, el “logos contra logos” que “no garantiza la hegemonía antológica de alguno de ellos pero tampoco los iguala abstractamente en el escepticismo o el relativismo”. Cuando en nuestra *polis* letrada vemos hoy cundir estas dos últimas actitudes, esencialmente conservadoras por no decir reaccionarias, y que oponen a la lúcida suspensión de la creencia una creencia en la suspensión de todo confrontamiento de discursos apoyada en la justificación de un realismo mediocre; cuando en muchas de las llamadas revistas “comprometidas” se transforma a la realidad en “reserva textual” para un ademán de supuesta ficcionalización que no hace más que invertir las envejecidas teorías del reflejo, eliminando las especificidades y las disensiones, tal vez tengamos que volver a plantearnos cuál puede ser la *ética* de una revista cultural, y por lo tanto el lugar de encuentro entre su *estética* y su *política*. Y esa ética, esa estética, esa política —aquí quiero coincidir de nuevo con las líneas de *Paradoxa* que he citado— no podría jugarse realmente en otro lugar que el de la encrucijada de la palabra y el cuerpo, en el “hacer público” de esa *pasión amorosa* que produce el combate de las retóricas y que, como toda pasión, podrá oscilar entre el ridículo y la tragedia, pero nunca estabilizarse en la indiferencia. Nada más.

# Argumentos literarios

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

JUAN BAUTISTA RITVO  
*WALTER BENJAMIN Y LA RETORICA DE LA CIUDAD*

*Benjamin, traductor de Proust, escribió  
los fragmentos de un opus que podría llamarse  
A la recherche des espaces perdus.  
SUSAN SONTAG*

*Un escritor debe detenerse y recomenzar  
con cada nueva frase.  
WALTER BENJAMIN*

*El objeto y sus greguerías: el objeto y  
su nimbo estricto. El objeto espontáneo,  
crudo, plástico, cínico, abundante, irónico,  
animoso ante la muerte y bastándose a sí mismo.  
GOMEZ DE LA SERNA*

Para cierta clase de alma que llamaré fatídica, el crepúsculo vespertino es la primera y la última de las alegorías posibles: hay sombras blandas, formas que se inclinan y declinan; hay también un instante invadido por la devastación y la consunción en el cual toda ciudad —cualquier ciudad— es remota y alambicada parodia de sí misma.

Una gracia corrupta e inexplicable se apodera de fachadas e interiores, preanuncia el marchitamiento de todo poder y vuelve a deslizarse en las encrucijadas de las cosas abandonadas —mansardas, baúles viejos, muros leprosos, puertas falsas, miradores clausurados—, allí donde fluctúa, indecisa, la frontera entre los vivos y los muertos.

El único que puede contemplar esta hecatombe de los límites es aquel que la lengua alemana denomina *Wanderer* —caminante, sin duda, pero antes que nada peregrino, trashumante anacrónicamente transportado desde el bosque de los viejos cuentos populares (bosque de aire húmedo y de sol mortecino) al seno de la multitud urbana cuya inmensa variedad compulsa al narrador a la enumeración apresurada y caótica y lo precipita —paseante, narrador, contemplador— en una nueva e intermitente vía láctea.

Peregrinación que tiene, entre otros, un nombre claramente benjaminiano: “iluminación profana”.

En su ensayo “El surrealismo”, dice Walter Benjamin: “La investigación apasionada por ejemplo de fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es, leyendo. O también: la investigación apasionada acerca del fumar haschisch no nos enseña sobre el pensa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

miento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que aprendemos sobre el haschisch por medio de una iluminación profana, esto es, pensando. El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea son tipos iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad”.

Iluminación profana: nítida expresión heredera de la teología judaica y surrealista, que evoca, con no menor precisión, esos pasajes de *Nadja* de Breton, que nos entregan, al margen del código oficial que inviste al profesional del surrealismo, “azares pequeños y grandes”, “acontecimientos súbitos”, “pasmosas coincidencias”.

Iluminación profana: invoca un nuevo espacio y evoca un concepto renovado de la experiencia. Entre los tantos fragmentos que el artesano Benjamin amalgama y atesora en torno a *Nadja*, escojo este: “En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París (...) También el París de los surrealistas es un “pequeño mundo”. Esto es que tampoco en el grande, en el cosmos, hay otra cosa. En él hay *carrefours* en los que centellean espectrales las señales de tráfico y están a la orden del día analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos”.

¿Qué halló el ensayista berlinés en la literatura de París? ¿Qué le fue transmitido en lengua francesa que no encontró en los monumentos literarios y filosóficos de la lengua alemana?

\*\*\*

En 1918, cuando residía en Berna, Benjamin fue visitado por Gershom Scholem, a quien dio un manuscrito filosófico al que no sé si los editores o el propio autor titularon “Acerca del programa de la filosofía futura”. Su preocupación es la noción de experiencia (*Erfahrung*) en Kant y los neokantianos y la necesidad de superar lo que hay de vulgar en el primero, que es su dependencia de la psicología empírica: reducir la experiencia a la simple polaridad sujeto/objeto, un sujeto que está *aquí*, de este lado, y un objeto que está *allí*, frente a él.

Se apoya explícitamente en Hamann, el llamado “Mago del Norte” que fue contemporáneo de Kant, quien intentó reducir el concepto y las funciones de la reflexión a los *logoi*, es decir, al habla y proclama “Es tarea de la epistemología futura encontrar para el conocimiento un campo de total neutralidad con respecto a los conceptos “objeto” y “sujeto”; en otras palabras, alcanzar la esfera autónoma propia del conocimiento, en la cual ese concepto no designe ya una relación entre dos entes metafísicos”.

A partir de aquí, Benjamin ya no volverá a esta temática y a este tono programático y futuro, tan característico de cierto sesgo de la filosofía alemana. Sin embargo, cabe advertir que en un momento en que la depuración de la conciencia empírica llevada a cabo por Husserl no hacía más que transponer y por lo tanto conservar el antiguo prejuicio de la correlación sujeto/objeto, este artículo que parece huérfano de propuestas positivas, habrá de hallar respuesta en otra trasposición

que, a diferencia de la de Husserl, implicará un brusco cambio de nivel: el cuerpo exangüe de la vivencia fenomenológica y la asepsia de la mecánica reclamada por la experiencia epistémica kantiana, serán reemplazados por el cuerpo dilacerado, a la vez inmanente y utópico, de la retórica de la ciudad.

Retroactivamente, es posible localizar en el mismo "Programa..." las marcas del futuro salto, sin pretender amenguar la importancia del salto. Habla del alma primitiva y su inclinación a identificarse sin distancia objetiva con animales y plantas, de las experiencias alucinatorias que cuestionan la dichosa y académica correlación y, finalmente, asevera que la conciencia como tal es una forma de insanía.

\*\*\*

Benjamin habrá de oponer, más luego, la noción de *Erlebniss* (vivencia, territorio de la conciencia intencional) a *Erfahrung*, concebida esta última como choque, trauma, golpe de catástrofe.

Esta oposición llega a ser en su escritura tan decisiva y son tan vastas e inadvertidas sus consecuencias, que de haberlas tenido en cuenta la filosofía oficial, posiblemente hubiera torcido ese camino que condujo a lo que es hoy: atroz monotonía, rumia obsesiva, tímida reminiscencia de la ciudad platónica.

Con su manera modesta y sin énfasis, comienza su ensayo de 1939 "Sobre algunos temas en Baudelaire" recordando la clase de lectores que su poesía, rara, exquisita y alejada de la masa, convoca. Baudelaire reclama lectores distintos de los de Lamartine e incluso de los de Hugo. La experiencia de los lectores —dice— se ha transformado en su estructura —y decide interrogar a la filosofía de una manera diversa a la que adoptó veinte años antes, cuando leía con entusiasmo junto con Scholem *La teoría de la experiencia de Kant* de Hermann Cohen.

"Puesto que las condiciones de la recepción —dice en el párrafo que me interesa— para la poesía lírica se han vuelto más pobres puede deducirse que la poesía lírica conserva sólo en forma excepcional el contacto con los lectores. Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura. Esta conjetura será quizá aprobada, pero nos veremos en dificultades para definir dicha transformación. En este campo deberemos interrogar a la filosofía. Y en la filosofía hallaremos un hecho sintomático. Desde fines del siglo pasado, la filosofía ha realizado una serie de intentos para adueñarse de la "verdadera" experiencia en contraste con la que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas. Se acostumbra a encuadrar estas tentativas bajo el concepto de filosofía de la vida (...) Bergson no se propone en modo alguno la especificación histórica de la memoria. Incluso rechaza toda determinación histórica de la experiencia. De tal suerte evita, sobre todo y esencialmente, tener que aproximarse a la experiencia de la cual ha surgido su misma filosofía o contra la cual, más bien, surgió su filosofía. Es la experiencia hostil, enceguedora de la época de la gran industria. El ojo que se cierra ante esta experiencia afronta una experiencia de tipo complementario, como su imitación, por así decirlo, espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de especificar y fijar esa imitación. Por lo tanto la filosofía de Bergson

reconduce indirectamente a la experiencia que afronta Baudelaire en forma directa en la figura de su “lector”.

Fragmentos como este le han valido el reproche de haber yuxtapuesto, salvajemente y sin ninguna mediación, elementos de la estructura con los de la superestructura; reproche que, obviamente, parte del supuesto erróneo de que Benjamin fue un discípulo díscolo de la Escuela de Frankfurt. Benjamin pasó, sin transición, de una totalidad de la experiencia inspirada en los ideales éticos del kantismo, a una mística de la fragmentación cuyo éxtasis es profanamente sacro —así, no hay lugar a mediación y, sobre todo, no hay lugar para respetar los límites canónicos de los códigos culturales.

La expresión “gran industria” no designa una categoría de la economía política, aunque la suponga; tampoco una versión empírica de la misma.

“Gran industria” es complemento de una “experiencia hostil y enceguecedora”. ¿No se advierte que esa inhospitalidad deslumbrante, en tanto repite a su modo el mito de la caída, es el reproche que puede hacerse a las pobres y abstractas filosofías de la intuición, tan desconocedoras de las grietas del cuerpo?

Benjamin intentará ceñir más de cerca ese núcleo apelando explícitamente a un pasaje de *Más allá del principio del placer*.

“En 1921 —dice— aparece el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de *memoire involontaire*) y la conciencia. Tal correlación es presentada como una hipótesis. Las reflexiones siguientes, que se refieren a ella, no pretenden demostrarla. Se limitan a experimentar la fecundidad de dicha hipótesis sobre nexos muy remotos respecto a aquellos que Freud tenía presentes en el momento de formularla. (...) “La función de la memoria —escribe Reik— consiste en proteger las impresiones. El recuerdo tiende a disolverlas. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo”. La proposición fundamental de Freud, que es la base de estos desarrollos, se encuentra formulada en la hipótesis de que “la conciencia se erige en lugar de la huella mnémica”. (...) Según Freud, la conciencia como tal no acogería trazos mnemónicos. En cambio la conciencia tendría una función distinta y de importancia: la de servir de protección contra los estímulos... La amenaza proveniente de esas energías es la amenaza de *shocks*. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de *shocks* por parte de la conciencia, menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos (...) Afrontamos el problema de la forma en que la poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en la regla.”

Que la experiencia del *shock* sea experiencia y no se transforme en *Erlebniss* (vivencia) será, según Benjamin, misión del autor de *Las flores del mal*.

Pertenece al capítulo IV de la citada obra de Freud tanto el término oriundo del inglés —*shock*: trauma, catástrofe, choque— como la frase que ha llamado la atención de Benjamin, ésa que fiel a su estilo habrá de sostener en “conexiones muy remotas”.

*Das Bewusstsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur...* (La conciencia se erige en lugar de la huella mnémica)

Huella, trazo, rastro, marca: términos que el propio Benjamin usa para carac-

terizar el signo de la actividad del narrador, que deja la huella en la narración al igual que el alfarero deja la suya sobre la vasija de arcilla.

(¿Nostalgia del trabajo artesanal? En la gran industria hay puro shock sin rastro de ninguna mano, porque la uniformidad del producto final suprime cualquier singularidad sea por exceso, sea por defecto.)

La conexión remota es extremadamente próxima si, como cree Hanna Arendt hay en Benjamin una reiterada invocación ritual al fondo histórico del mar de los *logoi* —conexión que es, para emplear otro término de Freud, *Babnung*, vía de derivación, errancia en el límite donde se ha producido una grieta, una fractura incalculable e imprevista de la que ha quedado, casi imperceptible y sin embargo activa, una huella, una marca que evoca espacios de deslizamientos, desligamientos, de choques y obstáculos multiplicados en distintos estratos y niveles.

La cita de Reik permite homologar la memoria con la vivencia y el recuerdo con la experiencia.

La duración bergsoniana es una continuidad que fluye sin interrupciones, se acrecienta y avanza hacia el futuro, mientras la memoria, lejos de ser una facultad especial, no es sino la espontaneidad que conserva todo en sí mismo.

La conciencia intencional de Husserl está enteramente dominada por la metáfora del foco de luz que iluminaría (daría sentido) a los objetos que entrarían en su campo.

Ambas filosofías desdeñan (censuran) la experiencia que enceguece, conmueve, incluso aturde. Ambas ignoran los secretos tesoros infantiles de que habla con elocuencia y precisión Roger Caillois; asimismo desconocen los vértigos de la desposesión que el romanticismo promovió para siempre.

(Rafael Argullol describió así “El monje contemplando el mar” que pintó Caspar David Friedrich entre 1808 y 1809: “El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo”.)

Esta experiencia sin distancia y sin sujeto de la transparencia, es irradiación cuyo *analysis situs* es la anatomía de la ciudad mítica.

\*\*\*

Con *Nadja* Benjamin descubrió (o más bien redescubrió) la ciudad laberíntica, la ciudad de las encrucijadas. Con Baudelaire, el estatuto ontológico de la ruina.

A este último lo trata como si fuera un conspirador profesional de la poesía. Jamás una caracterización tan intempestiva caló tanto en una poesía de semejante complejidad. Permite, incluso, trasponer en operador textual un rasgo muy evidente de *Las flores del mal*: la coexistencia de una sintaxis clásica con un léxico prosaico, urbano.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

“Conoce “quinquet”, “wagon”, “omnibus”; no retrocede ante “bilan”, “reverbére”, “voirie”. Se crea así un vocabulario lírico en el que de pronto y sin preparación alguna aparece la alegoría. Si en algún caso podemos apresar el espíritu del lenguaje de Baudelaire, será en esta brusca coincidencia. Claudel la ha formulado definitivamente. Baudelaire, ha dicho, une el modo de escribir de Racine al de un periodista del Segundo Imperio. Ninguna palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la alegoría.”

La alegoría —tradicionalmente un mapa de moralidades—, la alegoría, búsqueda de correspondencias analógicas y didácticas, sufre una primera inversión cuando Baudelaire la pone al servicio (irónico, sin duda, pero no por ello menos efectivo) de una ontología satánica. No obstante sólo alcanza su perfil propio cuando su procesión solemne y de acento wagneriano, se topa con un léxico que arrastra consigo un flujo de discursos que aluden sin duda al bronce, el mármol y el agua lustral, pero como ensueños borrosos de amaneceres turbios, pesados de alcohol, de humo, de frío y de suciedad. Los trozos de la ciudad marginal caen de la alegoría como carne enferma y en descomposición. Benjamin nos permite alcanzar la intuición (la iluminación), a través de esta nueva alegoría en estado de corrupción, del valor de la afirmación de Gide acerca de la poesía de Baudelaire: su originalidad reside en las intermitencias entre imagen e idea, entre palabra y objeto. ¿Qué es la intermitencia sino el intersticio que suscita el shock sufrido por la técnica alegórica?

\*\*\*

La ciudad mítica es la dimensión actual de la antigüedad del cuerpo atravesado —como tan bien lo ha expresado Michel Serres— por multitud de espacios heterogéneos, que se intersectan y dispersan en recorridos que empalman bordes, umbrales, límites.

“Mi cuerpo —dice—, nada puedo contra ello, no está inscripto en una variedad única y específica. Trabaja en el espacio euclídeo, pero allí sólo trabaja. Ve en un espacio proyectivo, toca, acaricia y manipula en una variedad topológica, sufre otra, oye y comunica en una tercera.

(...) Mi cuerpo habita, una vez más, tantos espacios como ha conformado la sociedad, el grupo o la colectividad. La casa euclídea, la calle y su red de comunicaciones, el jardín abierto y cerrado, la iglesia o los espacios cerrados de lo sagrado, la escuela y sus variedades y el conjunto complejo de los organigramas”.

Una fenomenología de la alteridad reemplaza con ventajas a la fenomenología de la percepción. Al pasar de la callejuela cerrada al ámbito abierto del bulevar, del monumento al hospital, del cementerio a la capilla, del jardín residencial al basural, el cuerpo experimenta todas las transformaciones anamórficas posibles; —“lejos del negro océano de la ciudad inmunda” (Baudelaire) es el cuerpo mismo el que aspira los vasos de vino del paraíso perfumado. Ese cuerpo que habrá de precipitarse en la flor ajada de la nostalgia.

Archival Históricas de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

“El viejo París ya no está (la forma de una ciudad  
cambia más rápido, ay, que el corazón de un mortal)

.....  
¡París cambia!, pero nada en mi melancolía  
se alteró, palacios nuevos, andamiajes, bloques,  
viejos barrios, todo se me vuelve alegoría  
y mis queridos recuerdos son más pesados que rocas.

Estos versos —que pertenecen a uno de los poemas dedicados a Víctor Hugo, *Le Cygne*—, nos sitúan en el tercer y más complejo espacio de la poesía de Baudelaire. Hablamos del espacio euclídeo del vocabulario y la sintaxis, de su trasposición en otro más heterogéneo —el uso peculiar de la técnica alegórica—; ahora estos dos se distribuyen en un nuevo ámbito: París en un tiempo de inminencia, París a punto de derrumbarse bajo la piqueta modernizadora de Haussmann.

(Benjamin transcribe unos párrafos de Gustave Geffroy, biógrafo de Meryon, autor de unas aguafuertes acerca de París que fueron amadas por Baudelaire. Son —dice— estampas “en que por mucho que estén elaboradas inmediatamente, según la vida, dan impresión de una vida transcurrida ya, que está muerta o que va a morir”).

Y comentando *Le Cygne*, dice en “París del Segundo Imperio en Baudelaire”: “No en vano es alegórico. Esta ciudad que está en constante movimiento, se pasma. Se hace quebradiza como el vidrio... La figura de París es frágil; está cercada por emblemas de la fragilidad. (...) El rasgo común es el duelo por lo que fue y la desesperanza por lo que vendrá”.

\*\*\*

La ciudad mítica no es la del sociólogo, ni la del arquitecto o del urbanista; tampoco la del memorialista o la del viajero.

El viajero busca la novedad y no la repetición. El memorialista busca el pasado idealizado y no la repetición. El sociólogo cree en la unidad de su objeto: aunque sea profunda e inaccesible, él postula la unidad trascendental de la división del trabajo, del sistema de dominación y de la tipología de las funciones. Nombres serios y graves para ocultar las líneas de fractura y de segregación: entre los vivos y los muertos, los amos y los esclavos, pero también entre lo obscuro y lo sublime.

Nombres serios y graves para ocultar tanto derrumbe y tanta muerte, tanta cicatriz y ceniza que sólo parecen captar los ancianos y los derrotados.

\*\*\*

El nombre de París es, para Benjamin, a la vez operador y residuo irreductible de todos sus intereses: la tradición alegórica, la heurística apocalíptica, el comunismo mesiánico, los fenómenos originarios de Goethe, el surrealismo de Aragón y Breton.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

En uno de los últimos apartados de “París, capital del siglo XIX”, dice Benjamin: “Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad —su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena— han dejado en él huella”.

Para interpretar este párrafo es preciso aplicar su método y buscar conexiones remotas, muy lejanas en su extrema cercanía.

El nombre de ciudad —los nombres de ciudades— son la anáfora actual de una particular configuración del espacio mítico que la tradición griega captó en la pareja de opuestos Hermes/Hestia.

En su correspondencia habla Benjamin una y otra vez del Libro, la Obra o el Trabajo de los pasajes —galerías parisinas con bóvedas de vidrio y paredes de mármol—; algún crítico refiere —ignoro si se trata de confusión, remisión lateral o mención del propio autor— a otro foco de atracción, que debería titularse “Parque Central”. ¿Un mismo libro, dos libros, o ningún libro?

En una tesitura kafkiana, Raúl Beceyro comenta: “En el vasto proyecto de los Pasajes, en ese texto interminable y no terminado, inagotable y no agotado, puede verse, más allá de la tentativa concreta, la ilustración perfecta del trabajo del ensayista. (...) Me parece que si él no se ha dado ya cuenta antes, en el último momento de su vida el ensayista advierte, como en una especie de revelación, que aquella referencia lejana no podía en realidad ser alcanzada nunca, y que además esa luz desaparece en ese mismo instante, se extingue con él”.

En *Nadja* Breton recuerda su callejear con esa mujer extraña y vacua, y de las “sensaciones electivas de que he hablado antes y cuya parte de incomunicabilidad es una fuente de placeres incomparables”.

El nombre de los pasajes es incomunicable —para Benjamin y para nosotros, su posteridad—. Sin embargo, los efectos dejan sus huellas de ficción y postulo que el nombre de la obra mítica designa el sitio de Hestia.

Es la sensibilidad de Jean Pierre Vernant la que pudo articular la solidaridad de estos dioses del panteón griego —uno, Hermes, poblado de apelativos, de funciones, de relatos, dios de los umbrales, de los pasajes, de las fronteras, dios a veces oscuro y hasta siniestramente obscuro, Hermes Trismegisto, el de los secretos herméticamente sellados; otros cómico y ladrón; la otra, Hestia, eternamente virgen, cuidadora del fuego del hogar de los dioses, ninguna historia, ningún mito la tiene por protagonista.

Cuando Adorno sostiene, refiriéndose a Benjamin, que el ensayista trata a la cultura como si fuera naturaleza, quizá pudiéramos entenderlo así: si alguien reúne a París con la femineidad, la muerte y lo ctónico, es porque el nombre de París se marchita y desvanece en el resplandor de un fuego que cuida Hestia, que nada dice, nada revela, nada oculta. Hermes es el ruido y el mensaje cifrado, Hestia es el silencio que sólo es silencio como último y debilitado eco de la voz ya inaudible de Hermes.

Hermes, después, no tendrá otro recurso que sumergir a París para recomenzar su esfuerzo cosmogónico.

\*\*\*

Desde un cierto punto de vista, una ciudad es un sistema de incompatibilidades, prohibiciones y sanciones consiguientes.

Salvo en alguna ciudad de oriente, la gente no agoniza y se acopla en la calle; los centros cívicos tienden, monótonamente a exaltar la suntuosidad y la voluptuosidad blanca del espectador; en ellos el decorado y la utilería deben adoptar una forma especialísima, casi ceremonial cuando no ritual.

Lo que Gómez de la Serna llamaba “el rastro” —aglomeraciones de trastos viejos e inservibles en los suburbios de las ciudades— no puede pasar del suburbio a la ciudad monumental sin cumplir, sus portadores, acciones de purificación. La ciudad mítica confunde los órdenes y mezcla lo incompatible en un ejercicio de imaginación trascendental.

Ejercicio que comienza con la evocación del pánico y la fiesta, como en uno de los más hermosos textos de *Sombras breves*, titulado “Bello horror”: “Fuegos artificiales de la “Fete Nationale”. Desde el Sacre Coeur se desparraman sobre Montmartre fuegos de bengala. Arde el horizonte tras el Sena, los cohetes suben y se apagan en el suelo. En la cuesta empinada hay miles de personas apiñadas que siguen el espectáculo. Y esta multitud encrespa sin cesar un murmullo parecido al de los pliegues de una capa cuando el viento juega entre ellos”.

La mención de la capa ha bastado para hacer saltar el disciplinado y familiar placer de la fiesta patria: la chispa de imaginación convierte a la ceremonia en hendidura que se abre a otra dimensión.

\*\*\*

### El método de la colección (del tesoro)

Se ha dicho, muchas veces, que el método de Benjamin, su peculiar manera de ejercer la actividad de *bricoleur* proviene de su pasión de coleccionista: coleccionista de libros inservibles, coleccionista de libros raros que compraba no para leerlos sino para poseerlos, coleccionista de primeras ediciones.

Pero no hay que confundir la pasión del coleccionista con el método de la colección que es el secreto de su procedimiento; entre una y otro hay, por cierto, relaciones complejas y hasta embrolladas, aunque en ningún caso pudiera establecerse una simple relación de expresión.

La colección es un conjunto de elementos cada uno de los cuales se inscribe, a la vez, en dos planos; hay el plano horizontal en el que cada elemento es vestigio y anticipación del valor de los otros, hay el nivel vertical, que suspende la anticipación del futuro elemento, reúne al todo como todo de la colección *una* y celebra el poder finalmente visible que, por un instante, habrá de manifestarse sin eclipse. Estos planos son, a la vez, solidarios y antagónicos: la colección como

colección celebra el hundimiento de la singularidad del elemento y, no obstante, sólo de ella vive como colección.

(¿No es este antagonismo el lugar por excelencia de la pasión del coleccionista? El sufre por el brillo del elemento que se anega en el triunfo de la colección, pero también sabe que el poder de la colección está suspendido de un dilema sin opción: el coleccionista goza por anticipado de la presencia de un nuevo elemento el cual, una vez incorporado, deberá ser abrogado en su novedad para que la colección no estalle. La pasión del coleccionista es la pasión de la línea recta que continúa, sin pausa, rumbo a la indefinición. “Nada es más terrible que el infinito. O quizá sí: la sola posibilidad de lo *indefinido*” [Sergio Cueto]).

La colección de citas, fragmentos y referencias de Benjamin es, exactamente, el cuestionamiento más terrible de su pasión de coleccionista. La suya es colección sin clase que la englobe: cada miembro mantiene una relación de dispersión con los otros, y si hay alguna solidaridad entre ellos es la del suplemento y no la de la perfecta complementariedad de los opuestos.

Como los tesoros secretos de que habla Caillois, el recurso metódico de la colección mezcla los géneros: “El azar, la dificultad y el peligro: tales son las cualidades que aseguran a los objetos elegidos sus más sólidos prestigios. (...) Aparecen como prendas robadas a un universo junto al cual la realidad es débil y pálida, y cuyo esplendor e irradiación conservan intactos. (...)”

“Tienen la naturaleza exacta de los que reúnen los tesoros infantiles, y en particular esa rareza intrínseca que no es absolutamente lo contrario de la frecuencia, sino una rareza que parece milagrosa a fuerza de contravenir las leyes naturales y de mezclar los géneros; tal el hipocampo, caballo de mar, o las piedras preciosas, diáfanos y duros, que reúnen en sí las virtudes contrarias del agua y del fuego”.

Si la colección metódica (llamarla metódica es, casi, un oxímoron) implica la sublimación (que nada tiene que ver con lo sublime) de la pasión por la colección, es porque ha suprimido la fruición de la retención, el gusto extremo de la taxonomía que cierra y encierra al igual que los ritos perversos que acumulan reliquias inmóviles, fijas, que son tristes simulacros de la eternidad, es decir, de la monotonía absoluta.

Los objetos que yuxtapone Benjamin son calles, casas y avenidas vacías, barricadas que crecen hasta desalojar a los insurrectos, miniaturas que parecen sobrevivientes de una catástrofe; medias abandonadas en cajones vacíos, figuritas infantiles, bibelots.

El objeto, por fin, se acaba de liberar de la correlación sujeto/objeto. Hermosa liberación que muestra el poder solitario de convocación que tiene un objeto cuyo aura es precisamente su aura en ruina, cuya historia tiene el vértigo y el espesor del pasado, cuyo futuro es la extinción.

Un objeto solitario hace señas a un lector solitario.

#### BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T.: “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Prismas*, Barcelona, Ed. Ariel, 1962.

- ARGULLOL, R.: *La atracción del abismo*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1983.
- ARENDT, H.: *Walter Benjamin y otros*, Anagrama, 1971.
- BAUDELAIRE, Ch.: *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires, Ed. Kraft, 1943.
- BECEYRO, R.: "El proyecto de Benjamin", en *Punto de vista* N° 10.
- BENJAMIN, W.: *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971;  
 ----*Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1970;  
 ----*Discursos interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus, 1982;  
 ----*Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus, 1971;  
 ----*Iluminaciones II*, Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- CAILLOIS, R.: *Instinto y sociedad*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966.
- FREUD, S.: "Jen seits des Lustprinzips", *Internationales Psychoanalytischer Verlang*, Wien, 1923.
- SERRES, M.: "Discurso y recorrido", en *La identidad*, Barcelona, Ed. Petrel, 1981;  
 ----*Hermes II*, París, Ed. Minuit, 1972.
- SONTAG, S.: "El último intelectual", en *Vuelta* N° 1, Bs. As. 1986.
- VERNANT, J. P.: *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, Barcelona, Ed. Ariel, 1978.

SERGIO CUETO

## EN TORNO A LAS CIUDADES INVISIBLES

### 1. Una parábola

Hay libros que se prestan al comentario y que el comentario devuelve sin abrir (También hay libros recatados, transparentes, secretos, pero no me referiré a ellos). Hay libros que invitan al habla; menos a hablar de ellos que a hablarlos, es decir, a acompañar su habla con otra, a repetirla tal como es, tal como creemos que es<sup>1</sup>.

Uno de esos libros se llama *Las ciudades invisibles* y pertenece a Italo Calvino.

A uno le gustaría, simplemente, transcribirlo entero. No tengo que recordar la esencial falsedad de ese propósito. Basta con decir que los relatos de Marco Polo son como el eco anticipado de otro relato, que sus ciudades son como el recuerdo indescriptible de otra ciudad, desconocida. Sólo por esa descripción, por ese relato, por ese viaje en el que ya estamos sin saberlo, reinicia el mercader sus excursiones. (Es el atardecer. La sombra de Marco Polo tira de él hacia el Este).

En la ciudad están la infancia, la callada amistad, el conocimiento del crepúsculo, el seguro lugar que será nuestro, esta soledad. El pudor, la desconfianza, pero más aún la literatura, nos impiden hablar de esas pequeñeces —esa cosa pequeña: la vida. Y sin embargo no podemos apartarla, evitar su peso lejano, evitarnos. Sólo nos queda limpiar las palabras de intimidación, abandonarlas a la opacidad de la piedra, su quieta desnudez, para que ellas liberen —o para que algo libere en ellas—, como al azar, la curvada línea de lo necesario (y que a veces se llama: la sintaxis).

Pero la necesidad no está hecha de palabras. Se sitúa en el borde, entre las palabras y el espacio. Las palabras delimitan el vacío, miden el límite. La línea de un arco (pero el arco es esta línea) no es una línea trazada, es una línea que no puede ser trazada, que más bien *traza*, de la que debería decirse: *la línea traza*. Sin embargo, fundamento fundado en lo que fundamenta, hay que construirla, y sólo se la construye por omisión, dejándola surgir entre la nada y algo: evidente, invisible.

El curvado rigor de una línea: acaso a otra cosa no aspiran la ciudad, el relato. Acaso, imposiblemente, lo sean. De su búsqueda, de su exigencia, tenemos miedo. Estas notas laterales lo prueban, lo refutan también.

Un día las voces de Marco Polo y de Kublai Kan dicen esta parábola:

*Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.*

1. Una imagen aproximada —equivocada— de esto la da el héroe de la novela de aventuras. No es que nos identifiquemos con él, sino que comprendemos que su vida, su aliento es el ritmo de sus andanzas, y por eso no nos ponemos delante, no le hacemos preguntas, no lo miramos como árbitros desde lo alto, sino que lo dejamos libre para que corra, lo empujamos incluso, queremos ser con él tan sólo el viaje, el camino abierto del habla aventurera, que no quiere nada sino venir, llegar siempre y cada vez más, multitudinaria.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

— *¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? —pregunta Kublai Kan.*

— *El puente no está sostenido por esta o aquella piedra —responde Marco—, sino por la línea del arco que ellas forman.*

*Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade:*

— *¿Por qué me hablas de las piedras? Es sólo el arco lo que me importa.*

*Polo responde: —Sin piedras no hay arco.*

## 2. La ciudad, los muertos

Si los habitantes, pueden dar vueltas por la ciudad ensanchando las galerías de los gusanos y las fisuras por las que se insinúan las raíces, no lo sabemos: la humedad demuele los cuerpos y les deja pocas fuerzas; conviene que se queden quietos y tendidos, tan oscuro está.

En la ciudad caminan los muertos. Es una densa, lenta pululación. Están a la vista de todos, y sin embargo ocultos. Se ubican detrás, debajo, encima de los que caminan. Asoman los ojos en los ojos de los paseantes; nos miran como para hacerse reconocer, como para reconocerse, como si nos hubieran reconocido. Nos miran, como desde superficiales abismos, a través de ciegas ventanas que ni dan ni reciben la luz, que miran hacia adentro y sin embargo nos miran, que nos miran como mirándose en la intransividad de su muerte.

