

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 5 N° 4/5

LA FORMA ROMANTICA

Sergio Cueto: La voz y la experiencia romántica.

EL INSTANTE

Darío González: La escritura del instante.

André Clair: El instante.

EL DECADENTISMO EN EL RIO DE LA PLATA

Juan B. Ritvo: Lugones: el esplendor soberano.

Jorge Monteleone: Horacio Quiroga: el fracaso del dandy

LAS FORMAS DE LA SUPERFICIE

Sandra Contreras: El artesano de la fragilidad.

Alberto Giordano: Disgresiones sobre el amor.

NOTAS

Darío González: La repetición y la experiencia.

Sergio Cueto: La tradición y el talento individual.

Nora Avaro: El hábito de las sombras.

Adriana Kanczopolsky: Los raros: un retrato al infinito.

Adriana Astatti: Descansar en el corazón de las palabras.

1990

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

CONICET



I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 5 N° 4/5

Director: Alberto Giordano
Juan B. Ritvo

Consejo de redacción: Sergio Cueto
Darío González

Diagramación y tapa: Gustavo Cueto

I.S.N.N. en trámite
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
Juan B. Ritvo
Sargento Cabral 36 - (2000) Rosario



Archivo Histórico de la Dirección de Publicaciones www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año 5 N° 4/5

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

1990

CONICET



I E C H

Sumario

LA FORMA ROMANTICA

Sergio Cueto: La voz y la experiencia romántica; 7

EL INSTANTE

Darío González: La escritura del instante; 21

André Clair: El instante; 30

EL DECADENTISMO EN EL RIO DE LA PLATA

Juan B. Ritvo: Lugones: el esplendor soberano; 41

Jorge Monteleone: Horacio Quiroga: el fracaso del dandy; 53

LAS FORMAS DE LA SUPERFICIE

Sandra Contreras: El artesano de la fragilidad; 63

Alberto Giordano: Digresiones sobre el amor; 73

NOTAS

Darío González: La repetición y la experiencia; 79

Sergio Cueto: La tradición y el talento individual; 84

Nora Avaro: El hábito de las sombras; 89

Adriana Kanzevolsky: Los raros: un retrato al infinito; 94

Adriana Astutti: Descansar en el corazón de las palabras; 96

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

CONICET



I E C H

La forma romántica

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

CONICET



I E C H

SERGIO CUETO

*LA VOZ Y LA EXPERIENCIA ROMANTICA **

Aun a riesgo de desatender lo que podríamos llamar la *obra* del Romanticismo —que haya sido escaso en ellas y las posibles razones de este hecho escapan a los propósitos de nuestra exposición—, aun a riesgo de hablar menos del Romanticismo que de un acontecimiento marginal, de un avatar curioso de su historia, aun a riesgo de distraer en lugar de presentar, de divagar en vez de situar el horizonte y los límites de lo que llamamos Romanticismo, aun a riesgo de todo ello, digo, hablaré, tan sólo, de la voz.

El hecho de que *hable* de la voz, el hecho de que hable *de la voz* o *sobre la voz* no significa que esta voz que ustedes escuchan escape al dominio de la escritura, sino todo lo contrario. Y no sólo porque ahora leo lo que he escrito, porque ustedes escuchan la transcripción vocal de un texto silencioso, sino también, y más precisamente, porque se trata siempre, para nosotros, y con toda la ambigüedad de esta palabra, de la literatura.

Sabemos que a fines del siglo XVIII, en la cercanía del Romanticismo, cercana que ya está bajo su órbita y la exorbitancia de su atractivo, el lenguaje se aparta de la representación para buscarse en la sonoridad. “Ahora todo el ser del lenguaje es sonoro”, dice Foucault en *Las palabras y las cosas*. De allí esa serie de hechos que han sido notados sin que se notara —sin que se escuchara— su poderosa interrogación: allí el nacimiento de la filología, allí el valor expresivo del lenguaje, allí el pueblo como su origen y su sujeto, allí el interés por la tradición oral y la literatura popular, allí el surgimiento, modesto y definitivo, del *Lied* alemán.

Pero todos estos sucesos, ya demasiado familiares para nosotros, ostentan una paradoja que todavía nos interroga y que en una página de *El diálogo inconcluso* Maurice Blanchot ha sabido desplegar: “Habría que preguntarse —dice Blanchot— por qué, en una época en la que la literatura, a través de la exigencia romántica, y de un modo declarativo, tiende a tomar el poder, sin embargo la voz está privilegiada, y por qué el privilegio de la voz se impone al ideal poético”.

Pero no respondamos de inmediato. Acaso todo lo que podamos decir no sea más que el comentario prolijo de algunas frases como ésta de Blanchot. En otras palabras: nuestro riesgo es el pleonismo. Aceptemos entonces este papel menor empezando por no eludir el camino hacia la respuesta; deteniéndonos, o tal vez perdiéndonos, en los parajes que el camino abre, que son parte del camino y que sólo la belleza y el rigor justifican.

Comencemos, pues, por ese fragmento en el que Novalis busca situar la individualidad de la voz: “Para formar la voz —dice—, es preciso que el hombre se asimi-

* Texto de la clase inicial del Seminario colectivo “El romanticismo alemán: de la filosofía a la literatura”, dictado en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, en 1988.

le muchas voces; de esa manera su órgano se torna más sustancial. Así también, para desarrollar su individualidad, es indispensable que pueda, siempre, adoptar y asimilarse otras individualidades. Sólo así se convierte en individuo sustancial”.

La voz será única, sustancial, es decir, esencial, sólo si es capaz de incluir en ella la voz que ella no es, la voz que escapa a su dominio, a su horizonte y a su ser.

En otro fragmento dice Novalis: “Nadie se conoce a sí mismo, mientras sea únicamente él mismo y no, a un tiempo, él y otro”. Nadie se encuentra, o mejor, nadie va al encuentro de sí mismo si no se convierte en el otro que le sale al encuentro.

Lo que sólo significa: la voz sólo será ella misma esencialmente cuando sea capaz de asimilar la voz del otro, la otra voz que es la otra de ella misma. ¿Y qué podría querer decir aquí “asimilar” sino *escuchar*? Asimilar es dejar oír la otra voz, oírta tal como se deja oír en la vocación, en el vocar que sobreviene de pronto, desde otro lado, y que parece, aun en su silencio y su indiferencia, vocarme sólo a mí a oír su vocación.

Lo que aquí se define, sin dejar sin embargo de definirse, como ustedes ven, es el problema de la subjetividad. Cuestión romántica, sin duda, pero que siempre ha sido reducida a ser un borroso capítulo de la teoría expresiva del arte. Sin embargo, lo que primero consume nuestra ingenuidad, es una pregunta que aún no ha sido formulada: *¿Quién habla cuando habla la voz?*

Novalis responde en un extenso fragmento, que cito entero: “Cierta disposición, sensaciones vagas, sentimientos y percepciones indefinidas pueden procurar felicidad. Se sentirá uno bien cuando no advierta, en sí, ninguna inclinación especial, ninguna continuidad de pensamiento o de sentimientos determinados. Como la luz, dicho estado es más o menos claro u oscuro; ideas y sensaciones específicas forman sus consonantes; y se le llama conciencia. Hablando de la conciencia absoluta, podemos decir que es consciente de todo y de nada; es un canto, una sencilla modulación de las disposiciones, semejante a la de las vocales o de los sonidos. La voz interior puede ser oscura, pesada y bárbara; también puede ser griega o italiana; es tanto más perfecta cuanto más se aproxima al canto. La expresión: “no se comprende él mismo”, aparece, aquí, bajo un nuevo aspecto. El lenguaje de la conciencia puede ser cultivado y su expresión hecha perfecta, de modo tal, que nazca una aptitud para hablar consigo mismo. De esta manera, nuestro pensamiento es un diálogo; nuestra percepción, una simpatía”.

Sería necesario comentar línea por línea este texto, es decir, sería necesario ponerlo en correlación a cada momento con una multiplicidad de textos a los que refiere y que constituyen la estructura en la que está articulado. Nombro tan sólo dos: el párrafo sobre el Sánscrito, al comienzo de *Los discípulos en Saís*, y el admirable fragmento que Novalis titulara, lacónicamente, “Monólogo”. Sin embargo, debemos atenernos aquí a unas pocas, necesarias precisiones.

Hablamos de la voz. Se nos había presentado, ineludible, la pregunta: ¿Quién habla cuando habla la voz? Novalis parece contestar: la conciencia absoluta. Esta designación permanecerá indefinida. La conciencia absoluta no es el pensamiento, ni sentimiento sino la absoluta ambigüedad, la absoluta indiferencia de uno y otro;

no nombra la continuidad clara de la razón ni la oscura continuidad de la inconciencia, sino ese estado —habría que decir: ese éxtasis— “más o menos claro u oscuro” donde todo es conciencia de todo, donde nada es conciencia porque no hay lugar ni tiempo para tomar conciencia, para que *un* pensamiento tome forma, porque allí lo único es el todo, la inmediatez del todo que se vuelve en la nada como la infinita conciencia de sí.

La voz interior no habla; la voz interior es un canto, pura modulación vacía que monologa en la soledad de lo inaudible. La voz no habla “para nosotros” sino —según la expresión de Novalis— como “por fuera” de nosotros: de pronto sobreviene, extraña y extranjera, desde una lejanía no mensurable, y nos voca a oír, a responder oyendo la vocación que ella es. Nuestro pensamiento es un diálogo, dice Novalis, desde el momento en que mi respuesta es la silenciosa interrupción de esa voz que canta sin palabras, que sólo vuelve a sí misma en el eco de una audición que la rompe.

En otro fragmento de Novalis, leemos: “Así como el color es luz quebrada, así también, el sonido parece no ser más que un movimiento quebrado”.

¿Qué nombra esta fractura? ¿Qué designa este movimiento? Estas preguntas nos exigen una paciencia indefinida, casi indefinida, como si alejándonos del centro, es decir, aquí, de la voz, diéramos con él de pronto, aunque comprendiendo, entonces, que ya no es el centro. Sin embargo, no podemos evitar ese desplazamiento, porque acaso es la puesta a prueba de la verdad del Romanticismo.

Comencemos por decir, un tanto dogmáticamente, que el Romanticismo es la exigencia de pensar (de decir) un todo infinito. Dejemos de lado las metamorfosis de este todo infinito situándolo, simplemente, como idéntico al mundo. Ahora bien: siendo infinito, el mundo ya no puede ser objeto de representación. Es necesario concebirlo como fuerza, pensarlo bajo la forma de una fuerza infinita. Esta fuerza vital es, pues, el mundo en su esencia, es decir, el “alma del universo”, el poder que dirige y da energía pasando a través de todo, recorriendo el todo sin moverse, porque es todo en todas partes, y sin embargo saliendo siempre de sí, porque es el todo engendrándose sin fin, la vida misma que brota por doquier.

Esta fuerza es pura positividad, productividad incesante que no tiende a nada, movimiento perpetuo que no se detiene en ninguna forma, en ningún ser, sino que los disuelve como en una agonía naciente. Sin embargo, el mundo existe. En él contemplamos la permanencia de las formas, la conservación de los seres. El mundo ha debido surgir, y no precisamente de la vida, ya que, paradójicamente, de la superabundancia vital no surge nada sino que todo se despliega en una consumición infinita. El mundo ha debido surgir, pues, de una interrupción de la vida, del entorpecimiento de esa fuerza infinita que es la vida, de la limitación de la productividad. De modo que junto a esa fuerza positiva es necesario pensar una segunda fuerza, una fuerza puramente negativa que, limitándola, haga aparecer el mundo de los entes.

Sin embargo, tenemos que agregar que la acción de esa segunda fuerza —no menos incesante que la acción de la primera— no significa la anulación, la nulidad de la productividad infinita. Porque si bien es cierto que sólo hay producto a partir de una productividad limitada, también, e igualmente, debemos decir que en el pro-

Archivo Productivo de la República Argentina www.iaic.gov.ar

CONICET



I E C H

ducto la productividad opera infinitamente: todo ser es devenir, toda quietud movimiento, todo límite reinicio. Esta es, en definitiva, la condición de posibilidad de lo que llamamos mundo, es decir, brevemente, del mundo fenoménico.

Ya habrán reconocido ustedes, en esta explicación, la polaridad de Schelling. Antes de volver al fragmento de Novalis citado anteriormente, querría poner uno junto a otro dos fragmentos más. El primero también pertenece a Novalis, el segundo a Schelling (figura en el §73 de la *Filosofía del Arte*).

El primero dice: “La fuerza es la vocal infinita, la materia de la consonante”. Y el segundo: “Las vocales son como la exhalación inmediata del espíritu, la forma creadora (lo afirmativo); las consonantes son el cuerpo de la lengua o la forma formada (lo afirmado)”.

La vocal, pues, es la pura forma (informe) creadora. Forma que no forma nada, de la que nada podría surgir si no es por el corte decisivo de la consonante. Lo formante aparece allí donde desaparece detrás de lo formado. La afirmación afirma en lo afirmado como un *antes* del comienzo, como el origen que desde el comienzo escapa. La vocal sólo se manifiesta en el contacto, en lo abrupto de la interrupción. Dicho de otro modo: la consonante señala, interrumpiéndola, a la vocal como faltante, es decir, como imposible.

En la voz habla el todo infinito, la infinitud total, lo que el Romanticismo llamó, también, lo Absoluto. Voz absoluta en la que están todos los sonidos, todos los tonos, todos los idiomas, sin que ella se parezca, por eso mismo, a ninguno en especial, la voz es lo imposible: la pura vocal no cortada por ninguna consonante.

De allí la frase de Novalis: “Así como el color es luz quebrada, así también, el sonido parece no ser más que un movimiento quebrado”. El sonido no es más que el eco de una voz que habla sin palabras, una voz sólo audible en la reverberación.

La voz voca desde el origen a retornar al origen. La voz voca, Novalis la ha oído, en la música, como un llamado a la lengua a tornarse canto, canción de la tierra, voluntad del pueblo, manifestación del Todo.

Para no naufragar, el Romanticismo le opuso lo que todavía se llama la subjetividad: ella fue la forma de interrumpir lo infinito, de silenciar lo incesante. Porque la subjetividad no es otra cosa que este desvío, esta ruptura, esta variación que desvía del Todo desviando al Todo de sí, esta desaparición silenciosa que es una de las infinitas metamorfosis del Todo.

Decimos: para no naufragar. Más de una vez, sin embargo, los artistas románticos se han perdido en ese mar ilimitado que fluye desde la lejanía, que regresa infinitamente desde un origen cuyo susurro no conoce descanso.

Bajo esa ola, bajo esa voz sucumbió —acaso estaba destinado a sucumbir— Robert Schumann. La voz ocupó en él todo el espacio. La noche de su locura no fue nada más que el retorno del infinito sobre lo que ya no podía soportarlo. Schumann vivió en la búsqueda de ese punto que al fin encontró derrumbándose, de esa fuente de la que provenía su obra y que podemos llamar, sin temor, inspiración. La voz fue para Schumann la voz de la inspiración, la música absoluta e irrealizable que un día ya no fue interrumpida y que trajo la aridez en el fondo de la fecundidad. Cito, como da más, una página del *Diario* de Clara Wieck:

Archivo Histórico de Reseñas Argentinas | www.dia.com.ar

“Mi pobre Roberto sufre espantosamente. Todos los ruidos se le transforman en música, y dice que es una música tan magnífica y con instrumentos que suenan tan maravillosamente que nunca se ha oído nada semejante en la tierra. Pero, claro está, eso lo trastorna enormemente. El médico dice que no puede hacer nada. Las noches siguientes fueron muy malas, casi no hemos podido dormir. Varias veces Roberto me dijo que si no terminaba esa música perdería el juicio. . . Los trastornos auditivos han tomado tal desarrollo que ahora oye grandes pasajes sinfónicos, como si fueran ejecutados por una orquesta completa, del comienzo al fin, y la última nota se prolonga hasta que otra pieza musical se le presenta a la imaginación. ¡Ay, pensar que no puedo hacer nada para aliviar sus sufrimientos!”

Pueden leer ustedes esta cita en el libro de Marcel Brion, *Schumann y el alma romántica*. Allí encontrarán, en las últimas páginas, la agitada narración de la enfermedad final de Schumann, del cumplimiento trunco de su destino.

Interrumpo aquí el comentario sobre Schumann para volver a la cuestión de la subjetividad.

Comúnmente se dice que la afirmación romántica de la individualidad es el signo de una revuelta más amplia y general contra un orden finamente edificado y protegido, contra un orden jerárquico, compulsivo y universal. Ello es, al menos en un cierto respecto, incuestionable.

Se dice también que la afirmación romántica de la individualidad es un modo de fuga, una evasión del mundo, de la agitación y los compromisos de la historia, de la miseria y la vulgaridad de lo cotidiano. Ello es menos cierto, pero no más fácil de ignorar. La imagen de la melancolía y la fragilidad del espíritu romántico está demasiado arraigada en nosotros, del mismo modo que su afán revolucionario y su idealismo sin límite. Las dos opiniones se enfrentan y excluyen, pero curiosamente coexisten y conviven en una alianza tan estrecha como inestable. Este hecho es no sólo la prueba de la obstinada perseverancia de estas nociones, sino también, para nosotros, el testimonio de una contradicción más profunda. Tendríamos que preguntarnos, en efecto, si no es el Romanticismo el que promueve de algún modo estas interpretaciones contrarias, si no hay ya en el Romanticismo, en su centro indeciso, como una exigencia de la contradicción, una necesidad de oponerse a sí mismo a cada momento y siempre de nuevo, como si su verdad estuviese en ese doble movimiento que no se permite reposo y que altera todo discurso que intenta ceñirlo.

Esta exigencia de la contradicción —que se contradice, pues, también, a sí misma— opera en la interpretación de la subjetividad de un modo notable.

La subjetividad romántica no está desligada de la vastedad del mundo. Mantiene con el mundo —quiero decir, con lo vasto— relaciones paradójicas que habrá que perseguir en detalle.

Comencemos por una cita de Vladimir Jankélévitch. En un ensayo titulado “El nocturno”, Jankélévitch subraya esa atracción que la noche ejerce sobre el espíritu romántico y se interroga por los motivos de esa atracción y ese privilegio. Pero entonces se ve obligado a distinguir, cuidadosamente, dos nocturnos en el nocturno romántico. Leo la cita:

“Por un lado, la noche es propicia al recogimiento: antes que la mañana ata-

reada vuelva a traer el tumulto de las vanas palabras, aprovechemos las horas sagradas en que es posible la confidencia, en que el alma se profundiza y se posee enteramente. El atardecer aísla y desorienta el *Gemüt* al mismo tiempo que cubre las cosas de irrealidad. Este es el nocturno elegíaco de Chopin, y sobre todo el nocturno del gran Fauré, con sus arpeggios, sus suspiros y sus murmullos de alas. Pero, por otro lado, la noche inicia en nosotros un movimiento de expansión centrífuga y este no es otro que el nocturno panteísta de Novalis. Las emociones que la noche hace germinar en el alma romántica son, en general, emociones indeterminadas, y que no tienen ninguna causa particular; podría decirse que son emociones pánicas; sentimientos que son siempre algo más que ellos mismos, religiosidad sensual, erotismo cristiano o júbilo desesperado”.

Habría que recorrer toda la obra de Novalis para delimitar estas nociones. Enseguida leeremos algunos fragmentos. Pero antes preferiría detenerme en la cita misma de Jankélévitch, en lo que de esencialmente romántico se juega en ella.

Comencemos por el final, por esos tres oxímoron finales que repiten, en el interior de uno de los términos, la contradicción que lo opone a otro. El nocturno panteísta lleva en sí mismo la tensión irresuelta que lo separa y lo une al nocturno elegíaco. La contradicción sigue operando en los términos contradictorios, dividiéndolos contra sí mismos y multiplicando la escisión.

¿No habría, pues, que detenerse en esta contradicción misma, en el modo de esta relación no correlativa entre los dos nocturnos? ¿Podemos hablar de una oposición simétrica, o siquiera de oposición, cuando los términos permanecen inestables y permanecen sólo y en tanto la inestabilidad los sostiene? ¿No existiría un espacio secreto y abierto, a la vez íntimo y exterior, que desde el centro de cada nocturno lo pone fuera de sí, lo enlaza con el centro del otro, como si su ser más propio estuviera en esa relación que los despoja de su interioridad?

La noche, dice Jankélévitch, es propicia al recogimiento. Es la hora en la que el alma se profundiza y se posee enteramente. Pero ello no basta, parece que no basta. El alma naturalmente se inclina a la confidencia, a delegar en la voz ese ligero soplo que guarda como un secreto. El alma ya no quiere poseerse. O quizá porque lo quiere busca expresarse, como si sólo pudiera ser ella misma en la desposesión casi susurrada, casi silenciosa de la voz. El nocturno es, entonces, la elegía de esa pérdida, la entonación melancólica de esa lejanía irremediable.

Pero esa emoción que llega del alma, llega con la noche. La noche, dice Jankélévitch, hace germinar en el alma emociones indeterminadas, sin causa, sentimientos que son siempre algo más y algo menos que ellos mismos, que al resonar en el alma parecen murmurar en la noche, como si en la noche toda se desplegara el alma, como si el alma abrigase en su seno, en su pequeña cavidad, a la noche entera. Son, dice Jankélévitch, emociones *pánicas*.

Esta palabra me hizo recordar ciertas obras de Caspar David Friedrich. En particular recordé las tituladas “Dos hombres contemplando la luna” y “Hombre y mujer contemplando la luna”. En ambas, muy semejantes, los personajes se hallan como en un claro del bosque, muy juntos, atentos, entre fascinados y empavorecidos, al claro de luna, pero menos a la luna que a algo que la luna o la luz de la luna dice, o

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

está por decir, o ha dicho ya y de lo que queda el eco. Esa ensoñación parece recoger a los personajes sobre sí mismos, replegarlos y devolverlos a una interioridad que, estamos seguros, no alcanzaremos. Pero esa ensoñación es también un éxtasis. Las figuras están allí, inermes, solas. Lo primero que nos golpea es su quieta, su inquietante, su irremediable soledad. Es como si esa luz, esa voz inaudita las atravesara y deshiciera para siempre. Es como si fueran dos sólo por obra de un filo invisible, el filo de una voz que las retiene en el afuera para que la intimidad sea posible, es decir, como para que la intimidad realice la imposibilidad extrema en la que de hecho consiste. Los personajes siempre son dos, pero la confidencia no va de uno a otro. No se hablan. Ambos escuchan. Lo que habla sin palabra, lo que habla en ellos hablando afuera, devolviéndolos a un afuera en el que están más solos que si estuvieran solos, es la voz del bosque, de la noche, del todo.

La que habla, pues, es la voz pánica del dios. Pero ello no significa que la voz provenga de los labios de Pan, sino que la voz retumba en el afuera, que es el espacio mismo el que retumba con la voz del todo, ese todo que irrumpe, no hace falta decirlo, con el nombre del dios.

Pero no nos adelantemos. No dejemos que la belleza de algunas imágenes oscurezca, quizá por su propia luminosidad, lo que todavía debe ser pensado.

Jankélévitch señala lo propio del nocturno panteísta de Novalis diciendo que se trata en él de un movimiento de expansión centrífuga del yo. Pero tenemos entonces que preguntarnos si esta expansión llevada a la indeterminación, hasta la confusión con el universo, no es otra cosa que una interiorización desproporcionada, imposible. Es decir: si los dos movimientos no disimulan un solo movimiento paradójico que al expandirse se repliega y al concentrarse se dilata.

Quiero citar, en primer término, juntos, dos fragmentos de Novalis que nos servirán de punto de partida en nuestra interrogación.

El primero dice: "Cuando creo que Sofía está alrededor de mí y que puede aparecer y yo obro según esta fe, entonces ella también se encuentra *alrededor de mí* y se me aparece precisamente donde yo no la esperaba: dentro de mí, tal vez como *mi alma*, etcétera. Pero precisamente por esto ella está *fuera de mí*. Pues lo exterior verdadero no puede realmente obrar en mí más que como mi único intermediario y en el embriagante éxtasis de la relación".

Y el segundo: "El mundo interior, por decirlo así, me es más cercano que el mundo *exterior*. El mundo interior es íntimo, cordial y secreto. Podríamos vivir del todo en él. Es como una patria. Qué pena que sea también como un sueño, tan inseguro. ¿Será necesario que precisamente lo mejor y lo verdadero tenga el aire de una apariencia, y que las apariencias nos parezcan tan verdaderas? Lo que me es exterior está en mí precisamente, y es mío —y al contrario".

Sofía, la amada muerta, ronda en torno, alrededor de Novalis, en ese ninguna parte que es la ubicuidad misma de su presencia, es decir su estar ausente, su desaparición intempestiva que es su modo de aparecer. Ronda en torno, pero lo más cerca del corazón, con la lejanía infinita de lo que me es más íntimo.

El afuera me es interior en tanto mi intimidad es el afuera que me sale al encuentro.

El mundo interior, dice Novalis, es como una patria, pero también como un sueño. Ocurre que siempre estamos de regreso a la patria, que la patria tiene la cercanía inalcanzable de los sueños, la inseguridad que se recoge en lo profundo de los sueños, la inquietante familiaridad de un recuerdo del que la memoria no sabe nada. Siempre estamos de regreso a la patria, al hogar, a la casa, y nuestra nostalgia no está en el pasado ni en el futuro, no pertenece al tiempo sino al éxtasis de su abolición. Pueden ustedes leer ese éxtasis en el tercero de los *Himnos a la Noche*.

Repito: el afuera me es interior en tanto mi intimidad es el afuera que me sale al encuentro.

Ahora bien: Este afuera no es el mundo, quiero decir, no es ningún objeto del mundo ni el mundo como objeto. No es algo, sin duda, de lo que pueda tener una imagen, no es algo que pueda representarme. Es, en todo caso, la extrañeza que me sigue o me precede y que permanece extraña a todo conocimiento, a toda relación, a todo poder.

Dice Novalis: “El aire es un *órgano* del ser humano, tanto como su misma sangre. La separación del cuerpo y el mundo es como la del alma y el cuerpo”.

Si el mundo es mi cuerpo, lo menos que puedo decir es que ignoro la forma de mi cuerpo, que este monstruo invisible, afortunadamente invisible, que soy, me es lo más extraño, lo más lejano. Pero también, del mismo modo, debo decir que estoy siempre, y doblemente, fuera de mí. En primer lugar porque si el aire y los planetas son mi cuerpo, ello significa que estoy vuelto como un guante hacia el infinito. En segundo lugar, porque si queda algo afuera de este afuera, es decir, en esta imposible interioridad de la que fui expulsado, y a eso lo llamamos alma, entonces tampoco el alma, en rigor, me pertenece. Oscilo en este afuera-adentro, en esta inestabilidad que es la suprema indigencia, la soledad absoluta que viene con lo absoluto, es decir con el Todo que excede a todo, al mundo todo.

De allí ese fragmento sorprendente de Novalis: “Estamos al mismo tiempo dentro y fuera de la naturaleza”. Somos a la vez aquello en lo que el mundo encuentra su límite y aquello que desborda el límite arruinándolo. Somos aquello para lo cual el mundo no basta, por lo que el mundo no se basta a sí mismo. Somos la exigencia de otra profundidad; una profundidad que parece ser un abismo interior, pero que también se abre a un afuera ilimitado.

Es lo que Bachelard ha llamado *la inmensidad íntima*. La inmensidad íntima es la intimidad del afuera, y este afuera es la voz: el retumbar silencioso, callado, de lo inmenso, la declamación muda de la inmensidad, la vastedad íntima del hálito, el silencio abierto e infinito de la intimidad.

Recuerdo ahora una frase que está en un cuento de Borges, y que dice: “La tarde era íntima, infinita”.

Esa experiencia de la tarde, de la simplicidad inquietante de la tarde, es, me parece, la experiencia romántica de la voz. La voz y la tarde tienen esa infinitud pasajera, ese declive hacia la lejanía que nos es más propia, ese hundimiento lento con el que nos hundimos, derramamos, como si fuéramos con la tarde, con la insalvable, inalcanzable tarde, una sola cosa, como si la tarde cayera en nosotros desgarrando-

nos y como si nosotros nos deshiciéramos en ella, su horizonte cada vez más pálido, anulándola.

Sí. La tarde es allí la imagen de la tarde, y la voz es la palabra fascinante de la imagen. Evito proseguir esta descripción, interrumpo su vaga ineficacia citando una página de *El espacio literario* en la que Blanchot precisa con rigor el carácter de la imagen y de lo que la imagen dice. Leo esa página de Blanchot.

“La imagen nos habla, y parece que nos hablara íntimamente de nosotros mismos. Pero íntimamente es poco decir; íntimamente designa entonces ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe y, en este movimiento, indica la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío que es el fondo sórdido sobre el cual sigue afirmando las cosas en su desaparición. Así, a propósito de cada cosa, nos habla de menos que la cosa, pero de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada”.

Cuando ya no hay nada, cuando la nada ya ni siquiera es el silencio de la nada, entonces todavía habla la voz. Y sin embargo ella es lo más fugaz, siempre ya desaparecida, entregada a la desaparición desde antes de nacer. Como si no hubiera lugar en el mundo para ella, o mejor, también, como si en ella el mundo no tuviera lugar, como si en ella el mundo fuera tan sólo la ausencia, la presencia de una imagen.

En un fragmento que tiene la oscuridad proveniente del exceso de luz, Novalis sitúa el lugar —o más bien el no-lugar— de la voz. Dice Novalis:

“Toda superioridad merece el ostracismo, al cual conviene que ella misma se condene : todo absoluto debe salir de este mundo. En el mundo hay que vivir con el mundo. Sólo se vive viviendo según los hombres con quienes se convive. En este mundo todo el bien proviene de lo interior (y le viene por lo mismo del exterior), pero no es más que un relámpago que lo atraviesa de un extremo al otro. La superioridad conduce al mundo más allá, pero pronto debe alejarse también”.

La superioridad nombra también aquí la *altura* de la voz, voz de la musa o del espíritu, a la que el poeta, el inspirado, el profeta sólo pueden responder, que sólo transmiten respondiendo, es decir, llevándola como interrogación y llamado.

La voz habla desde ese interior que está afuera del mundo, desde el afuera de la tierra, desde el destierro absoluto al que ella misma se condena. Pero la voz arrastra hacia su lejanía a aquél que la escucha. Ella arranca al que oye de la comunidad de los hombres. Donde habla la voz ya no hay nada común: allí no hay una lengua, un tema, una interioridad compartida: allí no hay comunicación.

La voz habla como un relámpago. Rasga al mundo de un extremo al otro, pero enseguida se aleja. Está, como dijimos, destinada a desaparecer. El mundo se cierra sobre ella con el olvido que es su comienzo y su fuerza. La voz se entrega al olvido, al ostracismo silencioso del olvido que le corresponde.

Es en este punto donde la experiencia romántica de la voz toca decisivamente a la literatura y a la historia de la literatura. Cito, una vez más, el ensayo de Blanchot que forma parte de *El diálogo inconcluso*, cita que me evitará todo comentario ulterior. Dice Blanchot:

“... la voz tiene como rasgo el hecho de que no habla de una forma duradera,

condenada al olvido donde encuentra su acabamiento, sin huella como sin porvenir, así, lo que ella profiere, rompe con la perennidad del libro, su clausura, su estabilidad orgullosa, su pretensión de encerrar lo verdadero y de transmitirlo para que lo posea aquel mismo que no lo haya encontrado. Palabra desaparecida apenas se ha dicho, siempre ya destinada al silencio que lleva en sí y de donde viene, palabra en devenir que no se retiene en el presente sino que se entrega y entrega la literatura que ella anima a su esencia que es la desaparición. Quizá también, por lo menos aparentemente, está siempre al lado de las reglas y fuera de regla, así como está fuera de dominio, siempre por reconquistar, siempre nuevamente muda”.

La voz habla desde la lejanía hacia la lejanía; atraviesa como un relámpago este mundo y es como si por un instante —instante que no se confunde con el ahora— la lejanía se hiciese presente. Esta presencia, sin embargo, no es más que el arrebató del que oye de la comunidad de los hombres. La lejanía trae la ausencia de este presente sin distancia en el que el mundo se anula. La nostalgia es entonces la soledad sin objeto: lo lejano está aquí, pero precisamente aquí es ahora la lejanía, el afuera del mundo.

En un ensayo titulado “La canción romántica”, recogido en *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes define al *Lied* como *inactual*. Se refiere a que el *Lied* no está de moda sin haber tampoco pasado de moda, a que no es un arte de vanguardia que se preste a debates ni un arte olvidado que puede ser hoy objeto de algún *revival*. El *Lied*, sin duda, no pertenece a nuestro tiempo; pero —y Barthes lo subraya al final— en realidad no pertenece a tiempo alguno; el *Lied* no pertenece al tiempo. En él, con él viene otro tiempo, un tiempo sin duración y sin presente, un espacio sin lugar.

“Lo que canta la canción romántica —dice Barthes— es siempre el afecto del ser perdido, abandonado”. No sabemos qué sea esta pérdida, este abandono. (La muerte de la madre de Schubert, cuando Franz contaba quince años, es tan sólo un ejemplo, no un testimonio). Pero aun soportando esa indeterminación, la frase de Barthes sigue siendo ambigua. ¿Se trata del afecto *por* el ser perdido o el afecto que siente el ser abandonado en la soledad de su pérdida?

Comprendemos que esta ambigüedad no es meramente circunstancial, es decir, que no es accidental y pasajera. Comprendemos (intuimos) que hay en ella un punto irreductible, inaclable, y que en ese punto, acaso, está la esencia del *Lied*, de la voz que en el *Lied* canta.

Yo he creído leer esa ambigüedad en un brevísimo fragmento de Novalis, un fragmento que habla de la soledad y el amor. Sin embargo, no acudo a este texto para “explicar” la frase de Barthes; no se trata, para mí, de que el fragmento de Novalis “comente” la afirmación de Barthes que nos sigue siendo oscura. Dije que en ambos he creído leer la misma ambigüedad; pero tratándose de la ambigüedad, es necesario entender aquí que *lo mismo* incluye su diferencia, es decir que lo mismo se excluye a sí mismo de toda identidad. Entre la frase de Barthes y la de Novalis nada va a volverse evidente, la ambigüedad no va a disiparse para dejar paso a una certeza encubierta. Entre la frase de Barthes y la de Novalis, en todo caso, habrá que oír tan sólo la voz, la voz de la ambigüedad que no se decide.

El fragmento de Novalis dice: “El hombre está solo con lo que ama”.

“Hombre” no designa en esta frase el sexo. Pero tampoco nombra al género humano, la generalidad abstracta e indistinta de la humanidad. El hombre es aquí la singularidad solitaria del amor, es decir la singularidad universal.

Por otra parte, Novalis no dice “con la amada” o “con lo amado”, sino “con lo que ama”, simplemente “con lo que ama”.

La frase, pues, puede significar: Con lo que él ama, el hombre está solo, está a solas; sea lo que fuere, no siendo más que el *lo* de un movimiento inmóvil, el espacio atractivo del amor, la pasión de la soledad, sea lo que fuere, lo amado borra el mundo, es la desaparición de la mundanidad, el *olvido* de los otros. El otro amado es lo que me retiene afuera de la complacencia social en la que yo caería si él faltara. A menos que justamente sea su ausencia la que me arranque del mundo y de los hombres.

Aquí encontramos el segundo posible sentido de la frase de Novalis. Ella puede significar también: Ante lo que ama, frente a lo amante, el hombre está solo. El hombre está destinado a borrarse, a desaparecer allí donde lo que ama, el amor mismo, la pasión del amor, afirma su soberanía. Cuando estoy solo, abandonado, yo no estoy allí, allí sólo está la soledad de alguien que falta, que se ha perdido. La soledad es la huella íntima de una cavidad que el amor ha abierto en mí, la herida no cicatrizada de un roce, un sueño, una mirada.

“El hombre está solo con lo que ama”. De esta intimidad vacía, de esta intimidad rota nos habla el *Lied*. Desde ella se eleva la voz, una voz que viene de lejos y se dirige a lo lejos, voz de ausencia que instala la ausencia en un presente sin conclusión.

Voz de ausencia, voz ausente y de nadie.

La canción romántica, dice Barthes, elimina *las* voces; olvida las cuatro voces familiares: bajo, contralto, soprano, tenor; no tiene en cuenta las características sexuales (y sociales) de la voz, pues un mismo *Lied* puede ser cantado indiferentemente por un hombre o una mujer.

Eliminadas las voces, queda *la voz*, sin sexo, sin edad, sin pertenencia social. La voz abandonada del abandono, la voz solitaria de la soledad. Menos la expresión de un sentimiento apasionado que la pasión extática del canto, como si toda la intimidad no fuese más que esa inocencia, ese descuido, esa lejanía que canta sin apoyo, sin nada ni nadie inocente, descuidado, lejano, como “por fuera” de esa subjetividad que la historia de la música retiene con el nombre de Schubert, pero de modo que, sin embargo, el lugar vacío, la retirada de esa subjetividad se haga oír, inaudible, en el canto.

Pero el *Lied* es un fragmento susceptible de integrar un *ciclo*. A este respecto dice Barthes:

“Esta facultad —esta decisión— de elaborar con libertad una expresión siempre nueva a base de breves fragmentos, cada uno de los cuales es simultáneamente intenso y móvil, de lugar incierto, es lo que se llama la *Fantasia* en la música romántica, en Schubert o en Schumann: *Fantasieren*: imaginar y, a la vez, improvisar, o sea, fantasear es decir, producir algo novelesco sin construir una novela. Los mismos ciclos de *Lieder* no cuentan una historia de amor, sino tan sólo un viaje: ca-

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

da instante de este viaje está como vuelto sobre sí mismo, ciego, cerrado a todo sentido general, a toda idea del destino, a toda trascendencia espiritual: en suma, un mero errar, un devenir sin finalidad: el todo, en la medida en que le es posible siempre volver a comenzar, en un instante y hasta el infinito”.

No podemos, ahora, desplegar la interpretación –la invención– romántica de la novela. Tampoco podemos circunscribir, en unas cuantas frases, las paradójicas relaciones del fragmento con el todo. Deberíamos, para ello, detenernos en la *Conversación sobre la poesía*, en las *Ideas*, en los *Fragmentos Críticos* de Friedrich Schlegel, y en la mayor parte de los fragmentos del *Athenaeum*.

Digamos, simplemente, que el todo opera en todo y en todo momento; que cada fragmento repite al todo en tanto es el anuncio –el advenir– del todo en la fragmentación. Lo que también significa que el todo es solamente el anuncio del todo que se anuncia en todas partes sin estar presente en ninguna.

Dicho de otro modo: el ciclo entero adviene en cada *Lied* sin que la suma de todos los *Lieder* llegue a realizarlo. El ciclo es ese viaje que desde la partida ha comenzado a regresar, pero alejándose siempre del punto de partida. El ciclo es esa novela inconclusa, pero de una inconclusión creciente, en tanto su curva recomienza en cada fragmento y, sin dejar de curvarse, se convierte en el errar de lo infinito: el amor que no admite ninguna historia.

Viaje, entonces, que no es exterior ni interior, que acontece en ese afuera-adentro que es nuestro sitio y al que se refiere Novalis cuando escribe:

“Soñamos con viajes a través del universo; ¿no se halla pues el universo en nosotros? No conocemos la profundidad de nuestro espíritu. El camino misterioso se extiende hacia lo interior. La eternidad con sus mundos, lo pasado y lo porvenir se encuentran sólo en nosotros”.

La voz –ya lo dijimos– es la voz del Todo: lo que falta. Pero ya lo habrán notado ustedes: el Todo falta en nosotros. Desde esta intimidad de la falta habla la voz. Y de esta intimidad, de esta ausencia, de la voz quería hablarles.

Agosto 1988.

DARIO GONZALEZ

LA ESCRITURA DEL INSTANTE

Entre las diversas voces que parecen orientarse hacia una nueva especulación en torno a la historicidad —piénsese en el complejo perfil post-romántico del siglo XIX—, la de Sören Kierkegaard no es hoy, seguramente, la más autorizada. No lo es, aun cuando sus ecos en la filosofía contemporánea siguen siendo una clave fundamental para la comprensión del problema de la temporalidad. Pensada según la medida de lo singular, la “historicidad” kierkegaardiana no responde de manera inmediata a las sensatas preocupaciones del historiador. Procede en todo caso de una búsqueda intempestiva, de difícil justificación; de una conciencia en cierto modo insensible a los “vientos de la historia”. Es, sin embargo, un grado superlativo de sensibilidad el que habrá de conducir no ya a la historia misma, sino a la experiencia de su interrupción.

El término “instante”, en un sentido eminentemente temporal, traduce sólo a medias la significación del vocablo danés aplicado por Kierkegaard: *Oieblikket* nombra por una parte la instancia transtemporal de la detención, el momento singular, desvinculado de toda continuidad; pero es también la fuerza inespacial de la mirada, el gesto en lo que lo invisible decide sobre lo visible: ya no la “visión” —correlato del simple “presente”, vía del conocimiento y garantía del saber—, sino ese único “abrir y cerrar de ojos” en el que todo un mundo podría perecer¹.

I. La escritura kierkegaardiana se organiza en torno a una insistente reinscripción de este motivo de la instantaneidad. La inmediatez estética, la gravedad de la elección moral, la pasión religiosa, tomadas cada una en ese punto crucial en el que depositan toda su fuerza, suponen siempre un avance “vertical”, un movimiento de fractura respecto de la horizontalidad de la duración². Este retorno del instante en

1. En *atomo Kai en ripe ophthalmou*; la cita corresponde a la expresión paulina en la que Kierkegaard reconoce “una descripción poética del instante”, tomado éste en un sentido escatológico. (V. *El concepto de la angustia*; Madrid, Orbis, 1984; p. 118 n).
2. Refiero este párrafo a un breve trabajo de Gastón Bachelard, “Instante poético e instante metafísico” (*El derecho de soñar*; México, F.C.E., 1985; pp. 226 ss.), que en distintos aspectos se acerca a Kierkegaard sin nombrarlo: “En tanto que todas las demás experiencias metafísicas son dispuestas en antepropósitos interminables, la poesía desecha los preámbulos, los principios, los métodos, las pruebas. Desecha la duda. Cuando mucho necesita un prelude de silencio. Antes que nada, golpeando las palabras huecas, hace callar la prosa o los gorjeos que dejarían en el alma del lector una continuidad de pensamiento o de murmullo. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante. Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples es por lo que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado. / En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical.” (Modifico parcialmente el subrayado).

CONICET



I E C H

las diversas "esferas" de la existencia explica la necesidad de una articulación asistemática de las mismas. Como ha observado Adorno, la lógica de las esferas se asienta sobre la descripción de "fracturas que no pueden ser superadas recurriendo a la continuidad de la deducción"³, siendo éstas precisamente las que logran devolver al plano de la existencia la tarea de una integración efectiva. Pero para hablar realmente de una "lógica" centrada en el instante, será preciso además reconocer en él una ambigüedad esencial: en la mera superficialidad de lo estético, el existente "no vive sino en el instante", y es éste el signo más acabado de su disolución; sin embargo, es un momento también único el que habrá de suscitar su remisión a lo eterno, como si la salvación no fuese pensable sino en el reverso de la absoluta pérdida de sí⁴. En la base de esta lógica se sitúa lo que Blanco Regueira ha denominado, siguiendo la exposición de *El concepto de la angustia*, "la equívocidad fundamental del instante". "Por un lado, en él se muestra la esencial negatividad del tiempo: la infinitud del *des-aparecer*. Pero por otro lado, el instante, como sede de la presencia, reenvía a la idea de la eternidad como esencia que no pasa. . ."⁵. Entendido como "síntesis", el concepto de instante buscará eludir justamente las salidas unilaterales de ese equívoco, recuperando en cada paso su carácter conflictivo, su constante irresolución.

II. Ya en el orden de la existencia estética, la figura del "seductor reflexivo" suministra la estructura de esa ambigüedad: el momento del "encuentro" con la amada, episodio capital hacia el que gravita la vida entera del seductor, se transformará repentinamente en una carga no deseada. Johannes deposita todo su empeño en la preparación de ese instante, forjando poéticamente cada detalle de la escena. Pero la belleza de ese mismo momento se pierde ante la amenaza de su cumplimiento, esfumándose al superar el plano de la pura virtualidad. La cuestión parece ser aquí cómo aferrar el instante sin ser a la vez arrastrado por su natural evanescencia, cómo ser en el instante conservando, sin embargo, la potestad de la reflexión poética sobre él. El existente no alcanza a resolver esta tensión paradójica entre la realidad del instante —según una forma de consumación que necesariamente lo limitaría— y

3. ADORNO, Th. W.: *Kierkegaard*; Caracas, Monte Avila, 1969; p. 145. Trad. R. J. Vernengo.

4. Th. ADORNO relaciona la doctrina kierkegaardiana de la "ambivalencia de la angustia, y de la enfermedad de muerte como remedio de salvación" con la constitución de lo que él llama una "filosofía negativa de la historia": "Si la historia de la naturaleza culpable es la historia de la caída de su unidad, al decaer se mueve hacia una redención, y sus fragmentos ostentan las heridas de la caída como cifras claves prometedoras". (*Op. cit.*, p. 228). El fundamento de una tal concepción negativa de la historia se halla, sin embargo, en el principio que afirma la radical heterogeneidad del instante (el acontecimiento) con respecto al devenir temporal, de modo tal que la transformación de la angustia en una cifra de la salvación habrá de depender de una nueva intervención del instante. Kierkegaard expresa en forma terminante la relación negativa entre el "acontecimiento" y el "proceso" en uno de los números de *"El instante"*, publicado poco antes de su muerte: ". . . la historia es un proceso. En él se introduce la idea y continúa luego en el proceso histórico. Este no consiste, sin embargo (lo que sería un supuesto ridículo), en que la idea sea explicada y glosada, puesto que ésta nunca aparece con mayor pureza que en su primera aparición. No; consiste, más bien, en que, paso a paso, la idea va siendo manchada, falsificada, disuelta en mera cháchara. . ." (cit. por Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 64).

5. L. A. BLANCO REGUEIRA, *El concepto de la angustia y la idea del instante en Kierkegaard*, México, A.E.M., 1983; p. 49.

el infinito espectro de posibilidades que postula su imaginación. Entregado a la dispersión de tales posibilidades, asumiría finalmente la condición prevista por Wilhelm en *La alternativa*: “¿Puedes imaginarte algo más terrible que ver, al final, descomponerse tu naturaleza en una multitud de elementos, volverte múltiple, una Legión, como esos seres demoníacos. . .?”⁶. Este efecto de dispersión, asociado siempre a una “diabólica” negación de lo perdurable, tiene su correlato temporal en una de las categorías que Vigilius Haufniensis considera inherentes al fenómeno de la angustia: frente a la cohesión temporal de la duración, el instante de la “angustia ante el bien” es *lo súbito*. Como en una repentina entrada teatral de Mefistófeles, “. . . la rapidez de su aparición no puede expresarse de modo más enérgico que haciéndole permanecer en escena en la misma actitud del salto. El efecto se debilitaría si el salto se convirtiese en marcha”⁷. En la fase opuesta a la inmediatez sensible, el instante cobra carácter de un salto abrupto, sobrecogedor, una alteración que jamás se integra a la escena subsiguiente, pero que por esa misma razón conserva su terribilidad. Inmóvil, pero dispuesto a lanzarse siempre de nuevo hacia adelante, el poder demoníaco del instante multiplica indefinidamente su amenaza⁸.

III. No es seguro que la dimensión ética de la existencia pueda verdaderamente ser considerada como uno de sus “estadios” o “esferas”⁹. Por ocupar el lugar de la transición, un paso obligado entre el puro estetismo y la fe, el punto de vista ético tiende a reducirse a una frontera lineal. Pero es precisamente este carácter el que re-

6. KIERKEGAARD, S.: *Estética y ética en la formación de la personalidad*; Buenos Aires, Nova, 1959; p. 11; trad. A. Marot.
7. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*; Madrid, Orbis, 1984; p. 166. trad. D. G. Rivero. Kierkegaard introduce en este punto la descripción de un episodio del *Fausto*, tal como habría sido representado en una pieza de ballet de Bournonville: Mefistófeles ingresa saltando por una ventana tras lo cual “se queda enhiesto en la posición del salto”. “Este brío en el salto —que recuerda el brinco del ave de rapiña o de la fiera salvaje— es de un efecto extraordinario, porque nos causa un espanto reduplicado, una vez que por lo general siempre arranca de una perfecta inmovilidad.” (p. 165).
8. La torsión ético-religiosa en la que el instante estético comienza a revelarse como riesgo (según su equiparación con lo demoníaco y “lo súbito”), no hace sino evidenciar la ya aludida ambigüedad. El momento estético señala a la vez la apertura de un intervalo en el que siempre otra cosa puede suceder. Kierkegaard ilustra esta situación a través del mito de Anceo: el desventurado hijo de Neptuno es devorado por una bestia en el preciso momento en que se disponía a beber un vino nuevo. La posteridad recordará ese relato en un breve aforismo: “Es mucha la distancia entre la copa y el borde de los labios”. (v. Kierkegaard, S., “El más desgraciado”, en *Estudios Estéticos*, II; Madrid, Guadarrama, 1969; p. 148; trad. D. G. Rivero).
9. ANDRE CLAIR ha señalado con precisión la dificultad que significa determinar la localización de lo ético en la perspectiva de Kierkegaard —lo que no impide, por supuesto, reconocer la relevancia que el problema moral asume en su obra. Si en *La alternativa* y en la segunda parte de las *Etapas* el estadio ético aparece como una necesidad de la argumentación destinada a condenar la “indiferencia” estética, es obvio que en otros textos la naturaleza de lo ético no es del todo separable de una primera formulación de la existencia religiosa. En *El concepto de la angustia*, por su parte, la especificidad del estadio religioso es tratada en directa oposición al estetismo —como concepción precristiana de la sensibilidad—, mientras que toda su estrategia dogmática se vincula a una “Segunda ética” fundada en la trascendencia. (v. Clair, A., *Pseudonymie et paradoxe*, Paris, Vrin, 1976; pp. 265 - 268).

vela su pertenencia al instante, refiriendo la totalidad de la vida ética a una categoría: la *decisión*¹⁰.

Es cierto que la libre "elección de sí" constituye para el existente ético un intento de perduración, un gesto inaugural que incorpora el instante de la decisión a la continuidad que él mismo funda, reafirmando en cada acto sucesivo. De esa manera "recibe el beneficio del *tiempo*, y la posibilidad para él de *tener una historia* constituye el triunfo ético de la continuidad sobre el secreto, la pasión ilusoria, la desesperación"¹¹. La victoria de la duración sobre la vacuidad del instante remite de inmediato al modelo existencial de la ética: el matrimonio. A la visión dispersa del seductor, la condición conyugal opone la observancia de un principio inmutable de elección. Y así es que la belleza de la amada, antes asignada a una frágil ilusión, se ofrece desde entonces como aquello que "aumenta justamente con los años, y está tan lejos de disminuir, que la primera insinuación de esa belleza se torna vacilante en comparación con la de mañana"¹². La voluntad ha hecho del "encuentro" inicial un valor de omnipresencia, lo ha consagrado en su dignidad de "Primer Amor". Es esta peculiaridad de la *primicia*, fundamento último de la continuidad ética, la que parece haber conjurado la negatividad del instante. Como "cosa primera", ella contiene "implícitamente y *Kata Krypsin*" la totalidad del devenir futuro. "Para los individuos afortunados, el primer amor es al mismo tiempo el segundo, el tercero, el último: el primer amor tiene aquí la determinación de la eternidad"¹³.

Allí, en el sereno reinado del "primer amor", Kierkegaard acudirá por vez pri-

10. El momento de la decisión es, a decir verdad, el único aspecto "instantáneo" de la moralidad. Situado ante el múltiple abismo del *aut-aut*, la "alternativa" que emplaza su elección, el existente no cuenta con la "horizontalidad" suficiente como para planificar su acción a través de un proceso discursivo. Esto hace comprensible la oposición de Wilhelm a una ética de índole no puntual, centrada en el estatuto de la deliberación: "El instante de la elección es para mí algo muy grave, no a causa del estudio profundo que implica la elección entre dos cosas distintas y de la multitud de pensamientos que se refieren a cada cosa en particular, sino, sobre todo, porque corro el riesgo de no tener ya, un instante después, la misma posibilidad de elegir. . ." " . . . la voz interior de la personalidad no tiene tiempo para hipótesis. . ." (*Estética y ética*, ed. cit., pp. 16, 17). En un sentido absoluto, no elegimos porque un objeto nos parezca preferible a otro según ciertas premisas, sino porque es urgente hacerlo: el tiempo determina nuestra decisión de una manera mucho más inmediata que la deliberación. El mismo pasaje de *La alternativa* completa la visión del problema diciendo que el instante de la deliberación, irrelevante para la ética, correspondería al instante en su acepción platónica. En uno y otro caso, la dificultad consistiría en omitir la significación del instante como transición absoluta, como la ocurrencia de un salto que no ha sido precedido o preparado por otro movimiento. (Sobre el instante platónico, v. *El concepto de la angustia*, ed. cit., p. 112 n).
11. KIERKEGAARD, S.: *Post-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques* (Oeuvres complètes, t. X); Paris, L'Orante, 1977; p. 235; trad. P. -H. Tisseau & E. -M. Jacquet - Tisseau.
12. KIERKEGAARD, S.: *Etapas sur le chemin de la vie*; Paris, Gallimard, 1959; pp. 111, 112; trad. Prior & Guignot.
13. KIERKEGAARD, S.: *Entweder / Oder*, T. II; Düsseldorf, Diederichs, 1957; p. 44. trad. E. Hirsch. Desde este punto de vista, la "indiferencia" de la actitud estética podrá leerse precisamente como el desconocimiento de la primicia, la completa incapacidad para determinar lo primero. De hecho, en la disolución estética . . . es la presentación de lo primero, su significación, (. . .) una ondulación plena de enigmas" (*ibid.*, p. 40; v. pp. 41, s.).

mera a la idea de una "síntesis" de opuestos: "... el matrimonio es precisamente la inmediatez que comporta la mediatez, es lo infinito que comporta la finitud, la eternidad que comporta la temporalidad"¹⁴. Sin embargo, esa síntesis en apariencia intachable encubre la tensión de su propia coherencia. La realización de la "potencia eterna" de la personalidad en la duración, la supuesta "historización" de la primicia, no puede cumplirse más que en virtud de una voluntad ciega, centrada en sí misma como único principio. El existente que hiciese de la "elección de sí" un axioma incontestable debería asumir la naturaleza imposible de un "yo infinito". Dando un nuevo contenido a una categoría del idealismo, Anti-Climacus llama "obstinación" a esta modalidad de la enfermedad mortal en la que el individuo quiere desesperadamente ser él mismo, aun "a expensas de lo eterno"¹⁵. Por creer suyo el poder de la decisión, la exigencia ética redundaba en una nueva voluntad de ensimismamiento, una nueva clausura de la eternidad ya no en el instante, sino en el eje continuo de la historia.

IV. Es curioso que la fractura de la esfera ética deba producirse justamente en el sostenimiento de su propia condición. Esta vía de conversión a través del absurdo depende de lo que Kierkegaard ha denominado "humor": la obstinación de la conciencia ética es tan verdadera, que por eso mismo está también "infinitamente lejos" de la verdad que cree realizar. El valor de esta paradoja reside sin duda en el hecho de hacer inminente otro tipo de síntesis, la que será comprensible únicamente dentro de la perspectiva religiosa. Si bien Vigilius Haufniensis vuelve a pensar el instante en términos de una "síntesis de lo temporal y de lo eterno"¹⁶, es claro que no se trata ya de una disolución de los opuestos en el seno de la existencia moral. El examen de *El concepto de la angustia* nos obliga a considerar la estructura del instante como algo que concierne al orden de otra decisión, una decisión que habrá que calificar como *trascendente* en la justa medida de su heterogeneidad con respecto a la sucesión temporal: "El instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad (. . .), y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y ésta continuamente traspasando el tiempo". "Es el primer reflejo de la eternidad en el tiempo (. . .), el primer intento de la eternidad para frenar el tiempo"¹⁷. En estas descripciones del instante habrían de confluír, desde luego, diversos motivos de la escritura religiosa: el instante es el tiempo de la conflagración final, el advenimiento triunfal del Cristo. Y es también, en el límite, la situación de una existencia *puesta a prueba*, ese grado de la tentación en el que la potestad divina —su eternidad— se hace tan manifiesta como irreconocible.

En un itinerario bastante similar al de Kierkegaard, Erich Auerbach supo descubrir tras el relato del sacrificio de Isaac un estilo, una necesidad de estilo que es justamente la de una escritura adecuada a la ambigüedad del instante. Lejos de la luminosidad homérica, de ese "puro presente" en el que se desenvuelve la poesía épica griega, la narración bíblica mantiene una relación compleja con la temporalidad. No sólo porque, desde la leyenda, "se aproxima a la historia" para dominarla, para ajustarla al sentido de una historia total de la salvación, sino ante todo porque el re-

14. Ibid., p. 100.

15. KIERKEGAARD, S.: *La enfermedad mortal*; Madrid, Guadarrama, 1969; pp. 137, 138. trad. D. G. Rivero.

16. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*, ed. cit., p. 119.

17. Ibid., pp. 119, 118.

lato mismo elude el efecto de la “presencia”, asegurándose de ese modo una amplia apertura a la reinterpretación. Lo que Auerbach define como el “trasfondo” de la escena elohística, la zona oscura o semioscura en la descripción de la experiencia de Abraham, es lo que permitirá en cada caso una reescritura singular del relato¹⁸. Son los múltiples vacíos, los huecos, los silencios, pero por sobre todo ese gran silencio de fondo que es el del propósito final de Dios, su voluntad muda, la condición para que aquella narración permanezca desde entonces expuesta a infinitos entrecruzamientos.

Por supuesto, la patética infinitud de esa escritura es también la que se impone a Abraham, desgarrándolo entre un mandato ético —amar a su hijo— y otro que lo sobrepasa absolutamente, en tanto anuncia el sentido de una decisión superior y contraria a la moral. El caso de Abraham —como el de Job en un contexto análogo— ilustra nítidamente la dimensión religiosa del instante. En la encrucijada que significa la irrupción de una voluntad eterna en el orden temporal, el existente ha dejado de medir los tiempos y las distancias para quedar inmóvil en el punto que la prueba le ha asignado. El propio Auerbach se dice sorprendido por la ausencia de detalles externos en el relato, como si todas las superficies, colores y contornos hubiesen huido de la escena a causa de una tensión irrespirable: “. . . como si durante el viaje Abraham no hubiera visto nada ni a derecha ni a izquierda, como si hubiera inhibido todas sus manifestaciones vitales y las de sus compañeros, salvo mover los pies” “. . . el viaje parece un silencioso caminar a través de lo interminado y provisional, una contención del aliento, un suceso sin presente, enclavado entre lo pasado y lo que va a ocurrir como una duración vacía, y no obstante medida: itres días!¹⁹. Nuevamente, aquello “indeterminado y provisional” que sirve de entorno a la marcha, reduciendo la duración de los días a un único instante, no es otra cosa que la intencionalidad oculta, la última palabra todavía velada en la que se expresaría la decisión trascendente. Ese misterio fundamental (el carácter esencialmente misterioso del “trasfondo” como aquello que se retrae en su manifestación) será tratado en *Temor y temblor* como el correlato de la experiencia individual de la angustia. El mismo sentido tendrán más tarde las palabras de Haufniensis: “. . . la angustia es el instante en la vida del individuo”²⁰. Ya no, desde luego, el instante vacío en el que el existente se pierde, ya no la decisión histórica por la que cree recuperarse, sino justamente la suspensión de esa alternativa a partir de la introducción de un nuevo supuesto, un postulado frente al cual tanto el estetismo como la eticidad asumirán un significado diverso.

V. Se comprenderá por qué, bajo otros seudónimos y otros argumentos, el instante adquiere luego una forma más definida: la de la redención. El “nuevo maestro” que en las *Migajas filosóficas* debe situarse por encima de Sócrates, convirtiéndose él mismo en la verdad enseñada, es la cifra de otra intervención de la eternidad en el tiempo: el advenimiento de una condición que el existente no posee por sí

18. El proemio de *Temor y temblor* consiste justamente en una serie de cuatro reformulaciones del relato de la partida de Abraham hacia el monte Moriah y de la escena del sacrificio. Cada una de ellas añade una variación mínima que alterará, sin embargo, de manera total la conclusión que ha de extraerse de la narración.

19. AUERBACH, E.: “La ciatriz de Ulises”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, P.C.E., 1950, p. 15.

20. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*, ed. cit., p. 111.

mismo puesto que él, como discípulo, es esencialmente *no verdad*. Climacus definirá precisamente el estatuto de la conversión cristiana en contraposición al devenir “reminiscente” del magisterio socrático. Si es cierto que el conocimiento de la virtud supone la inflexión de un instante original, ese instante está sin embargo destinado a perder su especificidad una vez que se ha producido²¹. La “ocasionalidad” de la mayéutica socrática debe ser superada, absolutamente rebasada por el fundamental exceso de la decisión: “. . . allí donde la oportunidad y el que la utiliza se corresponden exactamente, como el grito a la respuesta en el desierto, allí el instante no aparece, sino que la reminiscencia lo absorbe en su eternidad. El instante se produce justamente por la relación de la decisión eterna con la oportunidad desigual”²². Esta existencia de no reciprocidad, este desequilibrio de la condición (la decisión trascendente) respecto de la mera ocasión (el presente), expresa la auténtica dimensión del *acontecimiento*: suceso sin precedente ni consiguiente, y por lo mismo tan poco derivable como justificable a partir de las categorías de la generalidad.

Todo el énfasis del “cristianismo” kierkegaardiano se sitúa en el esfuerzo por conceder a ese instante —como prueba, como pausa, como “plenitud de los tiempos”— la significación que el pensamiento abstracto ha venido negándole a cambio de una improbable historización. No se trata, sin embargo, de una simple defensa de los dogmas. Aun en las formas más especulativas de su escritura, Kierkegaard no dirige su palabra a la conciencia del incrédulo, sino al más refinado pensamiento religioso de la época. Una figura que jamás cesa de inscribirse en su obra es la del teólogo seducido por el Sistema, entregado al vano estetismo de los conceptos. Detrás de esa figura, desde luego, se lee nítidamente el nombre de Hegel. El marco de la *Vermittlung* hegeliana —formulación contemporánea del pensamiento de la reminiscencia— es para Kierkegaard el indudable fundamento de la neutralización del instante: la generalidad que lo comprende, lo justifica y lo temporaliza, es a la vez responsable de su supresión.

La totalización dialéctica hará que toda huella de lo singular resulte allanada, reintegrada al orden de una estricta *necesidad*. La realidad del instante no es entonces más que la actualización de una posibilidad, el cumplimiento necesario de una expectativa pasada: una consecuencia en sentido lógico. La especulación filosófica —la “metafísica pura” o la “lógica” del Sistema— persiste de ese modo en una consideración abstracta del movimiento: como pasaje del ser posible al ser real, el devenir es en sí mismo el desenvolvimiento temporal del concepto que lo legisla. Es

21. Frente al comienzo absoluto de la existencia cristiana, la verdad moral provista por la mayéutica encubre la originalidad del “salto” que ella misma requiere como condición: “Desde el punto de vista socrático, todo punto de partida en el tiempo es *eo ipso* un hecho contingente, algo inconsistente, una ocasión; el maestro no va más allá. . .” “El punto de partida temporal es una nada, porque el instante mismo en que descubro que, desde toda la eternidad, he sabido toda la verdad, sin saberlo, este instante se reabsorbe en lo eterno, se incorpora en ello, de modo tal que, por decirlo así, ya no podría encontrarlo si lo buscara, porque ya no está aquí o allá, sino que es un *ubique et nusquam*”. (*Fragmentos filosóficos*; Buenos Aires, La Aurora, 1956; pp. 37, 39; trad. A. Canclini). Nótese que la argumentación de Climacus, más allá de intentar rescatar la significación de la figura humana del maestro, subraya la naturaleza actual (“*in actu*”) de la verdad enseñada, en contraposición a la posibilidad de una derivación de la misma a partir de un saber anterior, supuesto por la reminiscencia.

22. KIERKEGAARD, S.: *Fragmentos filosóficos*, ed. cit., pp. 53, s.

allí donde cabe una ironía de Climacus: “¿Es el pasado más necesario que el futuro?, o ¿ha devenido más necesario lo posible por el hecho de haber devenido real?”²³. En la perspectiva del instante religioso, en cambio, “todo devenir es *sufriamiento* . . .” y, sin embargo, “. . . lo necesario no puede sufrir”²⁴. La peculiaridad de la experiencia religiosa —la misma que Sartre preferiría leer como la más auténtica experiencia de la historicidad— consiste en su capacidad para transformar el rigor de la causa en el azar de su facticidad, “la necesidad común en una contingencia irreductible”²⁵. Es ese punto de conversión el que enlaza la determinación temporal del instante a la radicalidad de la angustia: en el fracaso de toda remisión de tipo causal a premisas admitidas, la angustia hará coincidir en un único punto la ineludibilidad del condicionamiento y la ausencia de la condición. Incluso la capacidad transfigurativa del instante —según un espectro que va de la angustia a la redención— supone que el Azar se ha introducido silenciosamente en el pasado, provocando en él una fractura irresoluble. La intervención de lo eterno, su esfuerzo por “detener el tiempo”, es justamente la penetración de este principio de contingencia: la indeterminación en última instancia inherente a todo devenir.

VI. Sobre esa impropiedad, sobre esa ausencia de razones inmediatas, el instante puede desencadenar su propia estrategia. Kierkegaard dice haber hallado para ella un nombre, “una buena palabra danesa: *Gjentagelse*, repetición. Si la reminiscencia filosófica requería, por su parte, una regresión del recuerdo, un traer a colación lo vivido como aquello que determina necesariamente el presente, la repetición opera sobre una transgresión de esa necesidad que es a la vez su más aguda consumación en el instante. “. . . cuando se afirma que la vida es una repetición, se requiere significar con ello que la existencia, esto es, lo que ya ha existido, *empieza e existir ahora de nuevo*”²⁶. Y es este recomienzo, este renacimiento del alma redimida el que supone una verdadera interrupción, un *discrimen* absoluto en la fluidez del devenir. Todo el interés dogmático por preservar ese soplo de indeterminación en el examen de la existencia ya devenida —excluyéndola de la dialéctica de lo necesario— no se propone otra meta que la de señalar a esa existencia como una materia pasible de ser *reinterpretada*, recomenzada a la luz de nuevos postulados. (Recuérdese que el instante mismo, el pecado, la redención y la fe son precisamente eso: axiomas que inauguran su propio universo de sentido). Por lo demás, es la imposibilidad de una certeza histórica, el carácter irremediablemente *ambiguo* del “presente devenido”, lo que prohíbe la clausura de la temporalidad en la forma del simple “pasar”. “Sólo con el instante comienza la historia”, sólo en el instante y por él puede el existente hacerse “histórico” en virtud de una apertura a la infinitud del propio porvenir. Por ello la “eternidad” misma es ante todo algo que concierne al futuro: “. . . lo futuro es lo incógnito en que lo eterno, inconmensurablemente con lo temporal, quiere mantener a pesar de ello sus relaciones con el tiempo”²⁷.