También pisamos a los muertos, infinitamente los pisamos. Ellos duermen su vigilia bajo las calles, las veredas que el tiempo no purificará. Nuestro paso los roza sin notarlo, o fingiendo que no lo nota, porque el latido de su agonía vencida es insoportable, como el corazón mismo de la muerte, que Poe pudo oír bajo las tablas del piso.

El suelo los guarda para siempre, y ellos se multiplican. Algunos se elevan, se pegan al aire húmedo que nos rodea, se suben sobre nosotros, se echan sobre nuestros hombros, nos abrazan el cuello, nos meten la mano en la boca, nos tapan los ojos, se enredan en nuestras piernas. Todo el aire está lleno de ellos; es imposible caminar.

Pero acaso sea una suerte. Porque detrás de la agitación que nos mueve de aquí para allá, no hay nada. También nosotros andamos bajo tierra, por laberintos que nos devuelven, monótonos, a gastados recorridos. También nosotros nos asomamos, queremos, exigimos ser reconocidos, o, situación idéntica e inversa, nos escondemos, hundimos el mentón en el pecho y los ojos en el polvo presuroso de los zapatos, como para no ver a nadie, como para que nadie nos vea, nadie nos detenga, para unirnos verdaderamente con ellos, para ser verdaderamente iguales: los olvidados que juntos deambulan por la ciudad. Por eso nos apuramos a ninguna parte, y porque los muertos nos siguen, nos acompañan, nos esperan. (No pueden estar solos, pero ésa es su soledad<sup>2</sup>. Como si a Ulises lo hubiesen recibido las sombras de los

2. La soledad no está en nosotros, ni siquiera hay soledad en las montañas. Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse. Aquí uno rueda como en los círculos del infierno (recuerdo ahora a Peter Rugg, el desaparecido, de Williams Austin, y a Siiveri de la Muerte, de Heikki Toppila). Aquí, en la ciudad, la soledad se adivina en el cielo desnudo del vera-

suyos y el ladrido mudo, la no visible cola de su perro). De allí que nos sorprenda el afán de la gente en las calles. Imaginamos que vienen de algún lado, que han salido para algo, que van a alguna parte o que volverán renovados por el paseo, la actividad, la vida. Pero si se mira con atención, ellos son pocos. Más frecuentemente reconocemos la máscara con la que ocultan a sus muertos, como se ocultan los parientes indignos, las enfermedades, los odios.

La ciudad está hecha de nosotros. Nos pegamos a sus paredes, inundamos sus calles, nos apretamos en la densidad del aire. La ciudad respira con nuestra respiración, es la monótona pesadilla que soñamos, la pesada piedra con la que nos cubrimos. Una multitud de rostros y de palabras la inunda sin fin. Un murmullo que no ha comenzado (la ciudad la fundó un muerto, el anonimato de la muerte) la llena por completo. Nos agotamos y la agotamos colmándola. En la proliferación se deshace.

### 3. La defensa de la ciudad

Quizá leyendo la historia de la ciudad de Teodora se comprenda mejor (o de otro modo) el caso del Emperador Shih Huang Ti, que ordenó a la vez la edificación de la muralla y la destrucción de los libros. Quizá los dos actos, o el único acto desdoblado en dos, nos permitan conjeturar que el Emperador no desconocía a los enemigos del Imperio y que con astucia e ingenuidad se dispuso, para siempre, a aniquilarlos.

Invasiones recurrentes afligieron a la ciudad de Teodora en los siglos de su historia. Los cóndores, las arañas, las moscas, las termitas y, finalmente y durante mucho tiempo, los ratones, la asolaron y la corrompieron. Pero el hombre, "el ingenio mortífero y versátil de los hombres", logró la victoria sobre todas las especies y dio a Teodora la exclusiva imagen de ciudad humana que todavía la distingue. En recuerdo de lo que había sido la fauna, la biblioteca de Teodora custodiaría en sus anaqueles los tomos de Buffon y de Linneo. Pero esa nostalgia, esa curiosidad, ese lujo, ese desdén, esa soberbia fueron la ruina de los habitantes de Teodora, ignorantes de que una fauna obligada se estaba despertando del letargo. Relegada durante largas eras a escondrijos apartados, desde que fuera desposeída del sistema por especies ahora extinguidas, la otra fauna volvía a la luz desde los sótanos de la biblioteca donde se conservan los incunables, daba saltos desde los capiteles y las canaletas, se instalaba a la cabecera de los durmientes. Las esfinges, los grifos, las quimeras, los dragones, los hircocervos, las arpías, los unicornios, los basiliscos volvían a tomar posesión de su ciudad<sup>3</sup>.

no, en su infinita identidad sin matices; se abre en la cara del hombre, en la gratuita violencia de sus rasgos, en su vulgaridad sin secretos, en la quieta obsesión de los ojos, de la frente, las mandíbulas; en todo ese lenguaje sin habla, en todo ese mecanismo sin centro. La soledad no está en nosotros. La soledad, digamos, es el hombre de la multitud en la tierra baldía.

3. En el relato atribuido a Marco Polo podemos oír una variación del mito chino de los animales de los espejos. Según él, dichos seres viven encarcelados, reducidos a meros reflejos serviles desde que cedieron a las armas y a la magia del Emperador Amarillo; pero llegará el día en que sacudirán ese letargo y combatirán con los hombres y ya no serán derrotados. La me-

Mentalidades espartanas dirán que el ocio, que el blando olvido de la guerra, hizo de los ciudadanos de Teodora seres imaginativos, soñadores cuyos sueños sin objeto los destinaban a la fácil, obvia, irremediable pendiente de la locura. Sin ser desatinada, esta opinión desdeña la palabra del cronista, que no menciona los delirios de los hombres. Pero olvida también que la paz (que la derrota) alcanza a Teodora cuando ya no quedan enemigos, cuando todos han sucumbido y a la ciudad, incapaz de imponerse un adversario, sólo le queda la afirmación absoluta, irrefutable, de su absoluta, irrefutable victoria. Sin embargo, Teodora tampoco es víctima de esos ineludibles esplendores. No sucumbe a los fastos, a las celebraciones, como no sucumbe, simplemente, a la calma, a la tranquila dicha de la siesta. Cuando todo parecía cumplido, acabado, ordenado (“el hombre había establecido finalmente el orden del mundo”), quedaban todavía los libros, la inmóvil agitación en la biblioteca. Quedaba la inhumana fauna que acecha en los rincones de lo humano y lo interroga. (Cuando toda pregunta ha cesado, se oye claramente su interrogación)<sup>4</sup>. Quedaban los imaginarios seres que no domesticaron, que no pudieron domesticar los hombres, porque los manuales de zoología y de zoología fantástica, lejos de conjurarlos, mágicamente los animan. Quedaba, pues, la mitología de la ciudad, la ciudad misma, que los hombres no fundaron y está hecha de fantasmas, de silenciosas, sutiles, insidiosas formas invencibles.

Shih Huang Ti acaso adivinó ese destino, se negó a desconocerlo y eligió, valiente y vano e irrisorio, combatirlo hasta el fin. Acaso el Emperador supo que los ejércitos extranjeros exigían la muralla y las hordas íntimas la hoguera. Acaso no ignoró que sería derrotado. Acaso, tampoco, que multiplicaba, para el porvenir, los monstruos.

#### 4. La ciudad infinita

El Imperio, dicen, es infinito. Ello no significa, sin embargo, que abarque un número infinito de ciudades, sino más bien que cada ciudad es en sí infinita, ubicada porque sin lugar, o con un lugar tan preciso que no puede ser indicado y con el que uno cree tropezar a cada momento, para desengañarse enseguida.

tamorfosis de los espejos en libros, el todavía misterio de la mimesis merecerían nuestra reflexión. Una página de Jorge Luis Borges recoge esa profecía

4. En uno de los innumerables diálogos de Kublai Kan y Marco Polo se discute sobre el sentido o el sinsentido de las ciudades. Al final, Marco dice:

—También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para tener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

Y el Kan:

—O la pregunta que te hace obligándote a responder, como Tebas por boca de la Esfinge. Obligado a responder, el hombre pregunta de otro modo. Carga con la peste, el crimen, la ceguera. Y si se encamina al exilio no es porque se haya equivocado, sino porque él mismo es la pregunta intolerable e inhumana que corroe los cimientos de la ciudad. Y sin embargo, la ciudad pregunta; o habría que decir que la pregunta del hombre toma a veces la forma de su ciudad, precisamente porque no es suya, porque es el extranjero que está de paso, que no puede salir ni quedarse. Abandonado en Corinto, desterrado de Tebas, arrebatado en Colono, el ciudadano Edipo no tiene tumba.

Porque las ciudades, y antes que ninguna la ciudad en la que vivimos, simulan un enigma.

La ciudad nos distrae de su centro. Cuando creemos recorrerla, escrutarla, en realidad ella nos hace repetir su discurso, multiplicar el eco de su monólogo, velar de nuevo su indiferencia. (De allí los hábitos a los que nos obliga y en los que somos la corporización de su letargo). La ciudad no está nunca aquí. Es una redundancia vacía, una evidencia insensata, inaceptable. Por eso la buscamos detrás de ella misma, detrás de los signos que la cruzan y la borran. Por eso hasta nuestro rechazo, nuestro evitar una plaza, una esquina, delatan la pasión incesante de justificarla o la pasión incumplida de aborrecerla.

A veces nos es grato recordar que Kant, que guardó el entero saber de su época, nunca se alejó de Königsberg. Pero acaso él, que conoció la geografía del mundo en los atlas enciclopédicos y el esquema del universo en los argumentos de Newton, jamás se encontró con Königsberg en sus puntuales paseos; acaso nunca pudo salir de ella porque siempre estuvo afuera, esperando que un árbol, una ventana, la inclinación de una calle lo recibieran para siempre en el único hogar en el que cabía su espíritu.

Del mismo modo, o de un modo inverso, Kafka nunca pudo huir de Praga. No lo ataba el amor ni el odio ni el espanto; no lo ataba la raza ni la profesión ni el idioma. Sin embargo, Praga no lo suelta: lo tiene agarrado con la carencia de lazos. ¿Donde encontraría Kafka esa separación, esa soledad, ese íntimo vacío, sino en el centro, al lado del centro, de la ciudad de Praga, precisamente allí donde debía levantarse, pálido, casi transparente, infinito, el gran Teatro integral de Oklahoma?

Son infinitas las ciudades. La ciudad es infinita. Trude, Cecilia, Penthesilea son los nombres que los habitantes de Trude, de Cecilia, de Penthesilea le dan a la única a la que no tiene nombre ni límites ni apariencia porque se disuelve en variaciones<sup>5</sup>. Ella es como la esencia, como el origen y el cumplimiento de las ciudades, pero al

5. Es la ciudad que falta en el atlas total del Gran Kan, la que se desvanece bajo la minuciosa, prolija fidelidad a lo real. ("Viajando —dice Polo— uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma orden distancias, un polvillo informe invade los continentes. Tu atlas guarda intactas las diferencias: ese surtido de cualidades que son como las letras del nombre"). Marco lee en las fronteras, en los límites, en las singularidades, la indeterminación de los límites, de las fronteras, de las identidades. Troya adquiere la forma de Constantinopla, asediada por Mahoma; de la mezcla de las dos resulta San Francisco, capital del Pacífico, cuyo sitio duró trescientos años... Marco lee la ciudad infinita en la indefinición de las ciudades. Esa lectura es el viaje: la búsqueda de lo que no fue, la experiencia de la desposesión. ("Todo para que Marco Polo pudiese explicar o imaginar que explicaba o haber imaginado que explicaba o conseguir por último explicarse a sí mismo que aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratara del pasado era un pasado que cambiaba a medida que avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido, no digamos el pasado próximo al que cada día que pasa añade un día, sino el pasado más remoto. Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos").

mismo tiempo es como la imposibilidad, como la irrisión trágica de la idea de ciudad. En ella no hay fuera ni centro. Ella está en todas partes, pero sólo porque no es más que periferia de sí misma. Nadie puede entrar ni salir. Por más que viajes la recorrerás, eterna y agotadora —como el desierto, para quien sabe mirarlo.

## 5. La destrucción de la ciudad

Qué ciudad es ésa sobre las montañas  
que se resquebraja y se reforma y estalla  
en el aire violeta  
torres que caen  
Jerusalen Atenas Alejandría  
Viena Londres  
irreales

T. S. ELIOT

Hay un relato famoso, secretamente famoso, que se puede leer en una de esas populares y horrorosas antologías en las que encontramos un placer curioso, como un eco lejano pero no menoscabado de la literatura. El relato se llama “La ciudad de arcilla” y es de Jacques Finne. En el campo, cerca del límite donde comienzan los pantanos, en vísperas de una tormenta que no llega y envuelto por esa ola venenosa e inmóvil que es la humedad, un hombre recuerda la ciudad que fue suya y que ya no existe, y a la mujer que fue suya y de la que la muerte, o motivos más oscuros que la muerte, lo han separado. Ha llegado hasta allí huyendo, y huyendo del recuerdo. “Vine aquí para olvidar mi ciudad”, dice. Pero no se pregunta cómo podría olvidar nada, cómo podría olvidar lo que no es nada más que olvido. La vieja patrona, la dueña de la casa en la que se hospeda, le repite (porque su voz es la voz de los cuentos): “Los recuerdos se ponen una máscara, mi querido señor, como los fantasmas se ponen un sudario, para que se les reconozca, para que se les vea, para que se sepa que no hay forma de escapar de ellos”. El hombre, secretamente, lo sabe. Una tarde, al lado de un pantano, sobre el barro maleable, dibuja toscamente el rostro de su amada. La invoca, según enseñan las supersticiones del lugar. Ella vendrá, volverá para llevárselo, unirse a él en la muerte de las ciénagas. Una noche la ve, máscara fea y viscosa, de pie en el centro de su habitación. Ella se tiende junto a él en la cama, lo abraza, lo acaricia, lo besa. Después desaparece. La patrona le advierte que no salga la siguiente noche, la noche de Todos los Santos. Un vicario temeroso le enseña lo absurdo del temor; le aconseja, después de referírselas, no creer en esas supersticiones, cuentos de comadres reservados para las noches de tedio. Pero el hombre está solo, está en la soledad sin salida de lo que no puede olvidar. (“No quisiera encontrarme en ningún lugar”, dice, porque es en ningún lugar donde se encuentra). Ana, la amada y perdida Ana, le había anunciado ese destino: “Tú serás la ciudad y la ciudad será tu persona. Su destino será el tuyo... No sabrás dónde refugiarte, en una ciudad que se hunde a tu contacto”<sup>6</sup>. Al final, cuando la tormenta se hace más

6. Esa ciudad, al principio, es Venecia; después puede ser cualquiera que se desplome, silenciosa, bajo los antifaces del carnaval; por fin, esa ciudad es unánime, porque todas están hechas de máscaras y escombros. (Habría que transcribir todo ese diálogo entre Kublai

inminente que nunca, la noche lo encuentra en los pantanos. Corre, sin temor ya. Luego se sienta, se acuesta en el cieno. La tormenta se desata. Junto a él, de pronto, está también su amada. Se abrazan y se besan, hasta la corrupción, la locura. Ella, que es ahora también el barro, lo envuelve, lo succiona, lo traga. El no siente ya el más mínimo dolor, la más mínima pena. Se derrama y se hunde en silencio, como una ciudad, como una voz, como el relato mismo disuelto en la nada del punto final.

Si no hay refugio de la ciudad, de la soledad de la ciudad, es porque en nosotros, en nuestro inolvidable y olvidado olvido, ella permanece y dura. Porque la ciudad se derrumba, o más bien se deshace. No muere de pronto: agoniza infinitamente, de modo que el paso de la vida a la muerte es en ella imperceptible. Acaso esté muerta ya, y este simulacro de existencia en el que se obstina sea su infierno. El relato concluye con estas frases: "Sólo el espantoso rugido de un trozo de pared que se derrumba, Ana, como nuestra ciudad, montaña muerta de barro que aún las tinieblas del alba unifican, nuestra ciudad que ya nadie pisará. Nuestra ciudad, Ana, que tu saliva licuó". Que la saliva ha licuado, repito, y vuelve a licuar, ahora, en el cuerpo del narrador, en su ahogada voz, diríamos, porque toda la ciudad se sostiene en el hilo de su aliento. Y sin embargo este final no finaliza. Montaña muerta de barro que aún las tinieblas del alba unifican, la ciudad asciende a la mañana en el desprendimiento eterno de sí misma, en su inconcluso abandono, en sus imborrables migajas, o en la sutil saliva que cae, voz inaudita, más allá del último punto, en el vacío errante de los fantasmas.

(El hundimiento que relata "La ciudad de arcilla" es acaso también la caída de la Casa Usher y la prolongada ruina del Astillero. Habría que leer frase por frase el último párrafo del cuento, la última página de la novela, para comprender lo que une a esos diferidos derrumbes. Anunciados desde el comienzo (el astillero desmantelado, la casi imperceptible fisura que atraviesa en zigzag la mansión de Roderick Usher); símbolos de los que los soportan, de la decadencia incontenible de sus vidas y del mundo entero<sup>7</sup>; alejados sin embargo de lo épico, de lo trágico de semejantes finales; sometidos a la silenciosa e impercedera agonía de la soledad y la ine-

Kan y Marco Polo en el que el primero le señala a Marco que todavía queda una ciudad de la que no ha hablado: Venecia, a lo que el viajero responde: "¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba? Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia". Y entonces el Kan protesta, y quiere que Marco llame a las ciudades por su nombre, empezando por Venecia, describiéndola como es, sin omitir nada de lo que recuerde de ella. Pero Marco agrega: "Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran. Quizá a Venecia tengo miedo de perderla toda de una vez, si hablo de ella. O quizá hablando de otras ciudades la he perdido ya poco a poco". Esa pérdida, se comprende, es la forma de existir de la ciudad, su eterna ausencia en los fragmentos del mundo.

7. Hacia el final, la pesadilla, el juego que es el Astillero, abarca el universo; su derrumbe es el Crepúsculo de los Dioses y Larsen, el empobrecido, el ahora desertor centinela de los dioses (Heimdallr), que oía crecer la hierba y la lana de las ovejas y anunciaría, sonando el cuerno, la última batalla. (Recordemos, también, la morbosa sensibilidad auditiva de Roderick Usher). Copio dos fragmentos de la novela: "Hizo un esfuerzo para torcer la cabeza y estuvo mirando —mientras la lancha arrancaba y corría inclinada y sinuosa hacia el centro del río—

xistencia (el Astillero corroído por la ficción absurda y perfecta que lo constituye, la Casa Usher en el fondo del profundo y corrompido estanque que la duplicaba, unida ahora para siempre con su imagen); obligando e impidiendo la fuga (Larsen, contagiado por la peste del Astillero, muere de pulmonía unos días después; el narrador de Poe sobrevive, pero sólo para escribir el relato del aniquilamiento), esos desastres se anulan, se cumplen desapareciendo, o prolongándose, quietos, en la indefinición de la muerte).

Hay algo que arruina la ciudad o que es la forma que la ciudad se da de su ruina. A veces parece caer, haber caído sobre ella como una peste inescrutable, acaso injusta. A veces pensamos, no menos razonablemente, que los fundadores sabían a qué atenerse, que la peste ya estaba aquí cuando llegaron y que hubiesen podido, superando la urgencia, la triste urgencia de la fundación, elegir otro sitio. Pero esas hipótesis nos ofrecen, si se presta atención, una sola cosa: el consuelo. Es más justo pensar que la ciudad trajo consigo la pestilencia, que se asentó con ella en las márgenes del río hinchado y ahora la exuda, la respira, inmune y enferma.

El aire, el clima, es la forma propia —o más bien, impropia— que tiene la ciudad de corromperse. Una vez, Marco Polo vio, en el humo de su pipa, estas ciudades deplorables, indignas de la elegía: “O bien la nube se detenía apenas salida de los labios, densa y lenta, y remitía a otra visión: las exhalaciones que se estancan sobre los techos de las metrópolis, el humo opaco que no se desliza, la capa de miasmas que pesa sobre las calles bituminosas. No las frágiles nieblas de la memoria ni la seca transparencia, sino los tizones de las vidas quemadas que forman una costra sobre la ciudad, la esponja hinchada de materia vital que no se escurre más, el atasco de pasado presente futuro que bloquea las existencias calcificadas en la ilusión del movimiento: esto encontrabas al término del viaje”.

Una tarde, J. Alfred Prufrock entonó, irónico y sin fe, esa elegía indebida:

La niebla amarilla que se restriega el lomo en los cristales de las ventanas,  
el humo amarillo que se restriega el hocico en los cristales de las ventanas,  
metió la lengua lamiendo los rincones del atardecer,  
se demoró en los charcos quietos sobre los sumideros,  
dejó que le cayera en el lomo el hollín que cae de las chimeneas,  
resbaló por la azotea, dio un brinco repentino,  
y, viendo que era una suave noche de octubre,  
se enroscó una vez en torno a la casa y se quedó dormido.

la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro”. “Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento. Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito”. La última frase recuerda con espanto (porque todo vuelve antes del fin) el resurgimiento de la tierra, el regreso de los dioses, la repetición cíclica de la historia que una sibila profetiza en la Edda Mayor.

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

## 6. La ciudad, el relato

...es el momento desesperado en que se descubre que ese imperio que nos había parecido la suma de todas las maravillas es una destrucción sin fin ni forma, que su corrupción está demasiado gangrenada para que nuestro cetro pueda ponerle remedio, que el triunfo sobre los soberanos enemigos nos ha hecho herederos de su larga ruina. Sólo en los informes de Marco Polo, Kublai Kan conseguía discernir, a través de las murallas y las torres destinadas a desmoronarse, la filigrana de un diseño tan sutil que escapaba a la mordedura de las termitas.

Caos de fragmentos, suma incoherente de ruinas que sostienen otras ruinas —palacios sobre basurales, basurales que fueron (que son) palacios—, Clarice, como el Imperio, es una y muchas. Su historia es la sucesión —sin comienzo, sin orden, quizá sin fin— de esas muertes, esos esplendores, esa diversidad. Melancólicos, nostálgicos, sus habitantes se resignan a su disminuido presente, en el que los pasados se mezclan. Pero lo cierto es que de la primera, inigualable y desconocida Clarice, no quedan testimonios. Tal vez la ciudad fue siempre sólo un revoltijo de trastos desportillados, despapejos, en desuso.

Clarice no tiene, sin duda, la suerte de Eudossia. En Eudossia se conserva una alfombra en la que se puede contemplar la verdadera forma de la ciudad. Toda la confusión de Eudossia, todas las cosas contenidas en ella están en el dibujo, dispuestas según sus verdaderas relaciones que escapan al ojo distraído, a la perspectiva parcial. Cada habitante de Eudossia confronta con el orden inmóvil de la alfombra una imagen suya de la ciudad, una angustia suya, y cada uno puede encontrar escondida entre los arabescos una respuesta, el relato de su vida, las vueltas del destino. Sobre la relación misteriosa de dos objetos tan diversos como la alfombra y la ciudad se interrogó a un oráculo. Uno de los dos objetos —fue la respuesta— tiene la forma que los dioses dieron al cielo estrellado y a las órbitas en que giran los mundos; el otro no es más que su reflejo aproximativo, como toda obra humana. Los augures interpretaron, irrefutablemente, que el armónico diseño de la alfombra era de factura divina. Pero del mismo modo se puede extraer la conclusión opuesta: que el verdadero mapa del universo es la ciudad de Eudossia tal como es, una mancha que se extiende sin forma, con calles tortuosas, escaleras, callejones sin salida, casas que se derrumban una sobre otra en la polvareda, incendios, gritos en la oscuridad.

La última versión, sin embargo, sería inadmisibles en Eudossia, aun cuando los ciudadanos desconfiasen de la capacidad de sus adivinos. Y ello por el solo hecho de que la segunda interpretación no dice nada de la alfombra, o quizá porque deja entrever que es obra de los hombres, del ocio y la paciencia de los hombres, hipótesis tan discutible como la otra.

Pero esos desvelos, esas insolubles alternativas, no preocupan a los habitantes de Eudossia. Para ellos el oráculo verdadero y único es el tapiz. Allí buscan y se buscan; allí encuentran el hilo carmesí, la límpida elipsis, la tangente momentánea. (Los oráculos se sabe, no hablan, no ocultan, hacen señas). Allí la ciudad, acaso, encuentra su justificación; acaso, también, y al mismo tiempo, la confirmación de

que no la necesita<sup>8</sup>. Indiferentes, unidas en la indiferencia, la ciudad y la alfombra se dan la espalda. En medio, los hombres se agitan, van y vienen de la una a la otra, atareados, leyendo los signos, buscando sus corroboraciones. (A veces en la ciudad están los signos, a veces las corroboraciones). Así, no se encuentran ni en una ni en otra. Entre ellas, en el camino, los hombres interpretan.

Extraños para ellos mismos, los habitantes de Eudossia han creído, con fervor, que la alfombra era un lenguaje, que la ciudad era un lenguaje, que era posible traducirlos. Ahora se sostienen, colgando de un puente de palabras, sobre un abismo de preguntas. Pero son modestos: no preguntan por el mundo; preguntan por su ciudad, solamente.

El Imperio se repite en esos espejos interiores. Los geógrafos y cartógrafos del Kan hicieron, dicen, el atlas, el absoluto catálogo de todas las ciudades existentes y posibles, dibujadas palacio por palacio, calle por calle. Como la alfombra, esa vasta metáfora duplica el desorden, lo despliega, sucesiva, en el voltear de las hojas. Pero el Kan duda, desconfía de esa obra que sostienen sus manos, que sus ojos recorren. Sospecha que una carencia la socava desde dentro, que también ella caerá bajo la acción de las polillas.

Sólo en el relato (no digo la voz, porque lo que dirige el relato no es la voz, es el oído), sólo en el leve relato del mercader cree el Gran Kan que se manifiesta el Imperio; que la sutil filigrana que corre entre las murallas y los pantanos y que habrá de sobrevivirles es el sentido secreto, la verdad última de esta opulenta agoría.

Sin embargo, el relato no dice nada. Recorre infinitamente las ciudades, las variaciones de una sola, imposible ciudad hecha de fragmentos, de instantes separados por intervalos, discontinua en el tiempo y en el espacio y que nadie puede dejar de buscar. Al Kan le gustaría que al menos esa ciudad fuese el Imperio. Pero el relato no dice nada, dice el Imperio no diciendo nada, hablando sobre nada, multiplicando imágenes.

(Un día, el Kan pensó: "Si cada ciudad es como una partida de ajedrez, el día que llegue a conocer sus reglas poseeré finalmente mi imperio, aunque jamás consiga conocer todas las ciudades que contiene". Desde entonces, Marco Polo se vio obligado a jugar con Kublai interminables partidas de ajedrez, a la espera de que en el diseño trazado por las piezas surgiera, al fin, el diagrama del imperio. Pero al Kan comenzó a preocuparle el porqué del juego, su objeto. ¿Cuál era la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo el pie del rey destituido por la mano del vencedor, queda un cuadrado negro o blanco. A fuerza de descarnar sus conquistas para reducirlas a la esencia, Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva, de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducía a una tesela de madera cepillada: la nada...

Entonces Marco Polo habló: —Tu tablero, sir, es una taracea de dos maderas:

8. De otro modo: Allí la ciudad encuentra que su justificación le es dada bajo la forma de lo injustificable, de lo que recusa toda justificación. (De ahí el ambiguo consuelo: un oráculo de oráculo).

ébano y arce. La tesela sobre la cual se fija tu mirada luminosa fue tallada en un estrato del tronco que creció un año de sequía: ¿ves cómo se disponen las fibras? Aquí protubera un nudo apenas insinuado: una yema trató de despuntar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir. Aquí hay un poro más grande: tal vez fue el nido de una larva; no de carcoma, porque apenas nacido hubiera seguido cavando, sino de un brugo que royó las hojas y fue la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el ebanista con la gubia para que se adhiriera al cuadrado vecino, más saliente...

La cantidad de cosas que se podían leer en un pedacito de madera liso y vacío abismaba a Kublai; ya Polo le estaba hablando de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas...)

Para el Kan, el relato guarda la fisonomía del Imperio. Ello es cierto de una sola manera: el relato es lo que sostiene al Imperio en su disolución, lo que nos ofrece esta disolución misma en su imposible unidad.

El hilo escarlata que cruza los arrozales, se interna en los callejones y trepa a las torres es una belleza parcial. Creer en él es suponer que Marco Polo es uno (el relato niega esa posibilidad negando el carácter lineal del tiempo), o, antes, que es Marco Polo el que relata (pero para ello deberíamos negar sus palabras: —Yo hablo, hablo —dice Marco— pero el que me escucha retiene sólo las palabras que espera. Una es la descripción del mundo a la que prestas oídos benévolos, otra la que dará la vuelta de los corrillos de descargadores y gondoleros en los muelles de mi casa el día de mi regreso, otra la que podría dictar a avanzada edad, si cayera prisionero de piratas genoveses y me pusieran al cepo en la misma celda junto con un escritor de novelas de aventuras. Lo que comanda el relato no es la voz: es el oído). Diferente de ese hilo sutil, el relato se interrumpe, se desvía, recomienza más allá, en otra parte, se repite, dice lo mismo de ciudades diversas, describe dos ciudades incompatibles que resultan ser la misma, se demora en anécdotas, en leyendas, en alegorías...

El relato, se diría, *salta*, viaja según un ritmo que él mismo configura y que lo configura. Las ciudades se agrupan (o simulan agruparse) en torno a centros temáticos, provincias discontinuas que otras provincias separan y que van creciendo de a poco, hasta cerrarse en una abertura final. (¿Habra otras provincias? ¿Otras ciudades en cada provincia? ¿Otras configuraciones que borren el mapa sin tocar una sola ciudad?). Esa geografía rítmica y dispersa es una de las ficciones del relato. El hilo continuo y serpenteante es otra. También el Imperio es una ficción, pero no una ficción cualquiera.

Menos un imperio ficticio que el lugar donde la ficción impera, el relato es el ligero soporte de lo insoportable (la belleza, el miedo).

Para nosotros, habitantes de las ciudades, el relato tiene también la forma de la incesante trivialidad.

Octubre, 1987

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

ALBERTO GIORDANO  
*FELISBERTO HERNANDEZ: TONTAS OCURRENCIAS*

A JORGELINA NUÑEZ

I

Para Saer —que lo leyó con pasión, a veces en forma arbitraria, siempre intensamente— Felisberto se parece a Robbe-Grillet: en uno y otro encuentra la misma obsesión por los maniqués, en uno y otro reconoce la primacía de lo visual y el uso de “metáforas narrativas”. Para nosotros —acaso porque leímos a un mismo tiempo *La mayor* —en especial los “Argumentos”— y *Tierras de la Memoria*— Felisberto se parece a Saer: uno y otro narran la fuerza destructora del recuerdo, la ruina de la memoria; uno y otro afirman el valor incierto de la incertidumbre, el parecido sin semejanza entre narrar, distraerse, sorprenderse y recordar. Ejercitamos la memoria, dejamos que el recuerdo de otras lecturas nos ocupe, y vienen a sumarse otros nombres: Macedonio (que se parece a Felisberto en el apellido, la extrañeza del nombre y en el modo en que confunde los papeles del literato y del filósofo, la búsqueda de la belleza —de una *cierta*, a veces intratable, belleza— y la búsqueda de la verdad —de una *cierta*, a veces indeseable, verdad—); Gombrowicz (que recuerda a Felisberto por su proyecto de dar una forma tonta a la tontería, una forma inmadura a la inmadurez —proyecto a la medida de un escritor polaco, que es como decir, de un narrador rioplatense—); el Benjamin de *Infancia en Berlín hacia 1900* (que transmite, seguramente contra su voluntad, como Felisberto, la extrañeza de la propia infancia, una cierta duda de que eso, la niñez, haya en verdad ocurrido). Los nombres de Proust y Kafka fueron convocados hace ya tiempo por la crítica: también a ellos se parece Felisberto, quizá porque los leyó tempranamente. Sin duda valdría la pena detenerse en cada uno de estos encuentros, examinar detalladamente cada parecido. Valdría la pena, seguro, pero ninguna duda cabe acerca de cuál sería el resultado de ese ejercicio: él vendría a poner aún más en evidencia la excentricidad de Felisberto, su diferencia incomparable, su estar como por fuera de la literatura. “Felisberto Hernández —acierta Italo Calvino— es un escritor que no se parece a ninguno.” Esta, para comenzar, es nuestra única certeza.