23. Ibid., p. 109.

24. Ibid., pp. 111, s.

25. SARTRE, J. -P.: “El universal singular”, en vv. aa., *Kierkegaard vivo*; Madrid, Alianza, 1970; p. 35; trad. A. Sánchez Pascual.

26. KIERKEGAARD, S.: *La repetición*; Madrid, Guadarrama, 1976; p. 161; trad. D. G. Rivero.

27. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*, ed. cit., p. 119.

Relación sin duda difícil, acechada desde el comienzo por la evanescencia de sus propios términos. ¿Qué es en verdad ese futuro, qué es esta eternidad aplazada, futura o simplemente puntual, más allá de constituir el “trasfondo” de lo ya devenido, su callada incompletud? Este silencio fundamental respecto de lo eterno interviene como un momento decisivo en la “síntesis” del instante kierkegaardiano. Es frente a él que la temporalidad, lejos de constituir una simple sucesión, llega a ser el escenario de una relación paradójica, de una remisión a lo absoluto que sólo es efectiva en el instante en que se patentiza su silencio. El rechazo de la comprensión especulativa, la insuficiencia de las representaciones imaginarias del tiempo, se explican por la necesidad de conservar intacta esa impresión en cuanto a la naturaleza de lo eterno. *Ein seliger Sprung in die Ewigkeit*, “un bienaventurado salto hacia la eternidad”: cada descripción del instante sería tan sólo otro nombre para la muerte, otra precaria respuesta a una pregunta que no llega a formularse. De allí la constante disgresión de una escritura como la de Kierkegaard, en la que el instante pasa a ser la clave de sustituciones inauditas: tan pronto el cénit de la sensibilidad como la paradoja de la existencia religiosa, tan comparable a la mujer como a la angustia, lugar de la bienaventuranza y de la prueba. No es un sistema de pensamiento el que afirma esa diversidad de formas posibles, sino en cada caso la individualidad dotada de una mirada singular, capaz de acoger con mayor o menor fidelidad aquel silencio esencial sobre el que gira su existencia²⁸.

28. La posibilidad de retornar a ese silencio permitirá a Kierkegaard operar un último desplazamiento: en las páginas de *El instante* (la serie de artículos de carácter polémico dirigidos contra la Iglesia danesa), el llamado del cristianismo vuelve a ser diferenciado de aquella configuración histórica en la que la realización temporal de la verdad original coincidiría exactamente con su declinación. También en este caso el instante debe ser repetido en su conflictividad fundamental, lo que significara hacer nuevamente visible la desproporción entre la “decisión” trascendente y la “ocasión” en la que ésta se revela.

ANDRE CLAIR

*EL INSTANTE**

“El hombre, según queda dicho, es una síntesis de alma y cuerpo, pero también es una *síntesis de lo temporal y de lo eterno*. . . Por lo que atañe a la segunda de esas síntesis, enseguida se echa de ver que está formada de una manera distinta que la primera. En esta primera constituían el alma y el cuerpo los dos momentos de la síntesis y el espíritu era lo tercero, con la particularidad de que sólo se podía hablar propiamente de síntesis en cuanto el espíritu quedaba puesto. La segunda síntesis tiene exclusivamente dos momentos: lo temporal y lo eterno. ¿Dónde está aquí lo tercero? Y si no hay ninguna tercera cosa, entonces tampoco hay realmente síntesis, ya que una síntesis que encierra una contradicción nunca puede llegar a ser perfecta sin un tercero. En este caso, afirmar que la síntesis encierra una contradicción es exactamente lo mismo que decir que no hay tal síntesis. Esto nos obliga a hacernos la siguiente pregunta: ¿qué es lo temporal?”¹.

Veremos al término de este párrafo que esta síntesis tiene esencialmente la misma significación que la precedente. Pero el recorrido por el cual Kierkegaard elabora es más complejo. La cuestión es saber cómo es posible rendir cuenta de los momentos concretos del tiempo; saber, consiguientemente, qué cosa es la temporalidad existencial. De un modo negativo y polémico, la síntesis del instante se construye por una doble oposición: la oposición al hegelianismo y la oposición a la reminiscencia griega.

I. El análisis especulativo e imaginativo del tiempo y de la eternidad²

Sin que Hegel sea aquí nombrado, es sin embargo su concepción del tiempo la que Vigilius Haufniensis reconstruye y visualiza³. Se postula una definición: el tiempo es sucesión infinita (más exactamente, indefinida). Se trata entonces de ver cómo, partiendo de esta definición general del tiempo, se pasa a la distinción de las realidades particulares que son el pasado, el presente y el futuro. Así formulado el problema es insoluble, puesto que pone en relación dos cosas heterogéneas. Puede establecerse esta imposibilidad a propósito de cada una de las formas que el problema reviste, la especulativa y la imaginativa.

a. El hecho de pasar del tiempo en general a su distinción en tres partes supo-

1. KIERKEGAARD, S.: *Samlede Vaerker*; Copenhagen, Gylgendske Boghandel Nordisk Forlag, 1920 - 36, 2da. ed. (en lo sucesivo, SV); IV, p. 391. / *El concepto de la angustia*; Madrid, Orbis, 1984; trad. D. G. Rivero (en lo sucesivo, CA); p. 115.
2. Cf. SV, IV, pp. 391 - 3. / CA, pp. 115, ss.
3. Puede observarse, por otra parte, que una nota remite a la *Enciclopedia*, párrafo 254 (SV, IV, p. 392).

* Este texto corresponde al punto 3 del capítulo IV, de la primera parte del libro de André Clair, *Pseudonymie et paradoxe / La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, Vrin, 1976; pp. 107 - 112.

ne la intervención de un nuevo elemento, un punto fijo (el presente) que puede dividir el tiempo. Pero la definición del tiempo es la de un simple desenvolvimiento homogéneo y continuo, un “marchar” y un “desaparecer”. La consecuencia (la distinción real de las partes del tiempo) desborda las premisas.

b. Para admitir esta distinción en el tiempo, sería preciso además representar el tiempo a imagen del espacio; pero entonces la consecuencia contradice la hipótesis: la sucesión ilimitada es sustituida por una yuxtaposición delimitada. Lo que no es, sin embargo, una demostración por el absurdo de la tesis de Kierkegaard, dado que la cuestión no depende simplemente del orden lógico; se trata solamente de una refutación de la tesis especulativa.

El pensamiento puro y la imaginación son, de hecho, procedimientos equivalentes en tanto son ambos inadecuados a la cuestión, extraños en su atmósfera. “. . . incluso obrando así no se logra salir del error, pues hasta para la representación es la infinita sucesión del tiempo un presente infinitamente vacío. Esto es una parodia de lo eterno”⁴. La representación abstracta de un tiempo y una eternidad vacíos hace imposible una inteligencia del tiempo real o existencial. Esta parodia de la eternidad es también la visión romántica y estética del tiempo y de la eternidad. El amor romántico es incapaz de actualizarse en la duración vivida de una historia; no conoce más que el instante abstracto, evanescente, instante que es para él la eternidad, pero vacía, una caricatura de la eternidad. “El amor romántico deviene siempre más abstracto en sí mismo, y si no puede tomar la forma de una historia exterior, es porque ya la muerte lo acecha, pues es ilusoria su eternidad”⁵.

En lo que respecta a la eternidad, el pensamiento puro comienza también por plantear una proposición global: lo eterno es el presente; es una totalidad unificada en la que no cabe división alguna. Al igual que la tesis sobre el tiempo, ésta puede recibir una forma especulativa y una forma imaginativa. Para el pensamiento, lo eterno es algo siempre totalmente presente que no hace lugar a ninguna sucesión; aplicando el lenguaje hegeliano, Kierkegaard califica lo eterno como una “sucesión abolida”⁶. Para la representación imaginativa, la sucesión resulta igualmente abolida; es un progreso en el mismo sitio, un presente infinitamente pleno. Supuesta la abolición de la sucesión, lo eterno es lo heterogéneo con respecto al tiempo.

Sin embargo la concepción del tiempo y la de la eternidad revelan una identidad esencial: la de considerar al tiempo y a la eternidad como algo abstracto, como cantidades continuas (tiempo) o estáticas (eternidad). Les falta la ruptura cualitativa, la relación con la existencia. Ese análisis corresponde justamente al nivel de la vida puramente sensible o, si puede decirse, de la vida que permanecería en el estado del sueño. El instante no es sino un presente abstracto, pero un presente que es toda la existencia; sólo una eternidad abstracta, pues la totalidad de lo real se reduce a la

4. SV, IV, p. 392. / CA, p. 116.

5. SV, II, p. 150. Cf. también SV, I, p. 19 / *Estudios estéticos*, I; Madrid, Guadarrama, 1969; trad. D. G. Rivero; p. 83: “Y también tenemos un símil de la eternidad si nos imaginamos una espléndida belleza femenina en un harén y en actitud de reposo voluptuoso sobre un sofá, sin preocuparse para nada de todo lo que pasa en el mundo”.

6. SV, IV, p. 392. / CA, p. 116.

inmediatez. Para Kierkegaard, esto corresponde a la situación histórica de su época. Es, desde el punto de vista de la vida, la actitud romántica ante la existencia, y desde el punto de vista del pensamiento, la actitud especulativa del hegelianismo. Lo que aquí reúne en un mismo nivel al estetismo romántico y al idealismo hegeliano es su común indiferencia respecto de la elección ética como carácter decisivo de la existencia individual.

II. La reminiscencia griega y el instante⁷

Platón concibe el instante como una realidad completamente abstracta: el instante es el no-ser considerado bajo la categoría de tiempo. Comparable en esto a la filosofía “reciente”, el platonismo difiere de ella, no obstante, de una manera decisiva en cuanto refiere la cuestión del instante a la experiencia. “El modo de avanzar es. . . el propio de una dialéctica experimental. Se supone que la unidad —*to hen*— es y no es, y a renglón seguido se sacan las consecuencias correspondientes para la unidad misma y para todo lo demás. Es aquí donde interviene el instante, esa extraña esencia —*atopon* se dice en griego, que por cierto es una expresión excelente para lo que aquí se quiere designar— que está situada entre el movimiento y el reposo, sin que con todo exista en ningún determinado tiempo, sino que constantemente está entrando y saliendo del tiempo para poner en reposo lo que se mueve y en movimiento lo que reposa. Por eso el instante es, en general, la categoría de la transición —*metabolé*— . . . Con esto conquistó Platón el gran mérito de haber puesto el dedo en la dificultad, pero a pesar de todo, el instante sigue siendo una sorda abstracción atomística, que tampoco queda aclarado una vez que se lo ignora”⁸.

En la elaboración del concepto de instante, la referencia a Platón tiene una doble significación. Lo que Platón ha percibido relacionando el instante con la experiencia y con el movimiento real es el sentido de la dialéctica cualitativa; esto le ha permitido poner de relieve el carácter de intervalo del instante, lo que es también un carácter de la existencia.

Pero se observará que Kierkegaard invoca a Platón y no a Sócrates; la referencia toma entonces rápidamente una significación crítica. Planteada en el lugar correcto —el movimiento—, la cuestión del instante ha sido inmediatamente tratada fuera de ese lugar, de manera abstracta⁹. La concepción platónica es presentada, por tanto, con una intención de contraste más que a título de adyuvante. Esta puede ser precisada a la vez según su atmósfera y según su concepto.

La atmósfera del instante griego nos es revelada en la escultura. Es ésta una escultura sin mirada, lo que significa la eternidad vacía y paralizada, sin relación con la temporalidad concreta, una eternidad de la que está ausente la existencia. Una atmósfera tal no permite pensar el instante de otro modo que como abstracto. “Lo

7. Cf. SV, IV, pp. 338 - 90 / CA, pp. 112 - 4 (nota).

8. SV, IV, pp. 389 - 90 / CA, pp. 113 - 4 (nota).

9. La referencia de la temporalidad al movimiento será pensada en relación a Aristóteles.

El autor permite aquí al parágrafo 5 del mismo capítulo de su libro, pp. 115 - 21 (N. del T.)

que nosotros llamamos *el instante*, lo llama Platón *to exaiphnes*. Cualquiera que sea la clave etimológica de esta expresión, sin embargo, siempre estará en relación con la categoría de lo invisible. Para el griego no podía ser de otra manera, ya que concebía de un modo igualmente abstracto el tiempo y la eternidad, una vez que le faltaba el concepto de la temporalidad y, en última instancia, le faltaba el concepto de *espíritu*. En latín se dice *momentus*, que en cuanto derivado del verbo *movere* no expresa de suyo otra cosa que el mero desaparecer¹⁰.

En cuanto a su concepto, el instante griego remite ciertamente a la eternidad y al tiempo, pero entendidos como abstractos. La eternidad es una totalidad ya dada, es la eternidad de la Idea en el otro mundo. El tiempo, que pasa en la sucesión de los instantes, es el reflejo de la eternidad, un flujo o, según la fórmula del *Timeo* (37 d) implícitamente tomada aquí, la imagen móvil de la eternidad. El tiempo no tiene carácter propio; como recuperación de lo eterno, no es otra cosa que el pasado. Del mismo modo, la relación con el tiempo no puede ser sino la reminiscencia. V. Haufniensis recuerda los análisis de *La repetición* en los que eran opuestas estas dos concepciones del tiempo: la repetición hacia atrás (la reminiscencia) y la repetición hacia adelante, constantemente interesada en la tarea de realizar la síntesis (el instante). Para los griegos, el instante es la eternidad misma, y ello se manifiesta en la escultura como tentativa de fijar la eternidad en el tiempo, de dar una imagen inmóvil de la eternidad, un punto de fijación. Ha faltado a los griegos plantear una heterogeneidad entre el tiempo y la eternidad: de allí su imposibilidad de pensar el instante como síntesis¹¹.

III. El instante, síntesis real y concreta

En sus resultados, los dos recorridos precedentes son negativos; el segundo

10. SV, IV, p. 394. / CA, p. 118.

11. Desde el punto de vista metodológico, esta exposición merece gran atención, puesto que permite precisar las relaciones internas de la dialéctica. La invocación a Platón se sitúa en el primer grado de la misma; pero éste no llega a sostenerse por sí mismo, y en su elaboración teórica se lo encuentra, por así decirlo, devuelto al grado inicial. ¿Cuál es, pues, el sentido de este cambio de grado en el curso de la exposición? En relación a la existencia, Sócrates se halla en condiciones de plantear la atmósfera global correcta: el interés en la existencia. Pero cuando se trata de precisar los conceptos existenciales y la atmósfera correcta para cada uno, la invocación al socratismo ya no basta. El cambio de grado se hace ineludible. Podría decirse entonces que en tanto no se constituye en doctrina, el socratismo posee una validez indiscutible. Pero una vez conceptualizado, se plantea una elección: o bien se recae en el grado inicial —y Platón, viviendo en el helenismo pagano, no podía hacerlo de otro modo—, o bien se hace intervenir la concepción bíblica, principalmente la paulina, pasándose así al grado más elevado.

[Clair da por supuesta en este pasaje la distinción de tres instancias en la dialéctica kierkegaardiana de la existencia: el grado *inicial*, correspondiente a la inmediatez estética; el grado *primero*, determinado por la existencia moral; y el grado *absoluto*, identificado con la religiosidad "B" (existencia paradójal). El socratismo es interpretado en el interior de este esquema como la manifestación cultural adecuada a la exposición del grado "primero". Así que, desde luego, reconozco los matices indicados por el autor en este punto. (N. del T.)]

había sin embargo indicado, si no postulado además, la atmósfera del instante. Esta última, negativamente indicada por la escultura griega, es exactamente expresada por la imagen de la mirada que, en el orden de la sensibilidad, es el medio privilegiado para percibir la realidad. “La palabra ‘instante’. . . es una expresión figurada y, por consiguiente, no es fácil habérselas con ella. Con todo, se trata de una hermosa palabra, digna de nuestra atención. Nada hay tan rápido como la mirada y, sin embargo, es conmensurable con el contenido de lo eterno. . . Por eso una mirada es algo que sirve para designar el tiempo; pero, entiéndase bien, en cuanto el tiempo se halla en ese conflicto fatal que provoca el entrar en contacto con la eternidad”¹².

Por la percepción total que efectúa, la mirada significa la plenitud; por su rapidez, participa de la sucesión del tiempo, a la vez que capta en él la presencia de lo eterno. La mirada significa ya la irrupción de lo eterno en el tiempo, es decir, el carácter decisivo o cualitativo del instante. Esta reconciliación de los opuestos es aún solamente figurada, hecha sensible por la imagen del contacto y de la visión global. En realidad, la imagen danesa de la mirada para expresar el instante encuentra su exacto equivalente, y más precisamente lo que constituirá su fundamento, en una expresión paulina. Kierkegaard hace notar primeramente que, si la mirada estaba ausente en la escultura griega, la Biblia representa a Dios como un ojo¹³. Luego observa: “En el Nuevo Testamento se encuentra una descripción poética del instante. San Pablo dice que el mundo perecerá en un instante, en un abrir y cerrar de ojos: *en atomo kai en ripe ophtalmou*. Con esto expresa también él que el instante es conmensurable con la eternidad, puesto que el momento de sucumbir expresa en el mismo instante la eternidad”¹⁴. De este modo, es el pensamiento paulino el que constituye la atmósfera correcta del concepto de instante.

“El instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad —con lo que queda puesto el concepto de *temporalidad*—, y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y ésta continuamente traspasando el tiempo. Sólo ahora empieza a tener sentido la división aludida: el tiempo presente, el tiempo pasado y el tiempo futuro”¹⁵. En ese conflicto, tiempo y eternidad tienen funciones muy diferentes. Es la eternidad la que penetra, como trascendencia que se hace presente. El tiempo, como pura inmanencia que pasa continuamente, se resiste a la eternidad y la rechaza. Y es por una irrupción que la trascendencia, imprimiendo su carácter en la inmanencia, determina el instante. Así, este último es un concepto estrictamente cristiano, y es una vez más por una expresión paulina que Kierkegaard define el instante: “la plenitud del tiempo”¹⁶. De tal modo, el instante cristiano debe ser diferenciado a la vez del instante griego y del ins-

12. SV, IV, pp. 393 - 4. / CA, pp. 117 - 8. “Ojeblik” (mirada).

13. Cf. Job 28, 24.

14. SV, IV, p. 394. / CA, p. 118 (nota). La referencia a Pablo corresponde a I Cor, 15, 52. Cf. también SV, IV, p. 390. / CA, p. 114 (fin de la nota).

15. SV, IV, p. 395. / CA, p. 119.

16. SV, IV, p. 397. / CA, p. 121. Cf. Clair, A. *Op. cit.*, p. 110. Esta definición es retomada en las *Migajas* (SV, IV, p. 212).

tante judío, concepciones que acentúan, cada una, una de las instancias del tiempo en la relación de la eternidad con el tiempo¹⁷.

a. Para los griegos, falta el concepto de espíritu, lo eterno o lo inmemorial no es sino el pasado; el instante no puede ser otra cosa que la reminiscencia.

b. El judaísmo, que no posee plenamente el concepto de espíritu, identifica la vida eterna con la vida futura. El instante, que no tiene realidad específica, es espera, esperanza; no hay verdadero concepto de instante.

c. El cristianismo acentúa el presente y la eternidad. El instante es puesto como eterno, abarcando pasado, presente y futuro (plenitud del tiempo). El instante deviene entonces una categoría teológica y paradójica. El instante es el Cristo que viene en el tiempo, recapitulando el pasado, llevando en sí el futuro que anuncia.

Es necesario entonces precisar esto en el cuadro de la dialéctica: entre la síntesis del espíritu y la del instante hay una identidad de estructura. "La síntesis de lo temporal y de lo eterno no es una segunda síntesis, sino la expresión de aquella misma síntesis en virtud de la cual el hombre es una síntesis de alma y cuerpo, sostenida por el espíritu"¹⁸. ¿Cuál es entonces la significación de esta segunda expresión de la síntesis?

En primer lugar, en tanto es esencialmente síntesis, el hombre no es ni un simple animal (primera síntesis), ni un simple ser de naturaleza (segunda síntesis); "la naturaleza no radica en el instante"¹⁹. El hombre no es en modo alguno sensibilidad instintiva, sino sexualidad que significa, en modo alguno naturaleza, sino historia. Pero esta existencia, que es inmediatamente la de un ser sexual e histórico, posee sus grados. Al igual que el espíritu, el instante es una ambigüedad reduplicada.

1. El instante es ambiguo en tanto está constituido por una dualidad de factores. Esta ambigüedad es inmediata, pero asimismo no pasa de ser posible. Dado a Adán y a todo individuo, el instante mismo se encuentra en el estado del sueño. Lo eterno y el tiempo están unidos de manera virtual; el instante no es todavía sino como porvenir, como incógnito. Dado, pero no puesto todavía, no es nada, su atmósfera es la angustia.

2. Lo mismo que en lo concerniente al espíritu, el pasaje del grado inicial al primer grado es el pasaje de la posibilidad a la realidad. La existencia deviene efectivamente temporal. La temporalidad, vivida en cada momento según las tres instancias del tiempo, es lo tercero que actualiza la síntesis del tiempo y la eternidad, puestos hasta entonces en una relación simplemente abstracta. Refiriéndose a sí mismo, el instante se reduplica. —En estos dos primeros sentidos, el instante es una determinación simplemente antropológica.

3. Pero otra determinación interviene, de orden teológico, que postula el fundamento absoluto de la precedente. Es la definición del instante como plenitud del tiempo. En este sentido, la síntesis ha sido realizada de manera eminente por la encarnación del Cristo, como unión de Dios y el hombre, de la trascendencia de la

17. SV, IV, pp. 396 - 7 / CA, pp. 120 - 1.

18. SV, IV, p. 395 / CA, p. 119.

19. Ibid., Ibid.

eternidad y la inmanencia de la temporalidad. Es este grado absoluto de la reduplicación en sentido eminente el que da su sentido completo a los otros grados.

De tal manera, esta síntesis da precisión y cumplimiento a la primera. Entre ambas, la diferencia es la del judaísmo y el cristianismo: el fundamento que era Dios, es ahora Dios encarnado en el tiempo. La ambigüedad ha sido llevada a su nivel extremo: el instante es eternidad y acontecimiento histórico. Este instante ambiguo, a la vez que absoluto o eterno, está situado temporalmente. La tarea de todo existente es que cada momento presente llegue a ser un instante, que no sea ni una huida al futuro ni un refugio al pasado, sino que actualice la síntesis que él mismo ya es. Es el mismo caso de la repetición, por la cual se entra en la eternidad "hacia adelante", eternidad anunciada y por venir, pero que ha de ser realizada también ahora por un acto siempre renovado.

Estas categorías de instante y repetición, fundamentales para Kierkegaard, son también la transposición al nivel del pensamiento de dos términos daneses muy populares y concretos. Al mismo tiempo, toman en la existencia misma de Kierkegaard una forma sorprendentemente concreta. La cuestión de *La repetición* es también la de la "reconciliación" (en el noviazgo). Pero la verdadera repetición, que es asimismo la verdadera reduplicación, no tiene lugar en el tiempo: se trata de estar junto a Regina, y de estar junto a ella por la eternidad: que Regina y Sören se reúnan, que Sören reencuentre a Regina y a sí mismo en un presente eterno. Eso sería el instante²⁰.

La repetición es una obra inicial. Kierkegaard ha roto con lo finito y lo temporal, y se trata ahora de ver cómo podrá cumplirse la reduplicación: como la de Job, que en la reconciliación con lo Eterno lo recibe todo por partida doble, salvo sus hijos. En el otro extremo de la obra, es otra ruptura con lo temporal la que se efectúa, una ruptura social, la polémica de *El instante*, en cuyo transcurso Kierkegaard muere. Así se corresponden una a la otra las dos categorías fundamentales. *El instante* es la polémica a cara descubierta contra el orden establecido. Ya no es el poeta del cristianismo quien habla, no hay ya razón alguna para acudir al pseudónimo; ha llegado la hora de convertirse en testigo. Y esta polémica pública no es en modo alguno un retroceso o aun un pasaje a la dialéctica cuantitativa (Adorno); muy por el contrario, es la exterioridad, la situación objetiva de la Iglesia danesa, su ilusión sociológica y especulativa, la que hace que la única vía para expresar en un grito la interioridad sea la del ataque directo. En una situación en la que la interioridad ha

20. Es muy pertinente la insistencia de Jean Wahl sobre este punto: "Que Dios me permita realizar mi idea de una inmediatez madura. Que por mí Dios detenga el tiempo y permita lo imposible, a saber, que esta joven tal como la he visto la primera vez sea la misma que desposó; y que yo mismo permanezca tal como era, lo bastante joven para desear haber renunciado, para reencontrar incesantemente la frescura del primer momento, para preservar por siempre en mí la misma intensidad, para cumplir este movimiento de repetición, este acto de recomienzo, de reafirmación, por el cual renacen bajo la forma de un nuevo cielo y de una nueva tierra la tierra y el cielo antiguos. Que Dios me devuelva el mundo de la finitud y del tiempo como una fortuna que se ha acrecentado. Que mi lucha contra el tiempo culmine con mi triunfo." (*Etudes Kierkegaardiennes*, Paris, P.U.F., 1949, p. 202).

sido olvidada, el grito es el único medio de interpelación con el que cuenta el vigía de Copenhague#, simple pasajero de un navío perdido en medio de la indolente algarabía. “¿Cuándo es el instante? . . . Cuando aparece el hombre apropiado, el instante está allí. Pues el instante es justamente aquello que no está entre las circunstancias; es lo nuevo, la trama de la eternidad; y sin embargo, instantáneamente, ordena las circunstancias, a tal punto que parece surgir de ellas, y alude a la sensatez y a la mediocridad de ese mundo en el que se desempeña”²¹. Por la presencia del testigo, el instante está allí como el llamado de lo eterno en el tiempo; es el combate, la tarea. La dialéctica cualitativa llega de este modo a su punto culminante, reafirmando el salto decisivo de la fe en una situación de ilusión que, esta vez, lanza *ella misma* una máscara sobre aquél que se ha enmascarado, asignándole la condición de un nuevo incógnito. El instante es entonces el redoble de la muerte: reduplicar es ser lo que se dice. . . hasta la muerte. La repetición, el instante, constituyen lo que Kierkegaard llama también “la eternidad concreta”²². Debe hacerse de suerte que la síntesis resulte cumplida, de suerte que lo temporal y lo eterno, lo infinito y lo finito, la libertad y la necesidad se den conjuntamente. Pero para ello se requerirían un nuevo cielo y una nueva tierra. Sólo allí, como sostenía Constantín Constantius, se halla la verdadera repetición²³. Para arribar a una inteligencia completa de este punto sería necesario pasar a la perspectiva expuesta en el *Post-Scriptum*, en la que la trascendencia reviste una forma mucho más determinada que en *La repetición*. En ese caso no se invocará ya a Job, sino a Pablo. Es el concepto de una “nueva creatura”²⁴ el que da todo su sentido a la repetición. El segundo nacimiento del existente deriva del poder trascendente, el Dios en el tiempo. Este nacimiento hace del individuo otro ser. “Esta es la consecuencia de la aparición del Dios en el tiempo: que impide que el individuo se relacione con lo eterno en sentido retrospectivo; pues es en el presente hacia adelante que él llega, por la relación con el Dios en el tiempo, a ser eterno en el tiempo”²⁵. Con este segundo nacimiento, que al mismo tiempo provee la conciencia del pecado y salva de él, el individuo es singularizado; resulta así doblemente determinado, como ser natural y como ser regenerado. De este modo es la repetición algo esperado y, sin embargo, ya real, aunque no se dé en su plenitud sino más allá de la muerte.

(Traducción de Darío González)

21. SV, XIV, p. 364. / *L'Instant*, trad. - ed. Tisseau, pp. 172 - 3.

22. SV, VII, p. 300. / *Post-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*, II; Paris, L'Orante, 1977 (Oeuvres complètes, v. XI); trad. fr. Tisseau; pp. 12 - 3.

23. Cf. SV, III, p. 283. / *La repetición*; Madrid, Guadarrama, 1976; trad. D. G. Rivero; p. 274.

24. 2 Cor. 5, 17. Cf. SV, VII, pp. 564, 567. / *Post-Scriptum définitif*. . . , II, ed. cit., 253, s., 256, s. Ver asimismo, en el Antiguo Testamento, Ezequiel 36, 26: “Os daré un corazón nuevo, pondré en vosotros un espíritu nuevo”.

25. SV, VII, p. 575. / *Post-Scriptum définitif*. . . , II, ed. cit., p. 264.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar
 La expresión aplicada por el autor es la traducción aproximada del nombre latino *Vigilius Haufniensis*, pseudónimo de Kierkegaard en *El concepto de la angustia*. (N. del T.)

CONICET



I E C H

El decadentismo en el Río de la Plata

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

CONICET



I E C H

JUAN BAUTISTA RITVO

LUGONES: EL ESPLENDOR SOBERANO

En 1906, la casa editora Arnoldo Moen y Hermano de Buenos Aires, publicó *Las fuerzas extrañas* de Lugones, libro que contenía doce cuentos y un *Ensayo de cosmogonía en doce lecciones*.

Si suponemos, como suele hacerse, que el ensayo funda y justifica la doctrina de los cuentos, lo constreñimos a dar una prueba para la cual es visible su insuficiencia. Lugones, es notorio, leía mucha literatura científica, especialmente ciencias naturales; no es menos notorio que tenía por la ciencia la pasión distorsionante de los discípulos de Hermes: en su lectura cada concepto se transformaba en imagen mítica y cada diagrama en figuración abismal del origen.

Se podría, así, decir de su ensayo lo mismo que alguien dijo de *Eureka* de Poe: castillo de naipes; imagen tan expresiva como vulgar, tan evidente que soslaya el aspecto principal de la cuestión: ¿Qué relación hay entre la escritura de Lugones y su pasión ocultista?

Pregunta que implica, al menos para mí, una respuesta que me apresuro a anticipar. Ha llegado el momento de leer el *Ensayo de cosmogonía* más allá de sus pobres ideas, lo cual precisa del extrapolar frases, giros y palabras, distraídos de su secuencia argumental, para reintegrarlos a lo que efectivamente son: una poética en acción que habrá que desplegar más acá de la diégesis, de la ilusión escénica, incluso de esos tópicos obligados de la referencia a Lugones, que vinculan el pasado monumental y epopeyas de gauchos homéridas, para librar, finalmente, un texto poético cada vez más despojado de anécdota y de didáctica, un ensayo de cosmogénesis sin contenido alguno, como

*"El agua, mar adentro,
en su propia plenitud se aísla,
Y toda la inmensidad tiene por centro
El punto oscuro de la última isla."
(Lugones, "El sol de medianoche")*

* * *

Cito un fragmento del ensayo: "Los universos acaban como manifestación material, convirtiéndose en energía pura (. . .). Los antiguos decían que las tinieblas son luz absoluta; y siendo la luz una forma de energía, la forma más elevada, mejor dicho, para nuestra percepción, luz pura, es decir, energía pura, equivale a aquel estado inconcebible, o sea, a las tinieblas: luz absoluta".

Y en una nota agrega: "Luz negra" y "tinieblas" no equivalen, a *sombra*, es decir a una disminución de la luz. Son la "no-luz" en absoluto".

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

CONICET



I E C H

La identidad de luz y tiniebla no es metafísica, sino la evocación de ese núcleo mayor de la obra lugoniana, que configura un punto de cataclismo donde el ser estalla y el discurso acaba por recoger los restos que él mismo ha producido.

Un antiquísimo símbolo gnóstico puede guiarnos; me refiero a un anillo que posee garras y cabeza de ave de presa y cuyo cuerpo es la de una serpiente que se devora a sí misma; emblema inquietante que no se limita a representar la totalidad: es la totalidad en el acto de autoaniquilarse, poseída por un hambre tan terrible que, luego de devorar el corazón del ser, sólo pudiera saciarse consigo.

Luz ustoria —luz que quema como el fuego—, de aquellos versos del soneto “Paradisíaca”, incluido en los “Doce gozos”: “. . . y brillaba en los parrales / la transparencia ustoria del racimo”.

Es también la luz que entra en el esplendor del ocaso y comienza a devorar las formas vivas:

*‘Bajo tu íntima clausura,
Llama votiva en la penumbra sacra,
Tu vida derramó la luz futura
De un lirio celestial que se demacra.
En transfiguración postrera,
Anormalizándose con vida exclusiva,
Tu inmensa cabellera
Y tus ojos te devoraban viva;
Tus ojos de belladona y de quimera
Que dilataba la ojera
Cual quemadura de alma en tu tez sensitiva’.*
 (“Canto de la tarde y de la muerte”)

Adviértase la serie de Hermandad Prerrafaelista: penumbra, demacración, transfiguración postrera, belladona y quimera. La oposición absoluta (que es identidad absoluta) de luz y tiniebla, se transforma en gradación relativa; las últimas vibraciones de luz acompañan la irradiación del poniente que, en máxima tensión, destila el perfume del veneno y la utopía - la verosimilitud de las formas ha quedado atrapada en la lujosa e inverosímil corrupción de la materia.