Al lector poco advertido —y nadie en verdad lo está del todo— las narraciones de Felisberto lo confunden. Escritas para nada, “sin tener interés de ir a parar a ningún lado” (“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”), lo desconciertan. *Desconcertar* —según un viejo diccionario que creía inútil— significa, entre otras cosas, “hablar u obrar sin el debido miramiento”. Las narraciones de Felisberto desconciertan porque no dicen hacia dónde miran, porque no muestran el lugar donde el lector debería situarse para estar frente a ellas y poder dialogar. Des-

concertado por el estrabismo de la dueña de casa, el narrador-protagonista de “El comedor oscuro” no sabe qué ojo debe mirar porque tampoco sabe qué ojo lo mira. Así también, desconcertado, el lector no sabe cómo responder a las narraciones de Felisberto porque tampoco sabe cómo, dónde, ellas lo interpelan. A veces cree leer con demasiada ligereza; otras, en cambio, le parece que su seriedad es excesiva. Si es un lector avisado —pero nadie en verdad lo es del todo—, resistirá a la tentación hermeneútica; en caso contrario no podrá evitar preguntarse por lo que “encubre” esa prosa desprolija, la trivialidad de esas situaciones. A uno y otro las narraciones de Felisberto los deja sin respuesta, tal vez porque nada les pregunta. Uno y otro sienten, al fin, que esas narraciones no fueron escritas pensando en ellos, que se escribieron, quizá, pensando en nadie.

“En aquel tiempo —recuerda el narrador-protagonista de *Por los tiempos de Clemente Colling*— mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo” En una posición semejante, al sesgo, debe situar el lector las narraciones de Felisberto si desea dialogar con ellas. Porque la comunicación directa le está vedada (y si persevera en ella caerá en la mudez o —peor— en la charlatanería) se le impone a ese lector (aquí, nosotros) el recurso a una palabra oblicua, sin ilusiones de comprensión: se le impone el desvío. Escritas para nadie, “con muy poca intención y con poco producto del pensamiento” (“Manos equivocadas”), difíciles a causa de su extrema sencillez, las narraciones de Felisberto exigen que se las interpele en el modo en que fueron escritas: distraídamente, como al paso, casi con descuido.

## II

Releo los escritos inéditos de Felisberto sobre literatura y encuentro, en una carta de la que se desconoce el destinatario, esta frase que define su proyecto narrativo: “Y trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas”. Trabajar literariamente contra la literatura, contra las “Bellas Letras”; trabajar literariamente contra la institución literaria, la literatura como institución. Para Felisberto, el sujeto de ese trabajo literario, el *narrador*, no es un profesional de la literatura, un especialista que conoce su materia y que sabe cómo comportarse con ella. Para Felisberto el narrador no es un *literato*. De este último, de sus intereses y del modo —*sublime*— de su trabajo, tenemos en “La envenenada” una representación en la que no está ausente el gesto irónico. Obsedido por el papel que debe desempeñar, por lo que los demás esperan que un hombre de su condición, “una gran máquina moderna del pensamiento”, haga y diga, el literato de “La envenenada” sólo da lugar en su discurso a la ocurrencia de lugares comunes, de “formas hechas”. Dice “infinito”, “espíritu”, “vida” y “muerte” allí donde se espera que un literato diga cada una de esas palabras. Cede a las formas más vulgares de la metáfora y la alegoría. Prepara su cara, lo que para los demás es —debe ser— su cara, y sabe —porque se aplica sin descanso— conservarla entera. Lo que no sabe ni puede es sorprenderse. “Las sorpresas —dice Valéry, citado en algún lugar por Benjamin— atestiguan una insuficiencia humana”. Y el literato, porque es siervo de su imagen, la de un “ministro” de la

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

Cultura, no puede permitirse ninguna clase de insuficiencia: dueño de sí mismo, él es un hombre que ya lo sabe todo sobre el hombre, alguien a quien nada humano puede sorprenderlo. Y sin embargo, cuando por azar se encuentre con el azar, con el misterio inextricable de la casualidad y la muerte; cuando la "realidad indiferente" venga a su encuentro, ese literato sentirá que sus certezas vacilan. Entonces no será raro que se sorprenda por la complicidad, contra su voluntad y ante su vista, entre sus pies, que se mueven de un lado a otro, y sus ojos, que desde hace un rato los miran. Ese será el momento en el que el literato, olvidado de sí, se transforme en narrador; el momento en el que comience a trabajar, "contra la literatura y las formas hechas", literariamente.

Disponibilidad para lo incierto, deseo de lo desconocido. Narrar, en Felisberto, es avanzar sin certezas, sin saber del todo (e incluso sabiendo poco) cuál es el sentido de la marcha. Avanzar sin propósito, desde un lugar cualquiera hacia cualquier otro, como quien camina por la ciudad y se pierde porque entre sus pies y su cabeza los recuerdos abrieron un abismo. A la atención siempre vigilante del literato, el narrador opone su *distracción*: distracción de sí mismo, de su yo, para experimentar "el placer de la impersonalidad" ("El vapor"); distracción de los otros, del mundo, para captar "el sentido distraído de las cosas" ("El convento"). Cuando el narrador-protagonista de "La casa nueva" busca definir su "juego", encuentra cómo decirlo: distraerse es un modo de estar atento "a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprenda las ideas que sobre ellas tenemos hechas". Distraerse es dar lugar, entre las palabras, a la ocurrencia de lo sorprendente, lo imprevisible, aquello que a cualquier conocimiento (filosófico, psicológico o literario) se sustrae.

Las narraciones de Felisberto son agramaticales: se desvían de la norma retórica, no observan las reglas de la gramática del relato. En ellas, la intriga avanza en forma desprolija, sin un comienzo ni un final claros, a veces, incluso, sin desarrollo. Parecen la obra de un artesano torpe, incapaz de ceñirse a un plan, de imponer orden a sus materiales. Tal vez por eso nos desconciertan. Tal vez por eso dan la impresión de ser borradores: textos inconclusos, a los que falta corrección o desarrollo, textos que se dan a la lectura antes de tiempo.

Pero esa falta de acabamiento, de conclusión, ese fracaso retórico es, en verdad, un acierto narrativo. Es posible que el lector desee un relato perfecto, construido según los principios de la *compositio* narrativa. Felisberto desea (y dona) otra cosa. Felisberto desea *realizar la aventura de narrar*, busca realizar la narración *mientras se escribe*, el *movimiento* de narrar antes de que se detenga en una "nouvelle" o en un cuento, antes de que muera. "Pero es difícil hacer algo vivo con muertos" ("Tal vez un movimiento"). A un proyecto como ese (en el límite, imposible) cierta desprolijidad en la escritura le es esencial. También le es esencial que el narrador no se deje tentar por lo ya conocido. Escribir sobre lo que ya se conoce, escribir como ya se conoce, detiene el movimiento. Se vuelve, porque nunca se lo abandonó, al sitio del que se había partido: este soy yo, este es el mundo, esta la realidad, esta la literatura. Narrar para Felisberto es escribir lo otro, lo que no se sabe, lo desconocido. "Además —se anticipa el narrador-protagonista de *Por los*

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

*tiempos de Clemente Colling*— tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. Narrar es escribir lo otro, dejar que por el movimiento de la narración lo otro se escriba. Distraerse, olvidar, para que en su lejanía “intrínseca”, en su oscuridad “fatal”, las cosas que no se saben, las cosas de “la vida y su misterio”, se iluminen, aparezcan.

### III

Trabajar literariamente contra las formas hechas. El comienzo de *Tierras de la memoria* parece haber sido escrito para ilustrar, de un cierto modo, el sentido de esta frase. “Una noche, cuando tenía catorce años, trepé saltados los escalones que se amontonaban desesperadamente hasta llegar al paraíso del teatro. Oiría por primera vez a un pianista célebre. Pensaba en el “esfuerzo” que me costaba subir la escalera y lo que encontraría al “llegar” arriba, se me ocurrió la palabra “cumbre” al imaginarme el paraíso. Y era porque los maestros de piano, las mamás de los alumnos y los periodistas que elogiaban a los célebres no tenían otro lugar común que ‘el esfuerzo para llegar a la cumbre del arte’”. A la seriedad del lugar común, fundado en la autoridad de los maestros, las madres y los periodistas, la ocurrencia opone el juego (de palabras), fundado en el equívoco. Dos fuerzas se disputan un mismo fragmento de lenguaje. La frase que dice lo sublime del trabajo artístico es devuelta, en esa lucha, a su literalidad más vulgar. Como una risa a destiempo, fuera de lugar, la ocurrencia desplaza al lugar común. El lector, discretamente, sonrío.

O se enamora de una mujer que parece una vaca, o es un caballo que se enamora de una maestra: al protagonista de las narraciones de Felisberto le ocurren cosas extrañas. También son extrañas las cosas que se le ocurren al narrador: *metáforas, comparaciones, recuerdos y conjeturas* que agravan, asociándose unas con otras, el misterio de las historias. Trabajar literariamente significa, en Felisberto, dejar, por el olvido de las “formas hechas”, de los lugares comunes de la técnica narrativa, que la ocurrencia se transforme en procedimiento dominante.

El *lugar común* es, en el discurso, un lugar común a todos, un lugar en el que todos (autor y lector) pueden encontrarse. Una cierta convención (el discurso sujeto al desarrollo de la historia, por ejemplo), un cierto uso de ella. La *ocurrencia*, por el contrario, significa un más allá de las convenciones (que en Felisberto parece siempre un “más acá”), la invención de un modo de narrar que nadie, ni el lector ni el autor, esperaba porque antes de que ocurriese no existía.

Según el diccionario —el viejo diccionario que volverá a serme útil—, la “ocurrencia” es un “dicho o pensamiento” que se caracteriza por su originalidad, su sentido de la oportunidad y su agudeza. Las ocurrencias de Felisberto son originales, ya lo sabemos; ¿son también agudas y oportunas? Recordemos el comienzo de “El balcón”. El narrador hace referencia a un barrio de una ciudad (siempre la indeterminación en el comienzo de estas narraciones) que quedaba casi abandonado en vera-

no porque sus habitantes viajaban a una playa cercana. En ese barrio había una casa convertida en hotel que sólo ocupaban los sirvientes cuando los inquilinos veraneaban. Si él se hubiese escondido detrás de esa casa —conjetura el narrador— y hubiese soltado un grito, el grito se hubiese apagado enseguida en el musgo. Es el primer párrafo de la narración y sabemos, porque la hemos leído completa, que esta referencia a un hotel deshabitado y a lo que ocurriría si el narrador gritase detrás de él es una digresión que la historia no recupera luego en ningún momento de su desarrollo, que no hay —si se nos permite el formalismo— “motivación compositiva” que la justifique. Si se tratase de otro relato —un relato policial, por ejemplo—, no faltaría más adelante una escena en la que alguien, vanamente, con desesperación, gritaría en el fondo de ese hotel abandonado. Pero a Felisberto no le interesa el suspenso, tal vez sí la suspensión. Esa digresión, que nada anticipa, permanece flotante, como suspendida sobre la historia. Sin función, marginada de cualquier estrategia retórica, muestra que el narrador, desatendiendo al lector, a lo que él espera, dice lo que se le ocurre, porque sí, porque tiene ganas. Ni oportuna ni inoportuna (porque no hay una ocasión, un momento justo en el que debería suceder) la ocurrencia muestra, en Felisberto, la fidelidad del narrador a su deseo intransitivo de narrar.

Escondarse detrás de una casa para soltar un grito; anotar esa ocurrencia al comienzo de un relato. ¡A quién se le ocurre! Aunque sonrío, como quien responde a la travesura de un niño, el lector no logra disimular su desconcierto. Se imagina la escena propuesta (alguien gritando a escondidas) y, claro, no es un niño sino un mayor el que la ocupa. Lo desconcierta ese narrador que parece no tener inconvenientes en mostrarse “travieso”, anifiado, un poco tonto. Lejos de la agudeza, del golpe de ingenio, en las narraciones de Felisberto ocurren tonterías. “Inexplicables tonterías”, como las que anotaba en su cuaderno de tapas grasientas el narrador-protagonista de *Tierras de la memoria*. Leer a Felisberto es apropiarse de ese cuaderno que el niño reservaba para el testimonio de su intimidad. Perseverar en la indiscreción —el desconcierto lo prueba— no es sencillo. Cuesta seguir el curso salteado de lo que allí se narra, dejarse llevar de tontería en tontería, de ocurrencia en ocurrencia. Para saber leer ese cuaderno hace falta —y es difícil conseguirlo— dejar de saber. “Sería un fracaso —nos advierte Macedonio, muy cerca de Felisberto— que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión”. El lector serio, educado, que sabe del placer de la agudeza, no siempre está dispuesto para el goce tonto de la tontería. Tiene que aprender a confundirse, a leer como quien camina dando pasos en falso. Quizá entonces un ligero sobresalto, una leve sorpresa, le ocurra: a su modo, el “misterio de la estupidez” (“El acomodador”) lo habrá tocado.

En aquel primer viaje al extranjero, formando parte de un grupo de “scouts”, el narrador-protagonista de *Tierras de la memoria* sentía que los mayores hablaban a su alrededor como si él no estuviera presente. Lo mismo le ocurría con otros chicos, incluso con otros más chicos que él. De ellos, dice que “ya se veía que iban a ser personas mayores”; de él, “que se quedaría menor para toda la vida”. Contra el lugar común, “los chicos creen”, el menor afirma que su lugar será siempre diferente. En Felisberto, ser *menor* es un modo “raro” de habitar el mundo de los mayo-

res: sin ser un “vivo”, no ser tampoco nada más que un “bobo”. Ser menor, en Felisberto, es estar, entre los lugares comunes, fuera de lugar.

Aunque ya no es un niño, juega como los niños, un juego que los mayores no comprenden. Ese narrador que se quedó menor para toda la vida escribe una literatura, como él, *menor*. Ser menor, en Felisberto, es un modo literario de habitar la Literatura (mayor, con mayúsculas). Trabajar literariamente —volvamos a decirlo—, según el ritmo extraño de las tontas ocurrencias, contra la Literatura. Ser menor, también, es un cierto modo de habitar la lengua, de andar alrededor de las palabras. “A veces [los mayores] se ponían de acuerdo a pesar de decir cosas diferentes y era tan sorprendente como si creyendo estar de frente se dieran la espalda o creyendo estar en presencia uno de otro anduvieran por lugares distintos y alejados” (*El caballo perdido*). Ser menor es oír el silencio que las “palabras fuertes” ocultan: revelar secretos, desenmascarar equívocos. Sorprenderse por lo alejado que puede estar lo próximo, por lo distinto que puede ser lo mismo. Saber, también, de la extrañeza de lo propio. “La mayor angustia era sentir que en mi propia cabeza había palabras que no eran mías; y que esas palabras componían pensamientos planeados por un dueño extranjero” (“Pre-original de *Tierras de la memoria*”).

Hay, entre los recuerdos que se narran en *Tierras de la memoria*, uno que ilustra el uso que el menor hace de la lengua, de la lengua —no hay otra— de los mayores. “Una noche, después de haber hecho los deberes, leí un libro en que un Bandidero iba por un camino de abedules. Yo no sabía qué eran abedules pero suponía que fueran plantas. Había dejado de leer porque tenía mucho sueño, pero iba a la cama con la palabra *abedules* en los labios”. Al robo de esa palabra que dominó su atención siguieron las conjeturas sobre el origen de los nombres. Entre las que se le ocurrieron, la suposición de “que las gentes de antes ya tuvieran nombres pensados y después los repartieran entre las cosas” fue la que resultó más convincente para el niño. Si así fuese —pensó—, si las palabras hubieran preexistido a las cosas que después nombraron, él “le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: *abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban”. La ocurrencia, feliz, puso al niño en movimiento: prendió la luz, tomó su lápiz, su cuaderno y escribió: “Yo quiero *hacerle abedules* a mi maestra”. Después sacó la goma, borró la frase entredormido y apagó la luz. A la mañana siguiente, en la escuela, la maestra leyó, sin comprender, lo que el niño había escrito y dejado a medio borrar. Lo interrogó con insistencia pero no pudo saber, porque él estaba “empacado”, las razones de su acto. Al fin, desistió. Una cierta privacidad, el cumplimiento de un deseo menor, se mantuvo en reserva.

La maestra no comprendió, no hubiese podido hacerlo, porque era el medio mismo de la comprensión, la lengua, el que estaba fuera de sí. Y porque no comprendió, no pudo tampoco identificarse con el destinatario de esa frase, no pudo reconocer lo que de esa frase le concernía. Había que atreverse a abandonar la vía fácil de la comunicación, a aventurarse por la más confusa, sinuosa, de la ocurrencia.

Ser menor —lo dijimos— es un cierto modo de habitar la lengua de los mayores. Jugar con las palabras, confundirlas, ponerlas fuera de lugar para hacerle un lu-

gar a lo incomprensible, a un deseo singular. Nunca faltará la maestra que, desconcertada, sancione la diferencia: “¡Qué niño más raro éste!”.

#### IV

*Tierras de la memoria* parece consumir, por anticipado, el proyecto narrativo que enuncia Saer en uno de sus “Argumentos”: “Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. Hacen falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías” (“Recuerdos”).

El narrador, un pianista pobre (alguien dirá: “un pobre pianista”), viaja desde Montevideo a una ciudad extranjera, para formar parte allí de una orquesta de “mala música”. Tiene veintitres años y busca mejorar su “amarga realidad presente”: acaba de perder el trabajo y su mujer, que deberá quedarse sola, está “en mitad de una pesada espera”. Lo acompaña en el viaje otro integrante de la orquesta, el “Mandolión”. Para evitar su presencia, desagradable, el narrador-protagonista esquiva el diálogo y se abandona a los recuerdos. Mientras viaja, recuerda. Casi sin comienzo, inconclusa, la historia que se narra en *Tierras de la memoria* es, además de fragmentaria, mínima. Nada sabemos de cómo prosiguió aquel viaje, menos aún de cuál fue su conclusión; sabemos, en cambio, que desconocerlo no tiene importancia (lo dijimos: interesa la suspensión, no el suspenso). En *Tierras de la memoria* la historia es un pretexto, un horizonte apenas delineado, como suspendido, sobre el que vienen a narrarse, uno tras otro, los recuerdos. Recuerdos de la infancia, cuando el narrador-protagonista frecuentaba la casa de dos maestras francesas, la Mayor y la Menor, y convivía allí con inquietantes condiscípulas; recuerdos de un viaje anterior, a Chile, formando parte de un grupo de “scouts”; recuerdos de la estancia en Mendoza antes de cruzar la cordillera. Entre esos recuerdos, otros menores, a veces ínfimos (como el recuerdo, ajeno, de aquella vez que un tranvía estuvo a punto de ser arrollado por un tren, de la alegría de los pasajeros que “abrazaban al conductor y le daban dinero”). Intercalándose, aquí y allá, ensayos de reflexión sobre la música (un juego, una pasión, una aventura), sobre la extrañeza del cuerpo “propio” y de las “propias” palabras y sobre los pensamientos (los que se “visten de palabras” y los otros, los “descalzos”).

Por un juego de asociaciones que confunde, hasta anularlas, las jerarquías significativas, los recuerdos se yuxtaponen unos a otros sin someterse a ningún desarrollo, al desenvolvimiento de ningún sentido. *Tierras de la memoria* no es una narración memorialista. No está dirigida a la recuperación, por el ejercicio de la

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

memoria, de una interioridad originaria. Su movimiento no es el de la rememoración: desandar la línea del tiempo hasta encontrar un pasado causa del presente. Sin comienzo y sin fin, desorientado, en *Tierras de la memoria se realiza el movimiento de recordar*.

Suscitado por el recuerdo del patio en el que la Menor de las maestras daba clase, ocurre en la narración el recuerdo de una muchacha que, para dar la lección, escondía bajo la mesa, sobre su falda, un libro abierto. “Una tarde —recuerda el narrador-protagonista— la maestra le dijo que no mirara el libro. Yo me asusté. La muchacha negó. La maestra le dijo que se parara. La muchacha obedeció instantáneamente y separó los brazos del cuerpo para demostrar que no tenía ningún libro. Tampoco se sintió caer nada en el suelo. Todos nos quedamos extrañados. La chililina que tendría mi edad apareció en la puerta de la cocina pinchándose la nariz con un tenedor. En un momento en que la maestra tuvo que salir de allí, otra muchacha (esa sí que se empolvaba en grande, y los pelos del bigotito aparecían entre los polvos como pinchos de pino entre la arena de los médanos; era del Cerro; una vez la corrió un toro y ella para poder disparar tuvo que levantarse su angosta pollera hasta la cintura), esa muchacha le preguntó a la del libro cómo lo había hecho y la otra nos explicó”. Impersonal, porque no hay autor a quien atribuirlo, indiferente, porque para él todo tiene la misma importancia, el movimiento de recordar entrelaza, como en una especie de “patch-work”, retazos de pasado. Una muchacha que hace trampas cuando da la lección, otra que se pincha la nariz con un tenedor, otra que se levanta la pollera para escapar de un toro: retazos de un pasado menor, poco “memorable”, que el deseo (de recordar, de narrar, de las muchachas) anima.

“En vez de profundizar, me quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi “yo” (del Yo) y la profundidad pertenece a los otros” (Roland Barthes). El narrador que no simula poseer las leyes del recuerdo y de la existencia desdeña las convenciones de la autobiografía. Deja que el pasado, “su” pasado, se narre *en superficie*, según el ritmo de los recuerdos que (se le) van ocurriendo. “Una vez que yo estaba muy cerca de sus niñas —dice el narrador-protagonista, recordando los ojos de una “señorita rubia”— vi reflejarse en ellas una lámpara portátil —la bombita era sostenida, dicho sea de paso, por una mujer de bronce bastante desnuda—”. Todo en *Tierras de la memoria* se dice “de paso”, de pasada, en forma desordenada e imprevista: en la forma en que los recuerdos van ocupando al narrador. “Una vez...”, “Un día...”, “Una noche...” El movimiento de recordar quiebra el desarrollo supuesto: dispersa el pasado, lo devuelve fragmentariamente. Cada recuerdo, en su indeterminación, se narra como fuera del tiempo, convertido casi en un episodio mítico (el episodio de un mito menor: la infancia).

“Llamados por alguna fuerza desconocida”, los recuerdos se entrelazan alrededor de una ausencia que no dejan, como ausente, de señalar. Se trata del vacío que debería ocupar el autor de los recuerdos: una subjetividad concebida como causa del movimiento. En *Tierras de la memoria*, como en el juego de la sortija, algo insiste, los recuerdos, y algo se sustrae: una *representación del yo* que recuerda. He hablado aquí (si no con elegancia, apelando a una fórmula neutra, acaso iróni-

ca) de “narrador-protagonista”. Esta figura que se va construyendo en la narración fragmentariamente, de la que conocemos su relación conflictiva con el mundo (su ser, “para toda la vida”, menor y angustiado); esta figura es sólo el espacio en el que los recuerdos se manifiestan como efectos de una causa desconocida. El narrador-protagonista dice “yo”, se designa en lo narrado por ese pronombre, pero el que recuerda es —para decirlo de algún modo, el de Felisberto— y un “yo más yo”. (La fórmula, encontrada en el *Diario del sinvergüenza*, invita a la digresión. “Mi yo más yo”: el equívoco es sorprendente. Allí donde se quiere nombrar la propia identidad en lo que ella tiene de íntimo e irrepetible, no se hace más que multiplicar su falta. Dos “yo” son demasiado —y demasiado poco— para representar *un* sujeto; *dos* símbolos vacíos no alcanzan —y sobran— para dar nombre a quien recuerda). Es otro.

Los recuerdos tiran del saco del narrador-protagonista para que él los atienda; vienen a su cabeza; aprovechan a entrar en su memoria. Y no sólo llegan los que él reconoce como propios: inexplicablemente, llegan también los ajenos, los que “pertenecen a los sentimientos y a los intereses de otras personas”. En una variación sutil del tópico de la “personificación”, Ana María Barrenechea describe el acontecimiento de recordar en las narraciones de Felisberto como una transformación de “predicados” en “actantes”. ¿Quiere decir que en esas narraciones ya no hay hombres que recuerdan —hombres que poseen el recuerdo como uno de sus atributos— sino recuerdos que *en* los hombres *se* recuerdan? Conviene entonces, en lugar de “transformación”, hablar de *aparición*: aparición de algo oculto, algo que, en lo familiar, se oculta.

“Me sorprendí mucho cuando me encontré con estos recuerdos y pensé que tal vez podrían haber sido provocados por...”. La sorpresa testimonia una insuficiencia: el narrador-protagonista de *Tierras de la memoria* no conoce la causa (¿quién?, ¿por qué?) de “sus” recuerdos. Al acontecimiento de recordar, del que es sólo un testigo, llega, como cualquier otro, tarde, cuando ya ha ocurrido. Entonces sólo le queda el recurso a la conjetura. Quizá porque es un poco “bobo” —para los otros y para sí mismo—, porque es el último en comprender y, a menudo, finge haber comprendido; quizá por eso, se sorprende pero no se inquieta, no demasiado, por la presencia de lo inesperado. El que lleva puesto el “traje de vivo” seguramente hubiese reaccionado de otro modo: saberse siervo y no amo de “su” pasado, saber que el pasado puede volver inexplicablemente, sin que intervenga su voluntad, le hubiese causado temor; sus fuerzas, aquellas que necesita para luchar en el mundo, para someter a los otros, se habrían debilitado. Pero el “bobo”, que está siempre como distraído, desea que otras fuerzas lo animen: aquellas capaces de hacerlo olvidar del mundo y de sus luchas, las mismas que revelan lo que en el mundo se olvida.

“Ahora yo tenía que estar quieto ante el gran vacío del viaje y rechazar todas las cosas que pretendían llenar ese vacío”. El mundo, del que el “Mandolión” es aquí su representante, es para el narrador-protagonista de *Tierras de la memoria* como una gran máquina de intimidación: la exigencia de mostrarse como los otros esperan, la inminencia de un compromiso. Por eso él, que tiene “menos memoria” que sus compañeros, prefiere “dormirse en los recuerdos”. Mientras viaja al extran-

jero, se dispone para las ocurrencias (tontas, menores) de lo extraño. Se vacía del mundo y del yo para que el recuerdo, como es su costumbre, “sin anuncio previo”, inaugure otra función en su teatro.

### Posdata

Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo.

Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*

¿Qué nos devuelve de la infancia la memoria? ¿Qué vuelve de la infancia en los recuerdos?

Transcribo el último párrafo de *El caballo perdido*, quizá el fragmento más bello de la obra de Felisberto, seguramente el que más me conmueve: “Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. La cara de ella y las demás cosas que recibieron aquella luz, también están cegadas por un tiempo inmenso que se hizo grande por encima del mundo. Y escondido en el aire de aquel cielo, hubo también un cielo de tiempo: fue él quien le quitó la memoria a los objetos. Por eso es que ellos no se acuerdan de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos no me reconocen y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena. Celina y todos aquellos habitantes de su sala me miran de lado; y si me miran de frente, sus miradas pasan a través de mí, como si hubiera alguien detrás, o como si en aquellas noches yo no hubiera estado presente. Son como rostros de locos que hace mucho se olvidaron del mundo. Aquellos espectros no me pertenecen. ¿Será que la lámpara y Celina y las sillas y su piano están enojados conmigo porque yo no fui nunca más a aquella casa? Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él.” Hay en este párrafo algo que excede lo elegíaco, algo más que el lamento por la pérdida irremediable del pasado. Hay también la afirmación de los límites de la memoria, el reconocimiento de sus imposibilidades.

Ni la cara de Celina, ni la lámpara que ilumina su sala, ni el piano que la habita son ahora, representados en la memoria, lo que antes fueron en su presencia infantil. El que recuerda siente que esos objetos que vienen de *su* pasado no le pertenecen. La memoria guardó durante años la imagen de esos habitantes, conservó cuidadosamente sus representaciones, pero en esos años —acaso en un instante, o menos, de esos años de crecimiento— se perdió para siempre el modo en que el niño los miraba. El que mira hoy, con los ojos de la memoria, no es el que miraba entonces, con los ojos de un niño. Un abismo de tiempo se abrió entre ellos. Y la infancia,

la propia infancia, se ha vuelto ajena. El que se la representa por la memoria sabe que lo que se ofrece en esas imágenes, lo único que él posee, no es lo que ocurrió. Para que esos objetos volviesen a ser lo mismo que eran en la infancia, para que fuese posible reencontrar el modo en que ellos miraban al niño, habría que volver a mirarlos como el niño los miraba, verlos de nuevo con ojos de niño. Soñar con poder hacerlo no servirá de nada. ¿Cómo representar lo que nunca fue ni estuvo presente?

Miro jugar a un niño. Se demora en uno de esos juegos que a los mayores nos parecen tontos. La escena, de la que no puedo apartar la vista, desencadena en mí complejos pensamientos sobre la infancia y los juegos. Para el niño, en tanto, las cosas son más simples: él juega. Juega sin saber, ni estar interesado en saberlo, qué es la infancia y qué son los juegos. Recuerdo que yo también, a solas, en las interminables tardes de verano, jugaba ese juego. Recuerdo lo mucho que gozaba al hacerlo, pero no puedo recordar de qué clase era ese goce: ¿diversión?, ¿alegría?, ¿acaso felicidad? Para mí, que soy mayor, la experiencia de la infancia, de mi infancia, está perdida: ya no sé qué es jugar como un niño, qué es mirar el mundo, mirarse uno mismo, con los ojos de un niño. Ya no lo sé, pero no lo supe nunca. La niñez y la reflexión se excluyen; la infancia ocurre fuera del saber y la comprensión. El niño nunca sabe que es niño, qué es ser niño. Cuando cree saberlo ya pasó, ya es tarde, ya es mayor. La infancia no ocurre nunca, nunca se es niño. O quizá, mejor: la infancia sólo ocurre para los mayores, que la miran desde fuera nostálgicos o resentidos, no para el niño que, sin saber(se), la vive. Después de agotar la reflexión sobre los secretos mecanismos del recuerdo, el narrador-protagonista de *El caballo perdido*, no sin pesar, llega a saberlo: no es él, el que hoy recuerda, el que estuvo antes presente en su pasado: la propia infancia, sin ser de nadie, es siempre ajena.

De eso que no se supo a sí mismo, que nunca fue ni estuvo presente ante sí mismo, la infancia, tal como misteriosamente ocurre; de eso, la memoria no retiene nada. Las imágenes que conserva celosamente, como piezas de un inapreciable tesoro, viven del olvido, del desconocimiento. Sólo en el recuerdo, en el acto inexplicable de recordar, algo de lo que debió haber sido la infancia, al menos algo, puede volver.

Animados por el impulso de una fuerza extraña, los recuerdos irrumpen en la conciencia. Llegan, confundiendo unos con otros, recuerdos significativos y recuerdos que parecen insignificantes. ¿Por qué son ellos los que ocurren?, ¿por qué ellos y no otros? ¿Quién los envía, como mensajes indescifrables, desde el pasado? Aquí, en la enunciación de la sorpresa, en la aparición de preguntas para las que todavía no hay respuesta; aquí, vuelve la infancia. Algo de lo que el niño sintió entonces, entre las imágenes, participando de su mudez, se repite. Imposible decir qué es, fijar, con una palabra mayor, la identidad de ese afecto infantil. Habría que volver a ser... y ni siquiera. Pero si esas imágenes regresan, y lo hacen con insistencia, sus razones tendrán.

La infancia, misteriosa, regresa como misterio. La vía para la ocurrencia de conjeturas queda abierta. Será mejor entonces evitar cualquier afirmación y resignarse a desconocer eso tan íntimo. Aceptar, como lo haría un niño, —es un modo (mayor) de decir—, la presencia intratable del misterio.

# El campo retórico

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

DARIO GONZALEZ  
*CLITOFONTE (EN LA DISTANCIA DEL PLATONISMO)*  
(PARTE II)

## II. Verdad y Exhortación

Resultaría imposible comprender la duplicidad del juicio de Clitofonte a partir de la caracterización habitual del filósofo —aquel que regresa para comunicar una verdad, para sugerir un camino. Allí el filósofo es todavía *maestro*, pero jamás actor; se acentúa su verdad ejemplar, la luz inconfundible de su palabra, mas no se disierne en ella el menor rastro de una representación.

La imagen del *mekbané* permite a Clitofonte elogiar ese primer momento del decir filosófico: su llegada, su prodigiosa manifestación. Pero nadie dudaría de que se trata de un elogio insidioso, destinado a retornar invirtiéndose, traduciéndose en una condenación frontal. De este modo Clitofonte juzga a Sócrates como a alguien perfectamente capaz de *exhortar* a la virtud, capaz de hacer un llamado a la existencia filosófica, y sin embargo decididamente inútil para trasponer ese efecto primario. Clitofonte teme que la comunidad que funda la enseñanza socrática no se preste más que para una continua reproducción del acto exhortativo, sin conducir jamás a la tan anunciada virtud:

“¿Cómo entenderemos ahora, excelentes amigos —les decía—, la exhortación que Sócrates nos hace a la virtud? ¿Es que sólo existe como deber y no es posible analizar a fondo la virtud en sí y comprenderla perfectamente, sino que nuestra tarea será durante toda la vida exhortar a la virtud a los que aún no han sido exhortados y éstos, a su vez, a otros? ¿O es que debemos interrogar a Sócrates, e interrogamos los unos a los otros, sobre qué es lo que viene después, una vez que nos hayamos puesto de acuerdo en que no cabe duda de que es eso lo que el hombre debe hacer?”<sup>18</sup>.

Es cierto que la filosofía contaría con elaborados argumentos para mostrar la profunda falacia de estas preguntas. Todas ellas podrían ser reconducidas al origen común de la incomprensión (o la mala voluntad) de su autor. Pero la actitud de Clitofonte deja que leamos los términos de un problema real, ya trazado en la caracterización que la filosofía ofrece de sí misma. Desde su más profunda raíz en la lengua griega, el nombre del “filósofo” es ya el reconocimiento de un límite: el saber de la verdad queda constantemente aplazado por el intervalo de un *philein*, un “querer” o “tender” hacia algo. Tal querer es la dimensión a la que legítimamente debería aspirar la exhortación del Maestro. Ella no puede dar una respuesta

18. *Clit.*, 408 d.

última, la definición rigurosa de aquello que es la virtud o la justicia. El filósofo sigue siendo “algo intermedio” entre el sabio y el que nada sabe. Lo que Clitofonte espera hallar en la relación con Trasímaco es, precisamente, la enseñanza plena que Sócrates no puede dar. Espera que el sofista enuncie, más allá de toda exhortación, en qué consiste la virtud. Aguarda la definición; y al hacerlo, de seguro, espera demasiado. Para decirlo en sus propias imágenes: pretende añadir al sobresalto de la exhortación otro salto, otro *deus ex machina* que proclame, esta vez, la terminante verdad acerca de la virtud.

Pero al margen de estas consideraciones, que no hacen más que argumentar sobre la “verdad” de la filosofía (manifestándola como tensión y ya no como respuesta), es indudable que Clitofonte dice algo más. Aunque la auténtica filosofía sea aquella que debe refugiarse siempre en el ámbito del *philein*, la dialéctica socrática es presentada muchas veces por Platón como un ascenso continuo, sin fisuras, sin saltos, sin la necesidad de dioses mecánicos que vengan a coronar su marcha. Ese carácter continuo no vulnera ni clausura la forma esencialmente abierta del interrogar filosófico, pero insta la certeza de que el contacto último con lo verdadero es, en cada punto del ascenso, enteramente posible. Esto sucede en cuanto se acepta que la “continuidad” de la *anábasis* tiene su sustento en un orden ontológicamente real: la verdad a la que tiende el filósofo constituye una dimensión del ser —y la más alta. Con ello, la posibilidad de un saber verdadero parece estar asegurada de antemano, prescindiendo de cuál sea su articulación en la enseñanza filosófica. El fundamento de la verdad de la dialéctica no puede residir en la dialéctica misma como movimiento—. La relación de fundamentación sigue el sentido exactamente inverso: lo verdadero e incondicionado es lo que por sí mismo determina la fuerza del *eros* filosófico.

Cuando pregunta “qué es lo que viene después” de la exhortación, Clitofonte no sólo formula una interrogación desacertada, —desconoce nada menos que la raíz metafísica de la verdad. Solamente busca establecer cuál es el punto en que ésta es del todo inmediata, y en todo caso *cómo es posible abordarla desde el decir* exhortativo del Maestro. Siendo éste su planteo del problema, podemos ahora comprender la observación final:

“Pues de un hombre que no ha sido exhortado anteriormente, Sócrates, afirmo que mereces de su parte una estima sin reservas; pero para el que ha sido exhortado precedentemente serías quizá un *obstáculo* que le impidiera alcanzar el término de la virtud y llegar, de esa manera, a ser feliz”<sup>19</sup>.

Aunque el diálogo no concede a Sócrates la más exigua posibilidad de réplica, podemos imaginar una respuesta filosófica a la requisitoria de Clitofonte: El momento de la verdad, en este caso “el término de la virtud” (*télos aretés*), es, por supuesto, injustificable si se asume como único punto de partida la figura humana del filósofo. El diálogo que éste emprende con su interlocutor no provoca una verdad sino que la descubre al pasar a una esfera más alta —Principio esencial de la dialéctica filosófica y su argumento más común frente a los sofistas. El arribo a la ver-

19. *Ibid.*, 410 e.

dad exigiría, paralelamente a la supresión final del lenguaje, la desaparición misma del Maestro como ocasión del conocimiento<sup>20</sup>. De otro modo no habría comparencia alguna de la verdad<sup>21 22</sup>.

También para Clitofonte, la voz del filósofo pasaría a ser un obstáculo si no fuese, en cierto punto, acallada. Pero la verdad que él espera no acontece con la sola condición del silencio. El "obstáculo" al que aquí se alude no es el ropaje finitamente humano de la verdad —ropaje que la filosofía debería desechar para salir a su encuentro— sino la instancia de un decir que ha perdido su fuerza inicial. Lo que debe ser quitado del camino es ese llamamiento a la virtud que el filósofo repite pero sin efecto, esa fórmula que ya nada dice. La pregunta es, nuevamente, "qué ocurre después" de ese llamado, cómo puede verdad alguna habitar el cuerpo de una debilitada voz filosófica. La inquietud de Clitofonte es, sin duda, muy poco socrática

20. Sören Kierkegaard alude a este pasaje de *Clitofonte* en el cap. I de sus *Fragmentos Filosóficos* (Buenos Aires, ed. La Aurora, 1956; p. 39, nota 2 por S.K.; trad. A. Canclini), precisamente para destacar el papel del filósofo como *ocasión*. La desaparición del Maestro —que en los capítulos siguientes será abordada en sus consecuencias teológicas—, hace que la relación con El no acontezca en el tiempo. (La situación del discípulo tardío no constituye una desventaja porque Dios no es presencia sino *paradoja*.)
21. En la explicación más frecuente del conocimiento como "reminiscencia", la cosa sensible es *ocasión* del recuerdo. El episodio del esclavo en el *Menón* (82 b - 85 b) es en tal sentido un ejemplo capital: a partir de "este espacio cuadrado" (82 b\*), aquél puede resolver un problema geométrico que por primera vez se le plantea. Pero no hay verdad si la ocasión no es transpuesta. La detención en el plano de lo múltiple haría del objeto un obstáculo (como de hecho lo es el Maestro para Clitofonte). Lo sensible, sin embargo, conserva en la gnoseología platónica una gravedad insospechada. Su relación con la verdad de la idea es hasta tal punto trágica —en el sentido de *lo que jamás acaba de hacerse presente*— que el platonismo debe mantener sobre ella una cuidadosa observancia. La pregunta del *Parménides* sobre si puede o no haber "formas separadas" de cosas indignas o ridículas (130 c) es uno de los puntos críticos de la teoría de las Ideas en tanto construcción metodológica y didáctica. En verdad, los diálogos de este período —en particular *Teeteto*, *Parménides* y *Sofista*— salen al encuentro de una serie de "obstáculos" de comprensión que hacen necesario el examen de soluciones arcaicas. Ya no es sólo el eleatismo sino además el eco distante de "musas jónicas y sicilianas" (Sof., 242 d8) el que llega a oídos del filósofo: Heráclito y los Pluralistas. En esos diálogos piensa Aristóteles cuando reprocha a Platón y a sus seguidores "haber dudado a la manera antigua" (*Metafísica*, N. 2, 1088 b 35 - 1089 a10). El retorno de estas voces, desde luego, señala la perdurabilidad de una polémica que *limita* el progreso escolástico de la filosofía en pos de una claridad metodológica cada vez mayor. La dual estructura de la *ocasión es la respuesta a ese límite*.
22. La desaparición de la figura del Maestro debe entenderse también como un *salto* hacia un registro completamente diverso del dialógico. El final del *Critón*, por ejemplo —que curiosamente contiene el anuncio de la muerte del filósofo— constituye nada menos que la suspensión del diálogo mismo para que se torne audible la Palabra superior de las Leyes de la Ciudad (50 a). Aunque es Sócrates quien pronuncia ese discurso, es indudable que él, más que decir una verdad, está oyéndola. Por eso su discípulo sólo se atreve a responder: " nada puedo decir, Sócrates". (*Critón*, 54 d.).

Creo que el movimiento de la última parte del *Critón* es absolutamente paralelo al distanciamiento del hablante, que ya hemos reconocido a propósito del Banquete y de los relatos míticos intercalados en diversos diálogos de Platón (v. nota 8). En esos pasajes prevalece la palabra oída, precisamente porque ya no es decisivo *quién* la ha dicho. Sólo se trata de la posición de una verdad, mediante la apelación a una instancia divina.

desde el momento en que interroga por el lugar de la verdad en el decir. Ese desvío es suficiente para que su mirada acuda de nuevo al Sofista. Trasímaco habrá de pronunciar la verdad esperada.

Lo que éste puede proporcionarle, sin embargo, no es el descubrimiento de una verdad sino una *posición* respecto de la virtud, una *tesis* en el sentido griego. Aquí resalta la genuina diferencia: Clitofonte oye las palabras de Sócrates —y presumiblemente también las de Trasímaco— no como expresión de una *paideia* filosófica sino como palabras *puestas* en la escena de un diálogo. Para él las palabras nada dicen a menos que resulte de ellas un efecto, un movimiento. La virtud parenética del discurso socrático había sido elogiada precisamente sobre esa base. Eran aquéllas palabras que el filósofo pronunciaba desde la distancia, casi con el poder de una admonición divina, “a la manera de un *deus ex machina*”. Clitofonte pide ahora una nueva irrupción de los dioses en la escena, un decir que, con aquel poderío propio de la exhortación, consigne qué es la virtud.

El aguarda, es cierto, una verdad. Pero no es la verdad que señala la cúspide de una ascensión. La “verdad” que puede proferir el sofista representa también —como la verdad filosófica— un cierre, una finalización, pero sólo en la medida en que *interrompe* un discurso. Del mismo modo en que el filósofo quebraba el silencio de la polis para instar a la virtud a sus semejantes, la verdad que reclama Clitofonte debe imponerse de súbito. No surge del diálogo, no brota con la naturalidad de la dialéctica. Tan sólo aparece, con una emergencia impropia, sostenida desde lo alto como por un cable pintado de gris. Porque carece de todo sustento, es una verdad suspendida. Entre ella y el decir de los hombres se abre de nuevo una distancia. Pero el *philein* que la atraviesa no induce, esta vez, a un ascenso continuo sino a un *salto*. No hay un orden metafísico que deba ser escalado paso a paso, sino un vacío que debe colmarse. O mejor, un abismo que se ha de salvar pero que tras el salto queda intacto, abierto bajo nuestros pies.

\*\*\*

El escándalo del *deus ex machina* tiene una forma precisa: provocado desde afuera, el desenlace de la obra pudo ser éste o cualquier otro, no hay en él necesidad. Por eso no es un fin auténtico. No es una verdad sino un vano argumento del poeta para retirarse, para cerrar el espectáculo. El *deus ex machina* no da por culminada la escena en el modo de la inocencia. Junto a la certeza de un “final” dice algo más, algo múltiple. Porque no se deduce de los hechos que lo preceden, su presencia es la delación de una ausencia —no se justifica, deriva de la nada. Pero como la sensatez del espectador no admitirá jamás ese linaje vacío, el *mekhané* reconduce las miradas hacia otra paternidad —si no es un fruto natural de la escena, lo será necesariamente de una decisión del autor. Y entonces todo se derrumba. El poema, que debía ser ofrecido como patético acontecer de lo trágico, revela de pronto toda la ficción de una voluntad humana. La máquina es una cruenta prolongación del ingenio; una forma siniestra de la ingeniería teatral. Porque produce un derrumbe (o porque impide la consumación de algo que venía construyéndose), su naturaleza

Archivo Histórico de Revistas Argentinas, [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)

está en las antípodas de lo poético. Así lo creyó Aristóteles, y así lo determina su *Poética*. Pero la presencia del *mekhané* comporta también, para la naturalidad de la tragedia, una caída sin retorno (su identificación con la “decadencia” del teatro no es en absoluto casual), —para evitar ese exceso mecánico del genio, la *Poética* debe prohibir su aplicación; y así se transforma ella misma en una ingeniería, aunque de otra índole, cuya misión es devolver al teatro la efectividad perdida. Le dice al poeta cómo operar esa transformación, cómo concebir una obra auténticamente dramática; proporciona los medios y las normas de una *poíesis* genuina<sup>23</sup>. Por eso decimos que el *deus ex machina* es, a su manera, la esencia del escándalo: una caída que arrastra consigo la caída del adversario. El *mekhané* dice lo que nunca debió ser dicho, porque la censura que se le dirige es tan desnaturalizada como él. (Homero, Sófocles o Píndaro, jamás soñaron con las prescripciones de una *Poética*). En este punto se advierte la agudeza de la observación nietzscheana: la tragedia griega tiene una muerte necesariamente trágica; el hueco que deja no puede ser colmado por poética alguna, pues esa mano que intenta salvarla se precipita con ella. El deceso del espíritu trágico cumple tal vez su más propio e íntimo destino, puesto que la razón de la caída estaba ya inscrita en la estructura del drama: la representación exigía un final, y es ese final el que se vuelve contra ella; la escena requería la asistencia del espectador, y es él quien la despedaza para comprenderla o para hacerla más humana. Una traición en la que ella misma se ve implicada. Hay, de hecho, otro sentido de la norma. Aristóteles condena el desvarío del *deus ex machina* en un intento por llevar a la tragedia de nuevo a su cauce. Pero una construcción reglada no es ya la *poíesis* de los antiguos. Sobre todo porque las condiciones de una buena obra dramática son desde ahora cuestión de una *tékhné* más o menos dominable, un saber que se hace público. Sucede algo extraño: la permanencia de lo originario demanda una creciente mediación del origen, una suerte de apuntalamiento mecánico (una fundamentación *ex machina*) de una naturaleza que se desvanece. Sólo entonces la experiencia antigua comienza a ser evocada como “inmediatez” —cuando, en verdad, la condición de esa experiencia fue la de un distanciamiento supremo. Y esa inmediatez quiere ser salvada o recobrada mediante un ejercicio que no hace más que distanciarla, porque provoca en ella el artificio de la simplicidad. Salvar esa experiencia es perderla.

La filosofía no pudo ser ajena a esos movimientos. Es probable que la más temprana de las sentencias del pensamiento griego estuviese desde el comienzo arrojada a una destinación igualmente trágica<sup>24</sup>. ¿Cuál fue la suerte de las palabras de

23. Aunque la *Poética* de Aristóteles no fue, seguramente, concebida como respuesta a una “decadencia” de la poesía griega (en un sentido temporal), la depuración que propone para los diversos géneros es ya el testimonio de su declinación posible. Toda *poíesis* está abierta, en cualquier época, a ese riesgo, a esa falla de la virtud poética. Pero si admitimos que esta falla (error, *hamartía*) es indiscerniblemente su *destino*, se comprende la verdadera dimensión de la norma poética. (Generalizo el papel del *mekhané* como síntoma de la “falla” del espíritu trágico, y en forma recíproca: la censura aristotélica a ese procedimiento como expresión de la respuesta filosófica al problema).

24. El sentido de la *destinación* que aquí procura ser resaltado es a la vez una interpretación de

Heráclito o Parménides, sino la de una traducción cada vez más cruel al lenguaje *de todos*? Pero era ésa la única posibilidad que tenían de subsistir. De otro modo se hubiesen borrado poco más tarde que la última huella material de esos hombres. ¿Cómo hubiese logrado la experiencia irrepetible del asombro ser expresada en un sinnúmero de experiencias particulares, descender a esa llanura en la que todo parece “común”? Llanura que es también la del ágora, puesto que en ella todos son jueces con la sola condición del ejercer el lenguaje. Este instrumento incomparable del hombre libre, este *mekhané* hecho de verbos y de nombres, era el único vehículo para el *pathos* de la verdad. Pero también su perdición. En la lengua de los griegos —la misma que los poetas no quisieron hacer “medio” de nada— la verdad debió ser expuesta, enseñada, entregada a la discusión de las escuelas. Horroroso destino para un mensaje esencialmente introvertido. Al dilatar sus sonidos y sus significados la filosofía busca hacerse comprensible o, lo que es lo mismo, *perdurable* (la palabra absolutamente clara sería también eterna, intemporal). Y si la voluntad de comunicación se ve inevitablemente obstruida por la misma densidad del lenguaje, el filósofo dispone de su tiempo para reducirla. (No importa cuánto tiempo lleve alcanzar la eternidad). Con esa decisión la verdad es esclarecida, y en la misma medida aplazada como “experiencia”. La retórica de la verdad —como en otro campo la *Poética*— pelea consigo misma la supervivencia de un origen distanciado; discute y delibera acerca de medios, de herramientas propicias o inservibles para expresarlo. Pero la verdad que así ofrece es Otra. El acontecimiento, la irrupción desmedida del mensaje es lo que siempre queda atrás. (El mismo distanciamiento que lo erige en su magnificencia lo pone ahora demasiado lejos de nuestro dominio).

Por supuesto, hay un revés de la caída. (O mejor: ella, en sí misma, es un revés). Si la filosofía creyó haber dispuesto, en la época de Platón y los sofistas, una transformación de la experiencia antigua —una imposible traducción de los acontecimientos en signos legibles<sup>25</sup>— ello no representa menos que una experiencia nue-

ciertos temas heideggerianos. Pienso fundamentalmente en las primeras reflexiones sobre el lenguaje en la *Introducción a la Metafísica* (cap. IV). En este contexto, la pregunta por la esencia del lenguaje conduce de nuevo a “lo terrible”, concebido como “la partida del hombre hacia el ser” (*Aufbruch des Menschen in das Sein*). Pero una tal explicación contiene ya la duplicidad de lo trágico. Porque se propone reunir y conservar, el lenguaje lleva también al extravío y la disolución. Como acontecer (*als Geschehen*), el habla es al mismo tiempo *Gerede*, habladuría; encubrimiento en vez de manifestación del ser. La derivación del *logos* en *glossa*, del ser en idea, es en cierto modo *Abfall*, “declinación”. (*Einführung in die Metaphysik*; Tübingen, Niemeyer, 1953; pp. 131, 132, ss., 141). Mucho más explícita es la lectura del nombre griego *Moirá* —a partir del fragmento VIII del Poema de Parménides— como *Geschick des 'Seins'* o *Geschick der Zwiefalt*. (Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*; Pfullingen, Neske, 1954; “Moirá”, pp. 231-256, especialmente 251, ss. - Cf. en el mismo volumen “Logos”, pp. 217. ss.).

25. Lo que se traduce es siempre un lenguaje, y no hay lenguaje sin signos —este es el verdadero problema. Por ser único (por no pertenecer a ninguna “generalidad de experiencia”) el acontecimiento es lo Intraducible. Pero la traducción misma tiene siempre la forma del acontecimiento; por eso el gesto filosófico que va en busca de una “recuperación” del origen está obligado a renunciar a su singularidad, a perder de vista su propio desempeño como “origen” o como fundación.

va. El signo que ha sido delineado para esclarecer, para perdurar (y que por eso lucha contra su propia materialidad) puede ser siempre leído, u oído, con el asombro que es propio del acontecimiento. Pero esto significa, por lo pronto, admitir nuestra distancia. Como acontecimiento, los signos dicen seguramente algo más de lo que dicen —algo diverso de aquello que todos pueden comprender. Abren otro espacio, que no es ya el de la comunicación deliberada, sino el de un sentido que no hubiéramos podido deducir de ninguna parte, —un sentido que *no confirma* lo que ya sabíamos. Leer en el revés de los signos —que no es, por cierto, el lugar de su “significado”— es presenciarlos desde un emplazamiento tercero, similar al del espectador que no comprende lo que ellos quieren decir, pero que aun así —o en tanto es así— escucha y se estremece. Pero el momento del asombro es también el de una agudísima *irresolución*, en sus dos sentidos: no sabemos qué hacer ni adónde ir —no alcanzamos a responder nuestras preguntas. Es el momento extático en que todavía *no sabemos* (acontecimiento - destino - tragedia de la verdad) porque aún no hemos entrado a ese sitio donde nos enseñan.

La filosofía de la época de los signos depende también de un espacio de manifestación que nos sume en el asombro, y en ese espacio se representa como un auténtico drama. El diálogo platónico pertenece a esa primera humanización del lenguaje que persigue, sin embargo, la conservación de una herencia no humana. Es ésa su dramaticidad más profunda. Quiere hacer Plural algo Único, porque sólo así puede defender su Unicidad; quiere vencer las amenazas del olvido y del tiempo —por esa razón toda filosofía es reminiscente— pero sólo consigue una rememoración incompleta, una *hipomnesis* que no recubre el clamor de la memoria. Una máquina, cuya más acabada perfección no sería nunca la de un cuerpo viviente. Lo que leemos en las últimas páginas del *Fedro* —y aquí también el “mito” es la aclamación de un regreso— no es una simple condenación de la escritura como medida deficiente o riesgosa de “comunicación”. La confianza cifrada en la voz, en la articulación supuestamente “inmediata” de la palabra, no arraiga en la ilusión de un lenguaje transparente tanto como en la certidumbre de una lengua trágicamente densa, en la que todos los mensajes se enmascaran. El mito de Theuth y Thamus es de punta a punta una representación del drama de la verdad. (Thamus, ciertamente, es el nombre del Juez; pero también el de la fatalidad de una comunicación imposible, o limitada por una imposibilidad de fondo). La profecía de Ammón no es otra cosa que el anuncio de un destino<sup>26</sup>. Platón mismo no podría juzgar la naturaleza del escrito porque él, que escribe, está inserto en el drama. Y toda su filosofía podría ser leída en esa clave: como padecimiento de una distancia, anterior a cualquier decisión didáctica sobre la verdad. Por eso se escinde, trágicamente, entre la escritura de los diálogos y la enseñanza oral de una doctrina cuya real comunicabilidad él mismo desconoce —porque también es trágica, en el *dic-*

26. *Fedro*, 274 c5 - 275 b3. Nótese que la “condena” del escrito como imitación (allí donde se lo compara con la pintura) admite la interpretación propuesta a partir de Heidegger en los pasajes citados (v. nota 3 en la I Parte y aquí mismo nota 24): aquella comparabilidad es *deinón*, “lo terrible” (*Fedro*, 275 d4).

tum de la teoría de los Principios, la relación incesante de lo Uno y lo Múltiple<sup>27</sup>.

Pero nada de esto se hace visible si no renunciamos primero a la pretensión de ser hablados —aspiración siempre ligada al juego de los signos. En la representación de los diálogos —y no en su significatividad— Clitofonte pudo presenciar la acuciante terribilidad de la filosofía. Lo expresa a su manera, dando al Maestro el aspecto de un *mekbané*, —duplicidad desgarradora, hace que el filósofo destruya aquello que debía salvar; su intención se invierte en una peripecia imprevisible. Pero de esa manera la verdad —sin importar *quién* sea capaz de pronunciarla— asume ella misma la tragicidad del *deus ex machina*: manifiesta lo inaudito, lo que no confirma los hechos. El llamado a la virtud que el filósofo hace a los hombres comunes es exactamente lo opuesto a una “confirmación”. No es lo que la ciudad esperaba oír; no pertenece a la generalidad del ágora. Y en este sentido su decir es distante, intempestivo. Sin embargo, con ese llamado lejano comienza a producirse una indudable aproximación: la virtud debe ser alcanzada en un acercamiento, un trato cada vez más íntimo con la “verdad” de la virtud. Clitofonte ha rescatado ese instante crucial en que la distancia trama su propia desaparición, su inevitable consagración —como cumplimiento o como sacrificio— en la búsqueda de una total proximidad. Pero al señalar ese instante señala también otro, que es nada menos que el revés de aquél. La discusión dialéctica que “se acerca” a la definición de la virtud (*télos aretés*) percibe, en este último peldaño del ascenso, la inesperada distancia de un nuevo acontecimiento; una verdad que asombra, porque su dignidad no confirma la ascensión —la interrumpe. Es la instancia en que sólo queda el “salto”, como indiscernible complicidad de didáctica y representación.

\*\*\*

En la exigencia de Clitofonte, desde luego, resuena algo más que una alusión al espíritu del teatro. Junto a la voz de Eurípides se deja oír la de Trasímaco, empeñada en detener y aniquilar el decir del filósofo. La escena de este diálogo reiteraría, según esto, el clásico encuentro de la filosofía y su otro, sólo que esta vez desde

27. La llamada Teoría de los Principios no aparece en los diálogos; su presentación habría sido estrictamente oral e interior al ámbito de la Academia. El contenido de dicha doctrina es la reflexión sobre *lo Uno y lo Múltiple* (lo Uno y la Díada) en tanto principios últimos de toda realidad, a los que estaría sometido incluso el Mundo de las “Ideas”. El juego del desdoblamiento y la unificación —que es también el que concierne a la escritura y a toda forma de “comunicación”— puede ser referido al fundamento de estos coprincipios. Por la presencia de la Díada (“lo Grande y lo Pequeño”) en el plano de los Principios, debemos tener en cuenta también aquí el comentario de la *Metafísica* aristotélica (v. sup., nota 21), si bien aquella característica de la ontología platónica constituye, en otro sentido, un antecedente de la *causa material* del hylemorfismo.

Sobre este tema es esencial el trabajo de Hans Krämer, *Platone e i fondamenti della Metafisica. Saggio sulle dottrine non scritte di Platone*. Introd. y trad. por G. Reale; Milano, Vita e Pensiero, 1982; parte II, pp. 153-178. (Debo agradecer a Dr. H. J. Padrón su colaboración en la localización de esta y otras referencias del presente ensayo, tanto como su explicación de las investigaciones de Krämer en los cursos especiales de Historia de la Filosofía Antigua, años 1985-86, —palabras que me he permitido leer en un contexto diverso).

la perspectiva opuesta. Frente a la palabra fiel de los escritos genuinamente platónicos, Clitofonte es portavoz de una intención destructiva, emparentada con los malos propósitos del sofista. El reconocimiento de esa oposición vuelve a establecer la distinción corriente entre la palabra auténtica y aquella que es injustamente atribuida por el espejismo de un apócrifo.

Así parece desvirtuarse rápidamente la imagen del diálogo como puesta en escena, como representación de un decir que se expone.

Se nos enseña que el diálogo —construcción deliberada de un autor— enuncia una verdad o bien la oculta. Todo depende de una decisión soberana que dispone de las palabras para decir con ellas lo que quiere, sin el menor residuo. Una comunicación efectiva —la que emprende el autor en viva voz— que se interrumpe inesperadamente sólo en razón de una voluntad opuesta. Un decir pleno, anterior a la representación y exento de la opacidad de las máscaras. Pero sabemos también que la promesa de un “desenmascaramiento” —una supresión del carácter dramático del lenguaje— desemboca casi siempre en un realismo falso (mecánicamente instituido). La erudición de los hermeneutas nos invita a oír un mensaje que no es, como se nos dice, una instancia previa a la representación, sino más bien la ejecución de un drama decadente. Se enfrentan en él la veracidad y la mentira, dos figuras que el lector ya conoce y que podrá identificar en alguno de sus semejantes. El filósofo y el sofista llevan en la frente una huella que los distingue, y así describen —designan— una tipología todavía vigente hoy. Repiten después de veinticinco siglos una rivalidad idéntica, oponiendo en ella las mismas armas y la misma resolución. Y hemos sido habituados a reconocer en esas armas un brillo desigual: una, la del filósofo, tiene el fulgor de la verdad y una agudeza invulnerable. La otra oculta su empuñadura, y a menudo retrocede para avanzar después en un movimiento inadvertido. Pero esos titanes milenarios han comenzado a no decirnos nada, se han vuelto mudos desde la hora en que quisimos sostener sus razones y desentrañar sus voluntades. Y en cambio no hemos visto el espacio que les sirve de escena. No hemos oído la voz que no es la suya y que desde atrás los interroga con una profundidad siempre mayor, haciendo vanas sus respuestas. Advertir el límite o la tragicidad de sus palabras no será arrasarse con distinciones legítimas, o igualarlos en la indecisión de un poder que los trasciende, animando a uno y a otro con el mismo ímpetu. No significa neutralizarlos. Implica, por el contrario, descubrir en ellos una diferencia de posiciones una asignación de lugares, y no de virtudes humanamente cultivadas. El filósofo y el sofista, más allá de ofrecernos una alternativa moral, forman parte de un drama mayor.

Antes de declinar en la imagen de un simple enemigo de la filosofía, el sofista integra el elenco de la verdad, hace posible su representación —la hace padecer. Para oponerse a la palabra del filósofo, el decir del sofista debe primeramente exponerse, también él, al peligro de su propio exceso, la peripecia de decir algo más de lo que se propone. Y aún si le concediéramos el signo de una intención en extremo malévolas, es claro que ésta no bastaría para dominar el decurso ulterior de sus palabras. Hay un latido propio de la palabra pronunciada que la hace audible aun sin intención; y es ese mismo latido, es esa misma vida la que decrece y se extenua hasta ro-

zar con la muerte<sup>28</sup>. El dicho del sofista, que en apariencia debe ejercer un poder despiadado para hacerse oír, se apaga poco después para ceder su aliento a otras palabras, que tal vez ya no sean suyas. El habla que interrumpe, el habla que quiebra el silencio o aniquila la voz del adversario, guarda en sí misma una afección mortal. También ella será interrumpida. Esto es lo que la filosofía no ha dicho jamás acerca del sofista, simplemente porque no lo ha dicho tampoco de sí misma. Precariedad de la voz, que no es algo diverso de su excesividad. Una voz que apremia con violencia es una voz que *no cesa de ser apremiada*. (Aquello que la apremia, por supuesto, permanece confinado en una realidad invisible, no escénica. Tal vez porque el Tiempo es todavía una figura más que humana). Y esa duplicidad —que es paradójicamente la estructura más “simple” de lo trágico— hace que las palabras se entrelacen en un diálogo sin alcanzar jamás a ser últimas. La infinitud del diálogo, tanto como su inconclusión, es a la vez el testimonio de una carencia y de un exceso respecto de lo que las palabras “quieren” decir.

El drama de la verdad se compone, esta vez, de voces terrenas que se enfrentan —con una *extraña* necesidad— bajo las máscaras del sofista y del filósofo. Pero estos son los términos de una oposición representada —es decir: jamás presente, aunque una y otra vez *presenciada*. Y en esa representación, hasta el propio sofista dice algo que es vital para revelar la tragicidad de la palabra filosófica. Es necesario reconocer en el decir de Platón un pliegue definitivamente expresivo entre la dimensión “didáctica” del problema sofístico —que hace a la búsqueda de su definición (por ejemplo, en la última sección del diálogo *Sofista*) como maestro de falsedad<sup>29</sup> y el nivel absolutamente trágico en que este personaje expresa los límites humanos de la veracidad o de la justicia —o, sencillamente, los límites de toda “respuesta” didáctica. En el discurso nada homogéneo que es el de Trasímaco en la *República* (la más terrible e inaceptable alocución que Platón haya puesto en boca de un sofista) es posible descubrir un relieve dramático que el propio Sócrates hubiese podido encarnar en otros episodios. Cuando el sofista es compelido a ejemplificar la supuesta “superioridad” de los injustos<sup>30</sup>, no hace otra cosa que describir la “justicia” terrenal y mundana, —aquella que Sócrates, por lo demás, reiteradamente

28. Este hecho, curiosamente, podría ser reconocido en el mismo pasaje que defiende la “naturalidad” del discurso oral como *viviente y animado* (*zoonta kat' émpsykhon*). (*Fedro*, 276 a 8) La agonía que precede a la muerte se parece mucho al andar desvalido y errante del escrito, ya lejos del padre.

29. *Sof.*, 264 d 9, ss.; 266 a 4, ss. Si el sofista fuese solamente esto, bastaría tal vez con su rechazo o su rehabilitación. Cualquiera de estas actitudes opuestas sin embargo, dejaría en silencio otra voz, una tercera voz —el mecanismo por el cual el filósofo y su adversario giran en torno a un eje común.

En una extensa nota sobre el platonismo, Kierkegaard advierte la precisa dificultad que encierra, en los diálogos, el tratamiento ambiguo de la figura del “sofista” —tratamiento que no cesa de oscilar entre lo “conceptual” y lo “mímico”, lo dialéctico y lo teatral: “...*el sofista* (...) se nos manifiesta él mismo como un no-ser, precisamente al tratar del no-ser. De esta manera aparecen luchando al mismo tiempo el concepto y el ejemplo característico...” (*El concepto de angustia*; Madrid, Orbis, 1984; p. 112n).

30. *Rep.* 343 b - 344 c.

rechaza. Se equivoca, tal vez, al dar la definición de lo justo —y se equivoca todavía más porque no vislumbra una posible transformación de ese concepto. Pero sus palabras son *ocasión* para una consideración trágica del asunto abordado. La injusticia que Trasímaco hace comparecer en el lenguaje es la misma que más tarde conducirá al filósofo a un enjuiciamiento inmerecido, infundado —que no significa, sin embargo, la victoria de las apariencias sobre la verdad (porque la palabra del juez no es la última, tanto como no lo es la del filósofo). La discrepancia en torno a “qué es la justicia” concierne cabalmente al Maestro aunque él, *como personaje*, pueda poseer o proclamar la verdad de la “justicia en sí”<sup>31</sup>. El filósofo puede responder; pero la condena que lo llevará a la muerte y que él asume es, en el fondo, la permanencia de una pregunta incontestada.