“Hay un minuto de crepúsculo en que se ve el pensamiento de la noche”, dice una frase del discurso que Lugones leyó en Julio de 1897 en el Ateneo de Buenos Aires.

Discurso que orilla el mal gusto, perpetra las metáforas (constantes en Lugones) que unen la milicia, el sacerdocio y el sacrificio —esta vez en nombre del arte libre—, pero también retrocede hacia el origen: confusión de la serie del crepúsculo con la serie de la noche, del nacimiento y la muerte, confusión que borra los límites (o intenta hacerlo en los confines del lenguaje) para que el primer pensamiento de la noche sea luz de clarividencia última.

Citaré otros fragmentos del ensayo, cuyo orden no es insignificante: "La diferencia está en que el sistema de Laplace supone la existencia previa del espacio y de la materia tal como los conocemos, para describir la vida de su nebulosa; mientras que el nuestro acomete radicalmente el problema de los orígenes". (Quinta lección).

"Lo que concibe y produce por sí mismo llevará el signo (-), el signo de la pasividad o femenino; y el elemento engendrador, el signo (+), el signo de la actividad o masculino.

El ser absoluto, la absoluta energía, en que todo se reasume al concluir el universo su ciclo de manifestación material, será los dos elementos a la vez en un absoluto equilibrio equivalente a cero (+ -); mas como de eso sale el rayo principal, puede ser considerado como elemento femenino: autoengendra". (Octava lección).

"El cono de sombra es tan objetivo para esas formas sutiles como un chorro de agua o una columna de humo; pues siendo la luz el más poderoso agente de eterización de la materia, donde ella falta, es decir, donde hay sombra, la materia es más densa y puede servir de vehículo. Cuando se dice que la luz ahuyenta los espectros se expresa una verdad más grande de lo que parece; (. . .) Sobre un coágulo de temblorosa masa albúmina, aparecía de pronto un inmenso ojo azul; una pulida mano que al carecer de huesos era más tierna aún, surgía de la antena de un molusco monstruoso; peces con cara humana, copos de nácar fluido en cuyo centro latían con intermitente fosforescencia glándulas pineales, serpientes engendradas por el simple movimiento de las olas coloidales, y aniquiladas de pronto en una multitud de cabecitas de pájaro; membranas de colores, esbozando en su tornasol complicaciones intestinales y vesículas natatorias. . .

Los espíritus de la luna trajeron al hombre su experiencia, es decir, le dieron la percepción mental que puso orden en aquella confusión; pero esto no bastaba; requeríase aún la conciencia y la memoria para que aquel espíritu tuviera responsabilidad, o sea, para que se individualizara del todo, aprendiendo a causar su propio destino". (Décima lección).

El ocultismo no tolera las diferencias irreductibles, ni los conjuntos vacíos, ni la desaparición del primer elemento. Lugones postula una energía absoluta que reduce a cero la oposición masculino / femenino; no obstante, el ocultismo (y el gnosticismo, que es su matriz) reduce la diferencia en beneficio del autoengendramiento femenino.

Mas, ¿en qué podría consistir el autoengendramiento femenino sino en la proliferación de mezclas aberrantes y de cascadas combinatorias que cercenen los límites?

El placer de producir monstruos es antiguo y tiene raíces antiquísimas. Los gnósticos han dejado memoria de toscas estatuillas de arcontes (gobernantes de ultratumba) que ostentaban cabeza de pato.

Hay un sistema clasificatorio multiseccular que domina todos los órdenes de verosimilitud y que quiere evitar, sea cual sea su costo, la demolición de los esquemas binarios y las resoluciones ternarias, las grietas del espacio y las catástrofes del tiempo, grietas y catástrofes que son la pasión de Lugones.

Este sistema —perturbado por la pasión de engendrar monstruos—, y basado

en las nociones de clase, orden y jerarquía del aristotelismo, separa completamente los tres registros —mineral, vegetal, animal—, establece la mutua implicación de la causa y el efecto —ningún efecto desanudado de su causa, ninguna causa ociosa—, no permite que ningún azar desordene las barajas del triunfo, y decreta que toda culpa es legítima hasta la saciedad. Fija, asimismo, la relación directa del crecimiento del sistema nervioso central con el ascenso de la inteligencia, la bondad y la belleza.

En los cuentos extraños Lugones auscultaba el estallido del ser en el mundo sub-lunar, mundo cuya pesadilla es la mala infinitud de la recta, la inmensidad desértica y en acecho, el polvo y la ceniza reducidos a figuras sin centro.

Los relatos más notorios —quizá los mejores—, describen con precisa fruición cataclismos y horrores cuya causa es la confusión indebida de los géneros, la sodomización de la naturaleza, el acercamiento transgresor de extremos que deberían haber conservado su elegante equidistancia.

En la “Lluvia de fuego” evoca casi al pasar acoplamientos que comunican entre sí a especies incomunicables: “Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras: ayuntamientos de lagartos con cisnes; un mono y una foca; una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real. Bello cartel, a fe mía; y garantida la autenticidad de las piezas. Animales amaestrados por no sé qué hechicería bárbara, y desequilibrados con opio y asafétida”.

El célebre “Los caballos de Abdera”, contiene el siguiente párrafo, que recuerda al íncubo de *La pesadilla*, pintura que Füssli compuso en 1782: “Otros hablaban de monstruosos amores, de mujeres asaltadas y aplastadas en sus propios lechos con ímpetu bestial; y hasta se señalaba una noble doncella que sollozando narraba entre dos crisis su percance: el despertar en la alcoba a la media luz de la lámpara, rozados sus labios por la innoble jeta de un potro negro que respingaba de placer el belfo enseñando su dentadura asquerosa; su grito de pavor ante aquella bestia convertida en fiera, con el resplandor humano y malévolo de sus ojos incendiados de lubricidad; el mar de sangre con que la inundara al caer atravesado por la espada de un servidor. . .”

Pero el procedimiento alcanza su culminación en “La estatua de sal”. La bíblica mujer de Lot, convertida en estatua de sal por haber desafiado la prohibición de mirar hacia atrás, está viva bajo la piedra: ella suda cuando el sol resplandece.

Un intervalo de descripción suspenderá la diégesis con la circunscripción de una escena de amenazante inmovilidad: “Sosítrato se aproximó a la estatua. El viajero había dicho verdad. Una humedad tibia cubría su rostro. Aquellos ojos blancos, aquellos labios blancos, estaban completamente inmóviles bajo la invasión de la piedra en el sueño de sus siglos. Ni un indicio de vida salía de aquella roca”.

Extraña inmovilidad, inmediatamente anterior o inmediatamente posterior a una catástrofe; extraña porque disloca el foco de la causa y hace surgir, como un fondo neutro y al mismo tiempo implacable, sordo y sin embargo luminoso —de una luminosidad tan pura que se confunde con su opuesto— una figura que yuxtapone sin conciliarlos dos contrarios que al mezclarse se desmezclan sin remedio: la

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

CONICET



I E C H

piedra, que muestra la luz y el color sólo para retenerlos en la monotonía de una falsa eternidad; el sudor, que es aliento, latencia, oscilación, precariedad.

La promesa (y el horror) de traspasar la linde de la muerte transforma el sacrilegio en jeroglífico y a este en colección de imágenes, expresiones incomprensibles, palabras sueltas y fragmentos de frases que son como ese sueño de siglos invadido por la piedra del lenguaje monumental. En este punto, el narrador halla, albergado en una expresión muy vigilada y cuidadosa de preservar los lazos sintácticos, un núcleo de lenguaje primero —y no me refiero a un lenguaje anterior al lenguaje sino a un lenguaje posterior al lenguaje.

* * *

VALENTINO
VESTIDO CON TUNICA DE PLATA,
con voz sibilante y cráneo puntiagudo.

El mundo es la obra de un Dios delirante

(*Flaubert: La tentación de San Antonio*)

Es usual admitir que los relatos llamados legendarios de Lugones se valen de *La tentación de San Antonio* de Flaubert. Pero más que la presencia de tal o cual rasgo de estilo, de tal o cual aspecto anecdótico, importa reconocer la transmisión de un modo de enunciación.

En el último capítulo de *La tentación* —representación escénica imposible de representar, vasta alegoría de carácter desalegorizante—, la Muerte y la Lujuria, enlazadas, cantan a dúo:

*“¡Yo adelanto la disolución de la materia!
¡Yo facilito la dispersión de los gérmenes!
¡Tú destruyes para que yo renueve!
¡Tú engendras para que yo destruya!
¡Activa mi poder!
¡Fecunda mi podredumbre!”*

Y luego desfila un cortejo de seres inspirados en Plinio, la mitología oriental, las fantasías gnósticas: monos con cabeza de perro, burbujas sin sustancia, entes de pies anchos como quitasoles y cabelleras largas como lianas, un león rojo con rostro humano y tres hileras de dientes.

Al final, en apoteosis y apocalipsis, la naturaleza entera se embriaga de confusión. Vegetales y animales no se distinguen entre sí; las plantas se confunden con los guijarros: “Hay piedras que parecen cerebros, estalactitas como senos y flores de hierro que recuerdan a las tapicerías ornadas con figuras”.

CONICET



I E C H

El último monólogo es dicho por Antonio, el anacoreta, (“con desbordante alegría”, puntúa Flaubert), en un desenlace ajeno al habitual; no hay premio ni castigo, ni redención ni condenación —sólo hay una exaltación que revela, súbitamente, el secreto de la pasión gnóstica, la que el personaje de Flaubert ha transmitido a Lugones:

“¡Que felicidad: he visto nacer la vida, he visto comenzar el movimiento! La sangre me late tan fuerte en las venas que parece como si fuera a romperlas. Siento anhelos de nadar, de ladrar, de mugir, de aullar. . . Quisiera tener alas, un caparazón, una corteza como los árboles; quisiera echar humo, tener una trompa, retorcer mi cuerpo, dividirme en muchas partes, estar en todo, emanar mi esencia junto con los olores, desarrollarme como las plantas, fluir como el agua, vibrar como el sonido, brillar como la luz, acurrucarme en todas las formas, penetrar en cada átomo, bajar hasta el fondo de la materia, iser la materia!”.

Pese a las distinciones académicas —que buscan tal aspecto materialista o tal otro idealista en las sectas gnósticas—, es evidente que la pasión gnóstica es la materia; no la del honesto siglo XVIII, virginal, salutaria y aséptica, bien provista de consistencia, sino la *hylé* aristotélica, suprema pasividad sin límites, vasto espejo pleno de nada, infinito inabordable, resistencia que nunca es mayor que cuando se pliega, indiferente, a todos los gustos, pero también a la proliferación teratológica, y a rupturas aparentemente insignificantes, que sin embargo anuncian cataclismos, derrumbes que obran en el más insidioso y trivial de los silencios.

El gnóstico quisiera quebrar esa inquietante pasividad y descubrirle un interior gracias a una visión superior, incluso, a la fe —él ya no cree, si la creencia implica la duda en lo creído; más allá busca y postula (aunque sólo postule) una visión absoluta que hallaría un cuerpo astral, sin vacío ni límite, y no obstante, dotado de un vacío vertiginoso, vacío a la segunda potencia, transparente, nítido como hechizo que enciende las raíces del ser.

¿El ensueño de la materia no es el ensalmo de la femineidad?

Esa alianza de femineidad y materia que las trinidadas gnósticas revelan, ¿no son, acaso, los rasgos que el cristianismo oficial ferozmente censura porque constituyen su secreto alimento?

* * *

¿Lugones sectario?, por cierto; y en todos los sentidos del término.

Secta evoca grupo cerrado, secreto, conspirativo e iniciático. Lugones era todo eso en versión criolla: vocinglero, sin sentido de la comedia, incapaz de seguir a nadie ((ni siquiera a sí mismo)) de modo continuo, listo para adherir a cualquier extremo que prometiera muerte y transfiguración.

No obstante, permaneció fiel a la Dama, la muerte, y a una secta de la que formaban parte un Dios hermético y él, hermandad que se comportaba con respecto

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

CONICET



I E C H

a la literatura europea del mismo modo que la secta gnóstica lo hacía con el cristianismo oficial.

Capdevila nos recuerda el fervor que tenía Lugones por los drusos —esa secta que en la leyenda o en la realidad unía el *baschich*, la iniciación feroz, y el asesinato ritual y patriótico—, también el júbilo que traía al regresar de Europa al comienzo de la primera guerra mundial: por fin, la civilización cristiana y sus tristes consignas iban a hundirse en sangre y barro.

Con fervor esperó, casi hasta el fin, que llegara la dilatada hora del derrumbe, para fundar una nueva ciudad de las letras, sin duda inorgánica, contradictoria e implacable, pero que llevaba (y lleva) la huella del esplendor soberano que reúne sin reunir lo que escapa para siempre a toda reunión.

(Mientras tanto, hasta que llegase la hora, él obraba como gnóstico).

¿Qué hacían los gnósticos con respecto al cristianismo oficial?

Puedo cifrarlo, abusivamente, en tres verbos: proliferar, monumentalizar, romper.

Allí donde las grandes religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo, Islam) intentan conservar una distancia insuperable entre los extremos —Cielo/Infierno o bien Tierra/Cielo—, el gnóstico multiplica hasta la angustia los seres intermediarios y su aspecto ambiguo.

En algunas sectas, la liturgia tendía a la imponente más exacerbada: música, incienso, vestidos y banderas de colores vivos; despliegue intenso de gestos, imágenes y ceremonias iniciáticas, además de la consiguiente exhibición de amuletos y talismanes.

La corrupción es la dimensión más visible: mujeres elevadas al sacerdocio y hasta el episcopado, transformación de la trinidad masculina en tetrada femenina.

Además (y decisivamente) la urdimbre proliferante del gnóstico perturba y hasta disimula, por momentos, las líneas mayores de la teología, las que nunca podrán competir, en elegancia y simplicidad, con las teologías oficiales del monoteísmo.

La proliferación lugoniana —que en Montevideo alcanzará perfección manierista con Herrera y Reissig—, podemos describirla mejor con el auxilio inesperado de los prejuicios de Borges. En un librito en que el genio es casi vencido por sus opiniones, Borges le reprocha al *Lunario sentimental* la que quizá sea su mayor virtud: la excesiva visibilidad de la trama metafórica —dice—, obstruye y hasta oculta la escena o la emoción que describe.

En los modelos franceses —el modesto Samain, el deslumbrante Laforgue—, hay un objeto y una escena conforme a la red metafórica que, indudablemente, sigue trazando huellas más allá de la escena, pero no cesa de adecuarse a sus planos. Ciertamente, toda obra poseedora de alguna riqueza, instaaura una tensión múltiple entre la forma configurante y la materia configurada, mas el estilo de Lugones opone una forma cuya intensidad discursiva contrasta cada vez más con una materia lastrada de impotencia, trivialidad y redundancia, como si aspirase al ritmo libre y múltiple de un pensamiento puro y sin ideas.

En este punto, la corrupción primera, que afecta la pureza de un sistema clasi-

ficatorio, adquiere un segundo y fundamental aspecto; la supuesta teología gnóstica que se levantaría sobre las ruinas de la otra, pública y oficial, también quedará reducida al silencio de la escritura que diseña un árbol sobre una tumba.

El monumentalismo concluye el juego de los procedimientos. No hablo de simple magnitud, sino de algo más complejo. El relato “El milagro de San Wilfrido” muestra ejemplarmente este recurso en el siguiente párrafo: “El cuerpo de Wilfrido de Hohenstein no era sino un despojo. Estaba muy blanco, casi transparente, como un vaso de alabastro que ha dejado correr todo su vino; y bajo sus párpados entrea-biertos se vislumbraba una minúscula estrella azul”.

Es notoria la fascinación estatuaria de Lugones, tanto como la fascinante perfección del párrafo. El cuerpo humano es reducido —en su figura última, que es desenlace y culminación del gesto constitutivo del héroe—, a un grado intermedio en la evolución, entre el alabastro y la estrella, entre el universo de lo suntuario y el cosmos.

* * *

Barthes hablaba del *punctum* fotográfico; podríamos hablar nosotros del *punctum* del lector del poema: ese sitio de quiebra y de prematura extinción que proviene del exterior decible e indecible.

De un poema ya citado (“Canto de la tarde y de la muerte”) extraigo un verso que no es, precisamente, memorable:

“En los tapices de marchito raso,”

En un primer y trivialísimo nivel, marchito significa ajado, sin vigor, deslucido (que pierde su luz), que se debilita y enflaquece; mas hay un segundo nivel, evocado por el término latino *marcidus*, ligado, desde luego, a esas significaciones, pero también a otra línea de derivación: corrompido, podrido, negro, sucio, decaído.

Raso, palabra bífida, proviene del latín *rasus*: raer, rasar, raspar y remite a una tela lustrosa, de seda. Se marchita un raso raso, un raso raído. La tela se entrea-bre, rasa, sin afectar ni la urdimbre ni la trama. Se entrea-bre a la muerte, pero de un modo peculiar; el marchitamiento se ubica *entre*, entre la lozanía y el término final.

El marchitamiento es crepúsculo, lleva la soledad de la lozanía que desaparece y poco le falta para la extinción que borra todas las formas.

La lozanía, el marchitarse, se torna lánguida, languidez que censura aquel otro aspecto que el *marcidus* latino retiene: la podredumbre, corrupción que estalla como la luz sucia y a punto de desaparecer en la oscuridad irremisible de los agujeros del cuerpo.

En la poesía de Albert Samain, la actitud elegíaca encubre el cuerpo obscuro; en Lugones, el sentimentalismo se abre a otra dimensión.

(El sentimentalismo de la época se cifra en el cuerpo y el gesto de la actriz de melodrama, que gime, se bambolea con gracia, cae de rodillas y levanta, implorando las manos al cielo)

Aún en *Crepusculos del jardín*, la materia del cuerpo elegíaco es traspasada y

desflorada por verbos y epítetos excesivos que, a la vez que implantan y escenifican un objeto, lo destruyen.

Así: “sulfurando las tintas otoñales”; o bien “se ensangrentó de púrpuras solares”; y también: “Ahorcada en las unánimes clavijas”.

* * *

Las encrucijadas de su transferencia con Lugones llevan a Borges a equivocarse una vez más. Así, cuando habla de la luna del *lunario*, dice: “Ojo izquierdo del mundo llamaron a la luna los cabalistas; *puerta del cielo*, una de las *Upanishadas*, donde también se lee que la luna interroga a los muertos y crece o mengua según entren o salgan de ella sus almas. De este sentido mítico de la luna (tan evidente, para citar un solo ejemplo, en la obra de Yeats) casi no hay conciencia en Lugones, que recurre a ella como un pretexto para anécdotas irónicas o amorosas”.

La luna de Lugones no carece de acento mítico, sino de anécdota legendaria. Es más: la desnudez de elementos tradicionales —ni Selene y sus amores con Endymion, ni la luna trágica que hechiza y destruye a sus amantes—, es la que descubre la matriz moderna de los mitos lunares, no demasiado lejos de la luna dominguera, vagabunda y sombría de Laforgue.

(No obstante, no es el vínculo lunar el más eficaz entre Laforgue y Lugones. Lo que aquél transmite a éste y éste al Borges de *Fervor*, es la pasión por construir escenas de ciudad desactivada en las que los vivos son tristes y platónicos remedos de muertos por venir).

La luz lunar es cifra de la indeterminación alojada en el corazón de las determinaciones; signo vacío que suprime la causa eficiente y la causa final, para sólo dejar que subsista la causa material:

*“El luminoso marasmo,
Reintegra la existencia en lo infinito”.*
(“Claro de luna”)
*“Llora con una sencillez increíble
En una desolación de luna infinita.
(. . .) El aire se pone inerte
En su abierta extensión, sin causa alguna;
Y llena todo el ámbito la blanca muerte
De la luna”.*
(“Luna marina”)

Las metáforas lunares han generado un corte que, a la vez, es vaciamiento y construcción de nuevo sitio para el poema. Palabras demasiado abstractas para designar lo que quizá se caracterice mejor con el hilván de términos del propio Lugones —palpitación, dilución, difusión del punto oscuro que se concentra en el último pensamiento oscuro.

“El sol de medianoche” menciona “aquel día de oro suave/Que no tiene fin ni

comienzo,” refiere “Y en la extensión no hay amenaza alguna,/Cuando, de pronto, se advierte/Que todo aquello pertenece a la luna”; para agregar en un momento culminante del poema y de su poesía:

*“Farol glacial de invierno:
 Cuando se paralice toda savia,
 Y muera como un tigre el sol eterno,
 Y temple el cierzo formidable la gavia,
 Y petrifique el boreal infierno
 En suplicio de mármol toda la Escandinavia;
 Tu ojo de pez antediluviano
 Congelará con su influjo maligno
 La desolada extensión, en signo
 De esplendor soberano”.*

Ritmo sin concepto, oscuridad que no es confusión sino huida de esos centros fijos que llamamos, por comodidad, ideas; letra muda que se abisma en la disciplina de múltiples voces, se pueden reconocer, en el fragmento citado, los aspectos que configuran a un escrito como escrito: voz, modo, tiempo y contrasentido.

Lugones ha llegado al confín donde se reúnen, en suplicio y esplendor, un horizonte sin marca con un primer, mítico y absoluto signo soberano, cuyo “influjo maligno” es el origen de la forma, ella misma gestándose en la quiebra de cohesión de contenidos que, simultáneamente, convoca y expulsa.

* * *

“Historia de mi muerte” es un breve poema que forma parte de *El libro fiel*, libro que implica, como se sabe, un giro en el proceder de Lugones.

En contraste con el *Lunario* y las *Odas seculares*, se destacan en el libro la extrema y sorprendente economía de recursos léxicos y sintácticos. Un indicio del cambio es el uso de un término emblemático: “seda”. En *Crepúsculo del jardín*, por ejemplo, cuando lo usa lo hace como complemento de la riqueza suntuaria, del esmalte y el camafeo, del brillo y el lujo. *El libro fiel* invierte la connotación. Lo sedoso se ha tornado sedante, sedentario, como si seda y sedar se hubieran contaminado.

*“Bajo la calma del sueño,
 Calma lunar de luminosa seda,”*
 (“La blanca soledad”)

*“(Los cabellos que resisten a la muerte
 Con la vida de la seda, en tanto misterio)”*
 (“El canto de la angustia”)

En ese poema tan singular que es "Historia de mi muerte", vuelve la seda:

*"Soñé la muerte y era muy sencillo;
Una hebra de seda me envolvía,
Y a cada beso tuyo,
Con una vuelta menos me ceñía.
Y cada beso tuyo
Era un día;
Y el tiempo que mediaba entre dos besos
Una noche. La muerte es muy sencilla.*

*Y poco a poco fue desenvolviéndose
La hebra fatal. Ya no la retenía
Sino por sólo un cabo entre los dedos. . .
Cuando de pronto te pusiste fría.
Y ya no me besaste. . .
Y solté el cabo, y se fue la vida".*

El poeta enmarca su poema en dos versos, situados al comienzo y al fin de la primera estrofa. En el primero dice soñar que la muerte es muy sencilla; en el segundo que la muerte misma es sencilla, muy sencilla.

¿Es la sencillez de la seda que resiste sin resistir, en la suavidad del silencio? O quizá, invulnerable como el aire, vuelve vano todo intento de resistencia: exiliado el poeta tanto de la oscuridad como de la luz, ligado a una geométrica quietud, penetra, sereno, en el extremo de un gozo sin dolor ni angustia.

*"Una hebra de seda me envolvía,
y a cada beso tuyo,
Con una vuelta menos me ceñía".*

El hilo y una mujer que permanece a la vez muda y fuera de escena: ningún objeto la representa —ni cabellera ni ojos ni labios habituales, ni tampoco las consabidas ligas y tules y corpiños del decadentismo.

Lugones ha evocado, sin nombrarlas, a las tres Moiras que presiden el destino de los hombres; Atropos —que hila el hilo de la vida—, Cloto —que lo enmadeja—, y finalmente Láquesis, que lo corta.

En el párrafo final de "El tema de la elección de cofre", Freud, a propósito del *Rey Lear* de Shakespeare, traduce las tres Moiras en figuras de la femineidad: ". . . las tres formas en que se muda la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, que él elige a imagen y semejanza de aquella, y por último la Madre Tierra, que vuelve a recogerlo en su seno. El hombre viejo en vano se afana por el amor de la mujer, como lo recibiera primero de la madre, sólo la tercera de las mujeres del destino, la callada diosa de la muerte lo acogerá en sus brazos"

Es la mudez la que le importa a Freud —y la que importa; es la mudez el secreto de eso que es “muy sencillo”.

(Sencillo proviene de *singulus*; uno, único)

En el comienzo de su vida el niño contempla, absorto, cómo la madre teje, en silencio, abstraída, replegada en sí y protegida por la exactitud del movimiento de las manos que van y vienen, completamente solas.

Más tarde, es fascinado por la composición del maquillaje: ante el espejo, sombra, polvo y lápiz trazan el contorno que transfigura la cara en rostro cifrado en luz

Al agonizar, ese rostro inclinado sobre el muriente, queda reducido al enigma insoluble de una mirada que se extingue.

¿Es la fidelidad final evocada por el título del libro?

En el ciclo de sonetos “Los doce gozos”, Lugones alió, como nunca, una estupenda guaranguería fálica con la sofisticación simbolista; en ellos, el cuerpo del agonista era reducido a falo tumescente.

“Historia de mi muerte” invierte la situación. El cuerpo de la amada es sólo besos y temperatura en la más simple de las alternancias: besar / no besar; frío / caliente. El cuerpo del narrador queda circunscripto por el escueto acusativo *me*. No hay atributos, ni afeites, ni adornos, ni siquiera recortes perversos y estimulantes del objeto.

El título mismo del poema parece una promesa frustrada: la historia que se cuenta es, casi, una nada de historia, como para hacer eco a las tres Moiras, de quienes no hay ninguna historia legendaria.

La alianza —sin restricciones ni cláusulas—, entre la femineidad y la muerte causa muchas historias; pero ella misma, fulgor sin forma ni memoria, yace como el viento que sopla en una ciudad extranjera.

JORGE J. MONTELEONE

HORACIO QUIROGA EN PARÍS: EL FRACASO DEL DANDY*

Sé que elaboro una imagen arbitraria, pero toda lectura está hecha de infidelidades y desvíos; sé que la parábola que va de 1900 a 1926 para definir esa imagen guarda más relación con el emblema que con la mudanza real de una vida. El primer esbozo de esa imagen fue sugerido por la lectura de un texto marginal de Horacio Quiroga: el inconcluso *Diario de viaje a París*, que guardó cierto tiempo Ezequiel Martínez Estrada y que apareció bajo el cuidado de Emir Rodríguez Monegal en 1950. Rodríguez Monegal describe y analiza con precisión el texto en las dos libretas que se conservan. La primera se inicia el 20 de marzo de 1900, día de la partida desde Salto, Uruguay, y finaliza el primer día en París: el 25 de abril. Es el texto de una travesía: el viaje a bordo del *Cittá di Torino*. Hallamos un relato en primera persona que entremezcla bocetos impresionistas, íntimas efusiones de rasgos decadentes, esbozos líricos, apuntes de lecturas, observaciones costumbristas, la narración de dos sueños y la transcripción de algún diálogo oído al pasar. En fin, el relato pormenorizado de un joven crepuscular en viaje hacia París, hacia el simulacro de Citeres en el comienzo de un siglo. La segunda libreta se inicia el 25 de abril de 1900 y finaliza abruptamente el 10 de junio, ya que el regreso a Montevideo en el *Duca de Galiera* ocurre el 12 de julio de 1900. El joven en París no es el mismo que soñaba, pues el relato en primera persona presenta otros rasgos. Es el texto de una estadía y allí se narra la busca de un sitio donde comer y donde dormir durante varios días con 440 francos, la visita a la Exposición Universal, a museos y a los puestos de libros, las carreras de ciclismo, la reunión con algunos compatriotas, con Gómez Carrillo, Manuel Machado, Montealegre y otros en el café "Cyrano", rodeado de artistas y *cocottes*, la espera del dinero que debía enviarle el apoderado de su madre en Salto, del dinero que no llega cuando el 21 de mayo contaba con 13 francos y que aún no había llegado cuando se lee en una última anotación: "Siento no tener dinero para comprar otra (libreta) —Escribiré en un cuaderno de 10 cts.—"¹. Por cierto, no se halló este cuaderno. La serie de hechos que se enumeran modifican el tono del diario de viaje: la incertidumbre, el empeño de todas las pertenencias, la limosna de 2 francos diarios que le acercan algunos conocidos, las elusivas disculpas a los dueños del hotel, las dos velas que debe conservar para iluminar durante una semana el cuarto y el vintén de pan que cada día lo alimenta. Hechos que alteran la imagen inicial del sujeto que narra la experiencia vivida y el propio marco del relato. Quizá Quiroga no empleó nunca esos diez centavos para comprar otro cuaderno y esa falta oblitera el texto: la carencia supone una alteración estilística y estructural

1. HORACIO QUIROGA, *Diario de viaje a París*, introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, Montevideo, 1950, p. 103.

* La primera versión de este trabajo fue leída en la Jornada de Homenaje a Horacio Quiroga, organizada por el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en julio de 1987.



del diario. "Piensas todo el día, a todas horas, sufriendo constantemente: ¿por qué? ¿por amor, neurastenia? No, porque nos va a faltar qué comer"; escribe Quiroga² y además: "Si trazo un renglón y busco una rima, en el interior estoy buscando qué comer. No tengo dinero"³. Diría que el hueco del hambre abre una oquedad, patentiza el vacío de la imagen modernista: el fracaso del dandy. Imagen raída que se superpone a otra descripción, en la primera biografía de Horacio Quiroga que escribieron José M. Delgado y Alberto J. Brignole. Allí se reconoce al personaje de las primeras páginas del diario en su partida a París:

(. . .) en cuanto pudo, recogió el dinero de su herencia, lió las maletas y volvió a París, aspiración suprema y obligada de todo joven poeta insurrecto. Se embarcó como un dandy: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial, y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil⁴.

Recuérdese que Brignole fue uno de los amigos que despidió a Quiroga en Montevideo, de modo que estas impresiones son, asimismo, autobiográficas.

La imagen anterior se contrapone con la siguiente:

Vovió con pasaje de tercera. Su indumentaria revelaba a la legua la tirantez pasada. Un mal jokey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia del cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable constituían todo su ajuar. Costó reconocerlo⁵.

El motivo de la indumentaria, la imagen contrapuesta de un dandy que parte a París y un andrajoso pasajero que regresa en tercera clase simbolizan la cambiante posición del sujeto. Revelan, por lo pronto, el valor simbólico del atuendo, de la vestidura para la cultura finisecular. El modernismo recoge la tradición decadente, cuya extensión, según Mario Praz, incluye la generación de 1830 y la de 1880⁶. El decadentismo es una epifanía exacerbada de ciertos postulados románticos y se continúa y reaparece en el simbolismo. El dandy es una figura decadente: lo fueron Byron, Baudelaire y Wilde; lo fueron Georges Brummel y Robert de Montesquieu. El primero fue modelo de Balzac en el *Traite de la vie élégante*, publicado en 1830; el segundo fue modelo del personaje decadente de la novela *A reboure*, de Huysmans, llamado Des Esseintes y, asimismo, del Barón Charlus, que aparece en *A la recherche du temps perdu* de Proust. La relación entre el sujeto y su indumentaria responde también a la estética de las correspondencias. Es decir, el atuendo *significa*, proyecta la singularidad del sujeto, su individualismo radical. Como señala Luis Antonio de Villena, el dandy nunca es un traje, pero el traje es una señal que nos informa de otra cosa: el carácter inesperado, "un poco improbable", del esteta y del

2. Ibidem, p. 92.

3. Ibidem, p. 96.

4. JOSE M. DELGADO y ALBERTO J. BRIGNOLE, *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, 1939 (Citado en Horacio Quiroga, *Diario de viaje a París*, ed. cit., p. 14).

5. Ibidem, p. 16.

6. MARIO PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, p. 326.

rebelde⁷. El dandy no es un hombre a la moda sino el inicio de las modas, su gesto primero. Manera, amaneramiento del individualismo romántico, el dandysmo es una suerte de crispación de la vida elegante que se diferencia de la medianía burguesa. Al respecto, Balzac asegura que el dandysmo es una afectación de la moda: “una herejía de la vida elegante”⁸. En cierto modo, el dandysmo finisecular sería una continuación herética del primer dandysmo, en cuanto supone un desvío, una exasperación del artificio, de la exquisita sensibilidad enfermiza, del apartamiento, de lo raro, de la oscura y ambigua violencia erótica. La indumentaria preserva esos atributos y comporta un reflejo metonímico del yo, en cuanto la singularidad de ese espíritu aristocrático se desplaza al vestido y a la gestualidad que lo acompaña. Analogías, correspondencias: la actitud del dandy, su infeliz egotismo y su gozoso desdén, se resignifican en la vestimenta y toda su vida es vivida como encarnación lírica, como un texto de arte⁹. Esta identidad, que se obtiene por la indumentaria como apartamiento de la sociedad mercantil, es ficticia, o bien, aparece como ficticia la presunta disolución de las leyes del mercado que aspira alcanzar para sí, como observa agudamente Peter V. Zima¹⁰. Pero si en el dandy la moda elimina la identidad, en Quiroga el fracaso se muestra en la indumentaria andrajosa, en la carencia misma —el límite marginador de la sociedad mercantil—: la falta de dinero. No la moda, no la vestimenta reproducida e imitada según un modelo singular, sino la negación de la moda: la vestimenta raída¹¹.