Clitofonte mismo, entre la desaparición del Maestro y la todavía ausente voz del sofista, es ocasión para que la verdad que él aguarda desempeñe un recorrido mucho más difícil que el de una “dialéctica” —esa verdad es tanto más distante cuando en ella se espera obtener el “cierre” del diálogo, el feliz acabamiento de las preguntas. Hay un final; pero es impropio, descreíble como el *deus ex machina*. Detrás de él subsiste la irresolución de una pregunta más profunda.

HORACIO TUBBIA

**NIETZSCHE: EL CONOCIMIENTO, EL LENGUAJE**  
(Notas Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral)

a Laura

El mayor hechicero sería el que se hechizara  
hasta el punto de tomar sus propias  
fantasmagorías por apariciones autónomas.  
¿No sería ese nuestro caso?  
NOVALIS

En algún apartado rincón del caos o del universo, *hubo una vez* unos animales inteligentes que inventaron el conocimiento... ¿Qué significa *para nosotros* que el conocimiento haya sido inventado? y ¿cómo una tal invención ha podido tener lugar? Estas preguntas nos desorientan, se multiplican insoportable y vertiginosamente ensombreciendo nuestras evidencias, sacudiendo nuestras necesarias y culpables o legítimas certezas. Incluso, la de la corrección o justicia con que las mismas se plantean. Incluso, la de nuestra provisional o esencial incapacidad para buscarles auténticas respuestas.

### El drama del conocimiento

1. El conocimiento ha sido, es una invención, una fábula. Esa afirmación, la afirmación del carácter ficticio del conocimiento, significa muchas cosas, demasiadas como para que podamos delimitarlas o siquiera sólo sospecharlas<sup>1</sup>. Por eso, las

1. Solicitado por un propósito muy diferente, el de elaborar un modelo para el análisis de la historia externa, la política de la verdad, Michel Foucault toma como *punto de partida* de su indagación esa afirmación de Nietzsche. En el curso de la primera conferencia de *La verdad y las formas jurídicas* (México, Gedisa, 1985) dice, magistralmente dice todo o casi todo lo que se puede decir acerca de su significado: no es natural al hombre conocer ni a la naturaleza ser conocida, y si el conocimiento no es natural ni necesario, entonces el sujeto y el garante de la unidad del sujeto consigo y con el objeto, desaparecen de la escena del conocimiento: la ruptura de esa maquinaria teológica hace aparecer el juego de poder de la verdad que la luz de la verdad tiene demasiado interés en esconder.

Mis anotaciones, no hace falta explicitarlo, son muy deudoras de ese valioso ensayo. Pero si Foucault responde a "la segunda serie de cuestiones" –los problemas relacionados con la naturaleza y la forma del acontecimiento de la invención del conocer recurriendo a otros textos del corpus nietzscheano (fundamentalmente el párrafo 333 de *La gaya ciencia*), mi interés principalmente ha sido responder a esa misma serie de cuestiones en función de los elementos presentes en ese mismo y anudado texto de Nietzsche. En esa suerte de *fenomenología* del tratado de paz que forma la segunda y última parte de estas notas he intentado infructuosamente ese proyecto.

determinaciones negativas, casi puramente negativas, que a continuación se enuncian no pretenden cerrar la pregunta que interroga por el significado de esa desmesurada afirmación, sino simplemente señalar o abrir caminos hacia su respuesta.

El conocimiento ha sido, es una invención, una fábula: ¿acaso nos encontramos frente al más absoluto, y por esa razón, el más estúpido de los ilusionismos? Sí, en tanto supongamos que conocemos, que *podemos* conocer la esencia, el ser de la ficción. En tanto supongamos que con esa esencia o ese ser mantenemos, *podemos* mantener relaciones puras, vale decir, relaciones de conocimiento.

Cuando Nietzsche afirma que el conocimiento es una invención no se propone —como si fuera posible— negar o destruir la realidad de su naturaleza y de su historia. Tampoco se limita a identificar o reducir esa realidad a la hasta entonces conocida, supuestamente conocida irrealidad de la ficción. La afirmación de Nietzsche, infinitamente menos que una afirmación, una respuesta, aparece y en su aparición anuncia la infinita pasión de la pregunta: la ineludible exigencia de situar el juego, el estilo del juego de esa fuerza que, con el nombre y en el nombre del conocimiento, no ha experimentado la necesidad de ser para existir: no ha esperado a estar fundada, ni a ser autorizada para desplegarse por el mundo y transfigurar al mundo desplegándose.

2. Artificio humano, solamente humano, el conocimiento no representa nada *para* el mundo, que existe, si es que existe, indiferente a su existencia, indiferente incluso a su propia indiferencia, sin mirar, sin esperar al hombre para que, por la mediación de su saber o su conciencia, tenga finalmente lugar la revelación de su verdad, la realización de su propósito o esencia.

No hay en el mundo, en la economía o en el proyecto del mundo, ninguna función cuya precisa e imprescindible ejecución corresponda al intelecto por la simple, por la insoportable razón de que no hay *lo que llamamos, lo que conocemos* como el mundo, y de que el mundo, tan real como irreal, tan o tan poco dispuesto a recibir como a expulsar los predicados más humanos y más humanamente diferentes, es un caos o un fragmento de caos sin nombre, sin economía ni proyecto.

El conocimiento, el fabulador y fabuloso dispositivo del conocimiento tampoco representa nada *del* mundo, no sólo porque no hay el mundo, porque el mundo es ese caos innumerable, esa *x* indefinible e indefiniblemente extraña que al nombrar, para poder nombrar el nombre (el concepto) aparta sin saber que aparta. El conocimiento no representa nada del mundo porque no se halla (como tampoco se halla el mundo) destinado a su representación.

No hay en el hombre ningún atributo o don divino, ninguna capacidad o instinto que le permita contemplar la inextinguible y pura luz de la verdad. Nada que se parezca a una naturaleza humana, nada, en esa naturaleza, que se parezca a una disposición o facultad por cuya virtud pueda el hombre ver, tenga el hombre la posibilidad de ver el trazado esencial del universo, su intención oculta, su oculto fundamento.

Sin representar nada del mundo ni tampoco nada para el mundo, el conocimiento *representa* en el hombre todo o casi todo.

Lejos de ser la luminosa mirada, el luminoso espejo donde la Naturaleza al fin se encuentra y se contempla, lejos de ser la posibilidad, el magnífico privilegio del sujeto de percibir y de medir, de vivir conforme al verdadero ser del mundo y de sus objetos, el conocimiento es la simulación, la representación disimulada del conocimiento: la puesta en escena del poder de conocer, del conocer como poder.

El relato, la fábula en la que se decide el ser del hombre y el del mundo donde asienta su existencia.

3. En el pasaje en que sostiene que el conocimiento es el medio auxiliar, el medio destinado a ayudar al hombre a permanecer en la existencia, Nietzsche se apoya o parece apoyarse en la proposición y proporción según la cual, en la lucha por la vida, por someter la vida a su dominio, el intelecto significa para el hombre o para el animal humano lo mismo que las garras o la aguda dentadura significan para el animal de presa. Pero, ¿acaso esa proposición es sólo una mera proporción?, ¿acaso el intelecto es el recurso, el poderoso instrumento del que se vale el hombre, animal precario y despojado, para enfrentar las dificultades y los avatares de la contienda universal?<sup>2</sup>.

Esa proposición parece afirmarse respondiendo, correspondiendo con la más fiel de las fidelidades a la ley de las proporciones, al severo modelo de interpretación que esa lógica impone, cuando en realidad se afirma sustrayéndose y delimitando en el movimiento de la sustracción el alcance de su implacable imperio y mecanismo.

La fuerza que Nietzsche llama e identifica con el intelecto nunca puede ser una propiedad, una posibilidad humana más: artífice, maestro de simulación, el intelecto no es un atributo que se pueda predicar del ser del hombre fundamentalmente porque el hombre, lo que Nietzsche llama e identifica con el hombre es ese efecto, ese orgulloso ser que se da, que aparece en el instante mismo de su disimulación.

Si el intelecto ayuda al hombre a soportar la existencia es porque, antes de ponerse a su disposición, antes de presentarse como su poder más alto y más propio, ha constituido al hombre *fabulosamente* como su héroe, su soporte<sup>3</sup>.

2. Hay pasajes del texto que nos hacen pensar que Nietzsche determina la verdad del entendimiento a partir de la verdad de la Naturaleza, representada en este caso por las tesis o hipótesis evolucionistas. El problema de la relación entre la investigación histórica de Nietzsche y el saber naturalista de su época es algo complejo: ¿en qué consiste, cuál es el suceso, la forma de esa relación?, ¿la utilización metafórica de conceptos o el estratégico traslado de las nociones de una disciplina a un campo del saber distinto?

Quizá la respuesta deba buscarse en otra dirección, en el *reconocimiento* de esas dos miradas, en el reconocimiento de la perspectiva genealógica que las singulariza: la búsqueda evolucionista, no menos que la búsqueda nietzscheana, constituye el ensayo, tal vez el primer ensayo de pensar y descifrar el aspecto irreductiblemente histórico de la existencia fuera de las monótonas categorías de la historia (la Historia Universal, la Historia de la Metafísica), fuera de la lógica de las proporciones y de las atribuciones que domina su intemporal punto de vista.

3. Cuando George Steiner nos cuenta en la introducción a *La muerte de la tragedia* (Venezue-

4. Por el conocimiento, por la fabuladora y fabulosa fuerza del conocimiento un drama, una historia se representa y acontece, acontece representándose. La Humanidad empieza a tener lugar, comienza a existir *dramatizando* su existencia en el inaparente teatro del caos.

El conocimiento juega su papel decisivo tramando la escena en la que el hombre aparece al interpretar un papel protagónico, al recibir como destino una misión patética y central. A través de la interpretación, de la utilización del conocimiento el hombre reconoce su puesto en el mundo, el lugar que le corresponde en el ajustado orden del universo: es así como toma conciencia de que, por la disposición y dominio de su fuerza, ocupa o puede ocupar su centro, el punto o eje en torno del cual el mundo y los goznes del mundo sin cesar dan vueltas. La llamada y celebrada facultad de conocer establece, funciona estableciendo al hombre en una relación única de intimidad e inmediatez con la esencia del mundo, la Verdad en sí. Actual o posible, pero siempre fundamental y exclusivamente humana, esa relación, el relato de esa relación, el conocimiento representa en el mundo, en el fantástico centro de su escena y ante su no menos fantástica mirada, un drama, una historia que es un extraño juego. Un drama en el que se pone en juego la Verdad, y en el que, por el juego de la verdad, todos los seres del mundo se ponen, *sin saber*, necesariamente en juego. Una historia que, desde el principio hasta el final, importa a la totalidad del mundo o del universo, la propia Historia Universal.

La metamorfosis del caos en el mundo o del mundo en los hombres: la dramatización de *su* existencia: esa es la misión humana, simplemente humana del conocimiento.

El hombre no conoce, no *puede* conocer el caos o el mundo sin representarse ni representar su posibilidad de conocer, es decir, sin firmemente suponer que, por poseer ese poder, el mundo entero permanece a la expectativa del hombre, esperando desde siempre, en su intimidad, ser absolutamente conocido.

A partir del conocimiento el hombre existe, puede soportar la existencia: su acción y su pensamiento conciernen al mundo esencial e íntimamente: se despliegan, (*porque*) espectacularmente se despliegan ante su mirada atenta y minuciosa.

A partir del conocimiento el caos desaparece del mundo, en el mundo oculta, se oculta su infinita impasibilidad o estupidez, su no medida ni medible indiferencia.

la, Monte Avila, 1970) que "la mitología es una fábula destinada a ayudarnos a soportar", nos ayuda a circunscribir el lugar de la *mitología*: nuestro conocimiento de lo mítico y lo mítico de nuestro conocimiento. ¿Cómo y por qué las fábulas cumplen con ese destino? Las fábulas ayudan a soportar porque, al ser contadas, entretienen y encantan al oyente haciéndolo salir fuera de sí, liberándolo por unos instantes de su miserable y estúpida rutina. Las fábulas también acatan ese designio porque, con las incontables figuras que tejen y destejen sus incontables velos, distraen al hombre de la horrorosa ley o ausencia de ley del mundo o de la naturaleza. Pero sobre todo —y aquí la fórmula de Steiner nos orienta hacia lo esencial— las fábulas ayudan al hombre a soportar porque, lo entretienen y encantan, lo distraen constituyéndolo como actor, como soporte de la trama de sus invenciones y sus juegos.

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

5. La función del conocimiento desaparece en su funcionamiento, se oculta en el transparente y amoroso encuentro del sujeto y el objeto. Hacia la percepción de ese movimiento imperceptible Nietzsche nos orienta al señalar que la invención del conocimiento constituye la Historia Universal, su acontecimiento más orgulloso y falaz.

Puesto que el instinto de conocimiento tiene tanto de instinto y de conocimiento como tiene de mundo el mundo donde juega, el ilimitado *pathos* del conocimiento, el desbordante sentimiento de soberanía universal que el hombre experimenta por la posesión absoluta y exclusiva de su fuerza, sólo puede darse, fundarse en el olvido *propio* de la escena de su descubrimiento o de su origen.

¿Cuándo tuvo lugar esa escena, la escena del mentiroso y arrogante suceso en el que los fabulosos animales inventaron el conocimiento?

*Al mismo tiempo* que los hombres descubrieron o empezaron a descubrir en su ser y entre sus posibilidades el don o la facultad de conocer. *Al mismo tiempo* que el conocimiento se reconoció o comenzó a reconocerse: a contar su origen y su historia, pero también su valor, su utilidad y su poder.

El acontecimiento de la invención de conocer miente no sólo porque en la decisión de su ilocalizable acontecer una maquinación demasiado humana pasa o se hace pasar por una posibilidad originaria, originariamente dada: miente y miente esencialmente porque da lugar a ese pasaje sin suceder nunca en realidad. Suceso único e incesantemente repetido, el instante de la invención se produce retirándose fuera del campo de la escena que produce: la siempre patética escena en la que el conocimiento se reconoce o es reconocido como facultad, como poder.

Pero si el instante de la invención es falaz por no suceder, por suceder disimulándose en la eufórica escena del descubrimiento, el ilimitado *pathos* del conocimiento no debe ser considerado como el simple efecto, el poderoso y legítimo afecto que se apodera del hombre en el momento en que toma conciencia de su fantástico instrumento. Más bien debe ser interpretado como la invisible máscara en la que se oculta la fuerza dramática del conocimiento: la *misma* fuerza que sostiene y se sostiene en el invisible devenir de su relato.

(En el comienzo del conocimiento, la ignorancia, la ignorada indiferencia, el desconocimiento del comienzo: la mentira o el olvido.

Con la aparición del conocimiento humano el arte de la disimulación alcanza su punto culminante. Interpretado humanamente: por el dominio de su poderoso atributo, el hombre puede reducir, someter a su control, a su fuerza la endemoniada fuerza de ese arte, desmontar una por una todas sus trampas y artificios, desgarrar uno por uno todos sus velos y disfraces. Es decir, el conocimiento, la historia del conocimiento es la interpretación, la metamorfosis humana del acontecimiento en el que la fuerza de simulación furtivamente disimula su fuerza).

## La invención de la ciudad

6. El conocimiento nace con la ciudad, no a partir de la ciudad, sino en el mismo momento, en el mismo movimiento, a partir de la misma decisión que hace aparecer a la ciudad. Respondiendo, tratando de responder al intento de poner fin al estúpido *bellum omnes contra omnes*, el tratado de paz no es sino esa decisión, el acontecimiento original: el primer paso dado hacia la ciudad, el primer paso dado hacia la verdad, en la construcción del enigmático instinto de verdad<sup>4</sup>.

Toma y acta de posesión del lenguaje por el hombre, el tratado de paz consiste en el instrumento y el evento de una sujeción fundamental, la sujeción de las palabras a las cosas que establece, o es el establecimiento mismo de las bases para la determinación de la verdad, de la correspondencia como *forma* de la verdad.

Sometimiento, sujeción fundamental, fundacional: el acuerdo de las palabras a las cosas hace posible el acuerdo de los hombres entre sí. Existe un nombre, una designación uniformemente válida y obligatoria para cada cosa: la identidad de ese vínculo para todos los hombres, la natural igualdad de todos los hombres ante el lenguaje, esa es la ley primera, el primer supuesto de la ley.

Instituyendo esa ley, esa medida como ley, el tratado de paz se opone a la violencia del todos contra todos, busca ponerle, imponerle límites para que el mundo de los hombres se vuelva posible, para que ese mundo, firme y cerrado sobre sí, quede entonces fuera de su alcance. Fuera del incierto y vertiginoso juego de las imágenes.

7. Al fijar los nombres que forzosamente deben corresponder a cada cosa, el tratado de paz impone, da a los hombres la *medida* propia de lo humano, la propia humanidad. Al prescribir a los hombres la ley de la verdad, la verdad como la ley, su ley fundamental, la ciudad se delimita a sí misma, traza el límite, la defensa que la pone a salvo de la violencia, de las fastidiosas o funestas consecuencias de las palabras del engaño y la mentira.

En la medida en que establece la ciudad, la demarcación entre el interior y el exterior a partir del cual puede instalarse la ciudad, el tratado de paz es el origen mismo, la misma decisión original: el acontecimiento de la fundación que paradójicamente funda sin acontecer.

El tratado de paz es imposible. El suceso de su ejecución nunca ha tenido, nunca ha podido tener lugar. Nunca han podido darse las condiciones necesarias para su realización: el acuerdo de las designaciones y las cosas y el acuerdo de los hombres entre sí se reclaman el uno al otro en una relación sin término, sin origen ni punto de detención: siempre hay ya un acuerdo como fundamento del acuerdo, siempre hay ya un lenguaje en el origen del lenguaje.

Esa imposibilidad, no menos jurídica que empírica, bien puede conducir a la negación del tratado de paz como el origen de la ciudad y a la consideración del

4. La hipótesis del tratado de paz es tan improbable como falsa, pero permite, en su improbabilidad y falsedad, la aproximación tal vez más apropiada a la extrañeza propia del origen del conocimiento.

mismo como la representación simplemente falsa que la ciudad tiene de su origen. Pero, desde ese punto de vista, histórico, historiográfico o solamente positivo, se pierde de vista lo esencial del acontecimiento, su rasgo decisivo. Que efectivamente nunca haya podido ni nunca pueda establecerse, no significa que nunca se haya establecido ni nunca se establezca: sin más verdad que la de su total falta de verdad, irreal y ficticio, el tratado de paz *se establece*, vuelve inexorablemente a establecerse cada vez que los hombres hacen uso del lenguaje<sup>5</sup>.

8. Con la ley de la ciudad aparecen los típicos e infaltables mentirosos: el simple mentiroso, al que se lo excluye (e incluye) bajo la forma de la desconfianza o del castigo, y el impostor sofisticado, el artista, al que se lo incluye (y excluye) por medio de la determinación del arte como fenómeno o expresión del genio y la cultura. Vulgares o ingeniosos, mas siempre inquietantes y molestos, los mentirosos representan el afuera de la ley, la instancia que la ley misma instituye —inscribe al tiempo que proscrib— para imponerse como Naturaleza, para que la naturaleza se vuelva e imponga con el peso de la Ley.

Si para existir la ciudad necesita imponer a los hombres la ley de la verdad, para imponerla necesita dar a los hombres el poder de la mentira.

En la ciudad el hombre miente, puede mentir: hay una mentira que es nada más que el desvío, la sombra de la verdad, su simple reverso o negativo, su complemento necesario e indispensable. Esta mentira, en la que hombre reconoce una más de sus posibilidades, es la mentira moral, la determinación moral de la mentira: una función de la verdad, a partir de la que se sitúa el valor de la verdad. La mentira de la moral supone, necesita imperiosamente suponer que existe alguien en el origen, como el origen de toda falsificación, o más precisamente, exige para todo oscurecimiento o desvío una intención por la que alguien debe responder. En esa mentira de la verdad, la mentira o la verdad miente, *nos miente*, ocultando su carácter inmoral o extramoral: su radical imposibilidad<sup>6</sup>.

El hombre miente, pero ¿puede acaso mentir? El hombre miente cuando habla: no sólo porque puede eventual o habitualmente, pero siempre deliberadamente, hablar como no corresponde. La relación del habla con la mentira es más esencial. Indiferente al hombre, a su poder de expresar y de expresarse, la trama de esa relación, a la que permanece sujeto el que habla, no tiene al hombre como centro: como víctima inocente o como origen responsable. Sujetando su habla al imperativo del tratado de paz, hablando conforme a la ley de la verdad, el hombre miente y

5. La imposibilidad del tratado de paz, la ínfima distancia que nos separa de su realización, que nos impide estar presentes —en calidad de protagonistas— en la realización de su escena, es lo que, en la ciudad, nos mantiene afuera de la ciudad, el inhabitable desierto o laberinto que secretamente habita entre sus muros y carcome sus cimientos.

6. Pensar el carácter extramoral de la mentira —el carácter finalmente, fundamentalmente moral de la verdad, pensar para liberar al pensamiento de los valores que tarde o temprano lo sofocan, para liberar al lenguaje de la ley de la correspondencia, pensar, sólo pensar, buscar al pensamiento, conducirlo hacia su centro: tal es el acontecimiento que asalta a Nietzsche, lo despoja de su pensamiento y toma en préstamo su nombre.

miente simplemente porque habla, porque el habla esencialmente falsifica. Devenir incesante, devenir sin sujeto y sin objeto, la falsificación del habla no debe ser buscada en el horizonte de la verdad como desvío u oscurecimiento. El habla miente menos por dar al hombre una cosa por otra que por *dar* al hombre su ser, el mundo y su existencia en el mundo disimulándose en el *nombre* (el concepto) y poniéndose así a su disposición<sup>7</sup>.

7. El nombre es el *aspecto* del lenguaje que se confunde con su esencia, su esencial función o naturaleza. Esa confusión no es una confusión humana, un humano error de percepción o de cálculo; es la única representación, la única relación que el héroe del conocimiento *puede tener* con el lenguaje.

# Más allá de la representación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

CARLOS KURI

## NOTA SOBRE EL OBJETO DE LA MUSICA

“Alturas, tensiones, ataques, intensidades...”.  
J. C. PAZ

“Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura  
Menos que la liviana melodía,  
Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio  
Pasado irreal que de algún modo es cierto...”.  
BORGES Y PIAZZOLLA

“¿Por qué hay tan pocos músicos entre los analistas?”.  
F. PERRIER

### I. Introducción

El discurso hecho de palabras, poco importa por ahora si escritas o habladas, muestra con claridad la aglutinación semántica y sentimental que promueve y sostiene. Las reverberancias imaginarias, los sedimentos significativos, las conmociones corporales que reconocen en la diversidad del lenguaje verbal vías generadoras indispensables, exponen una dependencia carnal al dominio del signo: la memoria y sus construcciones van llenando los espacios del relato; la emoción rodea la mancha de la letra. Un discurso produce indefectiblemente un mundo ordenado en las vicisitudes de su significación, y entre la resistencia y la revelación, entre lo literal y lo invocado, se va confeccionando lo existencial de un texto.

Ingenuidad del estructuralista: la de conceder a la escritura sólo una combinación de palabras. La potencia combinatoria se decide únicamente por lo que pulsa más allá las conmutaciones significantes. No se describen todos los momentos, todos los pormenores de los personajes —indica Borges<sup>1</sup>— pero resulta incuestionable que el lector de diverso modo va acuñando la impresión de lo que sucede *entre* las escenas que se diseñan en la escritura. “Los personajes han regresado a sus casas. Se han ido a la cama. Han soñado algo. Si uno no tiene esa impresión, el libro no existe”. Lo que el autor no cuenta, lo que el autor no conoce debe sin embargo tomar vida como consecuencia de su escritura.

Esta zona apila, de manera estratégicamente difusa, acontecimientos, significaciones y afectos, reconoce la capacidad ficcional del sistema del lenguaje verbal, paradigma en cualquier problema del sentido, aún en el contrapunto derridiano.

La cadena significativa *hace lugar* a lo que dibuja la insistencia del sentido que ella misma efectúa; y si bien ninguno de los elementos consiste en la significación puntual, la ficción de doblez que la metáfora ocasiona en el significante es adoptada por los lingüistas como definición de lo que es la significación (artificialmente concebida en la relación entre significante y significado). Si el signo (S/s) “es a la vez señal y ausencia: originalmente doble”, ¿se puede reencontrar en el campo de la notación musical un recurso análogo? ¿La nota musical —recorte instituido del sonido—, instala una gimnasia de duplicaciones? ¿Es posible hablar de significación musical?, ¿de expresión en la música? ¿Son aceptables tanto las vulgarizaciones sentimentales de una iconografía musical, de una creencia en que cada música en virtud de su naturaleza, es inherente a un paisaje anímico, como las ideas, algo más refinadas, de una hermenéutica musical?

La Academia Bach encuentra en la cantata 150 de Bach una transparente reciprocidad entre las particularidades estrictamente musicales y una napa resueltamente semántica que le permite hablar de “alegorías musicales”<sup>2</sup>.

Cuando en el aria para soprano se canta “Piedra superior a todos los tesoros”, M. Videla interpreta: “...que cuando Bach recibe el texto, sin duda se imagina una piedra preciosa”, tornasolada y colorida produciendo allí un cambio de instrumentación y la voz de la soprano canta una primera nota “larga (*Stein*) inusualmente larga porque la piedra es también un símbolo de la duración perenne. Bach utiliza una duración extrema en esa nota para simbolizar esa permanencia, esa duración”.

Tal esfuerzo hermenéutico no es suficiente para rozar lo musical, la “combinación de sonoridades preferida por Bach” cae fuera de este embutido de ideas en la cantata.

La música no sólo no nos proyecta a una multiplicación de *sentidos* sino que nos enfrenta a un vacío de significación patéticamente delatado por la proliferación de figuras explicativas que balbucean la “sustancia” de la rítmica, la melodía o la tonalidad; que se estiran por situar la textura sonora en una clasificación tan interminable y circunstancial que los suaves, ásperos, delgados, densos y complejos, que hablan del “tejido” musical componen un elenco de impotencia alusiva que sirve de base para palpar el hueco del objeto musical, pero sin conseguir hacer resonar ese hueco en esas pseudo metáforas.

Las palabras que buscan rellenar el sentido (de mensaje o afecto) musical señalan su impertinencia para *hacer* lugar a las vibraciones del objeto musical; aunque no obstante sea indesatible la música de un poder excedente, de cierta inteligibilidad. Ahora bien, ¿se trata de una inteligibilidad sin nada inteligible? El “signo” musical produce un doblez sin imagen, un aparente significante (la nota) que activa una emoción sin significado: el vértigo de una certeza que adquiere el espesor del instante. Estamos entre el amague y el derramamiento del sentido.

## II. Lenguaje Musical

Ciertamente entonces que se desgrana un más allá de la notación musical o de la brillantez orquestal, ¿pero nos autoriza esa trascendencia a la aplicación de una imagen sonora, o de un “concepto emotivo” equivalente a la imagen conceptual del significado?<sup>3</sup>. Hablar de metáfora del alma, de diálogo del piano como simbólico Yo-consigo mismo en el Schöenberg del Concierto para piano y orquesta op. 42 injerta un metalenguaje tan extraño como prescindible para la audición de esa música. Y si bien es imposible desvincular la proliferación emotiva y figural del lenguaje musical, *nunca podremos establecer desde el corazón escriturario de la partitura una abrochadura con lo que ella, heterogéneamente, causa en el cuerpo y en la ráfaga visual*<sup>4</sup>.

La facilidad con que nos desentendemos de la “simbólica” de una frase musical, lo indetenible del acento “connotativo”, que puede correrse de un trémolo, al raspado de un arco, olvidando cualquier síntesis melódica, parece explicitar este abismo. La compulsión a semantizar que la música empuja, a hacerla ingresar en el universo comprensivo, más que lograr una metáfora afectiva del sonido, delata el insoportable poder musical de *crear una pasión sin figura*.

La condición de sistema, de significación y de secundaridad conforman los requisitos de lo que se puede llamar lenguaje para Tzvetan Todorov. Y si la secundaridad es exclusiva del lenguaje verbal, por su aptitud autorreferencial o por desbordar la denotación, y la calidad de código que adquiere un sistema de signos parece coincidir con la estructura musical, es sin duda pantanoso mantener la divisoria prolija que se pretende en cuanto a la significación: “La palabra ‘código’ significa aquí ‘sistema de obligaciones’. Así, la música es un código: todos los elementos de una composición (alturas, intensidades, timbres, etc.), están en relación entre sí: *pero no significan*”<sup>5</sup>. Aunque el problema de la significación esté definido aquí por los bordes estrictamente lingüísticos de relación entre Ste. y sdo., no se puede dejar de decir que aún así semejante aseveración paga el precio de la expulsión de las consecuencias de lo musical en el entendimiento.

Lévi-Strauss, calibrando otro rasgo de lo que es significar, proyecta sobre la música la jerarquía de un lenguaje. El tránsito del ruido al sonido ya supone la puesta en juego de la significación en la emoción estética, “es la manera en que reaccionamos cuando un objeto no significativo se ve elevado a un rango de significación”. El arte implica así una “elevación” que hace de ese objeto, “que era un ser de naturaleza, un ser de cultura”.

En *lo crudo y lo cocido* ofrece una aproximación más firme: “entre todos los

3. Véase en el suplemento de letras de *La Nación* (9/VIII/81) el artículo de José Edmundo Clemente, “Metáfora musical”.

4. “Inclusive compositores como Gustav Mahler y Alban Berg, que llenaban sus partituras con suplementos verbales para la notación común, fueron incapaces de hacer algo más que minimizar la posibilidad de desviación de su visión interior”. Del texto *Introducción a la Filosofía de la Música*, Lewis Rowell. Gedisa.

5. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. O. Ducrot, T. Todorov. (Lo citado corresponde a un artículo de Todorov). Siglo XXI.

lenguajes sólo éste reúne los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible”, condición que el mismo Lévi-Strauss no profundiza. Pero que ya sea en tanto entendimiento indecible, excitación sin imagen, o “significantes” que no ape- lan a ningún núcleo sémico, se anuncia la confluencia extraña que fabrica lo que de lenguaje se intersecta en la música.

### III. Del tiempo, como categoría de la expresión

La dimensión espacial de la pintura es utilizada por Hegel a modo de contra- punto para presentar el nervio temporal de la música. Esta temporalidad conduce un despliegue distinto del espíritu; “en la pintura la figura externa es aún el medio a través del cual se manifiesta lo interno, es la subjetividad particular”<sup>6</sup>. El ser-para- sí (*Fürsichsein*) por intermedio de la apariencia creada por la pintura refleja una interioridad que encuentra la objetividad del espacio puntual de la representación.

En cambio, lo interno musical se extiende en un material, que “en su ser-para- otro es inconsistente”; la cancelación de la espacialidad supone para Hegel una forma larvada de la subjetividad. Una interioridad que, a pesar de comunicarse “perma- nece ella misma subjetiva en su objetividad”. El objeto musical no mira hacia fuera; el modelo reproductivo que habita la pintura deja el lugar aquí a “un yo (*Ich*) total- mente vacío, el yo (*Selbst*) sin otro contenido”. La música permite la inteligibilidad de lo íntimo a lo interno<sup>7</sup>, la intimidad subjetiva misma se convierte en su auténtico objeto. Una cuasi-representación que se sostiene en la fragilidad de un objeto que para ser tal, objeto de la música, se des-objetiva en el mismo momento que plantea su exteriorización.

La evaporación de la exterioridad del yo (del *Ich* al *Selbst*) en su retorno, muestra la naturaleza de una expresión y el desfallecimiento de su representación, es decir su intraducibilidad. Un lenguaje que se repliega en sí mismo para hallar así un objeto; por lo que el objeto allí perfilado no vive más que de ese ejercicio tempo- ral de pliegues sin para-sí<sup>8</sup> que el sonido entrega al yo. *Esta ausencia de una repre-*

6. G. W. F. Hegel. *Estética. La pintura y la música*. Siglo Veinte.

7. Resuena en esto algo de lo que en la *Entrevista con Lévi-Strauss* decía Charbonnier: “Te- ner la impresión de encontrar modos de percepción que me son personales: oír una músi- ca que me dice como percibo...”. Siglo XXI.

8. Si recurrimos a Hegel no fue para dar cuenta del tiempo hegeliano sino para mostrar cómo, en la *Estética*, la música lo empuja a la zona más resbaladiza de la representación, aquella que sin dejar de comunicar o “salirse” se desencuentra como tal: la música es el ejercicio infructuoso de re-presentar estéticamente la “intuición vacía de la conciencia”. “El tiempo es el yo puro intuido desde fuera, no aprehendido por el yo, el concepto simplemente in- tuido”, aquello que contrapuntea con la Idea que se “ex-pone” en el espacio como natura- leza. Esta alteridad del tiempo, que atrae la refutación heideggeriana (“El espíritu no cae *en el tiempo*, sino que existe como temporación original de la temporalidad”) resulta sin em- bargo aquí esencial para nuestro planteo ya que (Hegel habla de una alteridad, de un extra- ñamiento del tiempo a sí mismo) consigue en el campo de la música situar un tiempo del desencuentro y la espera: la espera de un para-sí que se diluye en el encuentro de un yo arre-presentacional.