Antes de su viaje a París, Quiroga había sostenido en varios ensayos la estética modernista: “Sadismo—Masoquismo”, “Leopoldo Lugones”, “Aspectos del modernismo”, publicados en la *Revista del Salto*, fundada por él en 1899, juntos a sus amigos Brignole, Delgado y Fernández Saldaña. “Nuestra imaginación hiperestesiada —escribía entonces—, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la

7. LUIS ANTONIO de VILLENA, “Introducción al dandysmo”, en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, 1983, pp. 7-42.
8. HONORE DE BALZAC, *Tratado de la vida elegante*, Buenos Aires, 1948, p. 62.
9. Para estudiar las relaciones entre las esferas estéticas y la extra-estética, cfr. “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Juan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, 1977, pp. 44-59. Para estudiar la relación entre “textos de la vida” y “textos del arte” en el simbolismo, cfr. Z. G. Minc, “El concepto del texto y la estética simbolista”, en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979, pp. 137-144.
10. “The differences between the worker and the dandy is due to the fact that the worker regards clothing from the point of view of usefulness (*the usage value*), whereas the dandy unconsciously cultivates its *exchange value*: its value for others. The latter has two aspects: Fashionable clothing is produced for the sake of the market, and the dandy contributes to the smooth functioning of this process, even when he is directly involved in the change, in the ‘making’ of fashion (as Brummel was). Unlike the worker or the peasant, the dandy wears clothes *primarily* to communicate: to elicit the admiration of the others, to appear in their eyes as a *unique* and *desirable* individual. He cultivates the appearance and the mask. Eventually, he turns out to be *identical* with the various masks which are meant to vouch for his *uniqueness* and his *identity*. The fictitious nature of an identity which is the product of fashion becomes clear whenever the laws of the fashion market (the imitation and the reproduction) annihilate that very uniqueness (the *Aura*) pursued by the heroes of dress” (Peter V. Zima, “From dandysm to art or Narcissus bifront”, en *Neohelicon* (1986), XII/2, pp. 201-238).
11. Cuando la vestimenta raída se imita y reproduce deliberadamente, como la moda punk, pierde en buen grado sus efectos de rebeldía.

más grande exageración sensitiva, a la concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes”¹². Un año después emprende el viaje a París, movimiento desrealizador —como señaló David Viñas— de esa imaginación hiperestesiada, que fetichiza en el espacio de la ciudad mítica el ámbito privado, íntimo, del trabajo poético: “torre de marfil-ciudad artística”¹³. Durante la travesía, la estética modernista que profesa el dandy es la adecuada: reafirma un deseo nunca satisfecho y percibe la desigualdad entre el instante presente y el paraíso futuro o, mejor dicho, la fugacidad del futuro en el anhelo de la pura presencia. Estado de pérdida y de huida en el permanecer, cuya ecuación es el ocio, el reposo. Ya lo decía Balzac: “El reposo absoluto produce el *spleen*”¹⁴. Y en el *Diario de viaje* leemos: “Ley eterna de impotencia y de angustia, que nos hace siempre abjurar de lo que nos hemos prometido de bueno, porque hoy como ayer hemos deseado otra cosa, otro algo que la existencia no cumple”¹⁵.

El espacio soñado es París, el paraíso artificial del ocio, pero además el sitio de emplazamiento de la Exposición Universal, apoteosis de la acumulación capitalista. Si, como afirmaba Benjamin, la Exposición parisina es el universo del fetiche “mercadería”¹⁶, su lugar de peregrinación, Quiroga va al encuentro de dos fetiches que se complementan y se confunden. En sus crónicas desde París, publicadas en “La Reforma” y simultáneas a la redacción del diario, Quiroga acumula nombres para sustantivar el acopio, que se ordena en las riberas del río que atraviesa la ciudad:

Siguiendo la orilla derecha del Sena: Palacios de Horticultura y Arboricultura, Palacio del Baile, Torre de lo maravilloso, Casa de risa y Teatro Guillaume, Gran Guignol, Acuario de París, La Roulotte, Chatnoir, Cuadros vivos, Ciudad de París y algunos otros pabellones. Más adelante está el *Trocadero*, con las colonias extranjeras, el Diorama, el Teatro Cambodgiano, Panorama del Congo, Viajes animados y el viejo París.

En la orilla izquierda del Sena están los pabellones de las naciones, todos seguidos. Luego el Campo de Marte con el Palacio luminoso, Panorama de la vuelta del mundo, Cineorama, Palacio de la Electricidad, Venecia en París, Palacio de la Mujer, Villa suiza, Gran Rueda de París, Mareorama, Globo terrestre, Palacio de óptica, Sala de fiestas¹⁷.

La Exposición es el espejismo de la totalidad, que sólo puede sugerirse por la abrumadora enumeración. Allí el dandy ocioso puede ejercer su papel a la perfección, puede realizar el supremo desdén al progreso burgués pues se halla en un perímetro privilegiado. La Exposición Universal en París: metáfora que concentra en ese espacio limitado la dilatada capital de sueño y el sueño de la acumulación capitalista. Pero extraviándose caprichosamente en ese espacio, el dandy no hace más que

12. QUIROGA, H. *Obras inéditas y desconocidas, VIII: época modernista*, Montevideo, 1973, p. 50.
13. DAVID VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, 1982, pp. 60-63.
14. Op. cit., p. 14.
15. Op. cit., p. 51.
16. WALTER BENJAMIN, *Sobre el programa de una filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, 1986: 130.
17. QUIROGA, H. “Desde París”, en *Obras inéditas y desconocidas, VIII: época modernista*, ed. cit., p. 105.

confirmar un orden¹⁸. Escena última del romanticismo, el dandysmo decadente reitera como una caricatura el utilitarismo del interés personal en su egotismo antiburgués. La rebeldía del dandy mantiene y encubre en su apartamento ese precario equilibrio entre la acumulación burguesa y el antiprogresismo individualista. Como apuntó lúcidamente Georges Bataille, en su ensayo sobre Baudelaire, “bajo su forma consagrada, el romanticismo sólo fue un aspecto antiburgués del individualismo burgués. Rasgadura, negación de sí mismo, nostalgia de lo que no se tiene, expresaron el malestar de la burguesía”¹⁹. Ya Balzac había previsto el escamoteo en la vida elegante: “El efecto más esencial de la elegancia es ocultar los medios”, escribe. Y además: “Todo lo que revela una economía es poco elegante”²⁰.

El simbolismo del dandy se esfuma cuando se descubre el valor simbólico del dinero, que *sostiene* su elegancia. La carencia transforma el ocio y el *spleen* desacomodando el equilibrio del *dandy*: Quiroga debe vender su jacquet, ya no puede deambular por la Exposición, ni asistir a los museos, ni a las carreras de bicicletas, ni pasear por los boulevares como un *flâneur*. La economía se revela y cae así en la ignominia de la inelegancia. “No tengo fibra de bohemio —escribe— porque tengo mucha vergüenza”²¹. De ese modo, hacia el final del diario, el París soñado, el espacio utópico, se modifica, se desplaza nuevamente:

En cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todos modos, es hermosa ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame París o Salto. Un poeta griego de la decadencia, dijo: ‘La patria está donde se vive bien’. Es un gran pensamiento. ¿Por qué he de decir yo que no hay como París, si no me divierto? Quédense en buena hora con él los que gozan; pero yo no tengo ninguna razón para eso y estoy en lo verdadero diciendo que Montevideo es mejor que París, porque allí lo paso bien; que el Salto es mejor que París, porque allí me divierto más. (. . .). El lugar que nos ha visto felices y contentos, es el mejor de todos. En París se divierten los demás, yo en Salto. ¿Diré por lo tanto que esto es mejor que aquello? Sería una estupidez²².

Otra vez la insatisfacción: nunca se alcanza el horizonte de oro. La mirada retorna y funda otro *locus amoenus*: América, Uruguay, la ciudad de Salto.

París se transforma en el espacio de la saciedad, de la hartura, nunca en el de la nostalgia. “Todo se colma —escribe Quiroga en las crónicas desde París— y aparece sin embargo, como un dolorido reproche a la sensación artística, el recuerdo de un lejano lugar donde está lo que se extraña y adora. La ciudad, no”²³. La transformación que sufre el dandy se repetirá algunos años después cuando Quiroga descubre el espacio que modelizará su escritura ulterior: la selva²⁴.

18. PETER V. ZIMA observa: “(. . .) the dandy, who lives off the market value, is incapable of finding or creating anyaesthetic scale of values beyond the real of the exchange value” (art. cit., p. 212).
19. GEORGES BATAILLE, *La literatura y el mal*, Madrid, 1959, p. 43.
20. Op. cit., p. 52.
21. *Diario de viaje a París*, ed. cit., p. 100.
22. *Ibidem*, p. 102.
23. Art. cit., p. 109.
24. Esta imagen emblemática del dandy fracasado, de la cual nos valemos para cifrar la muta-

La comprensión de la imagen de este sujeto que narra, de este dandy que fracasa, que *debe* fracasar, se complica con otras figuras. A la silueta aguanosa del joven crepuscular se superpone el nítido, veloz perfil de un ciclista.

Tiempo después, Quiroga confesaría a Julio E. Payró: “Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta”²⁵. Europa no es sólo el sitio del ensueño, sino también un espacio pasible de ser recorrido en bicicleta. Pura exterioridad que compromete la presunta languidez del cuerpo modernista: negación de la caminata entre la muchedumbre, que requiere el ocioso para constituirse en la exclusión de la mediocre mirada ajena y, asimismo, negación del espacio intimista, del cenáculo, del café, del *boudoir*, del cuarto, de todo aquello que Jauss denomina “la dulzura del *foyer*”²⁶. Ese espacio soñado en la privacidad, ese texto que era París no se duplica en el París real cuando se lo recorre en bicicleta: “[el Bois de Boulogne] es algo monótono sin ser ni mucho menos como se le ha ponderado. Una monótona uniformidad de árboles altos y delgados, con no muchas variantes”²⁷. En cambio Quiroga asiste a las carreras, apunta con precisión performances, velocidades, tipo de máquinas, cuerpos de ciclistas. La actividad opaca la luz imaginada de la ciudad y los ojos no se acostumbran del todo a la sombra. En las crónicas desde París leemos: “La

ción estética, que supone el abandono del modernismo hacia el peculiar objetivismo de Quiroga en los cuentos misioneros, y cuyos rasgos dejan una huella en la nueva escritura, se reitera en setiembre de 1903. Entonces, el escritor conoce las ruinas jesuíticas de San Ignacio en la expedición que realiza, como fotógrafo, junto a Leopoldo Lugones. En *El imperio jesuítico* Lugones escribe:

“El bosque ha tenido su lujo sobre aquella antigua desolación, siendo ahora las ruinas un encanto de la comarca. (. . .). Abandonados los pueblos, la maleza ha arraigado en aquella tierra propicia, precipitándose sobre ella con un encarnizamiento de asalto. (. . .). La selva entierra literalmente aquello, de tal suerte, que puede presagiarse una ruina en razón de su espesura. (. . .). El espíritu revive a su contacto una historia originalísima; experimenta una impresión algo más elevada de la que inspira el éxtasis fácil del burgués ante la rocalla de las grutas municipales, y aquella tristeza agreste le hace comprender que no todo es retórica en la mentada ‘poesía de las ruinas’ ” (*El imperio jesuítico*, Buenos Aires, 1981, pp. 193-195).

Esto ve sin duda el ojo fotográfico de Quiroga y, seguramente, a través del filtro lugoniano. Lugones compartió hacia 1901, en Montevideo, las reuniones literarias del cenáculo modernista *Consistorio del Gay Saber*, fundado por Quiroga, Brignole, Delgado y Saldaña. Poco después, Quiroga dedicaba a Lugones su colección de versos modernistas *Los arrecifes de coral*. Es sintomático que Lugones, en cierto modo, “conduzca” a Quiroga hacia ese nuevo espacio: la selva que devora las ruinas de una civilización conquistadora. En 1910 Quiroga se instalará en San Ignacio, donde comenzará a constituir su nueva mirada estética, que ya debió ejercitar desde el ojo lúcido de una cámara fotográfica y que resguarda ese ambiguo gesto modernista que rechaza el “éxtasis fácil del burgués”. También es sintomático el cambio en la indumentaria —similar al de su viaje a París— que describen sus biógrafos. Quiroga parte de San Ignacio con vestimenta “inobjetable para señoritos distinguidos”, pero ya en Misiones usa “un par de botas desparejas, los pantalones a medio muslo, las peludas pantorrillas al aire, la camisa convertida en una especie de bocoy aeronáutico jaspeado en almíbares confusos, el jokey con el barbijo de cuerda, la barba y el pelo enmarañados” (cit. por Oscar Masotta y Jorge Lafforgue, “Cronología”, en Noé Jitrik, *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo, 1967, p. 21).

25. EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *Las raíces de Horacio Quiroga*, Montevideo, 1961, p. 32.

26. HANS ROBERT JAUSS, “La douceur du foyer”, en *Pour une esthétique de la réception* París, 1978, pp. 263-299.

27. *Diario de viaje a París*, ed. cit., p. 79.

primera impresión que se siente al contemplar las ciudades de estas latitudes es tristísima”²⁸. O bien: “Nôtre Dame, en su sección exterior, causa el mismo sombrío efecto que el de los otros monumentos de París”²⁹. En cuanto supone la suspensión del ocio estetizante, la *actividad* es otro índice del fracaso del dandy³⁰.

En fin, otra figura complicará esta imagen que aquí se esboza: la que incluye la noción de lo extranjero y de lo fronterizo. El narrador asiste al café Cyrano, donde se reúnen estetas modernistas, danzarinas o simples peripatéticos al decir de Darío. Quiroga, en la noche del 16 de mayo, le pregunta a Enrique Gómez Carrillo:

—Diga, Carrillo, ¿Ud. habla guaraní?
—¿Cómo?
—Sí habla guaraní.
—No sé lo que es eso.

Quiroga interroga a Montealegre, que tampoco habla guaraní. Pero Gómez Carrillo pregunta a su vez: “¿Ud. habla inglés? (. . .) ¿Y alemán?”. No, Quiroga no habla inglés ni alemán.

—¿Y cómo quiere Ud. que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastante ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá.

La respuesta de Quiroga es pausada, con la serena impertinencia de una leve injuria:

—Le pregunté a Montealegre si hablaba guaraní, porque Ud. ni siquiera conocía la existencia de (que en América hay) un idioma americano que se llama guaraní³¹.

Antes el cuerpo, la actividad, ahora la lengua, la extranjería vuelven al dandy excéntrico, pero *respecto del dandysmo*. Si el dandy se realiza en la metrópoli donde las lenguas se entremezclan, en esa babel lingüística donde los idiomas se

28. Art. cit., p. 100.

29. Ibidem, p. 107.

30. Esto apunta con singular agudeza Noé Jitrik, cuando vislumbra en el joven deportista el germen del *homo faber*, mediado por la actividad:

“El *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga* muestra cuán poco arraigadas estaban en él las convicciones de su época acerca del sufrimiento, la poesía y el hambre, la bohemia y las otras generalidades a la moda. Un mes y días bastan para que empiece a poner en duda la estabilidad puramente fantasiosa de las relaciones entre experiencia y literatura que había fabricado el modernismo. Lo cual no obsta para que en medio de sus penurias confeccione poesías como ‘tenía la palidez mórbida y elegante de las señoras desmayadas. . .’. Esta falta de relación, como se demuestra por lo que será su obra definitiva no es más que un mecanismo que sigue actuando por la falta de una perspectiva inmediata. Hay en esas páginas, simples e insignificantes desde el punto de vista de la literatura, el germen de lo que se erigirá de a poco en actitud literaria fundamental. Su amor por la bicicleta, por ejemplo, y su apreciación del deporte y de los deportistas. (. . .) Joven de la buena sociedad que era, y solo como cualquier hombre que no es más que el compendio de sus propias fuerzas, rehace su vida y su literatura.

El punto de contacto es la actividad, lo que sale de nuestras manos, (. . .). ‘Homo faber’ es, pues, directamente el ‘homo’ que intenta penetrarse mediante la ‘fabricación’” (Op. cit., pp. 95-96).

31. *Diario de viaje a París*, ed. cit., pp. 85-86.

legalizan con su carta de ciudadanía, el fracaso del que nombra una lengua que *no existe* en París lo sitúa en la frontera, lo vuelve un desterrado. “Para nosotros —escribe Quiroga en las crónicas—, pobres desterrados de la suprema intelectualidad, la visión de París es una nostalgia de un lugar que nunca hemos visto”³².

Los desterrados. Esa imagen se halla en el texto de Quiroga desde siempre. El horizonte de oro se hunde en el oeste: el *soleil couchant* del simbolismo, el crepúsculo en el jardín, el sentimiento de ocaso del dandy pueden simbolizarse en uno de los sueños que Quiroga tuvo a bordo del buque. El y sus amigos de Salto contemplan una lividez en el oeste, un resplandor amarillo donde se pone el sol pero que no era ya la luz solar:

Todos nos miramos con espanto, y se nos erizaron los cabellos, al vernos esas caras azufradas con la expresión retorcida y dilatada, mirando ansiosamente y sin movernos el horizonte, donde iba a hundirse la tierra. Y veíamos cómo se iba hundiendo en el oeste en (algo) aquella solfatara de claridades lívidas, poco a poco, y se iba, se iba, con nosotros que estábamos terriblemente observando el deslizamiento, mientras sentíamos la sensación de angustia y silenciosa desaparición del estómago que acompaña a las ondulaciones del mar y tierra. Era un cuadro siniestro y apocalíptico, todo oscuro, nosotros en la orilla, y sólo allá a lo lejos, aquella claridad de delirio, en que se iba hundiendo la tierra. ...³³.

En este punto quiero superponer otra imagen futura para el joven que en viaje hacia París sueña que en occidente la tierra se hunde. Es otra frontera, una distinta lengua, una extranjería. En el cuento “Los desterrados”, publicado en 1926, dos brasileños viejos regresan a su patria y van muriéndose en la travesía. Joao Pedro y Tirafofo contemplan un sol naciente, el rayo que rompe la niebla y los pinares nativos. Viejos desterrados que mueren en la frontera, cuando creen alcanzar el horizonte soñado. Entre estos vacíos superpuestos, entre el horizonte que se hunde y el cuerpo que muere en la frontera, entre París y la selva misionera, Quiroga ha elaborado trabajosamente otro mito, que implica una mutación estética radical. Pero, de algún modo, el fracaso del dandy, como negatividad, informa, conforma el desterrado. Sospecho, al vislumbrar la parábola que va de 1900 a 1926, que así como el dandy recubre en la indumentaria, el gesto y el estilo la oquedad modernista, el *homo fabér* oculta en su anarquismo autosuficiente otro vacío. Tanto el ocio como el trabajo desocultarían al fin una especie de muerte: el derrumbe en el horizonte de la utopía individualista. “Si es infierno el aborto —escribía Quiroga en viaje hacia París—, infierno es no producir. En aquél todavía puede gritar el germen desesperado; en éste el músculo se hunde en el vacío, como un brazo que agita desesperadamente una honda que no tiene piedra”³⁴. Porque Quiroga alcanzó el desierto de la utopía, el no-lugar, inventando, reescribiendo sobre el vacío. Imágenes del destierro, lentos, tenaces, laboriosos machetazos que abriendo la selva descubren una caligrafía, una deslumbrante escritura.

32. Art. cit., p. 100.

33. *Diario de viaje a París*, ed. cit., p. 59.

34. *Ibidem*, p. 56.

Las formas de la superficie

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

CONICET



I E C H

SANDRA CONTRERAS

EL ARTESANO DE LA FRAGILIDAD

“... como un aire liviano que estaba por encima de todas las cosas.”

Felisberto Hernández, *El vapor*

“Reina la desocupación, el tiempo sobra”. En esta complacencia del tiempo que se pierde, de un tiempo sin urgencias ni hondas inquietudes, Aira —según él lo cuenta en la contratapa— se dispuso a escribir *Ema, la cautiva*¹. Sus relatos, tal vez para no desmentir esta confianza, saben conformarse en el liviano reino —y no en el estruendoso triunfo— de la frivolidad; hacen de ella la materia y el gesto de su arte. Un arte, se diría, superficial. En un sentido, están la ligera estupidez de los personajes, la trivialidad de las escenas, lo fútil hecho tono y perspectiva. En otro, el arte de esquivar las formas de la profundidad para ensayar en su lugar las formas de la superficie. Una superficie, sin embargo, temblorosa, siempre a punto de volverse honda.

Hace treinta años, Robbe-Grillet preguntaba cómo derribar “los viejos mitos de la profundidad”; para decir una respuesta, su literatura privó al mundo de interioridad y de humana trascendencia y lo volvió “una superficie lisa, sin significado, sin alma, sin valores”². Tal vez la misma pregunta anime los relatos de César Aira aunque la respuesta que ellos arriesgan, sin duda, sea otra. Aira parece devolverle a los relatos el placer de la narración: hay allí una historia o, al menos, unos personajes y algo de intriga. Su arte consiste, sin embargo, en evitar que ellos alcancen alguna forma de la solidez o la tranquilidad de “una” línea que avanza. El de Aira, entiendo, es el arte de narrar en ese espacio tenso que la paradoja traza: ni la simple llaneza de la detonación, ni el camino hacia adentro o hacia atrás de la connotación, sino la superficie desplegada que anula el dominio de la verdad y el dominio de las cosas que van en un único sentido para que en ella se deslicen, se crucen y se afirmen dos sentidos a la vez. Al menos *El vestido rosa* y *La luz argentina*³ parecen tenderse en esa superficie, en ese espacio suspendido que todo lo suspende, porque si se afirman lo hacen no en la placidez sino en el temblor que para Kitty es la intranquilidad. Relatos superficiales, hechos en la superficie y no en lo profundo, de ellos tal vez pueda decirse lo mismo que Manuel en *El vestido rosa* imagina ser: “una tensión en el momento de desperezarse”.

1. Un personaje algo enigmático y una serie de conjeturas que quieren asomarse a él abren *El vestido rosa*. Una casa y un tiempo, afectos, inquietudes y disputas

1. Editorial Belgrano, 1981.

2. En “Naturaleza, humanismo, tragedia”, 1958 en *Por una nueva novela*, Seix Barral.

3. *El vestido rosa*, Ada Korn editora, 1984; *La luz argentina*, CEDAL, 1983.

familiares van perfilando el marco. Y es cuando el relato concede un ejemplo, uno entre otros, que un vestido, sutil, irrumpe. Casi invisible en un párrafo cuyo tema es visiblemente otro, deslizado en el azar del ejemplo, ese vestido nimio, insignificante, es sin embargo el que desata los relatos: el de este cuento, el de los malones, el de la campaña del desierto. Que un ínfimo vestido, que un fortuito ejemplo sean su sostén —su frágil sostén— les confiere, sin duda, algo de vértigo: esos relatos podrían no haber sido, podrían, como el vestidito, esfumarse y nadie tal vez lo advertiría.

Hay una razón en el vestido, la de servir a un sordo enfrentamiento, pero basta que una mirada lo descubra con estupor para que se desligue de esa servidumbre e, indiferente, se vuelva “un objeto sin explicaciones”, “un lujo de la fugacidad”. Un escándalo en ese mundo de necesidades, que sin embargo resulta imprescindible —a la historia, a los personajes—, dibuja las formas de la paradoja: él, cuyo peso es nulo, va cargando con el peso del relato: él, que no tiene centro, pura superficie sin volumen, es el centro siempre huidizo de Augusta, de Asís, de Manuel, “el ojo mismo de todas las pasiones”. De la necesidad al lujo y del lujo otra vez a la necesidad; o, mejor, gratuito al tiempo que indispensable y, a la vez, necesario al tiempo que contingente, la paradoja del vestido alcanza al relato para hacer de él un espacio que se tensa sobre un vertiginoso abismo: el que se abre, sin cerrarse nunca, entre el azar del ejemplo y la necesidad de la historia.

Que un vestidito fútil y minúsculo destinado a perderse aún antes de haber sido terminado despliegue tantos contratiempos, que inasible pase por tantas manos, que casi invisible sea el deseo de tantos y que en su trivialidad sea la ocasión de inventar malones, una cautiva y con ella la seria, la poco trivial, campaña de Roca, es sin duda asombroso. O al menos desproporcionado, porque no hay la proporción acorde con las cosas del mundo entre una nubecita rosa y una cruzada de guerreros lanzados a su encuentro. Cuando, además, sin asombro se nos dice que ni el rey ni el general creían demasiado en ese objeto pueril y que sin embargo fingieron creerlo para hacer creer sus simulacros, nuestro asombro crece. El nuestro, no el del relato⁴. Porque “los indios —dice—, claro está, no aparecieron nunca”. Es el asombro de la maravilla, el de los relatos maravillosos que cautiva y encanta a quien los lee⁵.

El asombro —el del relato y el de los personajes— se desplaza, en cambio, a la casualidad. Es la casualidad (eso que azaroso es sin embargo necesario en el relato de aventuras) y no “el sueño feliz del final” lo que en *El vestido rosa* maravilla y suspende las palabras; es la perfecta coincidencia lo que aquí es del orden del exceso y no por la acumulación sino por lo que en el encuentro mismo desborda. De Nadja, el personaje, Blanchot escribió: “. . . esta presencia es casual, traída por el azar, recobrada por el azar, peligrosa y fascinante como él y finalmente disipándose

4. El asombro y no la duda, porque Aira sabe imponer este sueño; sabe, como en los relatos de la infancia, narrar la fábula y producir esa espontánea suspensión de la duda que, dice Borges que dijo Coleridge, es la fe poética.

5. Cf. Michel Robert: “Países de las maravillas” en *Novela de los Orígenes, origen de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, 1973.

en sí, en el tremendo intermedio abierto por lo imprevisible entre razón y falta de razón”⁶. Quiero valerme de éstas que sin duda son las más justas palabras para decir ese intervalo que es cada irrupción del objeto, para decir esa paradójica unión que es el azar. Porque en cada encuentro hay una razón que liga las escenas al tiempo que falta la causa profunda que proyectada hacia el final lo haga necesario, es que allí, en ese roce fugaz, hay algo de fortuito y necesario a la vez, y ante ambos polos un hiato sin término.

Sin duda, es por este vacío que rige el encuentro azaroso —esto es, por ese desencuentro entre el personaje y el objeto que el azar une y que allí en la unión de lo in-unificable abre la distancia, por esa falta de plenitud en el ajuste— que el relato (paradójicamente centrado en torno a esos vacíos) se desvía a cada paso en una búsqueda tan incesante como inconclusa. La del objeto que pueda colmar el hueco del vestido, la promesa del sentido; la del objeto que el vestido pueda cubrir: una niña o, mejor, una muñeca porque allí —como Augusta lo imagina— la perfección del recubrimiento lo aliviaría del temblor del azar, del estremecimiento de lo efímero, para volverlo eterno, eternamente necesario; allí podría descansar —para siempre— de “esa persecución jadeante y extenuante” que el azar abre y el deseo suscita.

Probablemente las palabras que mejor dicen el tiempo fugaz de la sorpresa sean las que abren la cadena de desvíos: “Sucedió casualmente que en esos mismos días. . .”: *Sucedió* casualmente: ellas dicen a la vez la sucesión y la irrupción del suceso que anula la continuidad, la suspende y hace de ese instante toda la maravilla y el misterio.

No sólo de este tiempo que no dura está hecha la duración de *El vestido rosa*; también, como los cuentos de hadas, juega con la espera. Como ellos, crece en la avidez de la aventura pero las suyas no son las empresas fabulosas sino las increíbles aventuras del extravío inútil. Si los cuentos se complacen en diferir el idilio y hacen de esa espera un espectáculo, sus dilaciones nunca son tan excesivas como para que una reconciliación no arribe “justo a tiempo”⁷. En el tiempo de la espera es, en cambio, donde el cuento de Aira se extravía. Hay un punto, ubicuo, en el que la espera de Manuel (“tenía que esperar y lo hizo”) se excede, hay un punto en el que el deseo y el odio de Augusta seguramente ya se han desvanecido y entonces su viaje ya no tiene objeto, cae en el vértigo de la insensatez que prolonga la espera aun cuando la búsqueda haya concluido en el principio. Probablemente sea cuando “perdió la cuenta” de los malones que pasaban que el cuento de Aira se perdió y entonces la fabulosa empresa no es sino la travesía hecha tan sólo de las noches y los días, no es sino la novela que Duval hubiera querido escribir: “una saga sumamente estúpida”⁸. En esa estupidez inexplicable, el cuento de Aira olvida —con un olvido que nunca es la fuerza del desdén— la ejemplaridad que los cuentos nos prodigan. Su frivolidad, entonces, como el tiempo de su espera, tal vez sea excesiva.

6. En “El mañana jugador” en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

7. Cf. Marthe Robert, cap. cit. ob. cit.

8. En *Emma, la cautiva*.

Son estas desmesuras en los tiempos de la espera⁹ –Asís, en el final, todavía pide unos años más– los que hacen desbordar el tiempo de la sorpresa, los que hacen de la casualidad un encuentro a la deriva, una furtiva coincidencia que llega tarde y que en esa tardanza ostenta el vacío que la anuda. Por eso, cuando “al fin” Asís y el vestidito se reencuentran, cuando para algún personaje el vestido llega, mágico, “justo a tiempo”, ya no nos importa demasiado. Es que Asís y el relato, y nosotros con ellos, nos hemos desviado a unos ojos inquietantes, ahora es otro el misterio que nos ocupa y nos alienta. Asís y el vestido, se estremecen, cada uno, a la espera de los objetos que les den sentido y el relato se suspende no en los círculos que los confundieron sino en una llana línea recta lanzada a la incertidumbre de otro probable desencuentro.

Demora insensata de una travesía inconclusa, mágica y sorpresiva coincidencia a destiempo, en la paradoja de estos tiempos encontrados, los tiempos del relato se deshacen.

“La vida era *sumamente* rara”, se dice el resero al mismo tiempo que cree haber entrado en el espacio fabuloso de un cuento. “Era *demasiada* coincidencia”, intuye Manuel al tiempo que, presuroso, imagina razones. Porque hay un exceso en el decir que hace sospechar a la linealidad del enunciado su dirección inversa, el espacio de la incertidumbre no es, en *El vestido rosa*, del orden de la vaguedad sino del orden de los círculos: sin punto de partida ni punto de llegada, toda línea de sentido se continúa, se vuelve en su contrario.

Por esta superficie, dos anhelos *encontrados* alientan al relato: el de simular “un trozo de la vida” y el de contagiarse de la placentera y frívola irrealidad de los cuentos. “Todo era sueño” – “Todo era posible”: las dos conjeturas, que no alcanzan más que la débil consistencia de una sospecha, tironean a Manuel y con él, al relato¹⁰.

Los espacios de la paradoja hacen de *El vestido rosa* un relato tan vertiginoso como esos interminables viajes que viran en redondo. El de este cuento es, sin embargo, un vértigo para nada trágico. Como la increíble distracción de Manuel, “apenas un parpadeo”. Y en este olvido de tragedia, de hondo y humano dramatismo, el cuento de Aira vuelve a escamotear lo profundo¹¹.

9. Desmesuras que se conjugan con otros destiempos del relato: décadas de malones en un párrafo, la resolución de la vida de Manuel en dos líneas, los largos 80 años de Asís en 80 breves páginas. Como si estos apresuramientos imprimieran al relato el ritmo de los cuentos que, ansiosos, persiguen su final.
10. Cf. Marthe Robert, ob. cit. El vestido rosa parece confundir los dos modos de la ilusión novelesca: A veces hace como si no existiera: cuando la casualidad es increíble, menta la vida; cuando más miente, impasible y rápido, parece más verdadero. Sin embargo, si algún término de comparación se proclama es el de los cuentos y no el de la vida (“El más chico tenía como en los cuentos un perrito blanco”) y si alguna impresión deja el súbito disparo de Bibiano no es el de su implacable realidad sino el de un aire de encantamiento. Nombra la vida, lo real pero también el sueño, la fábula, la marea de la ficción.
11. Para la solaridad entre humanismo y tragedia, entre humanismo y profundidad, cf. Barthes. “No hay una escuela Robbe-Grillet” en *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1983. Robbe-Grillet: art. cit.

El relato que le sigue en la edición de Ada Korn, *Las ovejas*, es según el título, una novela. Una hoja en blanco, tan sólo un dibujo en su mitad inferior, media entre la portada y la página inicial como para anunciar desde el comienzo que la novela sabe, o quiere, tomarse su tiempo. (*El vestido rosa*, en cambio, en la primera hoja hace confluír apretadamente título y epígrafe y en la siguiente se lanza a contar sin blancos ni respiros). Sin embargo, el tiempo que se toma en el papel no condice con los tiempos del relato: la novela tan sólo abarca una temporada (y no toda una vida) y las páginas que ocupa son sensiblemente más escasas que las del cuento que la precede. Acaso sea porque en ella es el mundo de la necesidad, el espectáculo de la tragedia, el que se narra, o porque allí, en esa progresiva disolución, el cuadro se hace cada vez más grave y las ovejas cada vez más humanas, que la novela no necesita una vasta superficie en la que extenderse. Por el contrario, ella parece concentrarse en un espacio lo suficientemente denso, lo suficientemente hondo, como para desde allí abismarse hacia abajo, hacia adentro, hacia lo profundo.

El vestido rosa, decía, esquiva las formas de la profundidad. Sus enigmas dicen bien este estilo. La presencia inquietante, discretamente ambigua de Asís abre el cuento; la mirada extraña y cautivante de Beatriz lo cierra. Simétricos, hasta en la rima aguda. Pero ni las conjeturas de Rosario sobre Asís ni las de Asís sobre esos ojos dan con la respuesta a estos misterios. Misterios que saben temblar en la inminencia de algo profundo y secreto que nunca se revela. Tal vez porque en ellos nada haya que descubrir. Tal vez porque ellos sean —como ese objeto que entre ambos ocupa el relato lo es para nosotros— una superficie inasible. Entre ambos enigmas, un vestido hueco, pura superficie vestida sobre sí misma, nada cubre, nada oculta; superficie reversible aunque sin derecho ni revés, como los enunciados y las líneas del relato, ella puede refugiarse en una caja y salir a la luz como un secreto pero ella no es el refugio de nada que pueda darle espesor y consistencia. Superficie tersa aún en su fragilidad, esa perfecta llanura rosa desalienta la profunda indagación. Es que, diáfano y opaco al mismo tiempo, ese objeto insensato “obstruía el mundo como un deseo, pero sin dolor, con la transparencia de un follaje ordenado en perfiles”.

II. Dos son los mundos de la profundidad a los que *La luz argentina* se asoma: la gravedad de lo humano y el equilibrio de la alegoría. Mundos de la profundidad aunque también mundos de las alturas, mundos sublimes.

Un aire de mayor seriedad y de inminente tragedia se respira a lo largo de sus páginas. Siempre al borde de la consistencia del horror, la pregunta que ellas despiertan, cada vez más honda y más profunda, es aquella de la primera página: “¿Pero acaso era posible que seres como ellos se volvieran pesados, auténticas bolsas de oro?”. No obstante, la novela de Aira insiste en la respuesta que allí mismo se anticipa (“Lo imposible de esta suposición se alzaba sobre el matrimonio con la majestad de la aurora divina”) porque, a cada paso, ella disipa el horror o, mejor, sabe suspenderlo en el acecho.

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

CONICET



I E C H

También contra la densidad alegórica se erige *La luz argentina*. Reflexiones de índole general la abren y la cierran y en ese marco un “pequeño drama familiar” tiene lugar, como si el relato pasara de las ideas al ejemplo, “de la alegoría a la novela”¹² y de allí volviera a la indiferencia de las abstracciones. En algún fragmento de Barthes se lee: “Pasión constante (e ilusoria) de contraponer a todo hecho aún al más menudo, no la pregunta del niño: *¿por qué?* sino la pregunta del griego antiguo, la pregunta sobre el sentido: *¿qué quiere decir eso?*”¹³. No es el “¿por qué?” del niño que *El vestido rosa* suscita, fútil al tiempo que maravillado en cada encuentro sino la seria pregunta sobre el sentido la que parece presidir *La luz argentina*, la que además parece conferirle algo de su movimiento detenido. (*La luz argentina* narra no un desenfrenado itinerario sino ese detenimiento, esa quietud aún en el estremecimiento que es el rostro extraviado de Kitty). Sin embargo, aun cuando con insistencia interroga “¿qué quiere decir eso?”, la novela de Aira no descansa en la solidez de una respuesta, no cede a la facilidad del nombre último y en esa dilación se resguarda del imperio grave y sublime de la idea. Ni elevada ni profunda, sabe quedarse en la leve superficie, en el rostro, en la faz tambaleante, y conservar algo de aquella futilidad.

Alejar la posible realidad de la tragedia e introducir allí la distancia de la escena, hacer del humano dramatismo una mueca caricaturesca, es el modo en que Reynaldo —siempre “ligeramente humano”— alivia de gravedad a la novela. Así, la “escena” de la crisis, la “teatralidad” del llanto, el “snobismo” de padecimiento, la impostación del “gesto”. Otra mirada, otra voz, no obstante, disputa estos sentidos: Kitty a su vez confiere a cada escena la implacable literalidad (“no tengo una mente de doble fondo”; “aquella vieja está borracha”) o el simple y esperado patetismo de lo humano (“esa pobre mujer”). “La comedia es (. . .) tardanza de lo irremediable” —leo en las últimas siete cuadras de *Glosa*— “silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir”¹⁴. Si acepto, además, que la tragedia es, al decir de Reynaldo, “el mundo de las necesidades”, “el gran peso del dolor” que pasa “tan rápido como un soplo”, tal vez pueda decir que la distancia de la escena, o bien contra lo literal que puede ser terrible o bien contra la profundidad humana que puede ser patética, es la estrategia para borrar aquella “gota de terror” siempre acechante, siempre a punto de volverse inevitable. O para decirlo de otra manera: la novela difiere la honda necesidad trágica con la ligera superficialidad de la comedia.

Sin embargo, al tiempo que introduce la impostura, Reynaldo convierte a Kitty en un enigma y todo su afán reside en indagar ese secreto hasta “encontrar para él otro nombre que el suyo”. El misterio de Kitty, no obstante, resiste la búsqueda y no por oscura o por hermética sino porque aún “bellamente diáfana” ella es,

12. Cf. Borges, J. L.: “De las alegorías a las novelas” en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Emecé.

13. En “¿Qué quiere decir eso?” en *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Ed. Kairos, 1978.

14. Saer, Juan José: *Glosa*, Bs. As., Alianza Editorial, 1986.

como el plano dibujo de una historieta, anodina, sin espesor; como el vestido rosa, una superficie lisa donde la luz con que Reynaldo imagina atravesarla —porque la imagina un espacio denso, atravesable— tan sólo puede detenerse y en todo caso resbalarse, esparcirse indefinidamente.

Doblemente superficial, trivial y plana, la llaneza de Kitty escamotea la gravedad en los dos sentidos: la gravedad de lo serio y la gravedad que atrae hacia abajo y hacia el centro. Entonces, la “súbita iluminación” de Reynaldo no es sino sacar a la luz lo evidente: “Kitty *simplemente* reaccionaba a los cortes de luz”. Porque sacar a la luz lo simple, lo que no tiene doble fondo, es iluminar la ya clara superficie y no la oscura e ilusoria profundidad, la resolución del enigma, entre la fácil metáfora de la luz y la simpleza de lo literal, no es sino su misma negación. No resultará extraño, entonces, que la superficie de una paradójica respuesta redoble esta llaneza: “Kitty constituía las crisis en el azar pero las volvía necesarias. Era un bello círculo vicioso”. *Descubrimiento superficial* que sin embargo no es devuelto a la mera denotación porque muestra una respuesta, acarrea con la historia de su búsqueda; *alumbraimiento superficial*¹⁵ que sin embargo no es la última palabra: “respuesta errática”, la conjetura de Reynaldo yerra, por insuficiente y no por equivocada, a la vez que erra, se desplaza, al enigma de la luz que es su misma paradoja. Es la palabra de Kitty —una explicación tan obvia, tan trivial, tan absurda y tan sensata al mismo tiempo— la que ahora devuelve al misterio la simplicidad. La simplicidad que es la sencillez pero también la simplicidad que es la ausencia de una cara doble.

¿Cuál es el punto de partida y cuál el de llegada en estas direcciones que se cruzan? Porque, por un lado, aquello que Reynaldo configura como escena, ya, está atravesado por la literalidad de Kitty; y a la vez la llaneza de Kitty, ya, está atravesada por la doble sospecha de Reynaldo: la del gesto, la del secreto oculto. Por otro, si hay un probable *doble* fondo en la novela, una respuesta *simple* lo corroe desde siempre a la vez que un probable secreto corroe desde siempre al superficial descubrimiento. Sobre los vidrios del balcón, Reynaldo ve reflejada la escena: Eran figuras de polvo ocre, pulverizadas sobre la cara única de un volumen negro”. De las muchas imágenes de la novela, es ésta sin duda la que más le conviene: la de un paradójico volumen que resiste la densidad y que nos invita no a adentrarnos en un interior oscuro y ausente sino a deslizarnos sobre la negra superficie de su cara única, de su lado simple.

Uno se interna en estos juegos y empieza a sospechar que *La luz argentina*, tan cuidadosamente armada, responde a la definición que en “El arte narrativo y la magia”¹⁶. Borges arriesgó para la novela: “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”. Pero aunque esa “peligrosa armonía” de mágicas afinidades insista, no es la proyección

15. Uno de los tantos significados de “alumbrar” es “descubrir y sacar a la superficie las aguas subterráneas”. Reynaldo, que cuando observa a Kitty piensa que “*en el fondo estaba loca*” y que en ella “*fluían a la superficie*” dolorosos pensamientos”, alumbrar, pero en superficie.

16. En *Discusión*, en *Obras completas*, ob. cit.

ulterior (entendida en el sentido de ese punto que en el final reúne los pormenores dispersos) la que rige *La luz argentina* sino el eco de la analogía. Episodios, personajes, historias, se duplican unos a otros sin consolidar ni la equilibrada proporción ni la clara linealidad alegóricas. La figura que dibujan es más bien la de una red: sin principio ni final, en ella uno puede entrar y de ella salir por cualquiera de sus huecos.

Múltiples analogías pueblan *La luz argentina*. Tal vez esa misma multiplicidad las disperse y las anule. Y si uno, desprendido de su juego cautivante, las observa con más detenimiento advierte que ellas no son del orden de la exactitud. Porque si la analogía es la fusión del signo, la similitud del significante y el significado, el Espejo, y en eso —para Barthes— reside su condena¹⁷, es este cómodo ajuste, este perfecto recubrimiento el que aquí falla. Entonces, tal vez no me haya equivocado en la formulación inicial: el eco de la analogía, siempre que el énfasis lo pongamos en el eco, esto es, en la copia algo deformada que es ese sonido lejano, débil y confuso.

Anoto tan sólo algunos. Como Kitty, una mujer reacciona, descolocada, ante los cortes de luz pero ella responde con la furia y desde abajo, lejos de la oscuridad. Como Kitty, los cantantes de tango son una caricatura pero la mueca de la máscara en ellos es tan excesiva que desborda la ligera puerilidad. Como Reynaldo, la madre de Kitty se extiende en discursos interminables y fascina con esa pasión por las palabras pero a Reynaldo y no a Kitty a quien la pasión por las palabras de su esposo la cautiva. Tres episodios que se doblan pero algo diferentes, como si una fisura en el espejo hiciera de esas copias analogías tan desencajadas como el rostro de Kitty.

Hay un espejo que se diría perfecto: Cristina y Kitty son un enigma de duplicación. Otro, no obstante, viene a perturbar esta placidez. Reynaldo se mira en el rostro de su esposa y advierte, en el escalofrío de un instante, que allí había “un reflejo, casi un retrato de él mismo, una caricatura conyugal”: del reflejo a la caricatura, la fusión de la analogía estalla en un adverbio. La escena nos deja imaginar que Kitty, a su vez, advierte en el rostro de Reynaldo casi un retrato de ella misma y que es por eso que se aparta de él con horror. Pero la novela nos veda las palabras que harían cerrar esta inversión en un perfecto ajuste.

La extraña maravilla de los relámpagos remite, de algún modo, a los periódicos cortes de luz. Son la otra luz argentina, la inquietante luz del cielo argentino. En un sentido, son su reverso: ellos son la luz, el puro resplandor, y no su ausencia; ellos provocan un “alegre miedo inútil” y no el temor de la amenaza. De asistir tan sólo a estas antítesis estaríamos ante “el espectáculo mismo del sentido” pero aquí, a la vez que opuestos, los relámpagos y la luz que se interrumpe son análogos: ambos suspenden el tiempo en la eternidad del instante que es su acontecer. Antítesis y analogía al mismo tiempo, tal vez la paradoja de esta relación suspenda a la novela en la espera de la siempre postergada metáfora que sea su acabado reflejo. Otro es, sin embargo, el desajuste que en esta imagen me interesa: suspendidos en el instante, los relámpagos remiten a su vez a los planos suspendidos de jardines colgantes y ellos a su vez acarrearán imágenes cuyo escenario son, por ejemplo, los parques de

Napoleón. Deslices éstos que muestran la fuga del lenguaje, la fuga que la imposible fusión del signo desata; “analogías erráticas”, analogías a la deriva que el eco de una palabra, el eco de una imagen, y no la exacta correspondencia, suscita.

Del cuento zen, el paradójico designo que es la imprudencia del discípulo —“esperar lo inesperado”— resuena en la historia de Reynaldo. Es su eco invertido (Reynaldo adivina con posterioridad y los cortes, tan previsibles, siempre lo sorprenden); también, su eco análogo (la luz que nunca llega, la frustrada iluminación). Pero hay en el principio de este cuento una breve historia en la que quisiera detenerme: la del buen discípulo, la de aquél que accede a la luz cuando se reconoce en el espejo del maestro. A esto aspira el personaje del cuento: a convertirse en un maestro, esto es, a ubicarse “exactamente del otro lado del espejo”. A lo largo de toda la novela, Reynaldo piensa por analogías, *especula*, pero en el último capítulo piensa que “ya no podía pensar”, que “ya no era un discípulo sino un maestro”. Curiosamente, unas líneas más arriba, él había pasado al otro lado del espejo: Kitty había gritado con horror al mirarse en su cara. Sin buscarlo, ya había pasado al otro lado del espejo y entonces allí su especulación se detuvo.

“Larga repercusión tienen las palabras”, agregaba Borges en aquel ensayo. De estas resonancias, y no de luces, está hecha *La luz argentina* y de ellas extrae su valor. Por esto, no es el *orden* cierto de la analogía sino el eco impreciso de la alusión el que se lee; y no es la luz de la mirada sino la voz evanescente la que gana la novela. Corrijo entonces las líneas iniciales: episodios, personajes, historias, *aluden* unos a otros. En estos ecos, la estricta semejanza se diluye aun cuando no se ignora, porque de la falla en el ajuste del signo se deriva no el detenimiento que es el cierre de la analogía ni tampoco la ausencia sino el temblor o, mejor, el desliz del sentido que, huidizo, nunca se deja asir del todo. En esto reside, sin duda, la fragilidad del orden que insinúa la novela aunque también su fuerza. Nada quizás más frágil que la férrea consistencia de la alegoría: basta con quitarle uno de sus extremos y ella se desmorona. No así en *La luz argentina* que se complace en el difícil arte de mantener, con precisión, límites inciertos.

La luz de la metáfora fracasa pero no por este fracaso todo es devuelto a la tranquila claridad de la denotación. *La luz argentina* es más bien ese espacio que se abre entre la metáfora y lo literal, ese “bello círculo vicioso” —“nieve de la nieve y pájaro del pájaro”— que confunde y suspende el sentido de los sentidos. En esa suspensión (la novela cuenta, además, un intervalo) *La luz argentina* olvida la trascendencia de los significados sublimes y profundos. (Que la palabra “argentina” —tan severa como incansablemente cargada de proyectos y pasados— quede flotando, que ningún sentido la ilumine —porque la explicación de Reynaldo, “en la Argentina siempre se corta la luz”, es casi una broma, una ironía—, que ningún eco profundo se desprenda de su decir, es una forma más de lo superficial, un alarde o tal vez tan sólo un gesto de la ligereza, un modo de extenderla en la liviana llanura de la trivialidad).

Perdida en esta cámara de ecos, finjo detenerla con una imagen: el laberinto engañoso que —Reynaldo intuía— era el mapa de los cortes. Si el engaño de un laberinto está en relación no a la verdad sino a la decepción que es la ausencia de centro,

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

CONICET



I E C H

La luz argentina probablemente sea ese laberinto engañoso cuyas líneas de sentido se cruzan y dispersan por la superficie, en la ausencia de algún oscuro secreto. Entonces, aún las descripciones —los juegos de luces y tinieblas que bien podrían borrarse sin que ningún esquema se derrumbe— tienen algún eco. Y uno piensa que podría seguir en estas derivas si no infinita al menos indefinidamente. Como las historias con las que Reynaldo sabía adormecer a Kitty.

“Un misterio carente de enigmas” son para Blanchot algunas novelas de Henri Michaux, y en esa ausencia hacer residir algo de su frivolidad¹⁸.

Lo mismo es, para Reynaldo, el misterio de los relámpagos. Lo mismo es, para nosotros, como el vestido rosa, como Kitty, como Asís, el relámpago del horror en *La luz argentina*: un misterio sin enigmas.

III. A propósito de Aira, quisiera convocar brevemente el nombre de Felisberto Hernández. Sé lo mucho que sus obras difieren, sé que del cotejo de sus tonos, por ejemplo, sus páginas resultarán incompatibles. Algo, sin embargo, los acerca: a ambos les gusta deslizarse por la superficie de las cosas; ambos ensayan, sin exacerbada displicencia, cierta indiferencia por el mundo. Pero la indiferencia de Felisberto es del orden de la voz: es su voz la que se distrae en el relato, la que habla en el olvido de los otros. La de Aira, entiendo, está más cerca del gesto (aunque no de la enfática provocación), como si sus páginas, algo más frívolas, quisieran que alguien —tal vez un lector adulto que no pueda perderse en el relato de la maravilla o un lector demasiado inteligente— se sienta discretamente olvidado. Aira se permite reflexiones algo extrañas, divagaciones a veces casi incomprensibles pero teñidas de cierta complejidad, falsa complejidad probablemente. Parece anotarlas tal como se le ocurren, allí en cualquier parte, pero nunca se distrae tanto como sus personajes lo hacen; nunca, tampoco, nuestra desorientación es demasiada cuando leemos sus historias. Es cierto, Asís dice la distracción indiferente en dos líneas felices que el relato olvida y nuestra memoria guarda: “Una vez —se dijo como si hubiera pasado mucho tiempo— una señora me dio dos vasos de agua”. Yo creo, sin embargo, que la voz de Asís la escribió largamente Felisberto, que en esas narraciones desprolijas la voz de Manuel o la de Kitty hablan, ausentes del mundo, su estupor o su asombro, su extravío, su tontería o su futilidad. Quién si no Asís podría haber contado “La carta de Ana”, quién si no Asís, o Manuel, podría haber dicho: “Cuando Ana se fue y el cuarto quedó oscuro, me quedó en la memoria la cara de ella con la sonrisa y los reflejos de la luz de la vela, pero entonces, no la sentía asociada al destino de los demás ni tampoco al mío: la única sensación que tenía era de que la cara de Ana —la de Augusta, la de Beatriz— era linda.” Tal vez aquí estos dos tonos de la indiferencia, estos dos tonos de la distancia, aún en la distancia, superficial y ligeramente se rocen.

Octubre 1989

ALBERTO GIORDANO

DIGRESIONES SOBRE EL AMOR

El amor es una sombra, pero del amor nadie sabía nada, porque nada se sabe de las sombras. Lo que nace no arroja sombras, sino destellos. Pensar no es saber.

César Aira, *Una novela china*

Cuando su hermana ya no puede soportar la curiosidad y le pregunta si fue por su madre que él se volvió homosexual, Joe Orton le responde, sin palabras, con un gesto de fastidio. Fastidio, suponemos, por la presencia inesperada de la madre (¿no la acaban de enterrar?), pero también, sobre todo, por la presencia de la pregunta, porque su hermana (justo ella, que hasta hace un instante parecía estar tan cerca suyo, como participando de su vida) crea que hay algo por lo que preguntar: una causa, una razón, un motivo. Eso ocurrió, eso ocurre. Nada más. La vida de Joe Orton —tal como Stephen Frears nos la presenta en imágenes (*Prick up your ears*)— es como la parábola, incompleta, bruscamente interrumpida, que dibuja un proyectil lanzado a toda velocidad. Un movimiento desenfrenado, del que se desconoce el origen —¿cómo es que ha dado comienzo?— y del que no se podía saber, antes de ocurrido, cuál habría de ser el término, hasta dónde, detras de qué límites, podría llegar. Un movimiento casi inhumano en el que se realiza la paradoja —que es la del amor, y la del arte— de acercarse tanto más a la muerte cuanto más cerca se está de la afirmación absoluta de la vida. A quienes se ven relegados al lugar de espectadores, el misterio de esa vida, el inquietante, generoso misterio de la vida de Joe Orton, se les antoja un enigma. Como no están dispuestos a aceptar que las cosas ocurren tal como ocurren, y como no son capaces de plegarse al movimiento que se ha desencadenado (no saben, no quieren, no pueden ser un proyectil que avanza a su mayor velocidad), preguntan. ¿Por qué, si no estaba preparado para hacerlo, si carecía de formación tanto como de vocación, Joe Orton se ha convertido en un escritor talentoso, en un dramaturgo de éxito?, ¿por qué consiguió él, un muchacho “de la calle”, lo que a tantos intelectuales maduros les resulta imposible? ¿Por qué, si es bello y talentoso, si puede tener a quien quiera, Joe Orton no abandona a Kenneth, su amante-esposa-secretario, tan feo como resentido, un fracaso por donde se lo mire?, ¿por qué insiste en una relación que nada le puede ofrecer? Pero ni el amor ni el arte pueden ser interrogados de esta forma, como si se tratase de delitos que es necesario justificar (no hay pregunta por una causa que no sea una pregunta moral; casi no hay “¿por qué?” que no sirva de máscara a un “¡cómo es posible!”). Uno y otros son refractarios a ese modo de interrogar: vencen sin presentarle batalla, con una indiferencia soberana, la voluntad que dice querer explicarlos y que sólo quiere obtaculizar sus marchas, ponerle fin —como si eso fuera posible— a la agi-

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

CONICET



I E C H

tación en la que ellos nos sumen y que nos hace sentir más vivos cuando más difícil nos resulta de tolerar.

Es posible que Césaire Aira haya elegido la China como escenario en el que transcurren las historias de su última novela¹ para evitarle a Lu Hsin, su discreto protagonista, el fastidio de verse obligado a responder por el sentido que va tomando su vida: para fijarle a las impertinencias morales condiciones de imposibilidad. Es posible, también, que lo haya hecho por algún otro motivo. Como sea, no sucumbiremos a la tentación de decir, a propósito de ella, lo que se ha dicho del Africa de Arlt: que es el “el espacio mismo de la ficción”. Mas discretos, y para guardar fidelidad a nuestros propios lugares comunes —admitásenos la paradoja— diremos que la China inventada por Aira, menos una geografía que un “campo privilegiado de experimentación”, es el imperio de la incertidumbre. En ella ocurre, sin sobresaltos, como ocurre el paso del tiempo cuando no pasa nada, que las fronteras entre los dominios antagónicos tienden a borrarse, a volverse inciertas, hasta el punto de que ya no resulta fácil saber dónde termina un dominio y dónde comienza el otro, ni siquiera dónde, si de este o de aquel lado, se está. Allí se pierde incluso la certeza de que hay dominios diferenciados y se comienza a percibir la realidad como una sola cosa, siempre la misma pero infinitamente diferente: en movimiento. La madre de Lu, que a su llegada a la Hosa-Chen pasó varias semanas deambulando de un lugar a otro sin darse a conocer a sus parientes, con los que venía a quedarse, porque nadie le había preguntado quién era ni qué quería y ella prefirió no parecer indiscreta; la desconcertante señora Suen Ki'han, ¿estaba loca o era extremadamente cortés, extremadamente razonable? La obra del pintor Chen Hong-Cheu, notable por los constantes rasgos de deformación, absolutamente extraños, inhallables en cualquier otro artista de su época, ¿es el producto de un talentoso innovador —una especie de Cecil Taylor de la pintura china— o de una torpe?; ¿el estilo de Chen es “real” o sólo un “espejismo”? Nadie podría afirmar con seguridad, en ninguna de las dos situaciones, una cosa o la otra. Como en el amor, se puede saber lo que se quiere (esto y no aquello otro), pero sin saber por qué. La elección de una u otra alternativa (razón o locura, fraude o autenticidad) depende de un acto de creencia, no de conocimiento. Pero donde impera lo incierto también son posibles otras elecciones: no elegir, suspender —por astucia o por indiferencia— toda creencia, o bien recurrir a las paradojas (la China es también el imperio de la paradoja): afirmar, por ejemplo, que el estilo Chen es una auténtica mentira, lo real de un espejismo. La China de Lu Hsin es el descubrimiento repentino, mientras se asciende a un monte para realizar el más atrevido de los proyectos, de que lo lejano no quita que a veces estemos, en lo cercano, completamente extraviados. Es también el ejercicio de una sabiduría milenaria que nos transforma —cualquiera sea nuestra condición— en mandarines: aquella que hace del arte la ocasión para realizar los “deseos de conversar” y las “fluctuaciones de la imaginación”.

Sobre el fondo lejano —pero que no deja de producir efectos en lo inmediato— de la Historia, mientras se asiste al misterio mayor: el del paso del tiempo, en

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

1. *Una novela china*, Buenos Aires, Ed. Javier Vergara, 1977.

Una novela china se narran, entrelazadas, dos historias, las dos protagonizadas por Lu Hsin. La primera, que es el reverso casi simétrico de la otra, es la historia de los sucesivos oficios en los que Lu va ocupando su tiempo, la historia de las diversas disciplinas que él ensaya en el transcurso de su vida. La serie compuesta al término de la novela —a la que ella da, lo presentimos, un cierre provisorio— asombra por la variedad de los elementos que la integran: enseñanza de idiomas, pintura de paisajes, fabricación y venta de pigmentos y de cremas heladas, escritura y publicación de un manual sobre tinturas, óptica, hidráulica, educación, periodismo y —por último— agricultura. En su marcha —que parece realizarse bajo el signo exuberante de lo diverso—, la vida de Lu Hsin trasciende, suavemente, como si se tratase de un acontecimiento trivial, los límites que fijan el curso a la existencia de los demás hombres: él no necesita optar entre la ciencia y el arte, entre la educación y la técnica, entre el periodismo y el comercio. Puede incursionar en cualquiera de esos campos y hacerlo gracias a su maravillosa inteligencia y su sentido de la oportunidad siempre con éxito.

Como no alcanzamos a comprender el sentido de tantos cambios —como no somos habitantes de la China y suponemos que lo hay— la vida de Lu Hsin, aunque discreta y sigilosa, nos provoca inquietud. ¿Por qué tanta variedad? De seguro no es la ambición su causa: aunque la demanda es grande, Lu vende sus acuarelas y sus helados por pocos centavos, indiferente a la riqueza; aunque llegan a publicarse varias ediciones, no firma su manual sobre tinturas, indiferente a la fama; aunque se transforma en una autoridad insoslayable en hidráulica y en agricultura, y en un precursor —involuntario— de la Revolución Cultural, no abandona su aldea ni se convierte en funcionario, indiferente al poder. Tampoco parece ser el deseo de aprender, de formarse en diferentes disciplinas, el motor del movimiento. La historia de Lu no es una historia de aprendizaje, de formación; en ella no hay evolución ni progreso: la excelencia del técnico o del artista parece estar ya dada, en cada caso, desde el comienzo. Podríamos preguntarnos —porque esos son los términos en los que nos habituamos a interrogar— qué se busca en la vida de Lu Hsin a través de los cambios, y conjeturar, a falta de una respuesta cierta, que quizá no busca nada, que tal vez la historia de Lu quiera decirnos que lo esencial en una búsqueda no es lo que se encuentra, aquello que la detiene, sino el movimiento mismo de buscar. Pero eso, que dicho a propósito de una búsqueda no estaría mal dicho, resulta, a propósito de la vida de Lu, una apreciación errónea. Es que no solamente él no busca nada: ni siquiera busca. Si buscar es ir desde la experiencia de una falta (algo que no se tiene, algo que no se sabe) al encuentro de su superación, ¿cómo habría de buscar Lu Hsin, si a él nada parece faltarle, si él no parece sufrir ninguna insuficiencia? La idea de búsqueda supone la de movimiento, y la vida de Lu —que parece realizarse bajo el signo ambiguo de una monótona diversidad— transcurre en lo inmóvil. Deberíamos ser capaces de razonar esa paradoja. Diferente de la inmovilidad “sonambulística” de su madre, que pasó veinte años vendiendo semillas de sandía secas en la vía pública, pero emparentada con ella, la inmovilidad de Lu Hsin es la de un cuerpo que se desliza continuamente para no variar de posición. En relación a sí mismo, que es lo que cuenta, él está siempre en el mismo lugar.

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

CONICET



I E C H

La otra historia que protagoniza Lu Hsin es la de sus amores, la historia de las ocurrencias del amor, y de las reacciones que él provoca, en su vida. Venciendo de nuevo la tentación, no diremos aquí que la novela de Aira es un “tratado sobre amor”. Más discretos, para no apartarnos del tono adecuado —si es que lo hemos podido lograr—, diremos, simplemente, que *Una novela China* es una historia de amor, y que no hay historia de amor, por trivial que parezca, que no diga todo, lo poco que se puede saber sobre ese otro misterio mayor.

“Una diferencia original preside nuestros amores”². La sentencia de Deleuze dirige nuestra atención hacia la pre-historia de los amores de Lu: los amores de su madre. Como no se trata de instituir una causa, sino de mostrar que ella se reserva en el olvido, el breve relato sobre la señora Suen Ki’han es una delicada trama de enigmas irresueltos. Nunca sabremos por qué la madre de Lu decía no concebir hijos, por qué le resultaba algo tan natural no hacerlo —tanto que la sorprendía la extrañeza de su marido frente al hecho—, y, menos aún, por qué, si esas eran sus condiciones, tuvo a Lu. Una diferencia original preside los amores de Lu Hsin: la diferencia de su madre en relación a las demás mujeres, la diferencia de su madre —y él es, entre otras cosas, el acontecimiento de esta diferencia— en relación a sí misma. ¿Cómo no decir que los amores de Lu son la repetición de esa diferencia? ¿Pero quién lo podría decir? Es decir demasiado y es no decir nada.

Cuando le ocurre por primera vez —por primera vez en la novela—, Lu se enamora de Bao, la hija adolescente de una montañesa que le vende piedras preciosas. El narrador, que es un narrador chino y prefiere rendir culto a la intensidad antes que a la coherencia, asegura que Lu concibió, desde hace algún tiempo, “una pasión violenta” por la muchacha. Nosotros no podemos dejar de suponer que exagera: es casi imposible reconocer, en las reacciones de Lu, los signos de la pasión. A no ser que se trate —eso es otra cosa— de la pasión de razonar.

Como conoce a la muchacha sólo de vista, porque no ha podido intercambiar absolutamente ninguna palabra —él no habla su dialecto—, y como las montañasas se parecen todas entre sí, el riesgo de confundir a su amada con otra amenaza a Lu. Entonces comienza a dudar. Si Bao es para él igual a cualquier otra joven montañesa que ha bajado a la aldea, si él no podría distinguirla de otra, ¿cómo asegurar que es a ella, a ella misma, a quien ama? La identidad del objeto amado vacila y, “para no extraviarse en sí mismo” (por no saber quién es el otro), Lu se aferra en un principio a Bao. Pero después, en los momentos de calma, al amparo del temor al ridículo, del temor a convertirse en el objeto de las burlas de sus amigos (la maledicencia es la presencia de occidente en China), Lu intenta descartar ese sentimiento que se le ha vuelto peligroso y darse la posibilidad de un afecto más seguro. Primer error: cualquiera sean las circunstancias en las que ocurre, el amor es una relación peligrosa; si se descarta el peligro, se descarta el amor. Lu quiere deshacerse de su amor por Bao porque siente que ese amor es “como un sueño o una fantasía, algo que en realidad no le sucede enteramente a él”. Segundo error: no hay amor que no sea como un sueño o una fantasía y que no nos transforme en otros; si se descartan

lo imaginario y lo extraño: lo irreal, se descarta el amor. Atento a los “aspectos prácticos” de la cuestión: darse un objeto amado sin caer en el ridículo, Lu Hsin, fervoroso lector kantiano, se propone indagar las condiciones de posibilidad de sus afectos, “resolver la posibilidad misma de su amor, en los términos más generales y desde los principios mismos”. Tercer error: un conocimiento del amor —supongamos por un instante que eso sea posible— exige una indagación acerca de la posibilidad, no de lo real sino de lo irreal: lo que carece de principios y es de una particularidad irreductible; si se descarta lo singular, se descarta el amor.

Es posible que Lu Hsin no haya encontrado el amor en Bao (la facilidad con la que se desprende de la pasión nos permite conjeturarlo), pero es seguro que la presencia de la joven fue la ocasión de su encuentro con la verdad del amor, al menos con uno de sus aspectos. En unas condiciones que, por lo extremas, le dan al episodio un tono casi paródico, Lu descubre lo que el amor tiene de arbitrario y azaroso: la innecesidad del amado, la inesencialidad de lo que se deposita en él. Demasiado acostumbrado a resolver cuestiones prácticas —demasiado ansioso por olvidar—, Lu tomó por un error de cálculo lo que era la manifestación de una ley y abandonó su proverbial inmovilidad para entregarse, no a los brazos fornidos de la joven montañesa sino a la marcha torpe de sus razonamientos.

“Como muchos seres extremadamente inteligentes —informa el narrador, Lu Hsin actuaba siempre por reacción”. En ese rasgo de su carácter podemos localizar, sin duda, el motivo de sus errores. Frente al amor, puestos en su acontecer, no se trata de reaccionar (bien o mal) sino de aceptar: aceptar el amor como se acepta un don, un misterio. “Simplemente / se saluda” (Padeletti). Si en la otra, la de sus diversos oficios, Lu Hsin actuaba como un sabio gracias a su inteligencia, en la historia de sus amores el ejercicio constante de esa facultad lo convierte en un tonto. En relación a una “materia” tan particular, de una complejidad y una simpleza igual de indecibles, Lu, como un escolar atolondrado, equivoca las referencias: en lugar de remitirse a Kant, debió hacerlo a Proust, y en especial a las primeras páginas de *Contra Saint-Beuve* (“Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia. . .”).