El tiempo como “unidad negativa”, “abstracción ideal” responde a lo que se disuelve al pa- sar del espacio en tanto puntualidad del *ahora*. “El ponerse *para-sí* de cada punto es un

sentación hacia lo externo consigue, para Hegel, instalar música como “el arte del ánimo (*Gēmüt*) que retorna inmediatamente al ánimo mismo”.

El sonido, el ánimo (*Gēmüt*) y el tiempo conforman el riel estético de la música. El sonido “se muestra más afín a la simple esencialidad (*Wesenheit*) interna que el material sensible hasta aquí considerado —se refiere Hegel al color o la piedra (en la escultura)—, el sonido recae en el dominio ideal del tiempo y por tanto no llega a la diferencia entre lo interno simple y la figura concreta corpórea de su manifestación”.

El instante acústico, la alusión a su vulnerabilidad ontológica (¿la obra musical liquida su existencia entre una ejecución y otra?) impone para Hegel una peculiar indecibilidad entre el “sujeto gozante” y la durabilidad, el para-sí de la obra. La expresión musical produce como contenido lo interno mismo, lo que implica una categoría de la expresión que descoloca al sentimentalismo musical: no se trata aquí de la música como herramienta apta para dar cauce a un flujo emocional previo, es por el contrario el movimiento de extensión y retorno indiscernible del yo, que al no conquistar ninguna exterioridad (ninguna representación de lo interno) inventa así un contenido en el pliegue mismo, contenido que queda en el “encierro” inmediato del yo. Si aquí se alude al sentimiento como “la envoltura del contenido”, lo es en tanto se consigue con la música convocar al vacío de la representación; apropiarse del sentimiento en su inefabilidad más extrema y consagrar un lenguaje a la envoltura intensa de un vacío, “...como un lienzo (que) levantado por el viento lo ha atrapado y plegado”<sup>9</sup>.

Se instaura un simulacro representativo allí donde no hay más que acumulación de instantes sonoros y vacuidad de la “sustancia” sensible. La música modela un péfido doblaje en un objeto impertinente a lo signico. Sale de esto un objeto, no solamente vacío, sino de un vacío incompatible, inapto, incongruente con la nitidez “expresiva” de los significantes verbales.

Ahora, tampoco en música tratamos con una *expresión-consecuencia* de una intensidad preexistente, sino más bien con una *expresión-producción* de una excitación asémica: no con una *expresión-similitud* (espejo o semejanza) sino con una *expresión-involvere*, englobante. Aunque resulta necesario despejar que siempre se trata de una expresión inhibida, que no ancla en ninguna *explicación*<sup>10</sup>.

*ahora aquí*”. “Pero en tanto que todo ahora ‘ahora mismo ya no es o ‘ahora’ mismo aún no es...”: el tiempo resulta un devenir intuido en la serie de los ahoras. Esto es lo que nos llevó a escribir que la música, como estética de lo temporal, se ve horadada con la evaporación del *para-sí*.

Las referencias y entrecorillados de este último párrafo corresponden a *El ser y el tiempo*. M. Heidegger. Fondo de Cultura Económica.

9. Lévi-Strauss. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de cultura económica.

10. Desde el contexto Spinoziano que Deleuze analiza, y que sirve de referente en lo dicho acerca de la expresión, surge una zona intermedia: algo que sin dejar de ser expresión no explica, sólo indica: “indica un estado del cuerpo, pero no explica la naturaleza o la esencia del cuerpo exterior”. Esta exclusión entre expresión e indicación que engloba aparece en Spinoza a raíz de las pasiones o afectos. G. Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. Muchnik Editores.

Desde luego que estamos aludiendo con esto a la expresión como engranaje general en el problema del lenguaje y la pasión y no a lo que en la historia de la música se clasifica como *expresionismo* o *impresionismo*. Tanto uno como otro están tocados crucialmente por nuestra pregunta acerca de si es posible concebir una latencia musical sémica y articulable.

Es posible establecer la construcción singular del tiempo y la sensibilidad que produce el impresionismo de Debussy, allí se inventa una “sonoridad evocativa”, una “acústica” de la pasividad, pero resulta una desnaturalización deducir, de este modo musical de engendrar una novedad en la forma en que lo íntimo se pliega en una afección contemplativa, un sistema psicologista-tipológico que atornilla a Debussy en el *arte extravertido* del “hombre que se disuelve en el cosmos”. Sin duda ese lastre no responde al lenguaje musical, en todo caso a una mezcla entre este lenguaje y algún imaginario de la inspiración<sup>11</sup>.

Y si el expresionismo centroeuropeo es “introvertido (el cosmos se refleja en el individuo, y moldea su visión interior)”, eso no nos constriñe la escucha de Schöenberg o Alban Berg, del atonalismo o de la “superabundancia de elementos melódicos” que lo singulariza, a otra cosa que a dar cauce a carriles imprevistos de una sensibilidad “introspectiva”. Si el expresionismo “nos pone en contacto con un mundo de dimensiones extrañas, irreales”, no podríamos decir que para eso “se vale de una técnica renovadora que amplía... los recursos del período precedente”; contrariamente a lo que pudiera creerse, aquellas dimensiones extrañas son posibles por la profusión de los nuevos recursos, de un valor armónico distinto y de atraer a lo tímbrico lo que estaba en el arrabal del ruido.

A este lenguaje musical expresionista o impresionista poco le importa la supuesta inspiración que movió la mano del compositor. Son lenguajes que originan ensambles de excitación nuevos pero inenunciables en términos de coherencia o prolijidad epistemológica; quiero decir que la inspiración oriental de Debussy como la religiosidad de Penderecky, caen fuera del impacto estético, quedan excretadas en aquellos costados en donde la obsesión semántica elabora sus provisorias, circunstanciales y pretensivas (por su generalidad) metáforas musicales<sup>12</sup>.

El objeto de la música, que sólo habita en lo que el régimen musical envuelve y manufactura como una turbia sensibilidad, sufre una degradación si se lo considera psicológica o alegóricamente. “La música es impotente para expresar sentimientos, tener por objeto sentimientos, porque su objeto propio es la voluntad”. “El que considera los sentimientos como el afecto de la música, ve en ellos, por decirlo así, un mundo intermedio que le puede adelantar un gusto por la música, pero que le impide llegar a su más íntimo sagrario”. *Esta voluntad Nietzscheana encarna “toda*

11. Citas éstas que corresponden al excelente libro de Juan Carlos Paz (aunque no se refrende todo lo allí escrito): *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana.

12. Es elocuente que la distinción que Ginastera hace entre compositores espontáneos, en los que la creación brota en la felicidad y con rapidez (Mozart) y los creadores reflexivos, en donde él se incluye, que la lucha, el dolor y los desvelos dirigen la escritura (Beethoven), culmina con la verificación de que el resultado es el mismo. Del texto de Pola Suárez Urtubey *Alberto Ginastera*. Edic. Culturales Argentinas.

*fuerza actuante” e introduce un registro limpio de representaciones: concepto-quantum, que se desvirtúa cuando se lo confunde con la noción de sentimiento; éste se encuentra, en relación a la voluntad, infectado por las representaciones.*

“El sentimiento, el tono sentimental..., es precisamente, en el terreno del arte creador, lo no artístico... la Voluntad es el objeto de la música, considerada como el fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir. Lo que nosotros llamamos sentimiento está ya, respecto de esta Voluntad penetrado y saturado de representaciones conscientes o inconscientes, y, por lo mismo, ya no es objeto de la música...”<sup>13</sup>.

#### IV. Fortuita cosa de tiempo, que es materia deleznable<sup>14</sup>

Que el tiempo constituya la masa inconsistente de la música no supone obligadamente una significación que se prenda a lo prospectivo o a lo nostálgico de las fibras que mueve; el tiempo de la música no significa, no es receptáculo para recuerdos o ideas exaltantes; el tiempo musical es la crisis de la representación como espacio.

La espera constituye una de las carreteras pulsionales más nítidas que excava este tiempo. No se trata, como lo sugería Bachelard<sup>15</sup> de algo extramusical que encadena la atomización sonora. No, la espera es inherente a la pulsación musical, espera vacía, *espera negativa*. “De un estribillo a otro hay menos que un recuerdo latente, menos incluso que una espera bien definida. Porque jamás es la espera tan claramente negativa como en la música”; la espera musical vive de la repetición que se promete y de un destiempo sorpresivo. Pero, al revés de la “dialéctica de la duración”, diremos que tanto el instante como la continuidad son acontecimientos sumisos a la sintaxis de la música: no pensamos la música desde el tiempo sino el tiempo desde la música, la potencia de combinación sonora como punzón libidinizante del tiempo. Entonces, cuando leemos, en contra de la duración musical<sup>16</sup>: “Si detuviéramos la ola de emoción que acompaña a la melodía, nos daríamos cuenta de que la melodía tomada como simple dato sensible deja de transcurrir. La continuidad no pertenece a la línea melódica en sí. Lo que confiere consistencia a dicha línea es un sentimiento más vago, más viscoso, que la sensación. La acción musical es discontinua: es nuestra resonancia sentimental lo que le da continuidad”.

Nosotros, en cambio enunciaremos que la resonancia sentimental, en tanto que intensidad o quantum afectivo es irrepresentable y es la acción musical que le confiere una oscilante y empañada administración. La continuidad y la discontinui-

13. Nietzsche. *El origen de la tragedia*. Siglo Veinte.

14. “...No he de salvarme yo, fortuita cosa de tiempo, que es materia deleznable”. “El reloj de arena”. J. L. Borges.

15. Bachelard, *La dialéctica de la duración*. Colección EV.

16. No se hace con esto una defensa de la duración en contra del instante. Nuestra inversión bachelardiana es en otro lado, en la noción de música como forma de des-metafisicar el tiempo; G. Bachelard se abruma y desespera por arrinconarlo en su pureza trascendental, metafísica, allí donde el tiempo no sea más que un “sistema de instantes” y la duración responda a un anadido ilusorio.

dad se arman en el labrado formal del sonido, y desde él nos torcemos, con sus im-  
posiciones, a nuestra vaga sensación, a nuestra viscosidad sentimental.

Por eso, la ilusión de *andante* (de continuidad) que sostiene la música, es úni-  
camente *un* modo de construcción temporal. Cierta imaginario “locomotivo”, “ve-  
hicular”, responde a una determinada maniobra en la *recurrencia* de los pasajes, de  
los comienzos y los finales, de las repeticiones de fragmentos ya expuestos: se ve có-  
mo la temporalidad musical parece apretarse en la imagen de movimiento teleológi-  
co “(apunta a un objetivo futuro) y por ello irreversible, presenta una continuidad  
acumulativa, se ubica a lo largo de una escala jerárquica de compases y periodicida-  
des que termina con un sentido de finalidad y cumplimiento”<sup>17</sup>.

Es evidente que no se está identificando aquí los mundos posibles de sensibi-  
lidad temporal que crea la música, con los recursos técnicos directamente vincula-  
dos al *tempo*. La capacidad de inventar *tiempos pulsionales* desborda el rápido, el  
moderato, el lento como procedimientos del compás. La asimilación al tiempo li-  
neal, predecible, continuo “se aplica a una fuga de Bach, un cuarteto de Mozart o  
una ópera de Verdi”, pero seguramente no en “el contraste en *staccato* en la música  
de Anton Webern; en la coda del 3er. movimiento de la Sinfonía de los salmos, pro-  
longada “sobre un *basso ostinato* hipnótico de tres notas, (donde) el tiempo parece  
detenerse casi literalmente”, en la apariencia de desorden armónico que, en “Triste-  
zas de un doble A”<sup>18</sup>, cava un pozo temporal a través de líneas musicales autóno-  
mas que fracturan la vigencia lineal del tema, o por último, en los “rápidos ‘cortes’  
posibilitados por empalmes en la cinta magnética de grabación”.

No se debe confundir la secuencialidad sonora de toda música con la estética  
temporal que inventa. Distintas operaciones instrumentales, cíclicas, desconectivas,  
efectos disolventes de una *gestalt* musical, de desdibujamiento de “conductas de co-  
mienzo y fin”, imponen marcas de estatismo, de atemporalidad, de regresión, que  
subvierten la obligación cronológica de una sintaxis tradicional.

Nuestra tesis (término utilizado aquí con absoluta malversación epistemológi-  
ca) consiste en considerar a la música como un carril de sublimación pulsional que  
inyecta en las palpitaciones de la carne, circuitos múltiples de excitación temporal.  
La música compone, según esto, un territorio pulsional en donde el *quantum* afecti-  
vo toma una posibilidad *expresiva* sin llegar a ser representación. Tesis que se pue-  
de sellar provisoriamente con la escritura (perpleja) de un músico: I. Stravinsky.  
“El tiempo es... una medida física para mí, y en la música debo sentir un aquí y allí  
físicos y no sólo un ahora, lo cual implica movimientos desde y hacia. No siempre  
percibo este sentido del movimiento o ubicación en *Structures* de Boulez o en esos  
fascinantes planes de Stockhausen..., y aunque cada elemento de esas piezas puede  
estar organizado para generar movimiento, el resultado suele parecerme como la  
esencia de lo estático. Una serie temporal bien puede postular una nueva parábola  
sobre tiempo, pero eso no es igual a una experiencia del tiempo, la cual es para mí  
un lenguaje dinámico a través del tiempo”.

17. Esta cita y los entrecorridos que siguen (como también muchas referencias estrictamen-  
te musicales) son tomadas del serió texto, ya citado, de Lewis Rowell (4).

18. Piazzolla. Grabación de 1982 con el Quinteto.

## V. ¿Estética metapsicológica?

La fusión hegelio-nietzscheana que presentamos alrededor de la pulverización del campo representativo encuentra por fin su ruta, su brújula en este extramuros freudiano del *quantum de afecto*.

La Voluntad nietzscheana, y también el ánimo (Gemüt) hegeliano caracterizado por la envoltura de un contenido vacío, se diferencian de la romántica y consciente noción de sentimiento, sugiriendo *modos de decir* que aprovechamos para carear la distancia, en la metapsicología, entre afecto y quantum. Todas nuestras referencias inespecíficas acerca de la pasión<sup>19</sup>, lo emotivo o la excitación confluyen ahora en estos conceptos rebeldes a la clasificación de una psicología del afecto y heteróclitos para una semiótica del representante.

Mecánicamente se suele ordenar el aparato metapsicológico recurriendo a un achatamiento de la compleja superposición de investidura y representante, condeñando con ello, cualquier atención sobre el quantum de afecto como recaída energista. Reconocemos allí también el uso ligero de la fórmula que toma el quantum como el acompañamiento cuantitativo del representante (ics.) y al afecto como su expresión cualitativa perceptible conscientemente (concibiendo tanto en el quantum como en el representante dos puertas de ingreso de la pulsión en lo psíquico). Ante esto dos preguntas: ¿Cómo entendemos la separabilidad que Freud señala entre quantum de afecto y representante? ¿Qué implica en la noción de quantum la afirmación freudiana de que no hay sentimientos inconscientes?

Por empezar, la consideración del quantum de afecto desprendible del representante choca con dos razones: la traducción que el mismo Freud hace de *Affektbetrag* (quantum de afecto) al francés como *valeur affective*, y por otra parte la inseparabilidad, en cuanto al inconsciente, de la investidura (¿lo cuantitativo?) y la representación: “las representaciones *son* investiduras”. Freud no parece adaptarse a una simplificación dialéctica cuantitativo-cualitativo. Además, el afecto en la percepción consciente, nunca es pensable como una continuidad expresivo-cualitativa del quantum con independencia de las redes representacionales<sup>20</sup>.

19. En lo que se refiere a este término se puede consultar “Breve historia del término pasión”. Hengelbrock, Lanz. *Conjetural* 7.

20. Para lo que estamos tratando es indispensable recordar por lo menos estos dos pasajes: “Ahora bien, la observación clínica nos constriñe a descomponer lo que hasta aquí concebimos como unitario, pues nos muestra que junto a la representación (*Vorstellung*) interviene algo diverso, algo que representa (*räpresentieren*) a la pulsión y puede experimentar un destino de represión totalmente diferente del de la representación. Para este otro elemento de la agencia representante psíquica ha adquirido carta de ciudadanía el nombre de *monto de afecto* (*Affektbetrag*); corresponde a la pulsión en la medida en que esta se ha desasido de la representación y ha encontrado una expresión proporcionada a su cantidad en procesos que devienen registrables para la sensación como afectos” (*La represión*). Y de un artículo, también de 1915 e inmediatamente posterior (*Lo inconsciente*): “Pero dentro del sistema Icc muy bien puede haber formaciones de afecto que, al igual que otras devengan conscientes. Toda la diferencia estriba en que las representaciones son investiduras –en el fondo de huellas mnémicas–, mientras que los afectos y sentimientos corresponden a procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas se perciben como sensaciones”. Don-

Por consiguiente, *la dualidad quantum* de afecto-representación es en todo caso una deducción hecha desde el engañoso reparto en lo consciente: sentimientos/representaciones. Lo que sí se puede postular es que la independencia del *Affektbetrag* no revela un paralelismo expresivo de la pulsión (en afecto/representante) sino que habla de aquello que al separarse, al desasirse hace visible la dinámica invaginada del representante. Quiero decir que *si el quantum responde a lo que se suelta del representante (ablösen), esto desasido nunca se reencuentra en término de afectos: el sentir consciente no funciona de prolongación del quantum de afecto (ics.)*<sup>21</sup>.

Esto que en *lo económico* se descubre a partir de suponer una suma de excitación dicha como quantum de afecto por un lado subvierte la identificación del afecto con la descarga y además segrega del representante una agitación indeterminable, desasimiento que sufriría una clausura al tomarlo únicamente en tanto fuerza que baña la representación: *el quantum de afecto permite pensar una excitación intermedia: "ya no" es éste (representante) y "aún no" es aquél (afecto)*<sup>22</sup>.

Y de ser correcto acuñar una eficacia musical en esta zona no lo sería ni por encontrar en ella un arte que desenvuelva culturalmente a ese quantum en una transparencia sentimental, ni por edificar con él una doctrina de los afectos (*Affektenlehre*) que presente, en un ordenamiento de formas musicales una decodificación anímica, una mnemotécnica temperamental. "El *Affektenlehre* tomó (en el barroco) la forma de una clasificación mecanicista de las pasiones"<sup>23</sup>.

*La música elabora un enrejado que secciona, acumula, difracta, perfora el quantum afectivo que ella misma gesta.* No conviene especular con la preexistencia sentimental que llevaría a esta anamorfosis de la pulsión que es el lenguaje musical al rango de una miserable plástica de la tristeza o del entusiasmo; aún en una indefinición que nos lleve a creer que las estructurales tonales "que llamamos música mantienen una estrecha semejanza lógica con las formas del sentimiento humano; formas de crecimiento y extenuación, flujo y almacenamiento, conflicto y resolución, arresto, terrible excitación, calma o actitud sutil y lapsos nebulosos"<sup>24</sup>.

Y si acaso con la música nos ponemos en contacto con un Aleph del placer y el displacer, con una mezcla de agitaciones y alivios, sólo se entiende en términos de provocación *por* las formas musicales; no hay isomorfismo, semejanza lógica ni sentimiento desnudo como condición humana exterior a las compaginaciones culturales: *la música no trabaja con un sentimiento ajeno, inventa "ex-nihilo" un estilo del volver afectivo sobre sí, sin conseguir en ese trámite más que la forma hueca de lo intempestivo, del quantum musical.*

de por lo menos es importante no saltar, a diferencia de la cita anterior, el precipicio que introduce la distinción entre formaciones de afectos (Icc) como *formación de carga y afecto* como proceso de descarga, es decir fuera del engranaje determinante del destino pulsional.

22. Paráfrasis heideggeriana.

23. L. Rowell, *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

## VI. Sublimación de lo invocante

Por supuesto que lo que quiebra todo psicologismo (o psicoanalismo) para encarar *lo sublime* del arte musical deriva de la raíz sexual, de la suma de excitación: la sublimación freudiana no es correlativa con lo sublime; el fervor pulsional, dionisíaco, flecha las pasiones altas e intercepta la desexualización de lo artístico. “Me parece indudable que el concepto de lo ‘bello’ tiene su raíz en el campo de la excitación sexual y originariamente significó lo que estimula sexualmente. La palabra alemana *Reiz* significa tanto ‘estímulo’ como ‘encantos’. Se conecta con ello el hecho de que en verdad nunca podemos hallar ‘bellos’ a los genitales mismos, cuya vista provoca la más poderosa excitación sexual” (Freud). La excitación sexual constituye la tela de la sublimación, esta excitación “en modo alguno se suspende” ni se frena en un signo opuesto, la sublimación se diferencia de la formación reactiva; lo sexual se reencuentra transformado en el núcleo de lo “bello”, conservando su vigencia, no se troca en rechazo sino que se mantiene transportando una duplicación del cuerpo en la sintaxis del objeto del goce musical.

La comunidad que formula Freud entre las perversiones y la sublimación en el desvío de la genitalidad<sup>25</sup>, se desvaneció ante la importancia que los analistas le fueron dando a la conexión de la sublimación con los valores del Yo. Es evidente que el conjunto de fines yoicos hace de intermediario, en el contexto de *El yo y el ello*, a la transformación de la libido sexual objetal en libido narcisista “para proponerle más tarde y eventualmente” el fin diferente de la sublimación. Pero el acento que Lacan coloca en el seminario de *La ética del psicoanálisis*, para recobrar el fermento sublimatorio que precede al yo exige la articulación de “la sublimación, antes de que nazca el yo (je), y con mayor razón antes que los *Ichziele*, los fines del yo (je) aparezcan”. Lo que refuerza el privilegio de un destino que, aunque impensable fuera de las aristas de la represión, se distingue de ella consiguiendo la capacidad de hundir su fundamento en lo pulsional tanto como el destino de la represión.

La diferencia reside en que la represión es un dispositivo para producir memoria (huellas mnémicas investidas), y la sublimación se apoya en el ritmo, “el ciclo temporal de las alteraciones”<sup>26</sup> y las curvas para aproximarse al *fin* del empuje pulsional; introduce un riel de goce en el aparato psíquico con la forma (musical) de la satisfacción y no porque ofrezca *sustitutos* del objeto. Es en las “subidas y caídas de la cantidad de estímulo” que hallamos el goce del objeto musical; se desvanece en el “ritmo” y en él vuelca la decisión del placer y del displacer. El objeto es aquí el vacío de la unidad de tiempo.

Con la sublimación de cierto fondo primitivo no deseamos inclinar la “emoción musical” en una conjetura de la reconquista del “objeto regresivo”. Allí donde

25. Desvío por donde tanto la creación artística como las aberraciones sexuales “no se concentran únicamente en las partes genitales sino que se extienden al conjunto del cuerpo”. (Freud. *Tres ensayos de teoría sexual*).

26. Queda en todo caso por demostrar el vínculo entre la noción temporal como régimen sospechado que Freud indica en “El problema económico del masoquismo” a las posibilidades de hacer de ese tiempo (ritmo) un elemento para la sublimación.

leemos: “la melodía representa en la música la expresión simbólica del deseo materno... Ya habíamos denunciado este hecho en la música de los tiempos modernos y, en particular, en la obra de un compositor que fue un psicópata, Schumann, cuya libido estaba fuertemente fijada a la imagen materna”<sup>27</sup>, convergen los hilos de una genética psicoanalítica con un elemento que la excede: la voz.

El desmantelamiento del sentido entrega un sonido sin amarras y hace de la voz un objeto; ahora bien, ¿es la “recuperación de objeto por un medio muy regresivo, la conexión con la voz, lo que habría de específico, de distintivo con las otras artes”, en la acción musical<sup>28</sup>?

Lo que sucede es que esta voz no es un embrión a donde se regresa en la sonoridad musical: la voz, lejos de eso, abre la selva de lo acústico cuando se dispone como sonido inaudible e inimitable.

Escribían los psicoanalistas argentinos<sup>29</sup>: “El grito sería la expresión sonora de la fantasía inconsciente que surge de la separación, es el sonido de la ansiedad paranoide. El *laleo*, el intento de elaboración y expresión de la ansiedad depresiva. La música es un símbolo detrás de la cual escondemos un mundo de fantasías inconscientes... la música romántica tiene, por ejemplo, su propia significación”. Y si la voz es “la más grande potencia de emanación del cuerpo, el grito la excitación de la materia viva, en el dolor o en el placer”<sup>30</sup>, y “los instrumentos de viento relevan (esa) voz y la laringe se olvida por el clamor de los cobres (o) el volumen del órgano”, no es continuidad o reemplazo simple de la voz sensible lo que vibra en la anatomía de lo instrumental, no hablamos de la voz del canto sino de una voz extra-tímbrica.

El atavismo de la voz materna en la genealogía del orden acústico sólo es defendible si cuando recurrimos a esa “voz nutritiva” (o aún a la impronta sonora paterna mitologizada por el *schofar*), entendemos que ese *antes* de la palabra que zumba en los oídos sin vertebrar aún significaciones debe arrancarse de lo cronológico. No se incubaba en el concepto de voz una evolución del gruñido silvestre al lenguaje para introducir la sofisticación musical en una sublimatoria reversible. Desprender la voz de la línea ruido-sonido-palabra equivale a establecer un *acontecimiento* duramente diverso de lo preverbal. El pulido vocal que lleva adelante el bebé, la eliminación de “aquellos sonidos de la excitación espontánea” no constituye el alojamiento de lo que las “prótesis” instrumentales, armónicas, polifónicas buscan recuperar.

Se trata de una voz que no escucha nadie; aquella que Lacan en el seminario

27. Pierre Bugard. “El mito de Orfeo y el simbolismo musical”. (*Revista de la Asoc. Psicoanalítica Argentina*, 1946, N° 2).

28. A. A. de Pichon Riviere y L. G. de Alvarez de Toledo. “La música y los instrumentos musicales”. (*Rev. A. P. A.* año 1955).

29. *Ibidem*.

30. G. Rosolato. “La voz. Entre cuerpo y lenguaje”. Aunque con una curiosa similitud con los argumentos de la A.P.A. este trabajo de Rosolato (como también “La oscilación metaforometonímica”) recorren direcciones lúcidas a las que tácitamente me refiero y también contesto.

*Problemas cruciales para el psicoanálisis*, encuentra en el silencio de la pintura de Munch: "El grito". El grito de "este ser (que) se tapa las orejas, abre grande la boca: "él grita..."<sup>31</sup> ¿quién escuchará ese grito que nosotros no escuchamos? Un grito pintado declara una frecuencia inaudible: "Parece allí que ese silencio fuera... el correlativo que distingue en su presencia, de ese grito, *de toda otra modulación imaginable*" (subr. mío). Este grito desoído parece provocar el silencio, no es una gestalt de grito/silencios. "El grito hace de algún modo apelonarse al silencio en el impasse mismo donde brota".

Es desde esta voz, que proyecta su "grano" inaudito en lo sonoro, que se puede pensar el objeto musical: lo necesario de un silencio que haga su hueco en el nido de la voz, y no de una sublimación de lo prelingüístico, paranoide o depresivo; es este suburbio de la voz el que late en lo instrumental: *Urklang* (voz antigua de la naturaleza), vórtice sordo de lo musical. "...el Tango es hasta ese piadoso telefonista que nos comunica con todo lo difunto que ya no tiene voz..." (H. Ferrer)

## VII. Coda

Si se fue delineando una especie de paráfrasis del objeto pulsional en el objeto de la música, no debemos recaer en una identificación sencilla que termine pagando el precio de la confusión y gastando argumentos en conclusiones previsibles; porque habitualmente rozar la zona freudo-lacanianiana de *la falta* convoca a una ecolalia estéril que reencuentra el *objeto ausente, faltante, perdido*, repartiéndose en el remate "reflexivo" acerca de cualquier tema y mostrando que el tema sale de ese trayecto tan seco e intocado como entró. No se trata aquí de una aplicación del concepto de objeto sobre la música; por el contrario intentamos medir el rebote que sobre la noción de objeto produce el retorno de lo musical; qué particularidad le proyecta y en qué lo desacomoda la malla de la sintaxis musical.

La ficción que crea la música no se arracima en las cualidades de un objeto que negocie su ausencia por sustitutos significantes. El volumen, la energía, la altura o la atonalidad no llegan a arraigar una significación pero sin embargo mueven un quantum pasional que no se reduce a las clasificaciones afectivas. El objeto de la música enciende en su imposibilidad un *entre* la desnudez pulsional y los representantes. *Contrasemántica hecha de tiempo y vibración, la música crea un destino para lo pulsional del sentimiento; una arquitectura tímbrica, formal y percusiva que hace el abismo donde su objeto se precipita.*

El vacío musical no es coalescente con el significante; la irrepresentabilidad del objeto que teje el destino musical alrededor del cual gira este destino no reconoce una *transcripción sonora*: los ataques, las intensidades rítmicas, las continuidades melódicas, la simultaneidad temporal invocan un objeto sin arrastrarlo, sin ganarlo para el sentido; lo hacen temblar sin rescatarlo para el representante. El obje-

31. Pintura que "representa un lago, dos personajes que parecen alejarse (sombras humanas que subrayan en una suerte de imagen de indiferencia en el primer plano ese ser) un ser que se tapa las orejas y abre grande la boca".

to musical entonces, no es ni inefable ni representable, se agita en una zona intermedia abierta por la sublimación sonora.

Lo que destila la *diferencia musical* en un virtual *entre* nota y nota, en un giro en la velocidad, en un pulso imprevisible o en el intervalo del silencio, *nunca "alcanza" para una metáfora*. El lenguaje musical es premetafórico y extrametónico, pero no se quiera, como se remarcó, poner en esto una pieza evolutiva; la música *funda* una dimensión, le otorga materialidad a aquel *momento* en donde el ruido fue usufructuado por las articulaciones y aún no se convirtió en palabra; saca a la voz de su estatuto cronológico de *momento*, la despoja de toda idea que encuentre allí un foco de regresión genética y compone el oleaje sonoro como alternativa irreductible, como destino singular de la pulsión.

# Notas

DARIO GONZALEZ

## EL PENSAMIENTO DE LA SECUNDARIEDAD

La expresión “filosofía primera” ha significado para occidente mucho más que el simple reconocimiento de un orden en la exposición del saber. Aun cuando la interrogación “primera” del pensamiento aristotélico no fuera otra cosa que su teología —ciencia concerniente a aquello “eterno, inmóvil, separado”—, la misma exigencia de primariedad se extendería de inmediato al campo total de la tarea metafísica: la primacía de la causa conlleva la espontaneidad de su indagación, y así una ciencia mediata, sostenida por un saber que no fuese el suyo, no sería, de hecho, filosofía. Aquí es inmejorable el comentario de Aubenque: “...o la filosofía es fácil, o es imposible; o la filosofía es primera, tanto en el tiempo como en importancia, o no existe”.

Una tal caracterización de la filosofía —que es ante todo su delimitación mediante el categórico rechazo de un saber infundado— ha dominado lo más relevante de su historia. Situada tan pronto en la “raíz” del árbol de las ciencias como en el más elevado tribunal de la razón, la metafísica ha debido transformarse una y otra vez para ejercer todavía su vocación propedeútica, su capacidad de ordenamiento o de clasificación frente a una pluralidad de cosas segundas, secundarias, esencialmente posteriores. La “facilidad” de su tarea deriva de esta posición de privilegio, esta radical inmediatez en virtud de la cual la verdad filosófica es siempre anterior a su propio despliegue. Y esa anterioridad sería en principio irrebasable: quien quisiese desconocer la dignidad de esa verdad primera no podría jamás huir en la dirección de un saber segundo, meramente distanciado de su pretendida fuente, más que para encontrar allí otro orden, otra primacía. Hasta en la más alejada rama de la ciencia, una cierta espontaneidad en el descubrimiento o en la invención es también condición de su desarrollo: cada ontología regional, por el solo hecho de ser ontología, se concibe a sí misma en los términos de un saber primero.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Kierkegaard no ignoraría esta íntima reciprocidad entre la constitución del “saber” y su exigencia de primariedad cuando reclama, en una fórmula que apenas resiste su propia tensión, el advenimiento de una *secunda philosophia*. Precisamente porque no se limita a pensar lo segundo en el lugar de lo primero, porque no desciende al terreno de la simple reversión, la meditación kierkegaardiana cabe en el espacio de ese oximoron: una filosofía segunda sería también una filosofía imposible, impracticable al menos como profesión de un saber. A ese nombre ambiguo no correspondería otro dominio que el de la filosofía misma, sólo que esta vez invadido o amenazado por el temor de su propio desdoblamiento. De hecho, “...por *secunda philosophia* habría que entender aquella cuya esencia es la trascendencia o la repetición”. ¿Hasta qué punto el “cristianismo” de Vigilius Haufniensis dista de ser justamente esto: la repetición de una indagación teológica que en el acto mismo de repetirse delataría su insuficiencia o su abismal infinitud?