Una mañana de verano, a punto de partir hacia Pekín para exponer frente a las autoridades del Partido un programa de innovaciones en materia de riego, Lu Hsin tiene “una idea abrupta”, una “iluminación”, en la que funda un plan al que comienza a dar cumplimiento cuando regresa del viaje. Para que la satisfacción de sus deseos no vuelva a quedar en manos del azar, para dejar su amor a resguardo imponiéndole un objeto necesario, construido a su medida, Lu adopta una montañesa recién nacida, la lleva a su casa, le da un nombre —Hin— y se hace cargo de su crianza y su educación para que cuando ella alcance la edad apropiada, catorce o quince años, se convierta en su esposa. Lu pretende —y hasta un momento bastante lejano de su historia parece lograrlo— fijar el tiempo y su deseo, volver voluntario su amor dándole un objeto real, purificado de ilusión y fantasía. Pero una pretensión como esa, tan desmesurada, tan irrisoria, a la medida de la tonta inteligencia de Lu Hsin, no puede no llevarlo al fracaso. Se trata —nada menos— de querer fijarle límites a lo in-

commensurable

Pasan los años, los suficientes como para que Hin ya pueda entregarse en ma-

CONICET



I E C H

rimonio, cuando ocurre algo inesperado, en verdad imprevisible. La certidumbre de lo lejano no logra evitar que en lo cercano, en el presente de su deseo, Lu Hsin se extravíe. De pronto, en forma vehemente, Lu se siente atraído por Yin, su joven colaborador. La imagen del torso desnudo del muchacho, cubierto de sudor mientras cava un hoyo, lo fascina. “¿Pero qué hacer entonces? ¿Qué hacer?” ¿Es posible que se haya equivocado tanto, que descubra tan a destiempo que lo que en verdad le está destinado es un joven, no una joven esposa? Aunque se trata quizá de una revelación, de un don misterioso que habría tal vez que aceptar, Lu —tal como lo esperábamos— reacciona. (La inteligencia, cuando no va acompañada por la indiferencia sino por la compulsión a decidir, es otro modo de la presencia de occidente en China). Desestima una posibilidad tan caprichosa —como si la autenticidad del amor no pudiera depender de un capricho—, y dos años después de aquel instante, años que deja pasar, impasible, envía a Yin a estudiar a Pekín.

Se acerca el final. Lu Hsin, que dejó pasar más años de lo previsto, más de los que eran necesarios, debe poner término ahora al rodeo que inició con la compra de Hin: debe, ahora que ella se ha vuelto más real, tal como la deseó, tomarla en matrimonio. Quince años atrás, Lu creyó que el tiempo no tenía más función que “devolver lo mismo, pero renovado y multiplicado, más intenso”. Ahora le parece comprobar la falsedad de esa creencia. Mientras que Hin se ha enamorado de él sin dudas, dogmáticamente, él ha comenzado a verla con ojos de padre, a suponer que será otro, más joven, el que cumplirá, en el futuro de la muchacha, con el papel de marido. Pero Lu Hsin, que jamás confió en el azar, es un hombre de suerte.

Una noche, mientras la aldea duerme, de regreso de una representación de la Opera Provincial, Lu y Hin conversan sobre flores nocturnas mientras caminan bajo el claro de luna. Hin, que se ha adelantado un poco, deja en suspenso el final de una frase al tiempo que se da vuelta para mirar a Lu. “Por un azar de su disposición, la luna daba en los dos rostros”. En ese instante, Lu, que había pensado tanto en él, a quien él había dado tanto que pensar, supo, más allá del error y de la certeza, “qué era el amor”. Tal vez porque vio en el rostro de Hin, iluminado por la luna, algo que hasta entonces no había visto, algo que no esperaba, y lo amó ciertamente; o acaso porque la interrupción de la frase le dejó oír por primera vez la voz de la muchacha, esa voz “tenue pero con una resonancia vigorosa que la hacía muy diferente a las voces habituales”; quizá por algunos de estos motivos, quizá por algún otro, cuando el camino familiar quedó envuelto en un velo de extrañeza y el dragón, invisible, surgió de la tierra, Lu encontró al amor.

El tiempo, un tiempo diferente del tiempo en el que se despliega su inteligencia, en el que se suceden los oficios, un tiempo fuera de ese tiempo, el tiempo de los sueños y las fantasías, le devolvió a Lu Hsin lo mismo pero convertido en otro. Cuando su plan fracasó definitivamente, cuando Hin —que de tan real se había vuelto indeseable— se transformó en otra, lejanamente próxima, irreal, Lu pudo amar.

Sabidamente, porque no es materia en la que se pueda entrar en detalles, el narrador da fin a la novela agregando poco más: Lu y Hin se casaron, tuvieron dos hijos, etcétera. Aceptemos su discreción.

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

CONICET



I E C H

Notas

DARIO GONZALEZ

LA REPETICION Y SU EXPERIENCIA

El motivo central de *La repetición* —si es que los desvíos de este texto singular admiten la localización de un único centro— concierne de manera inmediata a la problematicidad de una “experiencia”. Incluso la pregunta inicial que Kierkegaard pone en boca de Constantín Constantius, su interrogación por la posibilidad y por los límites de la repetición, no se verá plenamente determinada hasta el momento en que se señale que su respuesta, para ser satisfactoria, debe darse en el interior de una existencia que se ha tomada a sí misma como campo de una cierta experimentación. De allí el énfasis con que es impugnada, en la contestación a Heiberg, la tesis que intenta referir la categoría de “repetición” al mundo de los “fenómenos naturales”¹. Según un gesto que Constantius hallará acertadamente comparable al de Sócrates, esa impugnación del naturalismo significa a la vez el abandono de la especulación en su dimensión cosmológica en favor de una interrogación puntual, dirigida en cada caso al existente capaz de decisión.

Frente a la complejidad de las situaciones trazadas en la narración, el lector notará fácilmente que las referencias de Constantius al “concepto” de repetición se hallan marcadas por la alusión irónica a un tipo de exposición que resultaría radicalmente insensible a la naturaleza de aquella experiencia. Felicitando a la lengua danesa por poseer el “término filosófico” para el fenómeno de la repetición, Kierkegaard no hace en realidad otra cosa que parodiar la célebre observación hegeliana sobre la virtud especulativa del vocablo alemán “*aufheben*”². De tal modo, la instalación del

1. Cf. Kierkegaard, S., “Open letter to Professor Heiberg” (*Pap. IV B 110, 258*), en *Fear and trembling / Repetition*; Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983; pp. 283, ss.

2. Kierkegaard, S., *La repetición*; Madrid, Guadarrama, 1976; pp. 160, s. Cf. Hegel, G.W.F., *Ciencia de la Lógica*, I; Buenos Aires, Ed. Solar, 1982; pp. 138, s.

discurso kierkegaardiano en el mismo nivel polémico en el que se sitúa el pensamiento de la “mediación” apunta tan sólo a hacer manifiesta la vanidad de dicho concepto en un contexto en que la repetición misma, más allá de constituir “la nueva categoría que es preciso descubrir”³, se ha convertido en el verdadero *interés* de la existencia. —Lo que no impedirá, desde luego, que este grado de compromiso en la búsqueda opere asimismo como condición de una crítica efectiva a la especulación abstracta: “La repetición es el *interesse* de la metafísica, pero al mismo es el interés en el que la metafísica naufraga”⁴. La figura del “fracaso” de la especulación frente a un objeto que la desborda y cuya consecución ella misma persigue, no obstante, como el término absoluto de su pasión, traduce la ambigüedad del emplazamiento que las propias palabras de Kierkegaard asumen desde el instante en que se las lee a título de una “filosofía de la existencia”. Si la repetición reviste verdaderamente el carácter de un “concepto”, es sólo a partir de lo que deberíamos llamar, ampliando el alcance de una expresión de Jean Wahl, “la categoría de aquello que está por encima de toda categoría”⁵. El recorrido necesariamente autorreferencial de tal formulación —característica que el discurso de Kierkegaard compartirá con otros intentos de crítica al pensamiento representativo— es lo que impone la aplicación negativa del concepto: la auténtica repetición se dará precisamente en la imposibilidad de su reducción a la generalidad de la definición. Y si bien esta misma lógica se reconoce en otros momentos de la obra pseudónima —recuérdese el acceso negativo al concepto de “interioridad” en el Tratado sobre la angustia—, el motivo de la repetición constituye sin lugar a dudas su caso límite. De hecho, un concepto que quisiese adecuarse a la realidad de la repetición no haría otra cosa que identificarse con el movimiento que, paradójicamente, la encubre: el movimiento de la mediación como instancia lógicamente determinable. Por el contrario, una “experiencia” de la mediación revelaría, en el momento de su fracaso, la inminencia de una nueva categoría situada ella misma en el límite del pensamiento categorial.

¿Qué ha de significar, en verdad, este descenso a la “experiencia” de la repetición? Quien desee hallar en el “existencialismo” de Kierkegaard una versión del realismo filosófico o una crítica simple al *idealismo* verá tal vez en esa exigencia una nueva exaltación de “lo concreto” por sobre la abstracción especulativa. Una lectura de esta índole resultaría, al parecer, confirmada por la referencia con que Constantius introduce su narración: como refutación a la negación eleática del movimiento, Diógenes se limita a dar “unos paseos” ante los ojos de sus contrincantes, y ello “sin pronunciar una sola palabra”⁶. A renglón seguido, el relato de la partida de Constantius hacia Berlín se atribuye una motivación análoga, intentando encontrar en el hecho mismo de ese viaje una respuesta a la pregunta por el significado de la repetición. “Puesto que ya has estado allí una vez, me dije para mis adentros, podrás

3. Kierkegaard, S., *op. cit.*, p. 160.

4. *Ibid.*, p. 161.

5. Wahl, J., *Crítica Kierkegaardiana*, París, P.U.F., 1949, p. 404.

6. Kierkegaard, S., *op. cit.*, p. 129.

comprobar ahora si es posible la repetición. . .”⁷. He aquí la “experiencia”. El pensamiento de la mediación, interlocutor tácitamente supuesto a lo largo del texto kierkegaardiano, sería silenciosamente refutado por la ejecución de un *acto*. Y sin embargo, ¿podría ese solo movimiento “mostrar” la realidad de la repetición, cuando lo que se desea afirmar es justamente la heterogeneidad de la experiencia con respecto al pensamiento que insiste en interrogar su esencia? Al igual que los pasos del cínico frente a los Eleatas, el viaje de Constantius y la “experiencia” que comporta se parecen más a un gesto evasivo que a un intento serio por “responder” la cuestión planteada. Esta inmediata falta de seriedad —bajo cuya luz el viaje mismo cobra la fisonomía de una huida, una forma de “diversión” y no la concreción meditada de un proyecto— hace del desentendimiento la vía más segura para la refutación.

Por una parte, es preciso señalar aquí una modalidad “crítica” cuya remisión a las anécdotas del cinismo no es en absoluto casual. Como ha mostrado Deleuze a propósito de la naturaleza del “humor”, la respuesta del filósofo cínico se distingue por la capacidad de devolver a la “superficie” del discurso un pensamiento que, de otro modo, tendería a perderse en la profundidad de los cuerpos o en la altura del concepto. A la pregunta por el significado, Diógenes respondería sistemáticamente a través de una designación, una mostración pura, pero tomándose el cuidado de “destruir” inmediatamente el objeto que señala: el concepto es así impugnado, por cierto, pero también el “ejemplo” que facilitaría el retorno a la abstracción. “lo importante es actuar rápido: encontrar rápidamente algo que designar (. . .) que sustituya a la significación (la Idea) que se nos invitaba a buscar. Tanto más rápido y tanto mejor si no hay, y no debe haber, semejanza entre lo que se muestra y lo que se nos preguntaba”⁸. Esta relación de no reciprocidad frente a la pregunta es lo que obliga a valorar la respuesta humorística en función del efecto que desencadena (la interrupción de una polémica que se juzga estéril o infinita y la consiguiente desviación de su objeto) y no en virtud del contenido supuesto en ella. Kierkegaard —quien calificaría ese recurso como un ademán esencialmente “irónico”, reservando el término “humor” para la descripción de un desplazamiento aún más complejo— hallará precisamente en la potencia disgresiva de la interrupción el fundamento de lo que aquí hemos denominado la *experiencia* de la repetición. Claro que ésta habrá de ser entendida, entonces, no ya como el descenso a la profundidad de una existencia calladamente cerrada sobre sí, renuente a la especulación y al discurso que la anima, sino más bien con la exploración de una *superficie* en la que el pensamiento reconocería su limitación más propia.

Un movimiento de “exploración”, en efecto, es el que el narrador —personaje de *La repetición* efectúa al recorrer la distancia que se abre entre Copenhague y Berlín, intentando con ello la reiteración de una experiencia pasada. El subtítulo que Kierkegaard escoge para su libro, “*un ensayo de psicología experimental*”, parece referirse en primer lugar a las características de esa tentativa, cuando no al rela-

to paralelo en el que el texto inmediatamente se desdobra: el de la observación ejercida por Constantius sobre la conducta de su joven amigo, víctima melancólica de un “amor-recuerdo” que lo hace incapaz de experimentar la repetición. Dejando que ambos desarrollos se entrelacen en la narración, el autor pseudónimo oscila entre la apreciación de su propia experiencia y la intromisión en un asunto cuyas ambigüedades e irresoluciones lo convierten en un terreno eminentemente apto para la “experimentación: “Aunque yo, conforme a mis inveterados hábitos, sólo suelo sentirme inclinado a ser espectador. . . , en el caso de este joven no me fue posible en absoluto comportarme como tal. Creo . . . que un joven profundamente enamorado es un espectáculo tan bello que la alegría de contemplarlo le hace olvidar a uno todas sus dotes de pura observación”⁹. Las características del caso explican el inusual interés de Constantius. El joven ama tan profundamente a la muchacha, y es tal su fidelidad a la “pureza” de la primera manifestación de ese amor, que la presencia de aquélla ha llegado a ser un obstáculo e incluso una amenaza para la “identidad” del sentimiento que ella misma suscita. Abrumado por este equívoco fundamental en el que la amada es a la vez la “ocasión” del amor y la señal de su ruina, el joven vive esa relación como un hecho ya cumplido frente al cual sólo cabe el recuerdo. Lo mismo que en el viaje de Constantius —en cuyo relato coinciden la rememoración feliz de una primera estadía en Berlín y la desazón de la segunda—, el imperio de la reminiscencia se asienta sobre la imposibilidad de la repetición, y será precisamente el rigor de ese imperio el que precipite la ruptura: el súbito regreso del narrador a Copenhague, la huida del joven lejos de su amada y de su confidente. La segunda sección del texto, que Kierkegaard intitula sugestivamente “La repetición”, partirá de la certeza de aquella imposibilidad y transformará la ruptura misma en el fundamento de una nueva tentativa. En cuanto prolongan su confesión más allá del colapso que significó su alejamiento, las cartas enviadas por el joven permiten a Constantius observar un desenlace no previsto: la realización de una repetición genuina en el dominio de lo religioso, comprendida como el retorno del existente a un “sí mismo” paradójico.

La distancia que media entre la interrogación que da comienzo al texto y la situación que constituye su punto de llegada impedirá, sin embargo, la calificación de esta última como una auténtica respuesta al problema planteado. No sólo porque la “idea” de la repetición ha sido desplazada y sobrepujada por el fallido intento de su confirmación —“designación” de un objeto inmediatamente aniquilado, como en la ironía de Diógenes—, sino además porque el sujeto mismo arrojado en su búsqueda se ve finalmente obligado a “desaparecer” ante una experiencia cuya magnitud lo excede. Este exceso de la verdad de la repetición por sobre la sensibilidad del narrador supone, por un lado, toda una lógica ligada a la articulación de las esferas de la existencia. Emplazado en una perspectiva estético-ética, Constantius se dice incapaz de trasponer junto al joven la “frontera de lo divino”. Pero es también el reconocimiento de ese límite lo que determina el retorno del confidente a la ambigua condición de un simple “observador” que ha debido, no obstante, producir los medios

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

9. Kierkegaard, S., *op. cit.*, p. 135.

para la manifestación de la realidad observada. En las páginas finales, dirigiéndose ahora en forma directa al “verdadero lector” de su libro, el pseudónimo se referirá al joven enamorado como el auténtico héroe de esta embrollada historia: “. . . todo el interés del libro se concentra en el hombre joven, en tanto que yo, en relación suya, soy una persona destinada a esfumarse en el instante mismo en que él aparece, algo así como la madre respecto del niño al que acaba de dar a luz. (. . .) Mi personalidad es un supuesto psicológico, necesario para obligarle a que se manifieste, pero que nunca podrá alcanzar aquel dominio en el que el joven se introduce al final. . .” “Puedo decir, en definitiva, que aquel muchacho ha estado desde el principio en buenas manos. Si algunas veces he bromeado con él, lo hice con el único propósito de que se manifestara”¹⁰.

Podemos pensar que esta última alusión a la ironía del confidente, destacada claramente en su función “mayéutica”, nos invita a justificar del mismo modo la totalidad de los desvíos y disgresiones en los que incurre. Las anécdotas y las bromas irrelevantes, el comentario sobre las virtudes histriónicas de cierto actor cómico, la fantasía suscitada por la visión de una joven extraña en el teatro, todo parece responder a la necesidad de *experimentar* el carácter de una existencia señalada como ejemplar. Este sentido del término “experiencia”, asociado al reconocimiento del potencial heurístico de la disgresión, es acaso el que más nítidamente nos sitúa en la orientación que anunciara el subtítulo de la obra. Al aludir a ella como un “ensayo de psicología experimental”, Kierkegaard indica, tal vez, no sólo un aspecto relativo al contenido, sino fundamentalmente la peculiaridad de un *género* ensayado en su escritura. En el mencionado subtítulo, la preferencia del autor por el verbo danés “*experimentere*” en desmedro de otras construcciones mucho más frecuentes en la lengua de la época —entre ellas, curiosamente, “*gjore Erfaring*”, equivalente al *erfahren* alemán¹¹ — señalaría el propósito de dejar firmemente establecida la singularidad del proyecto, diferenciándolo categóricamente de la arquitectónica correspondiente al “Sistema”.

Empleando una célebre distinción baconiana, diríamos que aquí vuelve a oponerse un cierto tipo de “*experientia vaga*” a la “*experientia ordinata*” que habría reclamado el desarrollo especulativo del concepto. La sucesión de elementos heterogéneos incidentalmente hilados en el texto es justamente lo que permite el desplazamiento y la circulación indefinida del lugar presumiblemente acordado al “saber” de la repetición. En la compleja construcción “dialéctica” que de ello resulta —observa J. B. Ritvo—, “. . . el lugar de la síntesis es un lugar sin tesis. (. . .) toda tesis que se afirma será pluralizada y descompuesta por el futuro anterior de la ironía y el humor. Y es que, para que hubiera tesis, sería preciso que el movimiento de separación separara lo que ya, de antemano, estaba reunido. Pero ocurre exactamente lo contrario: la separación de lo que no existe es condición para que, ocasionalmente, se reúna un comienzo de existencia efectiva. Ocasión, ocasional, ocasionalmente. . .

10. Ibid., pp. 258, s.

11. Cf. “Historical introduction”, por H. V. Hong y E. H. Hong, en Kierkegaard, S., *Repetition* (ed. Princeton U. P.), p. xxi.

no son términos casuales. En su ensayo *El primer amor*, dice otro de los heterónimos estéticos: 'A las creaciones sin ninguna ocasión les falta siempre algo, no simplemente externo, sino íntimo. (. . .) Crear significa que se saca algo de la nada y, por su parte, la ocasión es la nada de la que todo brota' ¹². Como forma ficticia y degradada de la dialéctica filosófica, la disgresión logra, ciertamente, recusar el supuesto de una plenitud pasada retroactivamente accesible al saber, afirmando en su lugar la movilidad del vacío sobre el que edifica su creación. Lejos de buscar una reparación de la verdad perdida —impulso secreto e inagotable de la mediación—, la "experiencia" de la repetición exigirá la apertura *ex nihilo* de posibilidades siempre renovadas. Recordemos que la desdicha del joven en el abismo del amor-recuerdo deriva de la absoluta clausura de las posibilidades de ese amor ¹³, consistiendo en ello, precisamente, su incapacidad para "repetirlo". Será necesario que el instante idealizado del encuentro con la muchacha se transforme, pasando súbitamente de la melancolía a la angustia, del "recuerdo" a la patética admisión de su imposibilidad, para que una *posibilidad* nazca finalmente de esa grieta. De un extremo al otro de la obra, el joven debe dejar de *saber* su amor para experimentar sencillamente su irresolución.

Aquí, inevitablemente, la *experiencia* de la repetición involucra el doble registro del estilo y la "existencia" que él contribuye a hacer manifiesta. Renunciar a la prolijidad de un exposición metódica significará al mismo tiempo guardar plena fidelidad al ser meramente *posible* de los movimientos del joven, revelar el trasfondo vacío de su subjetividad. El mayor desafío de la "experiencia" es justamente el de impedir que ese sujeto irregular y disperso admita como propia la substancialidad que la memoria le ofrece. Por eso es preciso que la evocación de Constantius se quiebre, desprendiéndose de ella un alma que no es la suya, sino la del joven, como si el acto de la búsqueda pudiese solamente predicarse de este nuevo grado de la subjetividad. Por eso es no menos esencial que Constantius escriba su historia —como señalara P. H. Tisseau— ". . . en plena crisis, y no en forma repectrospectiva" ¹⁴, reuniendo en una única figura la imparcialidad de quien simplemente "observa" una experiencia y el compromiso de quien la construye paso a paso.

SERGIO CUETO

LA TRADICION Y EL TALENTO INDIVIDUAL

Diez años antes de la aparición de *Ser y Tiempo* y más de treinta de la publicación de *Otras inquisiciones*, Eliot escribe, en 1917, el ensayo que lleva por título

12. Ritvo, J. B., "Mediación y repetición", en *Conjetural* Nro 10; Buenos Aires, 1986; p. 64.

13. Cf. Kierkegaard, S., *La repetición* (ed Guadarrama), p. 139.

14. Tisseau, P. H., "L'Adolphe de B. Constant et la Répétition de Kierkegaard", en *Revue de Littérature Comparée*, 1933, Nro 2; p. 247.

“La tradición y el talento individual”¹. Estas cifras, sin embargo, no pretenden señalar la ascendencia de una obra, sino tan sólo una determinada articulación de momentos heterogéneos, una constelación que habrá que explicitar.

Comencemos por esa olvidada frase del tratado de Heidegger: “la historia de la literatura debe volverse historia de problemas” (Introducción, Cap. I, § 3)². Sabemos que la obra literaria jamás constituyó un problema para la historia; desde el momento en que es para ella un objeto entre otros, documento de una época, nación o clase, de un particular momento en la evolución de un género o la producción de un autor, pero expresivo siempre de un contexto previo, efecto de un sistema de causas (políticas, sociales, económicas, biográficas, etc.) ya estudiado, la obra es una particularidad intercambiable en un conjunto homogéneo y sin residuos, sea cual fuere la definición de dicho conjunto. Que la historia de la literatura deba convertirse en historia de problemas quiere decir, pues, que tiene que preguntarse en primer lugar por lo que en la obra escapa a su saber, por lo que escapa incluso a los supuestos que la garantizan como ciencia. Los problemas de una obra pueden ser múltiples, complejos, importantes, pero serán aquí inesenciales si no plantean por sí mismos, en el momento mismo en que son formulados, el problema de la historia. Es claro, pues, que la historia de la literatura nunca será pasible de una “metahistoria” que la constituya como objeto problemático; la historia de la literatura expondrá su problematicidad únicamente al interrogar y al dejarse interrogar por motivos esencialmente histórico-literarios; y es claro, por eso mismo, que estos motivos serán tales, es decir esencialmente problemáticos, sólo si su formulación misma reformula los fundamentos del discurso que se pregunta por ellos.

En el ensayo de Eliot encontramos dos motivos principales: el motivo de la tradición y el de lo individual. Ambos se articulan (se “ajustan”) en un tercero: el de la impersonalidad.

Podemos señalar dos momentos en el ensayo. El primero trata de la relación de la obra, el poema, con otras obras, con poemas de otros autores. El segundo, la relación del poema con su autor. En el primero se subraya que lo importante de un poema no radica en su individualidad, en su “personalidad”, sino en su relación con la tradición. En el segundo se afirma que el poema no es expresión del autor, sino que éste es el “medio” en el que la “tradición” “acontece”.

La palabra “tradición” es pronunciada rara vez y en contextos bien precisos: ya sea para deplorar la ausencia de lo que ella designa (“carecemos de tradición”), ya como censura de la obra a la que uno se refiere (oponiendo entonces “tradicional” a moderno, renovador, revolucionario o vanguardista), o como aprobatoria, pero remitiendo entonces la obra a la que se aplica a lo arqueológico (haciendo de ella objeto de admiración del anticuario, de estudio y conservación del arqueólogo; objeto de valor y respeto en tanto ha muerto y no volverá; objeto de cuidado en tanto aun él, tan sólo testimonio y rastro, puede borrarse del todo).

1. Véase *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, tomo I, Emecé, Bs. As., 1944.

2. *Ser y Tiempo*, FCE, México, 1951.

En esto, dice Eliot, la crítica confirma sus más viejos prejuicios. Esto ocurre porque es irreflexiva, porque carece de perspectiva respecto de sus propias aspiraciones. Ello la conduce, de inmediato, a contradicciones no sólo insalvables sino también estériles. La crítica afirma alternativamente lo nuevo y lo tradicional, pero sin dejar de plantearlos como términos de una oposición irreconciliable, desconociendo el vínculo que sin embargo la obliga a ella misma a recordar al uno cuando habla del otro, haciendo de uno tan sólo el lado negativo del otro, no sólo su antítesis sino también, aunque transitoriamente, su correspondiente disvalor.

Así, si la tradición fuera cosa del pasado, objeto de anticuario, nadie dudaría de que es mejor elogiar la diferencia, la novedad, lo incomparable y único, lo personal. Sin embargo, quizá el prejuicio no nos deje ver aquí que lo individual en la obra de un poeta se encuentra justo allí donde los poetas muertos afirman su inmortalidad con más vigor³.

Pero, además, ocurre que la tradición no consiste en seguir los usos de los ancestros, en adherir a sus éxitos. La tradición no es algo que se continúe con el fin de perpetuarla. No puede ser objeto de nostalgia o de voluntarismo, de lamentos o fervores. La tradición no puede heredarse: hay que buscarla fatigosamente. No es algo que se reciba, que el presente reciba del pasado. Pero tampoco es algo que el presente encuentre “volviendo” al pasado. “Buscar” no quiere decir vincularse retroactivamente a lo que ya ha pasado y no volverá; tampoco significa “resucitar” lo pasado, actualizarlo, de cualquier forma que sea (adoración cultural, imitación servil, reproducción lúdica, etc.). La tradición no es “pasada”, no es lo que en el pasado es pasado. Implica, dice Eliot, el “sentido histórico”: la percepción de la presencia del pasado, de la existencia y el orden simultáneos de toda la literatura europea. ¿Pero cómo buscar lo presente, lo ya ante la vista, lo al alcance de la mano o poseído ya en la simplicidad de su presencia? La búsqueda no es un ir a recoger reliquias al pasado, pero no puede existir búsqueda si de antemano está *todo* a la mano. El problema que se plantea es el de este *todo ideal, ordenado y simultáneo* de la literatura. Subrayemos, por el momento, lo de ideal. La existencia ordenada y simultánea del todo no constituye un dato; es algo que exige ser probado (sin que ofrezca pruebas para ello), una idealidad que interroga y que interroga quizá desde un futuro infinitamente advenidero.

El sentido histórico, que hace tradicional a un escritor, es, dice Eliot, un sentido de lo eterno como de lo temporal, y de lo temporal y de lo eterno juntos. ¿Qué debemos entender por esto? Quizá se trate de la eternidad de lo temporal, es decir de la “supervivencia” de las “grandes obras” del pasado. De ser así, se trataría de la agobiadora presencia de los muertos sobre el poeta actual, envejecido prematuramente por un peso insoportable, peso del que no puede desprenderse, desembara-

3. Un desarrollo —una interpretación— de esta afirmación, la encontramos en el libro de Harold Bloom, *La angustia de las influencias* (Monte Avila, Caracas, 1977). Lo individual de un poeta radicaría, según él, en la lucha que mantiene con sus predecesores; la individualidad se constituye en esa lucha, es más, podría decirse que consiste por entero en ella, que la individualidad no es otra cosa que el modo de entablar y sostener la lucha con la tradición.

zarse, y que a su vez acrecienta perpetuándolo —él, viejo de más de siete mil años aplastado por sus obras, y que sólo puede, como la Sibila de Cumas (o como Joseph Cartaphilus), querer morir. Pero quizá se trate menos de la *presencia* de los muertos que de su *insistencia*, de su indefinido regreso sobre la página todavía en blanco, de la angustia de las influencias que abre la posibilidad de la obra impidiendo escribir nada. Quizá. Sin embargo, puede tratarse también de la temporalidad de lo eterno, o mejor, de su temporalización. La eternidad y el tiempo se juntan, desgarrándose, en el instante. El instante designa aquí el acontecimiento de la aparición de la obra de arte nueva. En el acontecimiento de la obra acontece el todo de la literatura como eternidad infinita. La obra —y con ella, el artista— encuentra su lugar en el todo. No existe por sí sola, sino en las relaciones que mantiene con las otras obras, con el todo de la literatura. El todo ordenado “precede” a la obra en el sentido de que “adviene” a ella desde el porvenir; pero sólo adviene por la obra y en ella, en tanto la obra es el acontecimiento excepcional que le “sobreviene” al todo reiterándolo como posibilidad eternamente posible —jamás ocurrida, jamás pasada— del pasado⁴. Esta operación encierra una paradoja: el orden existe como orden, el todo existe como todo, sólo en el instante eterno en el que la obra excepcional lo descompone y lo destroza relanzándolo al futuro como idealidad que no se cumple. El todo es todo allí donde sobreviene algo que infinitamente se le escapa y lo proyecta manteniéndolo en un porvenir más lejano que toda lejanía⁵.

La obra nueva “se ajusta” al todo sólo si es “verdaderamente nueva”, es decir, sólo si lo “desajusta” y no es un “mero ajustarse”. ¿En qué podría “encajar” si es sólo el retorno de la posibilidad del todo, del todo como posible que siempre se escapa a sí mismo? La obra nueva “se ajusta” si hace justicia a la tradición como posibilidad reiterándola, y si se hace justicia a sí misma como obra de arte singular llevando la búsqueda cada vez más lejos.

La obra se ajusta con otras obras y no con la subjetividad del autor. La poesía, recuerda Eliot, no es expresión de la personalidad, sino una continua extinción, un continuo escape de la personalidad. “El poeta tiene, no una ‘personalidad’ que expresar, sino un medio especial, que es tan sólo un medio y no una personalidad,

4. Escribe Eliot: “. . . lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de la obra de arte nueva (la realmente nueva). El orden existente está completo antes de que llegue la obra nueva; para que el orden persista después de sobrevenir la novedad, todo el orden existente debe alterarse, por muy ligeramente que sea; y así se reajustan las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte con respecto al todo; y esto significa conformidad entre lo viejo y lo nuevo. Quienquiera que haya aprobado esta idea del orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa, no encontrará absurdo que el pasado sea alterado por el presente, así como el presente está orientado por el pasado”.
5. Son notables (es decir, a la vez claras y sorprendentes) las semejanzas de estas afirmaciones de Eliot con el pensamiento romántico y el proyecto de Mallarmé. Cfr. el ensayo de Beda Alleman, “El concepto de una moderna ciencia literaria en el romanticismo temprano” (*Historia y reflexión*, AFA, Bs. As., 1975) y el de Maurice Blanchot, “El libro que vendrá” (*El libro que vendrá*, Monte Avila, Caracas, 1969).

en el cual se combinan impresiones y experiencias en formas peculiares e inesperadas". Hay que señalar enseguida que estas emociones, estas experiencias no son las del artista, es decir, las que provocaron o provocan los acontecimientos de su vida. La emoción de la poesía difiere absolutamente de la emoción cotidiana. La experiencia poética es incomparable, esencialmente heterogénea a toda experiencia no poética. "La emoción del arte es impersonal".

La emoción artística resulta, pues, de una concentración inesperada de experiencias disímiles que no existen en la vida ordinaria. En verdad no puede hablarse de emoción (algo que atañe al sujeto personal), sino simplemente de experiencia, casi en el sentido científico de la palabra⁶, pero aun así metafóricamente, porque no hay nada allí que experimentar, o porque se trata de un acontecimiento que escapa tanto a la experiencia cotidiana como a la experimentación científica: experiencia inesencial que deja intacto el "medio" en el que acontece y sólo puede acontecer. Si la obra "se ajusta", pues, con la tradición y no con el autor, es porque éste es tan sólo el "medio" en el que el "todo" de la tradición es reiterado como acontecimiento por venir; medio neutro, inalterado, inerte, carente él mismo de arte en tanto es el sitio casi borrado en el que adviene el arte como acontecimiento.

En "Kafka y sus precursores"⁷, Borges articula los dos momentos del ensayo de Eliot; dicho de otro modo: lee el ajuste entre la relación obra-tradición y la relación obra-autor. Cito las frases primera y última del ensayo de Borges: "Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y diversas épocas". "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany".

Según Borges, Kafka "se ajusta" a la tradición sólo a favor de un doble movimiento: en primer lugar, al reiterar (al "crear", dice Borges) posibilidades tuyas que yacían en el olvido como posibilidades (la constelación Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy, Lord Dunsany); en segundo lugar, al consentir en desaparecer como Franz Kafka entregándose por completo a su obra, a no hacer de ésta la de-

6. Es célebre la analogía con la que Eliot trata de mostrar su teoría impersonal de la poesía. La analogía es la del catalizador. Cuando el oxígeno y el anhídrido sulfuroso se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman ácido sulfúrico. "Esta combinación —escribe Eliot— sólo tiene lugar en presencia del platino; sin embargo, el ácido recién formado no contiene rastros de platino, y el platino mismo está visiblemente intacto; ha permanecido inerte, neutral, inalterado. La mente del poeta es el trozo de platino. Puede obrar en parte o exclusivamente sobre la experiencia del hombre mismo; pero cuanto más perfecto el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que la sufre y la mente que crea; con más perfección asimilará y transmutará la mente las pasiones que son su material".

7. *Oras inquisitiones*, Emecé, Bs. As., 1952.

* Véase T. S. Eliot: *Points of View* (1941), págs. 25 - 26. (Nota de Borges).

caída “expresión” de su incomparable personalidad. La historia de la literatura no puede ser, entonces, la historia accidental de los hombres que han escrito, padecido, amado. No sólo porque esas experiencias son radicalmente heterogéneas a la experiencia de la obra, sino porque ese sujeto, el autor, no constituye una unidad sustancial, una subsistencia única a lo largo de una línea constante (su vida, su “carrera”)⁸, sino que se disgrega en constelaciones discretas (el joven Kafka y la anterior narración fantástico-onírica en lengua alemana, el Kafka final de los infinitos jerárquicos) o desaparece con discreción en el medio neutro del acontecimiento poético.

La historia es una trama de momentos intemporales, momentáneos fulgores de una constelación por venir. La historia de la literatura es la reiteración de la tradición en tanto esencialmente advenidera. Esa historia no reclama ningún nombre de autor. No menciona a nadie. Es el movimiento mismo de la tradición, totalidad en falta siempre más allá de sí, más allá de donde la búsqueda puede buscarla, porque la búsqueda misma, reiterándola, la arroja (se arroja) a la inalcanzable lejanía de un orden que vendrá.

Octubre, 1989

NORA AVARO

EL HABITO DE LAS SOMBRAS

“Es gris, pero a ratos blanca, traslúcida”

Jóse Bianco

“Las cosas ya sin sombra, sin su lado oscuro, enmudecidas y abiertas, sólidas e inexistentes, y que nadie ve”

Sergio Cueto

*Sombras suele vestir*¹ nos toma de sorpresa. El pequeño diálogo con el que se abre la novela es el final de un suceso, casi una despedida. Algo ha ocurrido cuando nosotros aún no estábamos allí. “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?”. Las preguntas que Deleuze y Guattari² formulan para distinguir dos géneros —la novela

8. “El punto de vista que me esfuerzo en atacar —afirma Eliot— está quizá relacionado con la teoría metafísica de la unidad sustancial del alma”.

1. Bianco, José: *Las ratas. Sombras suele vestir*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1973. Todas las citas corresponden a esta edición.

2. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: “Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”. En *Mil mesuras*. Valencia. Ed. Pre-textos. 1988.

corta y el cuento— inician el recorrido de una incertidumbre. Ese primer diálogo es parte de una incómoda situación: de pronto irrumpimos en un lugar cuando ya es tarde; hemos estado excluidos del acontecer, llegamos cuando casi todo ha terminado. *Sombras suele vestir*, como novela corta, es un relato de recuperación, el intento de reconstruir un caso perdido. Hemos estado ausentes y esa fatalidad hace que nos preguntemos: “Dios mío, ¿qué ha podido pasar, mientras que todo es y permanece imperceptible, y para que todo sea y permanezca imperceptible?”³.

I. Una mujer cuida de un inquilinato de la calle Paso. Se esmera en mantener un orden, persevera en el orden de la casa, de las habitaciones de la casa, de sus ocupantes. Esta mujer —Doña Carmen— insiste con tenacidad en la preservación del ámbito que le ha sido confiado, es su responsable. Si no estuviera, si el relato no la incluyera —como lo hace— desde su comienzo, un desarreglo continuo invadiría el lugar; pero no, ella está allí, ineludible, y con su presencia se trama la historia.

Una familia ocupa tres cuartos de esa pensión humilde, quizá miserable. Jacinta, Raúl y su madre habitan el inquilinato (el relato) que Doña Carmen tiene a su cargo. Están allí, casi ineludibles.

Se soporta una historia como se soportan día a día las tareas domésticas, como quien dice: “se lleva adelante una casa”. Una casa que preexiste a la propia actividad y que sólo sobrevive por el propio cuidado. Doña Carmen, “la encargada”, organiza la vida del inquilinato de la calle Paso, de sus ocupantes. Ellos, los Vélez, la dejan hacer. Pero esta impavidez adquiere la forma del sometimiento. El mundo de Doña Carmen impone claras reglas de juego, un orden que no puede subvertirse y que reposa en una ley silenciada (el relato la silencia): el derecho de “lo natural”, de lo cotidiano; como quien dice: “así son las cosas”. La insistente presencia de Doña Carmen en la primera parte de la novela no sólo señala su obstinado control sobre lo que sucede, sino que, al mismo tiempo, posibilita a —nivel de la historia— las condiciones de ese suceder. Planifica la vida de los Vélez: por desconocidas causas los mantiene económicamente hasta que inicia a Jacinta en la prostitución; periódicamente ordena los cuartos de la familia; cuando muere la señora Vélez se encarga de disponer todo para el velatorio; se hace cargo de Raúl cuando su madre y Jacinta *faltan*.

La ocupación de Doña Carmen nada tiene de discreta, se ocupa de la vida de los otros y ocupa un lugar inevitable (“¿Cómo sacarla de allí?” —piensa Jacinta). Está “instalada” en el relato con la misma persistencia con que está en la habitación de los Vélez, intrusa y extranjera. Un relato que le debe (quizá más a ella que a nadie) su indefinición. Ahora bien, en este mundo que aparece sin fisuras algo se resiste, algo opone resistencia a la actividad de Doña Carmen. Algo, reservado pero incontrolable, sucede.

Quizá en *Las dos cortesanas* de Carpaccio veamos a la familia Vélez. En una terraza, entre un desorden de animales (perros, palomas, un pavo real) hay dos mujeres, una mayor que la otra —al menos un poco más gorda, un poco más inclinada— y un niño que se asoma por una de las barandas del balcón, detenido en el gesto de (aca-

so) acariciar las plumas del pavo. Las mujeres, casi indiferentes, miran, casi sin atención, un punto que está fuera del cuadro. Quizá podamos descubrir a los Vélez en la pintura, tal como Jacinta descubre en ella sus ojos “de un gris indeciso”. Quizá sea así: indecidible.

En el mundo que Doña Carmen ordena, bajo su predominio, hay otro mundo “infinito y desolado”. Dentro de aquel, pero infinitamente separado de él, está el mundo de los Vélez. Si la tenacidad de la encargada del inquilinato apunta a la instauración de un orden, en el mundo que crean la madre y Raúl prevalece un desorden que resiste los “embates de actividad” de Doña Carmen. Con “rabia contenida” y cada semana la mujer procura el arreglo de los cuartos, pero poco a poco sus intentos se diluyen en una “tibia, resistente complicación”. Los Vélez se someten “entre agradecidos y avergonzados” a una organización al tiempo que con “serena violencia” atentan contra ella, atentan contra la prolijidad (“la prolijidad de lo real” —escribe Borges). En este desajuste, en esta precisa indecisión el relato “descubre el espacio de su cumplimiento”⁴. Diferente y distanciada del mundo de Doña Carmen, pero permaneciendo en él, “hay una atmósfera gris”. “Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo, o por que está tan arriba como abajo. Gris porque no es calido ni frío”⁵.

La señora de Vélez hace “complicados solitarios”. Al tiempo que baraja las cartas, describe su trayectoria. Raúl acodado sobre la mesa observa la disposición de los naipes y escucha el relato que su madre hace del juego. El Napoleón acecha. Es esta una imagen familiar. Jacinta acaba de regresar de la casa de María Reinoso, toma un narcótico, se recuesta. Doña Carmen teje, “posiblemente a su derecha”. El momento es, en el relato, preciso. Preciso en tanto marca un límite insalvable que divide y reúne a los fantasmas —los “queridos fantasmas”— con la presencia de Doña Carmen. En este linde se ubica Jacinta. En el borde que separa y funde el sueño y la vigilia, el dormir y el morir. Sin distinguir la línea de demarcación pero persistiendo en ella, Jacinta experimenta la infinita distancia y la absoluta cercanía de dos mundos: el de los Vélez, el de Doña Carmen. Es un instante, el instante de un sutil movimiento en el que la señora de Vélez deja de jugar y Raúl continúa de pie, cerca de la mesa. El instante en que la presencia de Doña Carmen “la recupera”. Como el Cristo de las discusiones exegéticas del padre de Stocker que existe en tanto se discute su existencia, las citas a las que acude Jacinta con hombres desconocidos adquieren su certeza por el murmullo de dos mujeres. Las voces de Doña Carmen y de María Reinoso son “obscenas”. En tanto no se escuchan reproducen “una imagen degradada” de Jacinta (“quizá la imagen verdadera”). Porque si antes el silencio “aniquilaba” los encuentros, los volvía “inexistentes”; ahora, que son interpretados en voz baja, recuperan su “exasperada realidad”.

Si el orden de Doña Carmen descansa sobre lo natural, el desorden de los Vé-

4. Blanchot, Maurice: “La vuelta de tuerca” en *El libro que vendrá*. Caracas. Monte Avila. 1969. Fue la lectura de este ensayo la que provocó no pocas de las reflexiones que aquí aparecen.

5. Klee, Paul: “Nota sobre el punto gris” en *Para una teoría del arte moderno*. Buenos Aires. Libros de Tierra Firme. 1979.

lez se funda en la indiferenciación entre lo habitual y lo extraño. Su ley es otra, una ley que no regula lo asombroso sino que lo hace “instantáneamente familiar”. Este otro mundo admite como propio lo que el de Doña Carmen se esmera en apartar. Pero es por esta contradicción que el relato adquiere su poder inquietante. Inquieta porque hay una ley que se opone a otra y porque esta contienda no se resuelve. Si se aceptara en cambio, como la madre de Jacinta lo acepta, cualquier alteración como “propiedad connatural de la vida misma”, nada, en este relato, perturbaría.

Llevado por “su espíritu de investigador” y obligado por los ruegos de Doña Carmen, Sweitzer visita el inquilinato de la calle Paso. Conoce allí por boca de María Reinoso la “verdad” sobre el paradero de Jacinta. Esta versión procura disipar las dudas del socio de Stocker para ganar su confianza⁶. Si el problema que la novela plantea está relacionado con la existencia de Jacinta, Doña Carmen, al responder a una lógica que no tolera la incertidumbre, trama la solución adecuada: —Ella “se suicidó el día que murió su madre”— le dice a Sweitzer— “Las enterraron juntas”. Pero durante varias páginas Doña Carmen falta. Este alejamiento conjura el poder que un mundo estrictamente organizado tiene sobre Jacinta. En la segunda parte de la novela la ausencia de Doña Carmen trama el enigma. Es necesario que “la encargada” desaparezca para que el equívoco se manifieste con intensidad, para que el desorden (tan desconcertante e inaccesible como un sueño) habite el relato.

II. En “una tarde difícil de olvidar” Jacinta Vélez y Bernardo Stocker se encuentran. Acuden a esa cita como a tantas otras que se confunden, indiferentes, que no dejan rastros en la memoria de nadie. Esa tarde Stocker aguarda a Jacinta en la casa de María Reinoso como otras veces, como otros hombres. Después la espera en el sanatorio.

Casi imperceptiblemente Jacinta aparece en el restaurante donde Stocker habitualmente almuerza. De pronto “está sentada en la mesa”. El episodio es único en la novela pero relata un hecho acostumbrado: Jacinta *suele* llegar sorpresivamente a la hora del almuerzo, llega junto con el temor a su partida. A Stocker sólo le resta demorar el momento de la separación, detenerla en un instante para que no se ausente, para que permanezca allí, sentada. Sus intentos son vanos, Jacinta se diluye en los laberintos de una conversación que acaba en interrogatorio. Stocker procura proteger el encuentro. Las respuestas de Jacinta casi silenciosas, inexistentes, “lo aniquilan”. Con “una especie de afecto retrospectivo” Stocker recuerda; sólo él puede recuperar una historia, el “miserable pasado común” que comparte con Jacinta: las citas en la casa de María Reinoso y esa tarde inolvidable. “Yo te esperé mucho tiempo” —dice—, “media hora, tres cuartos de hora. Nunca llegabas. Creo que mis deseos te hicieron venir”⁷. “El otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino, la espera es un delirio”⁸. Stocker

6. Recordemos que el hermano de Jacinta ha sido internado en un sanatorio a pesar de la oposición de Doña Carmen. La mujer, en este episodio, trata de convencer al socio de Stocker para que interceda en el regreso de Raúl al inquilinato.

7. Bianco, José: op. cit. p. 125.

8. Barthes, Roland: “La espera” en *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1987.

espera a Jacinta. Está condenado a una espera interminable que quizá continúe en el sanatorio cuando la novela termine. Ella nunca llega o, mejor, sólo se presenta para alejarse, huidiza como una imagen, como una imagen, zahareña.

El soneto de Góngora del que ha sido tomado el título y el epígrafe de la novela dice: "Varia imaginación que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño / alimentando vanos pensamientos, // pues traes los espíritus atentos / sólo a representarme el grave ceño / del rostro dulcemente zahareño / (gloriosa suspensión de mis tormentos), //"⁹. El poema dice el sometimiento a una imagen, la vana imaginación que hace presente un rostro esquivo, que lo hace presente en el momento en que se ha retirado. El poema dice la espera de Stocker.

Stocker ahora (en el sanatorio) duda de todo. Sólo puede confiar en sus sueños: Jacinta *suele* aparecer en ellos. Como antes, como el día de la cena con Sweitzer, Jacinta está en sus sueños "ajena a todo, vaga, remota". Está y no —sus pies ("inconfundibles"), no su rostro definitivamente ausente—. Ahora, que aún la espera, Stocker sueña una vaga presencia en una "atmósfera gris", sueña una voz que reprocha. Jacinta no se muestra, resiste, lejana, pero allí, tan próxima, las súplicas de Stocker. Está y no. Vuelve por las noches y no. Esta vacilación que es la clave de lo inaccesible habita ahora el relato.

III. En uno de sus ensayos, a propósito de "El visionario" de Julien Green¹⁰, Bianco dice de las buenas novelas que "cuesta algún trabajo entrar en ellas, vencer esa resistencia que sólo es, después de todo, el legítimo derecho que tiene un novelista de acoger sus amistades literarias". Acaso podamos leer en esta cita no sólo una buena razón —la del escritor— sino también la exigencia de una destreza: la necesaria para lograr la amistad de los buenos relatos, los deberes de la lectura cuando se enfrenta con la literatura de José Bianco.

Cierta crítica —la "crítica de la ambigüedad"¹¹— ha destinado un lugar seguro dentro del mundo de las obras literarias para *Sombras suele vestir*. Por diferentes caminos, desde diferentes "aparatos teóricos", ha encontrado (con felicidad) que este es un relato ambiguo que responde a las características del género fantástico (responde quiere decir: es un buen ejemplo para probar la eficacia de las categorías). En algunos de estos casos¹² *Sombras* ha pasado a ser la mejor muestra de la obra narrativa de José Bianco. Así dilucidar los "mecanismos" de este relato llevaría (sin más rodeos) al conocimiento de toda una literatura, "las constantes de una obra". Con una "clarividencia inútil" estos críticos argumentan en favor de la ambigüedad; con excesivas certezas afirman lo difuso y lo equívoco de la novela. De esta manera, esta

9. Góngora, Luis de: "Varia imaginación que, en mil intentos. . ." en *Sonetos completos*. Madrid. Clásicos Castalia. 1980.

10. Bianco, José: en *Ficción y realidad*. Buenos Aires. Monte Avila. 1977.

11. Nos referimos fundamentalmente a: Stern, Mirta: "Los mecanismos de la ambigüedad" en *Revista Eco*, Nro 216, octubre de 1979; Bastos, María Luisa: "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares" en *Hispamérica* Nro 27, 1980; Prieto Taboada, Antonio: "El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir* de José Bianco" en *Revista Iberoamericana*, Nro 135, Oct. - Dic. 1983.

12. Cfr. Stern, Mirta: op. cit.

parece perder lo que es más suyo, ese sutil movimiento que nos despoja de cada una de nuestras convicciones, las que —con buena suerte— nos permiten afirmar, sin salir de nuestro refugio: es este un texto ambiguo. Esas en las que confiamos antes de empezar a leer, cuando aún no hemos experimentado la resistencia de un buen relato.

Definitivamente azarosos, los solitarios de la señora Vélez eran rigurosos en su vaticinio: presagiaban desgracias. Pero aún así ella seguía echando las cartas. Esperaba, temerosa, el Napoleón. Confiaba —como nosotros— en su mala suerte.

Octubre de 1989.

ADRIANA KANZEPOLSKY

*LOS RAROS: UN RETRATO AL INFINITO**

Un murmullo de voces femeninas inaugura el ensayo sobre Poe. Voces femeninas que entrelazadas, indistintas recuerdan la extraña belleza del poeta.

La escritura morosa se detiene en la profundidad de la mirada, en la estatura o en la virilidad de su porte.

La fascinación por la belleza se multiplica en el decir de ciertas mujeres, como si Darío necesitase dispersar, confundir, y a su vez potenciar su voz en las voces de otras, como si las miradas y las voces de las mujeres lo reguardasen del poder encantatorio de la belleza. Embriagado por la belleza necesita afirmarla casi en cada página, casi tanto como necesita alejarse de la fealdad, de lo horroroso que habita también el cuerpo de Poe. ¿Cómo hablar, sin nombrarlo, de la belleza de un cuerpo devastado por el alcohol? En las palabras de Gautier parece residir la respuesta adecuada: “Es raro —dice— que un poeta, que un artista sea conocido bajo su primer encantador aspecto. La reputación no le viene sino muy tarde, cuando ya las fatigas del estudio, la lucha por la vida y las torturas de las pasiones han alterado su fisonomía primitiva: apenas deja sino una máscara usada, marchita, donde cada dolor ha puesto por estigma una magulladura o una arruga”.

El “don de la belleza corporal” recorre los ensayos de la mano de la muerte, la fealdad. Verlaine es retratado en la mediocridad de una escenografía hospitalaria; retratado en su “vanidad morbosa de paciente”. La imagen del crucificado reaparece en este retrato: “hombre nacido para las espinas” —escribe—. Nuevamente las palabras, los retratos de otros describen a Verlaine. Reproduce, en el ensayo, el retrato que Gómez Carrillo hiciera de Verlaine en el hospital. Recuerda también, como abominable, el retrato aparecido poco tiempo antes en *Degeneración* de Max Nordau. En otro escrito opta, finalmente, por el retrato de Carriere como el mejor que se hizo del “pauvre Lelian”. La mirada recorre los diferentes retratos y la escritura los sobre-

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

* Fragmento de un trabajo más extenso sobre *Los raros* de Rubén Darío.

CONICET



I E C H

imprime en una última imagen que se inicia en el “golfo de sus libros”, atraviesa un “alma herida” y llega luego al rostro (“cráneo”) donde sobresalen sus ojos oscuros.

Identificado, Darío, con el dolor del “triste maestro” sus destinos se entrelazan y su imagen se confunde en la imagen que devuelve el espejo universal de las palabras de Gautier. El ensayo habla de Verlaine pero también habla de Darío, quizás del Darío que en *El oro de Mallorca* aparece bajo el nombre de Benjamín Itaspes.

Entre Poe y Verlaine, la belleza augusta del pontífice del Parnaso espera, aún, el relieve del mármol. Retrato plano el de Leconte de Lisle carece de la riqueza de los retratos de Poe y Verlaine y queda desdibujado entre sus rígidos contornos.

Los ensayos sobre Jean Richepin y Jean Moreas se suceden en la serie. Para retratar al primero Darío se detiene y cita extensamente el esmalte “parecido” que Teodoro de Banville hizo del poeta. En cambio en el ensayo sobre Moreas se detiene en la inexactitud del retrato que del escritor hizo un holandés llamado Byvanck, y lo desestima con ironía: “Moreas, si es que era tal como aparece retratado en el libro de Byvanck, ha cambiado en dos años mucho”. Este comentario no sólo habla de la impertinencia, que para Darío caracteriza el retrato de Byvanck, sino que refuerza la condición de iniciado que reserva para sí, la exactitud de su mirada y de su pluma.

Los rostros diseñados por Darío deambulan por las páginas de *Los Raros* protagonizando episodios puntuales que “ilustran”, en todos los casos, la singularidad del genio. Pequeña biografía, en cada retrato la presencia o ausencia de un linaje familiar se torna un elemento imprescindible. Falto de linaje por su calidad de huérfano, Poe ennoblece, con su talento literario, el linaje de su familia adoptiva. Poe adoptará para la literatura el apellido de su tutor y en lo sucesivo el linaje de los Allan ennoblecerá su nombre con el prestigio literario.

En escritores como Paul Adam o Villiers, “aristócrata por sangre, arte y gustos”, la nobleza de origen se confunde con la aristocracia literaria, con la aristocracia del gusto. Por momentos Darío parece no distinguir, no querer diferenciar, entre el linaje familiar y el linaje literario. Algunos, parece decirnos, han nacido para “reyes” tanto en la vida como en la literatura.

Tal vez la ruptura más estruendosa se encuentre en el ensayo sobre Lautreamont: un conde cuyo nombre y origen verdaderos se ignoran “El se dice montevideano” —escribe Darío—. Falto de casta, falto de territorio, constituye el límite moral de Darío. Atraído y rechazado por su estética, a la que no comprende, le dedica un rápido ensayo plagado de reconvenciones morales.

El tercer elemento que completa y compone al personaje es un escenario, o una escenografía, que se fusionará o será adverso al destino del escritor. A partir de estas condiciones “los raros” podrán fundir su vida con el escenario en donde les tocó nacer o siendo este adverso deberán transgredirlo.

En algunos retratos no existen fisuras entre el cuerpo del personaje, el escenario y el linaje. Hay veces que el escenario comparte la excelencia exótica con el poeta que lo habita, se pliega al poeta; en esos retratos la diferencia entre fondo y figura desaparece, borrosa. Otros cuerpos en cambio, se recortan, diferenciándose tajantemente, brutalmente quizás, del escenario que los rodea. En el retrato de Poe, la figura del poeta gana en nitidez y contornos porque se enfrenta a un escenario que

lo expulsa. Darío se torna un costumbrista engañoso, describe pulcramente como en un cuaderno escolar, el clima “ingenuo” de progreso y orden que se visualizaba en los Estados Unidos de principios de siglo, para retornar súbitamente a su voz adulta, en el recuerdo de una frase de Peladan: “esos feroces calibanes”. Luego como un Ariel que ingresa de las sombras, la imagen de Poe agiganta sus dimensiones enfrentándose a la cotidianeidad de una mañana de Manhattan.

Otro es el marco que rodea a Paul Verlaine, labrado por la mano del poeta, que elige, como escenario, a uno o a infinitos hospitales para pasar sus días. Escenario en el que la vida se suspende temporariamente y una cierta tranquilidad le posibilita al poeta escribir.

Es éste, para Verlaine, un escenario tan deseado como el de Palma de Mallorca fue para Darío durante 1889, en el momento en que es ya una “máscara cansada, marchita”.

La lejanía y el desconocimiento personal, pero también del público argentino, del paisaje nórdico son las condiciones favorables para que la imaginación dariana se haga cargo del ensayo sobre Ibsen.

Ensayo éste, en que no sólo imagina al poeta desbordante de humanidad, sino que recuerda al “niño silencioso” de “larga cabellera” y a los cabellos de oro de “la buena Dae Thoresen”, su esposa.

La extrañeza de Ibsen se pierde en la lejanía del paisaje boreal y el retrato de este personaje legendario, desconocido, se trueca en “puro” relato; casi un relato para niños.

ADRIANA ASTUTTI

DESCANSAR EN EL CORAZON DE LAS PALABRAS

Ausente de mis sueños, asisto de noche en noche a su representación y, tácticamente, acepto que quien allí se aventura, siente, mira o teme, quien allí se recubre con mi nombre o mi rostro, me es ajeno. Así, las imágenes que pueblan la noche me dejan cierta nostalgia o alguna felicidad y, a veces, para conjurarlas o para retenerlas, apuro con ellas un relato en voz alta para no importa quién. Un relato que, despojado y urgente como cada vaso de agua en mitad de la noche, calmará mi sed y mi extrañeza.

“Contamos nuestros sueños por una necesidad oscura —leo en Blanchot—, para hecerlos más reales, viviendo con alguien diferente la singularidad que les pertenece”¹. Contamos nuestros sueños, quizás porque no nos pertenecen, con urgencia y facilidad.

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

1. Blanchot, Maurice: “Soñar, escribir” en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.

CONICET



I E C H

y, sin preverlo, nos encontramos encallados en ella, al arrullo de nuestra propia voz que la repite. Así, alguien leía cualquier verso de Darío, cuando de pronto, la palabra “esquife” se desprendió de él, se derramó en el aire. De la serie de vocablos que se dan cita en sus poemas para hacerse a la mar de los sueños, de toda esa serie de embarcaciones, casi siempre pequeñas, en que el poema zarpa hacia países lejanos: bote, barca, barquilla, nave, steamer, esquife. . ., sólo esta última, quizá por ser la menos frecuente, o porque en ella algo suspira, lo suspendió en su luz extraña. Supo después que la palabra esquife venía del alto alemán: skif, del latín: scaphe, y del griego: skaphos y que nombraba un barco pequeño usado para saltar a tierra. También que esquife significaba canoa o barca a dos proas y que en Plinio ya era famoso⁵ o que, al igual que islas, príncipes y argonautas, el esquife no pertenece a tiempo ni a espacio alguno y sirve a los poetas para ubicarse en un mundo de fantasía.

Ninguna de estas respuestas, ciertamente incuestionables, se acercaba a aquel esquife. Recordó entonces una novela que no hacía mucho había leído. Allí la palabra se alternaba constantemente con bote para decir la embarcación en que un hombre está preso y a la deriva. Volvió a abrir esa novela. Dejó pasar sus páginas y de pronto en cualquiera de ellas leyó: “. . . y quién diría a qué Helena de Troya, a qué viviente Garbo no había soñado rescatar de qué escabrosa cima guardada por dragones, cuando él y su compañero se embarcaron en el esquife. . .” y más adelante: “Ahora llovía seguido aunque no fuerte, todavía sin pasión del cielo, el día disolviéndose sin pena, el esquife se movía en un nimbo, en un aura de gasa gris que se confunde casi sin límite con la revuelta agua espumosa. . .” Dejó allí la lectura. Sabía otra vez que la palabra esquife, envuelta en un aura gris, es más confortable a los sueños que otra, como bote, más firmes, más seguras.

Allí, en esas costas en las que el viento del mar sopla incansablemente sobre las palmeras, salvajes, se detuvo esta deriva.

“Sois un Hada”, le dije. “Soy un hada —me dijo— y de la primavera celebro el regocijo dándoles vida y vuelo a estas hojas de rosa”.

“La Anciana”

Para Hoffman “erese una vez. . .” era el más bello comienzo⁶. “Había una vez” transporta a quien escucha, desde el inicio, fuera del espacio y del tiempo. Irrumpe en el silencio y anuncia que aquello que lo sigue es, inevitablemente, una voz. La oralidad se instala a partir de esta mágica frase. Comienza el relato. Recomendación. Despliega una vez más su trama y en ella, otra vez, conduce a sus personajes hacia un “final feliz”.

5. Cf. Lugones, Leopoldo: *El payador* y Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*.

6. Citado por Marthe Robert en *Novela de los orígenes, orígenes de la novela*. Seguimos los capítulos VIII de este texto de “La otra orilla”, en la que hace a la onomatopéyica y cuentos de hadas.

¿En qué tiempo y en qué lugar suceden esos cuentos? Ubicados siempre en el pasado, casi siempre narrados en pretérito imperfecto, suceden en tierras lejanas; ocurren, simplemente, en el tiempo y en el lugar que nombran: “cierto lugar de la tierra” o bien “hubo un tiempo en que. . .”. Casi nunca singularizan a sus personajes. Tampoco reclaman que creamos en “otro” mundo, sino solamente en ese mundo, en el del relato. Su crédito, entonces, es inagotable.

Mucho de la estrategia de estos cuentos hay en Darío. Sea por la forma en que, en algunos poemas de *Prosas Profanas*, los verbos se desplazan desde un pasado que no cesa, imperfecto —“La orquesta perlabo sus mágicas notas” o “Mis ojos miraban en horas de ensueño”— a un eterno presente —“se oye el canto del cisne; no se cesa de oír” o “el cid sobre su yelmo las frescas hojas siente”—. Sea porque aquello que se narra sucede sin más acotación que el momento mismo de su suceder— “. . . un día / se oye un tropel vibrante. . .” o “Es el momento en que un salvaje caballero se ve pasar” o “Cuando de la campiña (. . .) salió una niña”. Sea porque esos poemas ocurren en un lugar también indeterminado —“En la isla en que detiene su esquife el argonauta. . .” y en ellos se viaja hacia ninguna parte —“. . . adonde un príncipe bello, a la orilla del mar, pide lirras y versos, y rosas. . .”—. O porque quien los enuncia ignora tanto acerca de su tiempo y su lugar como quien los lee —“¿Fue cuando la bella su falda cogía (. . .) ¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro. . .” y lentamente el yo inicial se diluye en formas impersonales que confunden en la experiencia al lector —“diríase un trémolo de lirras eolias” o “A lo lejos, un templo de mármol se divisa” o “Y el hombre / a quien duras visiones asaltan”. Pero también porque estos poemas parecen escritos en la esperanza de un reino. En la creencia de un tiempo armonioso por venir. Quizá, en la espera de un lector que escuche su armonía.

* * *

“la perdida del reino que estaba para mí”

El cuento de hadas confía la ejecución de sus deseos a un acontecimiento maravilloso. Si el reino es el fin buscado por el cuento, el amor es casi siempre el camino que conduce a él. Entonces, el beso de un príncipe, —pero sólo el de ese príncipe— despertará al fin a la bella o el amor de otro rescatará de su rincón a la cenicienta. El encuentro, que el cuento asegura es, sin embargo, difícil y azaroso.

El ensayo que Darío dedica a Edgar Allan Poe en *Los raros* es, de alguna manera, un cuento de hadas que, más o menos, dice así:

Hubo una vez “una pobre artista (que) había quedado huérfana desde muy tierna edad”. “Amaba el teatro, era inteligente y bella”. “De esa dulce gracia”, “bajo el imperio del más ardiente amor” nació un niño “de nombre armonioso y legendario”. “El niño prometía gran belleza”. “Era vigoroso y cultivado”. “Padeció, sin embargo, una terrible dolencia: la enfermedad

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

CONICET



I E C H

del Ensueño. Nació con la llama de la poesía y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio". "Desde niño quedó huérfano y le recogió un hombre que jamás podría reconocer el valor intelectual de su hijo adoptivo". En la escuela "Brilla y descuella intelectual y físicamente entre sus compañeros" pero "los hijos de la fofa aristocracia del lugar miran por encima del hombro al hijo de la cómica". Como su padrastro, no pudieron "jamás imaginar que el pobre muchacho recitador de versos" fuera más tarde un príncipe del arte. "Aquel que glorificará a su raza erigiendo sobre el rico pedestal de la lengua inglesa el palacio de oro de sus rimas"⁷.

Los fragmentos que cuentan la vida de Poe vuelven en otras vidas de poetas que Darío cuenta. Recortados sobre fragmentos del cuento de hadas, como él se detienen en el nacimiento del poeta: la infancia, la orfandad, la "pequeña alma infantil apretada a un hogar ingrato; los primeros golpes (. . .) las primeras impresiones que le hacen comprender la maldad de la tierra y lo áspero del camino por recorrer"⁸. Pero algo queda sin contar. El relato de Darío escamotea el camino que lleva a la consagración del poeta, o mejor dicho, a su coronación. Quien lo escucha sabe que Poe es un príncipe, pero ignora los pasos que lo llevaron, de joven humillado a "cisne inmaculado". Quizás los tiempos de la narración digan la razón de esta ausencia: futuro en el vivir del poeta (glorificará) el reino es del tiempo del contar. El reino, el "lugar" en que el "cisne desdichado" deviene "egregio poeta", pertenece al tiempo en que Darío, lector de la obra de Poe, se encuentra con el poema. Si en el relato, entonces, falta el camino hacia la coronación del poeta es porque allí, en ese camino, el poema espera, cada vez y para siempre, a su único lector. Aquel que "guiado por el amor y la admiración, pueda entrar en su aura, viviente y generosa"⁹. Ese lector que, paciente y afanoso, acompañe con su propio ensueño el ensueño del poeta.

Invierno de 1989.

7. Los fragmentos citados son de "Edgar Allan Poe", en *Los raros*, de Rubén Darío. Argentina, Ed. Espasa Calpe, 1952.

8. En "Idem", idem.

9. Cf. Saer, Juan José: "Una Literatura sin atributos" en idem, U.N.L., 1986.