La “ciencia nueva” anunciada en el tratado sobre la angustia surgiría exactamente en el sitio en que la metafísica encalla: la realidad de aquello que *es y siempre vuelve a ser*, aquello que obstinadamente se reitera sin llegar jamás a revestir la firmeza de una substancia: repetición que no es ya la de una esencial legalidad sino la de su transgresión originaria en el pecado. La secundariedad de esta nueva ciencia radica en la ilocalización de ese acontecimiento cuya “originalidad” es precisamente la de no ser algo “primero”. “El pecado tiene su lugar determinado; o, mejor dicho, no tiene ningún lugar en absoluto, y ésta es cabalmente su determinación”. “...el pecado no es ninguna situación. La idea del pecado consiste en que el concepto que le corresponde sea superado sin cesar”.

Ciencia sin conceptos, incapaz de explicar sus contenidos y, por lo mismo, obligada a suponerlos, la *secunda philosophia* comienza por renunciar a la inmediatez de su objeto. El “puro ser” de la metafísica será para ella esa “pura quimera” en la que el pensamiento no ha cesado de encubrir sus propios enigmas. El supuesto mismo del pecado bastaría para hacer vacilar esa ilusión si la filosofía no hubiese hecho ya de aquél —bajo la forma de la “ignorancia”, el error o la simple ausencia de ser— algo así como su “otro necesario”, un residuo o una exterioridad en última instancia reductible por un movimiento de mediación. Se comprenderá en qué medida es vital para la empresa kierkegaardiana iluminar el costado contingente de esa alteridad, su carácter secretamente inexigido, su suplementariedad, para conceder desde entonces un espacio de positividad a la falta: “... el no-ser existe en todas partes como la nada de que fueron hechas las cosas, como apariencia y vanidad, como pecado, como sensibilidad alejada del espíritu, como temporalidad olvidada de la eternidad...”

Este gesto dogmático, que reconoce en el pecado el comienzo vacío de la individualidad, se completaría a través de un cuidadoso sobredimensionamiento del momento de la redención: en la distancia infranqueable del pecado, Cristo es a la vez un segundo hombre y un segundo dios. El sentido trascendente de la reconciliación abre “un verdadero abismo entre la repetición y la primera existencia”, una fractura que no permite reconducir la existencia redimida a la existencia meramente “creada” u originada. No son casuales las palabras de Jeanne Hersch cuando, desde

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

un reconocido extrañamiento del cristianismo, intenta enfatizar esa misma distancia: "... no digo Dios, o lo Eterno; digo el Instante, Cristo". En torno a este sutil desplazamiento gira la totalidad de la llamada "existencia religiosa": no se trata ya de la eternidad presente en la pureza del Ser sino de la instantaneidad de una esperanza, la insubstancialidad de la conciencia expectante. La misma fuerza de radicalización a la que es sometido el universo cristiano hace acaso de él una versión sublime del judaísmo: el existente religioso no podría descubrirse más que en la puntualidad de ese "devenir-otro" que lo coloca siempre por detrás de sí mismo, en una necesidad de transfiguración constante y descarnada. —Como si, de pronto, la fe cristiana en toda su dignidad fuese obligada a afrontar su pobreza esencial, su indefensión frente a la ausencia de aquello que aguarda. La más preciosa obra pseudónima de Kierkegaard habría de entredecir precisamente esa condición: "...mucho más ahora, en mi ausencia, trabajad por vuestra salvación con temor y temblor." —Johannes de Silentio encuentra en ese mensaje de Pablo el llamamiento a una tarea de naturaleza secundaria: en la imposibilidad de continuar el camino de los filósofos, el autor de *Temor y temblor* se definiría a sí mismo como "un escritor supernumerario que no escribe Sistemas... El autor prevé su destino: pasar completamente inadvertido." Un tal descenso de la filosofía a la precariedad de la escritura no haría otra cosa que traducir aquella grave ironía de la presencia de Cristo. ¿No es inherente al acto de la redención esa misma apertura al desconocimiento, esa desautorización del propio sacrificio?

La secundariedad del dogma cristiano no se comprende más que en la reafirmación de su imagen incomprensible, su naturaleza paradójica, su absoluta inaptitud para la seducción del intelecto. De allí el insistente rechazo del Sistema: la lógica hegeliana, triunfante culminación de la *prima philosophia*, es leída por Kierkegaard como una metafísica de la reconciliación, un complejo ademán en el que la secundariedad de Cristo no hace sino expresar la primariedad restituida de un Dios inmediato. El teólogo hegeliano —lo mismo que el filósofo— habría borrado la especificidad de la redención en su propio intento por hacerla necesaria, innegable.

Ante el Sistema, o en el límite siempre incierto de la sistematicidad, la escritura kierkegaardiana quiere parecerse más a un álgebra del cristianismo que a una justificación eficaz de su verdad. La fe, el instante, el pecado y la redención, los axiomas irreductibles de la secundariedad, no pueden constituir el comienzo ni la culminación de una dialéctica. No hay prédica capaz de recogerlos más allá de esta palabra inmóvil, esta inscripción que se repite y los repite en idéntico grado de injustificación.

*Secunda philosophia* es aquella que ha sustituido el ágora por el desierto, la sabia respuesta del otro por un eco inexplicable.

SERGIO CUETO  
*LA NECESIDAD, EL EXCESO*

El intenso sentimiento, extático o terrible, sin un  
objeto, o excediendo su objeto.  
T. S. ELIOT

como una facultad superada por su objeto.  
DANTE

Sólo unos pocos, célebres ensayos, ocupan ese lugar nítido y central, pródigo e ineludible, que señala el encuentro del comentario crítico y el “programa” literario. Así, por ejemplo, el ensayo de Poe sobre Hawthorne y el prólogo de Borges a *La invención de Morel*; así, también, el ensayo sobre *Hamlet* de T. S. Eliot.

Sin embargo, pese a su importancia manifiesta en los dos ámbitos a los que se lo circunscribe y en que se lo distribuye, el ensayo de Eliot sólo parece haber servido —quizá justamente por esa causa— para engrosar la bibliografía shakespeariana y ofrecer una salida a los interrogantes que la misma obra de Eliot no deja de plantear. Se descuida, en efecto, que es en el encuentro, en el *toque* de la búsqueda errática de la poesía con un fantasma, que brilla —de un modo por demás equívoco, por otra parte— el “correlato objetivo”.

Menos una tesis que una respuesta, el “correlato objetivo” no sólo polemiza con la tradición (la “grandeza”, la “perfección” hamletianas), sino que afirma la interrogación enigmática que ha escuchado en la obra, el centro donde la obra se deshace en el abrazo con la literatura. Buscando ese lugar inaccesible, el “correlato objetivo” se da a sí mismo la tarea de sostener el peso todo de la literatura, de sostenerlo allí donde *Hamlet* mismo se ha quebrado, hundido, de mostrar, sosteniéndolo así, que era imposible sostenerlo hasta el fin.

Se recordará la seguridad, la precisión sin énfasis de la frase que lo define, lo ofrece al comentario: “El único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato”.

La emoción no se manifiesta, no se comunica a sí misma, no posee la transparencia y la inmediatez que habitualmente le otorgamos. El arte la sustrae de nuestros hábitos, la arranca de las complacencias cotidianas, le niega las facilidades de lo blando, lo dulce, lo patético. El arte la detiene en el umbral de las lágrimas, que es el de la dicha. El *idilio*, esa charla muda y desfalleciente en la que la emoción va y viene enlazando a los hombres, ha dejado caer su máscara, su maquillaje hecho pedazos; se ha derrumbado como lo que era: la mascarilla de una emoción imposible.

Por el arte, la emoción se hace imagen. El objeto, la situación, el acontecimiento que la formulan y en los que parece encarnar, la despojan sin embargo —pa-

ra mostrarla desnuda— de su consistencia afectiva, de su densidad elocuente. Despegada (su esencia es adherirse, seguir adherida, aun a la distancia) de toda subjetividad, vaciada de toda expresión, de todo contenido que no sea ella misma, retiene las miradas, invisible.

Ha dejado de ser la expansión gratuita de la personalidad, la manifestación del orgullo que el yo siente por sí mismo.

“La poesía —dice Eliot— no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad” (“La tradición y el talento individual”).

Escapando de la emoción y de sí mismo, el artista encuentra el correlato objetivo, la exterioridad en la que el yo, la subjetividad se borran. Si es cierta la paradoja que recuerda C. E. Magny<sup>1</sup> y que postula que una obra es tanto más gratuita cuanto menos lo es para su autor, la subjetividad aparece entonces como un obstáculo entre el autor y el lector. De allí la necesidad de la “desaparición del autor”, de su consentimiento en “no existir más que por la obra y en ella”, como *efecto* de esa exterioridad. Sólo así se salva la obra de la gratuidad, de la pura expresión subjetiva que no logra comunicar nada. Pero, justamente, la pura expresión subjetiva *no la hay*. Sólo encuentro correlatos más o menos necesarios que evocan una emoción que nunca estuvo allí; o mejor, que no deja de estar bajo la forma de la desaparición. La emoción es siempre emoción *evocada*, desvanecimiento de cualquier subjetividad que la detente.

“La ‘inevitabilidad’ artística —dice Eliot— está en esta completa y justa proporción entre lo externo y la emoción; y esto, precisamente, es lo deficiente en *Hamlet*”. *Hamlet* es “un fracaso artístico” porque hay un resto inobjetivable, una emoción que está en exceso respecto de cualquier objeto. La repugnancia que Hamlet siente por su madre no halla en ésta un equivalente adecuado; la envuelve y la sobrepasa. Hamlet prolonga de este modo el fracaso de Shakespeare. En el personaje se trata de una emoción que no puede desahogarse en acción; en el dramaturgo se trata de una emoción que no puede expresarse en arte.

Lo que en *Hamlet* se interpone como subjetividad es ese resto de emoción in-comunicable (y que aparece entonces como injustificada), ese exceso de emoción que sobrepasa todo objeto, todo correlato. “*Hamlet*, como los sonetos, está lleno de cierto material que el escritor no pudo arrastrar a la luz, contemplar, convertir en arte. Y cuando buscamos este sentimiento, lo encontramos, como en los sonetos, muy difícil de localizar”. Pero pese a tal dificultad, pese al carácter *utópico* de ese sentimiento, queda el hecho de buscarlo, y de buscarlo allí donde el correlato se hunde. La consideración biográfica emerge en el fracaso del correlato. La “falta” de correlato obliga a la búsqueda de un correlato biográfico. Así reaparece la subjetividad como efecto, como correlato que se querría complementario del otro, colmo de una defección irreparable. Porque la justificación biográfica no hace más que subrayar, desde que introduce en la obra la gratuidad de lo subjetivo, la falta de “inevitabilidad” entre el correlato y la emoción.

Queda esta necesidad misma, esta completa y justa “proporción” entre la fórmula externa y la emoción evocada. Subrayémoslo: la inevitabilidad es efecto de lectura. Todo lo contrario a la motivación, la inevitabilidad se construye, no entre la subjetividad del autor y la imagen al fin encontrada que la expresaría, sino entre la imagen (el correlato) y su efecto. La emoción deviene necesaria en tanto el correlato se desprende de toda subjetividad y se da a leer como “fórmula” de una emoción inexpresada, inexpresable de otro modo que por ese correlato.

Según la versión de Magny: la “necesidad” es la adecuación entre lo que esperábamos y lo que se produce; la palabra necesaria es la que “algo” pronunciaba en nosotros. Pero lo que “algo” pronunciaba en nosotros desde mucho antes, calladamente. Si bien lo que esperamos lo esperamos ya en el círculo abierto por el correlato, hay como una ligera perversión en el círculo mismo: da lugar a la posibilidad de la no adecuación, a la suspensión o la exorbitancia del efecto.

Acaso sea necesario. Acaso sea ésa su necesidad.

“La emoción del arte es impersonal”, dice Eliot. Ni tuya ni mía, no pertenece a nadie. “Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin entregarse por completo a la obra que se ha de hacer” (“La tradición y el talento individual”); sin desvanecerse tras ese Alguien que no es nadie y a quien pertenece la obra, la emoción que insiste en ella. Pretender entonces afirmar la personalidad, erigirse en amo de esa obra que escapa a todo dominio, es detenerla, arruinarla deteniéndola. La subjetividad se interpone entre la obra y la lectura, las asfixia de arbitrariedad, de pobre vida riquísima en estupidez. La subjetividad es la gratuidad interpuesta en la comunicación de la obra con ella misma, la palabra demasiado alta en la que calla la obra.

La emoción no puede ser expresada más que bajo la forma impersonal del correlato objetivo. Dicho de otro modo: no hay expresión de emoción alguna, sino evocación, efecto de un correlato.

Este efecto es el que fracasa en Hamlet, porque, parece, la emoción desborda allí todo objeto, no hay correlato que convenga a su asco. La objetividad que podría expresar la emoción de Hamlet es una objetividad impensable. Eliot no sugiere lo que Shakespeare “podría haber hecho”. Se limita a leer la imposibilidad en el fracaso, porque la emoción inexpresable es lo no expresado en la expresión (en el correlato). Deberíamos imaginar una emoción inexpresable. Encontraríamos que sólo es posible experimentarla como tal en (por) un correlato. La emoción es lo que excede al correlato, lo que en el correlato se experimenta como falta.

¿No alcanza entonces el correlato su necesidad máxima? ¿No es el fracaso del correlato el exceso de su necesidad? ¿Acaso la necesidad de ese exceso, de ese fracaso, no surge de la imposibilidad del correlato? La expresión de la emoción es imposible. Es necesario un correlato. El correlato está destinado a evocar esa emoción. (Evocar: hacer de lo gratuito algo necesario). ¿Pero cuál es la verdad de la emoción? La de ser inexpresable. La necesidad máxima del correlato aparece entonces con todo su rigor: él debe evocar la imposibilidad de la expresión, de la emoción, de la subjetividad. Debe quebrarse, fracasar para evocar *lo que debe*: lo imposible.

Tal la locura de una empresa que *Hamlet*, la locura de Hamlet ha sabido descubrir. A diferencia de sus homónimos anteriores, dice Eliot, la locura de Hamlet no es un ardid, no es deliberada. Busca ser autoafirmación, una forma de alivio emocional. Privada de objeto, la emoción enloquece, *desvaría* (juega) en el lenguaje. (Chistes, retruécanos, repetición de frases son los signos de esa bufonada). La locura es el desvarío del correlato. Cuando el correlato se quiebra la emoción pasa al “afuera” de la locura. Y permitir ese salto es acaso la verdad de todo correlato, siempre destinado a hundirse para alcanzar su centro.

Sería por lo tanto inexacto decir que *Hamlet* es el correlato del fracaso de Shakespeare. No hay correlato de la imposibilidad de todo correlato, sino experiencia de esa imposibilidad donde un correlato se quiebra. Por lo mismo: no hay correlato posible para aquello que no pudo (que no podía) encontrar el suyo, para ese “material intratable” que no consiste en nada. Transcribo las últimas frases del ensayo de Eliot, donde la emoción se transforma en experiencia: “Tenemos que admitir sencillamente que aquí Shakespeare abordó un problema que resultó demasiado para él. Por qué lo intentó, es un enigma insoluble; bajo el apremio de qué experiencia intentó expresar lo inexpresablemente horrible, no lo podremos saber nunca. Necesitamos muchísimos hechos de su biografía, y nos gustaría saber si leyó a Montaigne, II, XII, *Apologie de Raimond Sebond*, y cuándo, y si al mismo tiempo o después de alguna experiencia personal. Por último, deberíamos saber algo que por hipótesis es imposible de conocer, pues suponemos que fue una experiencia que, del modo indicado, excedía a los hechos. Deberíamos comprender cosas que el mismo Shakespeare no comprendió”.

La experiencia de Shakespeare es incognoscible, imposible de situar: puede pertenecer a su historia sentimental, a la de sus lecturas, a una historia que no podría ser escrita porque trabajaba a sus espaldas. Podemos conjeturar que lo que lo apremiaba era la imposibilidad misma de su obra, esa voz que “algo” pronunciaba en él y que es el centro inescrutable del enigma: la voz de la *necesidad*, que no tolera lo gratuito, lo arbitrario de nuestras vidas, que exigía su sacrificio, su derrumbe final en una justificación que no nos pertenece. *Hamlet* es el testimonio de esa experiencia que excede a los hechos, una experiencia de la que no se puede tener experiencia y que sólo se revela en el fracaso de la literatura.

Agosto, 1987

ANALIA CAPDEVILA  
**LA HISTORIA DE WAKEFIELD**  
 A SERGIO CUETO

La vida de Wakefield parece reducirse a unos pocos episodios: el abandono de su hogar, la reclusión a la vuelta de su casa, el regreso después de casi veinte años. El narrador prefiere, a la biografía completa, el relato de algunos pasajes, los más ex-

trañamente significativos. No se trata en este caso de pereza narrativa; mucho menos de falta de imaginación. En lo que a Wakefield se refiere, sabemos que en esos episodios está contenida toda la singularidad de su existencia. Por ellos *parece* que su vida cobra “dignidad literaria”, esto es, se vuelve digna de ser contada. Sin embargo, no es su extravagancia la que le confiere a Wakefield la condición de “personaje literario”. Antes bien, la inquietud que su historia supo despertar en Hawthorne apenas la leyó en el periódico; la misma inquietud que Hawthorne sabe despertar en nosotros, sus lectores, cuando se mantiene fiel a la propia.

Frente a aquello que desea comprender, Hawthorne *sólo* puede imaginar. ¿Qué razones pudieron haber condenado a Wakefield al destierro? La pregunta, quizá, no tenga respuesta, y es por eso que regresa otra vez a nuestra memoria. En su intento por contestarla, Hawthorne imaginó una historia que, por conjetural, posee una singular eficacia: privándose de cualquier solución definitiva, redobla la interrogación que le dio vida.

### La verdad secreta de todo relato

No le importa tanto a Hawthorne que el episodio haya ocurrido, que sea *verídico*, como que sea posible, *verdadero*. “Cada uno de nosotros sabe que no habría cometido semejante locura, pero cree pese a ello, que otro pudiera cometerla”. *Lo posible*: que exista en el mundo una vida como la de Wakefield requiere una reflexión que deviene moraleja. *Lo verdadero*: un hombre que por un momento se aparta de su lugar en el mundo se expone al peligro de quedar para siempre separado de él.

En el crepúsculo de una tarde de octubre, Wakefield se despide de su mujer. Aún no sospecha lo que fatalmente le espera. Para Borges, en esa ignorancia radica toda la fuerza del relato de Hawthorne; para nosotros, además, la inutilidad del consejo (“No te alejes...”), el fracaso de la moraleja. Una fuerza extraña lo alejará de su hogar, un poder que desconoce pero al que, sin embargo, no dejará de someterse. La “vaguedad del proyecto” —¿Wakefield siente curiosidad por saber qué ocurrirá durante su ausencia?— contradice el “esfuerzo convulsivo” que lo impulsa a ejecutarlo. No es Wakefield un hombre de presunciones; tampoco de preferencia. Lo que le ocurre, le ocurre siempre antes de que pueda saberlo, mucho antes, incluso, de que pueda evitarlo. “Una influencia que supera nuestro dominio posa su vigorosa mano sobre cada uno de nuestros actos y urde sus consecuencias en la férrea trama de la necesidad”. En una vida como la de Wakefield, convertida por obra del azar en *puro destino*, ¿dónde medir la eficacia del consejo?, ¿cuándo recuperar el saber de la moraleja?

Tal vez porque la ficción reclama para sí una libertad mayor que la de la novela con respecto al curso del mundo, Hawthorne no puede concebirla sino como portadora de *sabiduría*. “Consejo entretejido en la tela de la vida vivida” (Benjamin). Sabiduría que no podemos buscar allí donde el autor quiso que la encontráramos. Porque *la verdad secreta de todo relato* es el movimiento hacia ese lugar al que somos atraídos pero que nunca alcanzamos, al que, como Wakefield, siempre llegamos demasiado tarde.

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

## El arte de narrar

Extraída de la crónica diaria, de la vida, la historia de Wakefield se vuelve relato literario a condición de regresar a ella bajo la forma de una verdad ajena al mundo habitual. En principio, la conversión es posible para Hawthorne, si se hace una “conveniente distinción de circunstancias” que dé cuenta del carácter del héroe, de la peripecia, como así también de las posibles motivaciones de su conducta. Elementos indispensables de cuya combinación resultaría la posibilidad de la ficción. Con todo, como posibilidad, la ficción tiene que ver en este caso no tanto con la elucidación de la historia como con la marcha misma de la narración.

Hawthorne narra dos veces el episodio protagonizado por Wakefield. Primero refiere sucintamente la noticia aparecida en un periódico. Luego nos invita a imaginar el modo en el que los hechos pudieron ocurrir. Desde esta perspectiva, “Wakefield” tiene muy poco de relato de ficción. Volver a contar una historia dos veces conocida —por la noticia del periódico, por la crónica que de ella hace Hawthorne— no constituye un “verdadero desafío a la imaginación”. Sin embargo, es en y por esa repetición que se constituye la ficción en el relato. La distancia entre la versión policial y la historia conjeturada no debe medirse, entonces, en términos de invención.

Entre la crónica del diario y la referencia breve que se hace de ella en el relato existe una primera diferencia: *La perplejidad del narrador*. “Los hechos —nos confiesa— se me presentaron repetidas veces despertando mi asombro”. Entre la exposición resumida de los acontecimientos y la que pertenece al orden de la suposición, encontramos *la curiosidad del narrador*, su búsqueda. “Cuando un hecho afecta al espíritu con tanta fuerza —dice— vale la pena detenerse a pensar en él”. ¿Qué causas motivaron la partida de Wakefield? La interrogación sólo hace posible el relato si se la mantiene hasta el final abierta. En el lugar de ese fracaso —no haber encontrado aún una respuesta— se intuye una verdad apenas conocida: hay algo poderosamente humano en lo inhumano de esa vida.

“Relatar historias —para Benjamin— es el arte de saber seguir contándolas”. Lo que parecía entonces una cómoda renuncia a la originalidad se convierte en el verdadero desafío al que se enfrenta Hawthorne como narrador. ¿Cómo volver a contar una historia? Pero además, ¿cómo preservar su recuerdo en nosotros, sus lectores? Manteniéndola alejada, precisamente, de toda certera explicación. Allí se prueba el oficio de Hawthorne, *el arte de narrar* para Benjamin.

## La sonrisa de Wakefield

Cuando Hawthorne se pregunta “¿qué tipo de hombre era Wakefield?”, lo hace, sin duda, con la esperanza de encontrar alguna razón que justifique su prolongada reclusión. Más allá de ciertas intuiciones de su esposa, —que le atribuye al personaje “un inofensivo amor al misterio” y “cierta extravagancia”, cualidad “indefinible y acaso inexistente” para el narrador— nada en él nos lleva a sospechar lo que más tarde ocurrirá. Y sin embargo sabemos que el destino de Wakefield se insinúa ya en la escena de la despedida. A través de la puerta entreabier-

ta se asoma el rostro de Wakefield, que le sonríe a su esposa antes de la partida. Durante los veinte años de abandono, esa sonrisa “rodeada de una multitud de fantasías” retornará a la memoria de Mrs. Wakefield: en algunos momentos, la hará dudar acerca de la muerte de su esposo; en otros, regresar  como su adi os definitivo. Significación imprecisa que nos da de Wakefield “la magnitud de su perdición”: el destierro. Ha renunciado a su lugar entre los vivos sin ser admitido, por eso, entre los muertos.

Wakefield sonríe, y lo hace como quien se decide a cometer una travesura. “Sonrisa taimada” dice Borges, que duplica el gesto de Wakefield: imagina que recién instalado en su apartamento, “se acomoda junto a la chimenea y sonríe”. Mucho tiempo después, cuando regrese, Hawthorne nos hará reconocer en el rostro de Wakefield “la cautelosa sonrisa” de la despedida.  Es que Wakefield se est  burlando de su mujer?  O es el destino el que, *en ese momento*, se r e de él? Para preservar el misterio Hawthorne sugiere ambas posibilidades. La sonrisa de Wakefield, traviesa y hasta inofensiva, desconoce la otra, profundamente grave y patética.

## En el exilio

“Tras varios rodeos y retornos inútiles”, Wakefield llega a su nuevo hogar, una casa contigua a la suya en la que permanecerá los próximos veinte años de su vida. De ellos Hawthorne presenta —a la manera de escenas— algunos episodios que descubren aspectos secretos de esta singular historia. Aquí nos detendremos en uno de los más dramáticos y, por eso, significativos: aquel en el que la condena se le impone al personaje.

La mañana siguiente a la partida, llevado por la costumbre, pero también por la curiosidad, Wakefield llega hasta la puerta de su propia casa. El crujido de su pie sobre el umbral lo sobresalta, y dando un primer paso hacia atrás, emprende *por segunda vez* la retirada. Durante mucho tiempo no podrá franquear ese lugar. Todos los días volver , pero nunca podrá efectivamente *regresar*. Wakefield se encuentra ahora de este otro lado del mundo; aquí lo posible —que regrese al hogar, junto a los suyos— se vuelve inalcanzable. No porque la distancia a recorrer sea, como en la paradoja de Zenón, infinita, es decir, ilimitada. Lo imposible para Wakefield no es el regreso sino su decisión de regresar, día a día aplazada. “Será muy pronto —se dice— pero no mañana”, sin saber que el mañana como el hoy, son improbables. De este otro lado del mundo el tiempo se halla pervertido: veinte años pueden equivaler una semana, y un momento basta para cambiar el curso general de una vida.

Wakefield se pierde como en un sueño en el que se insinúa la pesadilla. Algo extraño se ha instalado en el corazón de lo corriente y familiar. La casa que antes era su hogar ya no es la misma, aunque se asemeja a la suya. Pero tampoco es otra.  Es esta la condena que le toca cumplir al personaje? Dice Hawthorne: “había logrado —o más bien, *le había acontecido*— quedar separado del mundo”. En el desplazamiento del narrador en la frase *acontece* la condena de Wakefield: como p r-  
dida del (y en el) mundo, el exilio es una de las formas por las que se presenta la

muerte. En este caso se trata de una doble muerte, por ser inadvertida, exenta de la solemnidad del morir en el lecho, rodeado de los seres queridos. No es esta la muerte como meta final de la vida, sino aquella que ocurre por descuido y a la que comúnmente se llama "muerte en vida". A este peligro se expuso, sin saberlo, el personaje.

Del regreso de Wakefield sabemos tanto como de la partida: ocurre por azar (esto es, sin premeditación alguna) una tarde de otoño. Una ráfaga de lluvia cae sobre su rostro y lo obliga a subir los escalones de su casa, tal vez en busca de abrigo. Para Hawthorne, Wakefield entre en su hogar, que es ahora su tumba. ¿Es que su muerte ocurrió mientras vivía en el exilio? No podemos dejar de sospechar que el personaje estaba un poco muerto antes de la despedida.

### Wakefield y Bartleby

En la nota de presentación a la traducción de Bianco, Borges afirma: "Como fantasía de la conducta, como estudio patético de las posibilidades humanas, "Wakefield" anticipa el "Bartleby" de Herman Melville". En ambos relatos el conflicto es el mismo: "la honda trivialidad del protagonista" contrasta con "la magnitud de su perdición". Tanto Wakefield como Bartleby encuentran, en ese desacuerdo esencial que mantienen con el mundo, su condición de personajes de ficción.

Pero hay algo más que acerca a tan extraños personajes. Hay en Wakefield y en Bartleby una obstinada perseverancia que no halla justificación en los acontecimientos relatados. En el caso del segundo se trata, por decirlo de algún modo, de un puro empecinamiento. "Preferiría no hacerlo" es la única respuesta que da Bartleby al mundo. Y es para el lector, al mismo tiempo, el interrogante que a cada paso le formula la narración. En el caso de Wakefield se trata, como vimos, de perseverar en la indecisión y en la ignorancia. Recordemos que el personaje toma conciencia de "la miserable extrañeza de su vida" luego del encuentro fortuito con su esposa, pero el hecho no cambia en nada su situación. En este sentido podemos afirmar que ambos relatos se ubican en las antípodas de *la novela de aprendizaje*. No hay evolución ni desarrollo en sus historias. Unas pocas escenas bastan para configurar la *vida literaria* de los personajes. De este procedimiento de propósito visual —en el que Borges incurre en la *Historia universal de la infamia*— resulta la austeridad narrativa que ambos relatos comparten. Lo que en el de Hawthorne es repetición con variaciones de una misma escena —en la que lo familiar se torna extraño—, en "Bartleby" es insistencia exasperada en una idéntica actitud. Fiel a sí mismo (?), Bartleby se mantiene en una preferencia, que es ya una cierta decisión: en esto, sin duda, se separa de su precursor inmediato.

Hawthorne abandona a Wakefield en el momento en que, de regreso, atraviesa la puerta de su hogar. "Entonces —exclama— ¡entra en la tumba!", advirtiéndonos acerca de la muerte del protagonista. Lo mismo hace el narrador del relato de Melville cuando en el epílogo refiere el rumor sobre el pasado del escribiente. Parece que durante mucho tiempo Bartleby se desempeñó como empleado en una oficina de Cartas Muertas de Washington. "Cuando pienso en este rumor —nos dice el aboga-

Archivo Histórico de la Revista de Agencias y Noticias [www.iaia.org.ar](http://www.iaia.org.ar)

do— apenas puedo expresar la emoción que me embarga. ¡Cartas muertas!, ¿no se parece a hombres muertos?”.

### “Hawthorne, el soñador”

Sabemos por Borges, que frecuentó los cuadernos de apuntes de Hawthorne, que éste proyectaba escribir algún día un sueño “que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños”. Sabemos también que ese “extraño proyecto” está en el origen de cada uno de sus relatos. Perseverar en el intento le llevó a Hawthorne la vida. Cuentan sus biógrafos que murió mientras dormía. “Su muerte fue tranquila y fue misteriosa —conjetura Borges— pues ocurrió en el sueño”. Y continúa: “Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba”. A nosotros nos gusta suponer que, en ese momento final, un *milagro secreto* le fue concedido a Hawthorne; que justo antes de su muerte, se le presentó, como en un sueño, su vida entera:

*Un hombre se recluye en su habitación, acaso involuntariamente, casi toda su vida. Allí es asaltado por miles y miles de visiones que vuelven incierto su mundo conocido. Para liberarse de la impresión de irrealidad que constantemente lo invade, anota en su diario detalles cotidianos, triviales referencias, impresiones de cosas verdaderas. También, curiosamente, miles de argumentos breves, bosquejos de sueños, de cuentos fantásticos.*

### REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter: “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1970.
- BORGES, Jorge Luis: “Nathaniel Hawthorne”, conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1949, y recogida luego en *Otras Inquisiciones*, Bs. As., Ed. Emecé, 1971.
- CUETO, Sergio: “Fragmentos sobre la entonación ensayística”. Inédito.
- HAWTHORNE, Nathaniel: “Wakefield” en *Cuentos*, Bs. As., CEAL, 1971, traducción de Eduardo Masullo. También utilizamos la versión de José Bianco aparecida en la revista *Sur* No. 174, Bs. As., abril de 1949.
- MARTIN, Terence: *Nathaniel Hawthorne*, Bs. As., Ed. Pleamar, 1976.
- MELVILLE, Herman: *Bartleby, el escribiente*, Bs. As., Ed. Librería de la Ciudad. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges.
- MOLLOY, Silvia: “Borrar, borrajear”, en *Las letras de Borges*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1979, En especial el punto 2: “La urdidura prolija de teorías para legitimar la labor”.

JORGELINA NUÑEZ  
**VIRGILIO PIÑERA: LITERATURA Y PRESTIDIGITACION**

“En materia de soberanía la única que me es dable poseer es la de la imaginación”. (*Frío en caliente*)

I

Un hombre escribe para protegerse de una culpa que desconoce pero que lo aterra. Hace de la literatura su escudo pero comprueba, desolado, que el escudo es traspasado una y otra vez y que en cada hendidura se deja ver el vacío de la obra. Del frágil escudo no obtiene más protección que de la bañadera en la que se sumerge hasta el cuello o de la cama que lo expone a los “sinistros sueños”. Una mañana el basurero se lleva la cama, la bañadera y el escudo. Más tarde, le informa, otro carro pasará a buscarlo a él.

Para quien alguna vez haya leído sus libros de cuentos<sup>1</sup> no será difícil reconocer en esta anécdota, el tono impasible, por momentos irónico de Virgilio Piñera. Para quien aún no haya tenido contacto con sus relatos, el ejemplo quizás sirva de modesto estímulo para promover, si no la atención especializada, al menos su lectura<sup>2</sup>. La historia —como casi todas las que rigen sus narraciones— es simple, minúscula. No apela a lo simbólico ni a lo patético, tal vez, porque “no alcanza a discernir esas complicadas categorías”. En ella, estas pobres armas, cama, bañadera y literatura, son insuficientes a la hora de espantar culpas, de ofrecer amparo a quien las sufre. Pero, se sabe, están allí, al alcance de la narración. Disponibles, ofrecidas dócilmente a las necesidades del narrador-protagonista, que puede, en cualquier caso, recurrir a ellas (mientras disipen su miedo), abandonarlas (y entonces el basurero se las lleva), o inventar, en cada circunstancia, otras alternativas (recorrer el país en un cochecito de bebé, devorar montañas, nadar en seco, o enamorarse de una escalera). Las narraciones de Virgilio Piñera ejercitan la impotencia de ese poder de disponer de todo. En ellas todo es posible —inocua y ridículamente posible—, quizás porque lo posible mantiene en su virtualidad esa tensión nunca resuelta entre literatura y realidad.

Llevadas más allá de todo límite, las situaciones en las que los personajes de sus cuentos se ven envueltos, nunca se detienen para dejar constancia de su excepcionalidad ni para devolverle al mundo el absurdo de su propia imagen. Progresan, en el sentido de una fascinación que las arrastra y que desborda “esas estatuas que

1. El presente trabajo remite al volumen de cuentos “*El que vino a salvarme*”, editado por Sudamericana, Buenos Aires, 1970. Todas las citas están tomadas del mismo.
2. A propósito recuerdo, en este momento, el comentario apenado que suscitó en Borges el silencio con el que la crítica había soslayado la obra de Enrique Banchs. “Ha carecido —afirmaba— del prestigio guerrero de las polémicas”. Al parecer, una misma suerte hermana a Banchs con Piñera. Afortunadamente, los escasísimos trabajos que le han sido dedicados, experimentan —como yo en el momento de mi lectura— la secreta felicidad del descubrimiento.

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

son la vida y la muerte y cuya condición esencial es aquella de ser, contra todo lo supuesto, no un suceso que se realiza, sino una duración que se enamora” (*El conflicto*). Porque el efecto de esa duración perdura aún en aquellos cuentos en los que la anécdota es brevísima o casi inexistente, y es la condición indispensable para que lo posible tenga lugar, tópicos como la miseria, el hambre o la muerte —situaciones extremas en la experiencia humana, si las hay— pierden su espesor dramático, se vuelven pura contingencia y pasan a integrar, sin privilegios, el conjunto de desventuras y de fugaces alegrías, al que, con un exceso de optimismo, se llama “vida”.

Al protagonista de *La caída* le es dado relatar los hechos en esta forma: “...en cinco trechos perdimos: mi compañero, la oreja izquierda, el codo derecho, una pierna (no recuerdo cuál), los testículos y la nariz; yo, por mi parte, la parte superior del tórax, la columna vertebral, la ceja izquierda, la oreja izquierda y la yugular. Pero no es nada en comparación con lo que vino después”. Los relatos de Piñera descansan en esa confianza: lo que viene después no tiene por qué ser el final. Al desenlace sorpresivo y contundente prefieren la capacidad indolente del narrador de seguir contando, hasta que algo —tan fortuito para la historia como necesario para la “sintaxis narrativa”— indica que el relato ha concluido. Otras veces, al lector se le niega esa facilidad. Cuando eso ocurre, le queda aún un recurso que no puede dejar de agradecer: el que al pie de cada cuento se consigne la fecha en la que fue escrito. Sin esa indicación, probablemente, sufriría la tentación de leerlos como una extensa novela de capítulos impares, que un escritor desprolijo armara apresuradamente.

## II

“En una palabra, confundo, desoriento, me excluyo”. (*Unos cuantos niños*)

Situados a un paso de la convención literaria —sin adscribir a ella, pero tampoco sin desconocerla — estos relatos que “suceden con gran sencillez, sin afectación” desdeñan respetuosamente las prescripciones que desde el terreno de la pasión genérica amenazan con reducirlos a cierta forma peculiar de lo fantástico<sup>3</sup>.

3. En su artículo “*La literatura fantástica. Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género*” (en *Sitio*, N° 1, Buenos Aires, noviembre 1981) Ana María Barrenechea dedica a Virgilio Piñera un párrafo aparte. Para la autora, este escritor constituye a la vez un “caso típico y muy distinto en la línea de la literatura fantástica”. La clave de sus narraciones residiría en el “absurdo generalizado” que, literariamente hablando, se traduce en “una falta de correlación y de lógica en los hechos contados (lo enunciado) y el nivel de la enunciación y sus convenciones admitidas, pero también en la relación de ambos niveles”. El análisis puntualiza abundantemente las situaciones en las que no concuerdan los hechos narrados con “lo que se esperaría en la vida” o con “las reacciones de sus espectadores”. Más adelante, Barrenechea señala: “Si se analizan además las secuencias desde el punto de vista de la narratividad, se comprueba que tampoco se siguen las pautas tradicionales”. Desplazándose, alterándose, los textos de Piñera se resisten a la clasificación. Demasiados obstáculos son los que encuentra la crítica cuando intenta conciliar tipicidad con diferencia.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas de [www.sahina.com.ar](http://www.sahina.com.ar)

De la duda que conmueve las creencias del narrador, del personaje o del lector y que se erige como valor en el mundo de las narraciones fantásticas, a la aceptación plena de que lo extraño vive en el corazón de lo cotidiano, el espacio que la teoría ha reservado a la literatura fantástica determina a un tiempo su naturaleza y su muerte. Ceñida a lo temático, controlados sus efectos, se ha convertido en una “literatura previsible”, “legible”, para usar el término de Barthes. En este sentido, los cuentos de Piñera parecen destinados a hacer estallar el inaceptable oxímoron.

Para exaltar las virtudes de un escritor que se precie, cierta crítica no dudaría en afirmar que Piñera es un narrador que sabe disponer de sus recursos; yo, por mi parte, preferiría analizar la eficacia de esa disposición. En principio, una observación: derivar el carácter fantástico de una obra puede ser el resultado de una doble estrategia. Reconocer, por un lado, la fuerza de lo temático, y dejar expuesta, de ese modo, la suerte de un narrador al acierto de sus elecciones, y, por otro lado, apreciar el movimiento que nos arroja fuera del sentido, a los pies de un misterio aún por revelar, quizás nunca revelado. Absolutismo de la idea o alquimia del estilo, vieja dicotomía que, a mi entender, el arte de Piñera no distingue aun cuando no la ignora.

Su predilección por los temas que aluden a la perversión de los cuerpos es notoria. Liberados de sus restricciones anatómicas, los personajes se mutilan, se transforman en piedras o disfrutan de su propia antropofagia. Para sostener semejantes abusos un recurso notable se pone en juego: actualizar las metáforas del habla común, llevando al límite su sentido más literal<sup>4</sup>. En adelante, “comerse vivos”, “amarse ciegamente” o “vivir del aire” serán alternativas satisfactorias para los personajes si con ello consiguen prolongar su existencia o su amor.

Es evidente que, aunque rezume “algo de agónico”, cualquier tema en manos de Virgilio Piñera goza de una gran audacia, de una “extraña libertad”. Sin embargo, tales excesos no nos comunican todavía nada acerca del enigma al que están sujetos, porque, pasado el primer golpe de sorpresa, sentimos que algo, que se detiene en el umbral mismo de la comprensión, nos sigue perturbando.

Acaso el interrogarnos por el uso de una sintaxis construida con rigurosa lógica, ajustada con “matemática precisión” ilumine la naturaleza de esta inquietud. Algunos cuentos, sobre los que es preferible no hacer recaer el peso de la ejemplificación, ilustran, sin mayor énfasis, el ejercicio de este procedimiento.

En el cuento *La batalla* somos testigos de esta escena: a punto de enfrentarse en el campo, los generales de uno y otro ejército confían a tal extremo en las excelencias de sus respectivas tropas que “se habría caído en el grave error lógico de suponer que dos victorias tendrían que producirse inevitablemente”. No obstante, para sorpresa y angustia de los generales, la batalla no se inicia. Estos deciden, entonces, dar ejemplo de disciplina militar sosteniendo un combate singular. El enfrentamiento es breve, los generales mueren. Mientras tanto, un soldado se afeita pacientemente, un gato merodea alrededor de un paracaídas desplegado, el perro mascota

4. Cfr. Marta Mojello-Frosch: “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera” en Revista Hispamérica N° 23-24, 1979.

mordisquea la mano del general enemigo. La batalla sigue aún sin comenzar.

En *La boda* la totalidad del acontecimiento, desde su inicio hasta su terminación, está indicada, paso a paso, por el desplazamiento y las distancias que la cola de la novia dibuja en el espacio del templo.

No menos exacta resulta la historia que compone *El baile*. Decidida a reproducir uno celebrado hace cien años, la gobernadora debe optar entre siete modos posibles de realizarlo, pero, he aquí que cada elección supone haber pasado ya a la posibilidad siguiente. El resultado de esta progresión al infinito, como es de esperar, suspende cualquier realización.

Reparo, por último, en un breve relato: *La locomotora*. Una locomotora —de la que se dice que es la mayor del mundo— avanza por un terraplén muy estrecho. De ella sabemos su dimensión respecto a la locomotora anterior, que, hasta la aparición de ésta que ahora avanza, era la mayor del mundo. Pero el narrador nos indica que todavía ignoramos cuál era exactamente la dimensión de aquel mundo de la otra locomotora y la dimensión de éste, por el que ahora avanza la locomotora mayor del mundo. Extenuado por lo inagotable del razonamiento, el narrador concluye: “¿Se da cuenta de que existen muchos requisitos, que se está rodeado de peligros, que usted se puede hundir en una noche eterna, que se puede poner a repetir las palabras y los conceptos sin encontrarlos? ¿Se da plena cuenta de lo riesgoso de esta aventura que consiste en saber que aquella locomotora que avanza por un terraplén muy estrecho es la mayor del mundo?”.

El párrafo anterior nos advierte cuando ya es demasiado tarde. Empeñados en saber, al fin, de qué se trata todo esto, no hemos hecho más que hundirnos en esa noche eterna. Con la habilidad de un prestidigitador malicioso, Piñera ha puesto todo al alcance de nuestra vista: ha desnudado los temas, los ha expuesto con magnífica claridad. Pero, intempestivamente, el truco se acaba y a nuestro asombro se une la decepción. Puestos como testigos no podemos atestiguar nada, no sabemos explicar que fue lo qué ocurrió. Relato tras relato el truco recomienza. Una y otra vez confiamos en poder descubrirlo, una y otra vez fracasamos en el intento.

Me gusta la idea de comparar —aunque ya se haya hecho— la literatura con la prestidigitación. Esos naipes que reaparecen donde uno no los espera, que son siempre los mismos, y sin embargo, otros, comparten las virtudes de los buenos relatos. Por lo demás, sabemos que sin nuestra presencia ambigua (miramos sin comprender y al mismo tiempo gozamos) tanta pericia se volvería estéril.

Vuelvo a pensar en Piñera. Vuelvo a pensar en mí leyendo a Piñera. Recuerdo una frase que aparece en el prólogo a los cuentos de “*El que vino a salvarme*” y que el propio Piñera dedica al lector argentino: “...sin fecha, sin historia, sin testigos de cargo a no ser estos seres misteriosos, ni vivos ni muertos, que están presentes en el relato”. Una ligereza de mi parte me llevó a creer que esos seres eran sus personajes. Ahora entiendo que, gracias a la lectura, ese lugar me ha sido asignado. Aceptarlo me parece el único modo posible de habitar la literatura fantástica.

RUBEN CHABABO

*FINOS PLUMAJES PINTADOS SOBRE VIDRIO\**

Ofrecidos a sus ojos, los diamantes que había ordenado buscar por las selvas y los montes de su reino, se abrían en las palmas del esclavo, para la contemplación y el regocijo del monarca.

Son estos —le dijo— inclinando con la servidumbre del gesto su cabeza, son estos los que habéis deseado desde años.

El monarca los toma, los pesa y los palpa con su mano derecha mientras lleva la otra, desde el sitial de su puñal, hacia el centro de sus propios ojos, dejándolos vacíos, rojos, satisfechos.

El hombre que mira Venecia desde su ventana pudo recordar esta historia, pudo haberse arrojado en manos y cegado sus retinas, pero no, extasiado, estático, en la muda zona de la contemplación y la expectancia, en el inminente segundo anterior a perder para sus ojos y su cuerpo lo que allí tiene, se entrega a la memoria, abandonado a ella, imagina la otra Venecia, no para olvidar ésta, la que tiene ahí, en el centímetro inmediato de su pupila, la que le ocupa el cuerpo, sino para acercarse en ese “reflejo”, en esa especularidad extraña de las formas que concede la memoria, a ésta, la que se abre afuera y abajo, también hacia adentro de su ventana.

Recuerdo que no es huida, ni viaje incierto, sino búsqueda de un anclaje, de un sitio en el que esta Venecia pueda encontrar su amarre y su permanencia. Es allí, *del otro lado*, que no se mide por duplicación ni por semejanza, sino por insistencia de los sentidos, que ella se vuelve más real, más tangible, más presente.

¿Es que acaso Venecia se ha vuelto inconcebible, que no puede ser descripta más que con la agitación con que la prosa de Sartre la escribe, o no es quizás que lo que no cabe, lo que no encuentra lugar allí, es ese cuerpo que la mira? Venecia está donde yo no estoy. Allí radica la tragedia del reconocimiento en el que se afirma y se dice, con la voluntad de la voz, con el peso de la letra volcada en el papel, y con la densidad del cuerpo que ocupa no otro territorio que ese, el de Venecia, que sólo uno de los dos, y no juntos, habita la escena.

¿Cómo nombrar, cómo describir esa desterritorialización, esa expulsión hacia la esfera sin límites de la imagen? Digamos que sí, que Venecia allí es como una magdalena que asciende, que sube y penetra, que se alza, con la fuerza de su desaparición, y convoca la otra, la que pertenece al recuerdo, que es distinta y al mismo tiempo más real, más cercana que la que se degusta y recorre (por la boca, por la lengua, por la garganta) en las pupilas.

El hombre concluye: “la otra Venecia está más allá del mar”, y aquí, entonces, ¿qué hay, además del horror de tanta cercanía, de ese contacto casi epidérmico que distancia y reúne al mismo tiempo, cuerpo y ciudad, piedra y carne?

La otra Venecia está más allá del mar, distancia inconmensurable, imposible. Veo lo que sé, o más bien lo que otro ya sabe, afirma, y allí, en ese instante de duda

e incertidumbre es cuando se puede decir que no se está adentro, sino afuera, en otro espacio, en el otro cuerpo, en la otra memoria. Afuera extratemporal, casi infinito. Reunión y encuentro del presente (este en el que se ve, en el que se percibe, en el que se toca) y el pasado (las otras ciudades, los otros canales) en un tiempo casi puro, inmaterial, solemne. El hombre entonces concede, no sólo los ojos, sino también la memoria, y son entonces dos memorias y la suma de ellas multiplicada. Se ve la ciudad con la mirada de “ese” hombre, un turista. También con la mirada y las memorias que no se poseen, la de los otros, la ajena.

Las otras ciudades, es decir, la reunión múltiple y diversa que conforma una sola Venecia le llega por las voces. Superpuesta una a la otra, cubriéndose como una amalgama, y descascarándose, imponiendo cada una la fuerza unitaria de su “verdad”.

Venecia es la que vio rodar la cabeza del noble Fallero cuya sangre tiñó de rojo las aguas del canal.

Venecia es la otra, la que Amsterdam, la que las aguas de Holanda no contienen. La que aquí, en este viaje memorial, se reúne.

Venecia es también la que el turista atrapa en el ojo incesante de su cámara, la que se transforma en el tamiz de su recuerdo.

Venecia es la que pisan las dos señoras vestidas de negro mientras descienden las gradas de la Santa María della Salute.

También la otra, no la que se ve desde allí, desde la ventana abierta y que se recorta como un cuadro en sus marcos, sino la que escapa, la que huye, porque es atrapada y se posee.

Nada hay más extraño que lo real. Incluso esto, que aquí se parece al cristal del sueño, es el peligro de soñar el sitio donde ya no se sabe más qué es lo propio, qué lo concedido. Entrega fatal de la certeza, allí donde el límite se esfuma, donde la frontera desaparece y confunde territorios.

¿Dónde está entonces lo real de las cosas, de ese aroma que sube, del color con que se tiñe el canal cada mañana y que nunca alcanza a ser igual, sino en esa irreductibilidad a ser comprendidas, atadas y condensadas en las semejanzas?

Venecia es así el punto que se disloca, también el barco fantasma que lleva a la condesa como una imagen de la muerte insustituible, que navega, ahora, allí, por las mismas aguas en que hace siglos, los “dux” reflejaban sus rostros, para ver devueltos en ellos el poder de su dinero, la codicia. Si de algo se está seguro es que la intermitencia, la reiteración del ser, la cópula que sigue, califica y acompaña a cada una de las “ciudades”, nunca, jamás, podrá atar lo preciso de su esencia, del instante, en el que por un instante, anhelan ser.

“Es”, se parece más a un desenfrenado deseo, que a la virtualidad que pretende señalar.

En el gran canal anacrónico, irse, no permanecer fijo en el retrato inmóvil de la ventana, y perderse en una carrera hacia la ocupación de las imágenes es siempre una versión trágica de la tardanza. A Venecia no se la atrapa con los ojos, y ella desaparece en el segundo no anterior, sino mismo y exacto en que se la está viendo, en

Archivo Histórico de Buenos Aires y Argentina | www.eshiva.com.ar

que se la descubre. Tomarla, poseerla, se convierte en la desesperada situación de alcanzarla minutos después de producida su ausencia. Cuando ella *aún* ya no existe.

En ese desplazamiento parece habitar la verdad del objeto. Fuera del tiempo, y más aquí de lo eterno. Distancia en la que se debe encontrar esa “esencia” de las cosas.

Entre el *ideal* que acompaña el recuerdo, que le describe el trayecto hacia la otra temporalidad, y el *spleen* que empuja vertiginosamente el instante, habitaría la desesperanza de ver convertida en fuga lo que hasta *ese* momento fue posibilidad de ser objeto apropiado.

“Súbita fuga de palomas, es el cielo, loco de miedo, que toma el vuelo”: la instancia fugaz inquieta la mirada, la provoca y desafía a ser aprehendida. El ojo entonces oficia como una cámara que activa su lente y que difiere los contornos de la “imagen”, doblando la angustia que genera esa expectancia: angustia por lo que los ojos no contienen, por lo que no pueden contener, por lo que pasa y fluye, por lo que desaparece, angustia duplicada (lo entrevemos) por la distancia que se delinea entre la mirada y la mano que intenta llevar a la letra, la forma que ya, es lo pretérito, lo ido, que hace de ese sujeto que mira una atmósfera vacía que desea ser ocupada por “macizas presencias”.

No es allí un vacío fortuito, casual, el que se produce, sino consecuencia de una boda, en que se ha dado el cuerpo (incluso la memoria que a él lo sostiene) y de la que se ha obtenido a cambio, lo particular de una percepción.

“Tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien la mira”, dice Benjamin refiriéndose a unos versos de Baudelaire, y más subyugante aún si en ese cruce la permanencia juega su única carta, repartiéndose y desgranándose en un espacio múltiple que desconoce los límites de la imagen que “expulsa” el objeto, y el ojo que lo aferra desesperadamente.

Qué veía el francés, los ojos vueltos entre el afuera y el adentro. Lo imaginamos: un cuarto en desorden de papeles, una pluma dispuesta a escribir la luz que se filtra entre el musgo y el ocre de las piedras, pluma que no puede más que detallar la resistencia de lo que ve a ser cautivado. Afuera, ¿qué ve sino la nada extensa, qué ve sino a Venecia y un puente abierto entre dos orillas que acerca y aleja su cuerpo como una grieta incesante? ¿Qué ve sino un cielo que se vuelve poco a poco imperturbable y en el que se duplica la ciudad por medio de sus aguas, como no lo puede hacer la letra sobre la hoja blanca, de este lado, más aquí, dentro de un cuarto y de una nada inquietante, donde sólo es real lo imaginable?

CLAUDIA CAISSO  
LUIS PESCHIERA

*GELMAN: CITAS Y COMENTARIOS(\*)*  
*CON QUE APACIGUAR LA EXTRAÑEZA*

*a Nicolás Rosa*

*...la poesía no debe describir simplemente la ausencia, sólo sería entonces un relato. Debe cumplir un acto, el único acto válido, extraer la presencia de la ausencia...*

Y. BONNEFOY

*Siempre en cosas dificultosas, aunque me parece que lo entiendo y que digo verdad, voy con este lenguaje de que "me parece".*  
SANTA TERESA

En estos poemas de Juan Gelman se impone la entonación de un diálogo amoroso, entonación impregnada por un modo elusivo de habitar la lengua. A menudo implorante, la tonalidad invocativa de quien habla hace del diálogo un lugar en el que se desplaza el destino de la voz. Desde Santa Teresa y San Juan de la Cruz hasta Homero Manzi y Lepera, la heterogeneidad exhibida por las anotaciones parentéticas extenua y dispersa la transparencia del horizonte señalado en las dedicatorias: el "país", destinatario primero, se disemina luego entre las voces de la literatura para nombrar la vastedad del territorio ausente. La distancia que traza la ausencia inaugura una escritura *patética* que al no poder narrar el exilio histórico, poetiza con los comentarios y las citas, restos de un corpus literario, una desposesión desordenada porque sin destino. La apelación (*vos*) es índice de esta desorientación, recubre y descubre en su multiplicidad una verdad lacerante: todo es del otro. Esta desposesión, más que significar la privación (la falta de lo propio), señala el régimen de un sometimiento porque se pertenece a otro:

*qué es este  
cuerpo de vos que gira como astro / extranjero  
a mi esfuerzo de vos*

COMENTARIO XIII

Como si la insistencia por visualizar —por representar— el cuerpo de lo amado, que desencadena una trama metafórica labrada con similitudes y disyunciones, generara una figurabilidad que oculta la fuerza de lo inefable. Y es entonces el velo de lo inefable el que ofrece una página donde la letra intenta acechar imágenes que

convocan un interminable, incierto merodeo. Acechar, merodear: el circunloquio pues es el que “organiza” aquí la ausencia de exactitud bajo la forma de imágenes montadas en la imbricación de mudez y ceguera. La poesía hace centro en la oscuridad:

*Estas palabras como piedras que  
caen de vos amontonando muros/  
estos muros de vos como palabras  
que me piedran la muda / sorda / ciega /  
alma que me brillás /*

CITA XII (SANTA TERESA)

Su disposición parcelada en versos doblemente escandidos por la extensión limitada de sus líneas y por las barras deja leer una destinación difusa que evoca erráticamente a lo amado. Errática, esta poesía cuyo tema es la postergación, se somete a la lejanía dictada por la fuga de la presencia. La imposibilidad de aprehender —de ver, de decir— genera un regodeo amoroso en intimidad con la lengua: el goce del tuteo, la palabra llevada a la miniatura. Nombrar lo ausente es decir lo *entrañable* distante, en una búsqueda que explora las zonas más guardadas del cuerpo: el interior de la boca como pasaje de las entrañas a la palabra, remontando “oleajes de pena en la saliva”. Evocación melancólica de un territorio del que se fue expulsado, la acción de extrañar también implica un movimiento de expulsión de la palabra silenciada: desalojar el dolor del cuerpo hacia la letra, hacia el cuerpo de la letra.

Con un “palito revolviendo la memoria” (de la literatura) se busca, remueve, se averigua en las entrañas —se desentraña— la “dolencia de amor” de la poesía de San Juan. Si la poética de Gelman metaforiza el “lugar donde me trata la verdad”, las palabras convocan y aplazan una promesa: la única certeza que allí adviene se nombra por la *torsión* de la lengua. Lengua exasperada, crispada, permite oír —leer— aquello que no puede fraguarse como visión. Cegada la palabra por esa otra forma de oscuridad que es el deslumbramiento (“fulgor de ciervo que/ pasa cegado por tu luz”), tantea ritmos más tensos que los transitados en la *Noche Oscura* de San Juan. A la canción sosegada “en que se trata de la noche del sentido”, los comentarios de Gelman le imprimen una glosa fragmentada. ¿De qué otro modo leer si no estos “silbos”, estos “ruidos en la cabeza”, esta “palabra tartamuda”, este canto “desquietado”? ¿Por qué no escuchar ese golpeteo contrapuntístico (“toda abarcándola / mojándola”) como un arco que desgarrar la tersura de aquellos otros acentos?

El verso es entonces el lugar del canto maltratado; en la línea “te pajarito a puro pulso” oímos la violencia ejercida sobre la sonoridad de la lengua y la insistencia con la que el ruido acompaña la búsqueda desesperada de la figura. Sin reflejo en el ojo, con el eco triturado en el oído, la forma se abisma. El anhelo de figurabilidad sostiene una “lógica” perceptiva por la cual los sentidos, ante la imposibilidad de acceder directamente al objeto amado (¿mujer? ¿país?), articulan una relación sustitutiva en la que el sonido envuelve los nudos ciegos de la visión. No obstante, co-

mo eso <sup>1</sup> no puede verse, estos textos apelan a la evidencia de un préstamo: algunas metáforas, la singularidad del encuadre dialógico “propios” de la literatura mística.

En el *Cántico espiritual*, los comentarios de San Juan declaran que no por azar la Esposa compara al Esposo con el ciervo y la cabra montañesa: “Semejante es mi Amado a la cabra y al hijo de los ciervos”. Y esto no sólo por ser extraño y solitario, y huir de las compañías, como el ciervo; sino también por la presteza del esconderse y mostrarse”. Como es sabido, la glosa de San Juan oficia a modo de una hermenéutica, indicando la vía recta del significado respecto de la lectura de sus poemas. Es decir, *aclara*, despeja los errores del sentido: lectura exegética de las “Canciones entre el alma y el esposo” que rescribe la pasión por la figura, el hallazgo de la semejanza del “Cantar de los Cantares”, disipando el desasosiego de aquella persecución amorosa.

Las “sabandijas”, los “arrabales”, la “tortolita”, la “paloma”, los “muros”, los “jardines deleitosos”, las “fuentes” de *Citas y comentarios* son incrustaciones de restos, fragmentos de la convención, tópicos alojados al sesgo en esta escena que transcurre como una dramática *trunca*. Apartada, solitaria, separada, la palabra del sujeto de la mística —al menos en San Juan— encubre con la ficción del diálogo (la voz concedida a los dos) la agonía del “único” que habla en la poesía de Gelman: la insistencia de una palabra sola destinada a hablarse, a interrogarse ante la absoluta mudez del otro, pero también ante su ubicuidad:

/¿dura  
vida que pega como encerramientos?/  
¿arriba / abajo / a los costados / vos?

CITA XLV (SANTA TERESA)

Retóricamente impregnada por el “como si” de San Juan, por el “lenguaje de que me parece” de *Las moradas* de Santa Teresa, esta poesía fabula la explicación de otro texto: cita (dice lo que está escrito *en* un texto), comenta (dice *de* un texto), poetiza porque expone lo que el otro texto *no* dice:

*y yo te veré a vos en tu hermosura  
y me verás en tu hermosura / y yo  
me veré en vos en tu hermosura / y  
seré de vos en tu hermosura /*

COMENTARIO XXIV (S. JUAN)

Versos que, en realidad, casi transcriben el momento más desordenado de la prosa de San Juan, sin embargo resisten el valor de la copia. Si funcionan como “com/posición”, es porque señalan el reconocimiento imaginario de aquella “unidad buscada como manjar celeste” que celebra la *fusión*: “¿hacia uno vamos? / ¿me sos? / ¿te soy en esta noche alabada como fuego que gira?” (comentario IX) La exterioridad horrorosa, porque no se sabe a quién se habla ni de quién se ha-

1. Esta repetición de la imposibilidad de la figura se inscribe como reminiscencia de *Citas y comentarios* en *Eso y Com/posiciones* (cf. *Interrupciones II*).

bla<sup>2</sup> —y éste pareciera ser el éxtasis en el libro de Gelman—, encuentra no obstante su *estasis*, el lugar en donde la precipitación de la fuga actualizada detiene su vértigo.

Pero ...¿el vértigo se detiene cuando se halla una “morada”? ¿Los *topoi* literarios preservan a la voz del solipsismo frente a la lengua? Sujeto privado de territorio (“y yo como alguno colgado que / ni toca tierra ni al cielo puede subir”), busca en la tradición una marca de engendramiento —de origen—, un lugar donde apaciguar la extrañeza. Promesas de permanencia, esas “sedes de mi sed” (cita XI) ofrecen infructuosamente el espacio del reconocimiento. Esta voz quiere decir con las otras voces, al mismo tiempo que ellas, algo semejante. Santa Teresa escribía: “... porque no son deseos que pasan, sino que *están* en un ser...” (subrayado nuestro).

En *Citas y comentarios*, el *pathos* no puede narrarse, es decir organizarse como relato. Ante la descripción del tránsito del alma en los místicos, ese “camino de perfección” que al nombrar casi una geografía de la interioridad le confiere forma a las peripecias del ser<sup>3</sup>, la poesía de Gelman, carente de aquel desplazamiento, viaje sin traslado, ‘bebe su estar’ y actúa lo patético. Lo patético que insiste en actuarse tensiona la escritura (de Gelman) entre una interrogación que borra los límites, las fronteras de la “morada” como refugio —a modo de una intemperie cuyo vacío es la infinitud de un cielo abierto— y la recomposición del cuerpo triturado. Contra la falta de cancelación, por la fuerza de lo que no cesa, la poesía emplaza una restauración mediante la belleza —esa “hermosura”— de la palabra: “pedazos que me juntás / suavísima / calandria”. Lo inimaginable (¿escucha invisible?) transfigura su falta de sensorialidad en belleza cuando el poema se vuelve un espacio fugazmente propicio para la unidad.

\*\*\*

Leer es exponerse a la ausencia de costumbre. Más allá: constituir el enajenamiento necesario que consiste en abandonarse a la palabra de otro. Sin embargo, ese abandono no nombra una incierta displicencia en alguna estancia confortable, más

2. “... porque la que no advierte con quién habla, y lo que pide, y quién es quien pide, y a quién, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios...” Así define Santa Teresa en *Las moradas* a la *falsa* oración: una vez más, este imperativo de la semejanza (del “me parece”) se instaura para cubrir un defecto del saber. Más allá del gesto normativo (¿pedagógico?) que procura diferenciar la verdadera oración de la falsa, el auténtico éxtasis del falso arrobamiento, la incertidumbre —siempre amenazante por el acecho de lo diabólico en el recorrido del alma— marca jerarquías de la palabra: la fisura sacraliza la voz ausente del Otro en la medida en que somete la de quien habla. Con su falta de verdad, Gelman y sus citas de Santa Teresa nos dicen acerca de una palabra finalmente esclava: “obediente de vos amo / reamo”.

3. San Juan de la Cruz:  
 Descubre tu presencia,  
 y máteme tu vista y hermosura;  
 mira que la dolencia  
 de amor, que no se cura  
 sino con la presencia y la figura.

bien alude al movimiento de pasaje del sujeto por la palabra literaria. Se trata en todo caso de que el sujeto se perciba forastero de lo que creía propio, y esta tensión designa la pasividad como un modo de habitar la lengua. Así, la lectura entraña reconocimiento y vacío. Reconocimiento del vacío, se encuentra ante la palabra poética como en un tiempo de espera, embelesada por la promesa que no anonada el desfallecimiento. Vacía de reconocimiento, cuando la lectura sabe de su imposibilidad de distribuir con equidad la fuerza de los puntos mudos y las resonancias, sostiene esa superficie siempre sospechosa que se desata como una provocación entre el grito y el silencio.

La pertinencia pretende bajo la figura de la justeza hegemonizar lo diverso; su correlato, la lectura "apropiada", funda el lugar de la legalidad al constreñir a la literatura a mitad de camino entre la falta y el exceso. Desfallecientes y agónicas, exiliadas del reposo que ofrecen la proporción y la simetría, las palabras de *Citas y comentarios* eluden la fijeza, apelan a contornos imposibles: son esos torsos mutilados que declaran en el ansia de visibilidad una forma nunca aprehendida de dominar la ausencia.

Leer es cubrir a la lengua literaria ...¿con su propia lengua?

(Febrero de 1988)

# Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 4 - N° 4

## LA FORMA ROMANTICA

Juan B. Ritvo: La ironía romántica

Sergio Cueto: La voz y la experiencia romántica

## ARGUMENTOS LITERARIOS

Juan B. Ritvo: Lugones: el esplendor soberano

Jorge J. Monteleone: Horacio Quiroga en París:  
el fracaso del dandy

Luis Guzmán: Kafka: la metáfora del fuego

Jorgelina Núñez: Walter Benjamin: la diversidad  
de lo literario

Analía Capdevila: Roger Callois: la razón del ensayo

Alberto Giordano: Borges: ensayo e ironía

## MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Darío González: Sören Kierkegaard y la dialéctica  
del secreto

Horacio Tubbia: Fragmentos sobre el caos

## EL POEMA

Rainer María Rilke: Octava elegía

(Traducción: Héctor A. Píccoli;

Presentación: Darío González)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

**PARADOXA / Año 3 / N° 3**  
**Procesado gráfico en la Dirección de Publicaciones**  
**de la Universidad Nacional de Rosario**

**Marzo de 1989**



I E C H