# deconstrucción

## Y CRÍTICA

Harold Bloom
Paul de Man
Jacques Derrida
Geoffrey Hartman
J. Hillis Miller

lingüística
y
teoría literaria

traducción de

MARIANO SÁNCHEZ VENTURA

(Harold Bloom: *La desintegración de la forma*;
Paul de Man: *Shelley desfigurado*;
Jacques Derrida: *Sobrevivir: Líneas al borde*)

SUSANA GUARDADO Y DEL CASTRO

(Geoffrey Hartman: *Palabras, deseos y valía: Wordsworth*;
J. Hillis Miller: *El crítico como huésped*)

# DECONSTRUCCION Y CRÍTICA

*por*
HAROLD BLOOM
PAUL DE MAN
JACQUES DERRIDA
GEOFFREY HARTMAN
J. HILLIS MILLER

siglo veintiuno editores

siglo xxi editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.
TUCUMÁN 1621, 7 N, C1050AAG, BUENOS AIRES, ARGENTINA

portada de ivonne murillo

primera edición en español, 2003
isbn 968-23-2458-0

primera edición en inglés, 1999
título original: *deconstruction & criticism*

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
© 1979 by the continuum publishing company

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico

queda prohibida su reproducción parcial o total
por cualquier medio mecánico o electrónico
sin permiso escrito de la casa editorial

# Prefacio

No es éste un libro polémico y tampoco un manifiesto en el sentido usual. Si algo quiere "manifestar"–mediante los ensayos que poseen el estilo y la individualidad de cada colaborador– eso sería una serie de problemas por todos ellos compartida. Tales problemas se centran en dos cuestiones que hoy en día afectan a la crítica literaria. La primera es la situación de la crítica misma: a qué clase de función más madura puede aspirar –una función que trascienda la obviamente académica o pedagógica. Aunque son tareas esenciales la enseñanza, la crítica y la presentación de las grandes obras de nuestra cultura, el hacer hincapié en la importancia de la literatura no debe ir a la par con asignar a la crítica literaria tan sólo una función servil. La crítica es una parte del mundo de las letras, y posee su propia composición, su fuerza filosófica y literaria, reflectante y figurada. La segunda cuestión compartida es precisamente la importancia –o *fuerza*– de la literatura. ¿En qué consiste tal fuerza, cómo se muestra? ¿Es posible desarrollar una teoría que sea lo suficientemente descriptiva y expositiva como para iluminar, en vez de entorpecer, las obras artísticas?

La fuerza de la literatura se puede describir de muchas maneras. Es tan sólo una de éstas la prioridad del lenguaje respecto de la significación, pero juega un papel esencial en estos ensayos. Expresa lo que todos sentimos respecto del lenguaje figurado, que sus excesos rebasan cualquier significado asignado o, para decirlo en términos generales, que el significador tiene más fuerza que el significado (el "sentido") que intenta abarcarlo. La deconstrucción, como se ha dado en llamarla, rehúsa identificar la fuerza de la literatura con cualquier concepto sobre la significación incorporada, y demuestra cuán hondamente esas perspectivas logocéntricas o incluyentes han influido en la manera en que pensamos del arte. Suponemos que gracias al milagro del arte la "presencia de la palabra" equivale a la existencia del significado. Pero se puede argüir lo contrario: que la palabra lleva consigo cierta ausencia o indeterminación de significado. El lenguaje literario antecede al lenguaje mismo como algo que no es reducible a

un significado: revela a la vez que borra la disparidad entre el símbolo y la idea, entre la grafía y el significado asignado.

La crítica deconstructiva no pretende ser una práctica nueva. En ella se dan, acaso, un enfoque más severo de ciertas cuestiones, y un nuevo rigor en la disciplina de la lectura atenta. Pero sugerir que el significado y el lenguaje no son coincidentes, y de tal divergencia inferir una fuerza peculiar, es meramente repetir lo que la literatura siempre ha manifestado. Por ejemplo, entre el sonido y el sentido hay una diferencia que a la vez estimula y derrota al escritor. O la diferencia que persiste cuando tratamos de reducir las expresiones metafóricas a los términos que en sí han suplantado. O la diferencia entre un texto y los comentarios que lo elucidan y que se acumulan en *variorums** de lecturas no del todo conciliables.

Los ensayos de esta obra apuntan a una teoría de esa diferencia, pero al tener una forma de comentario también apuntan a una teoría del comentario. Exponen la dificultad de localizar un significado dentro de una fuente textual exclusivamente. (El doble análisis de Derrida es una representación de esto: una endíadis expansiva, una exégesis dentro de otra o sobre otra.) Demuestran que en cada texto se incorporan otros textos mediante una peculiarísima asimilación cuya forma es el objeto tanto de la crítica psicoanalítica como de la puramente retórica. Todo aquello que considerábamos el espíritu, o el significado separable del texto en sí, queda dentro de una esfera "intertextual"; y es precisamente el comentario lo que nos hace recordar este curioso y frecuentemente olvidado hecho. El comentario, entre las tareas crítico-literarias la más antigua y persistente, siempre ha demostrado que un texto leído significa más de lo que dice (es "alegórico), o subvierte todas las significaciones posibles con su "ironía" –limitación retórica o estructural que evita la disolución del arte en una verdad positivista y explotadora.

Si la ley nos obligara a revelar los ingredientes de esta obra, tendríamos que confesar una proporción mayor que la usual de contenidos teóricos, en las formas de la poética, la semiótica, y de la especulación filosófica en general. La separación entre la filosofía y los estudios literarios no ha beneficiado a ninguna de las partes. Si la filosofía no ejerce presión en los textos literarios, y de manera recí-

* Viene de *cum notis variorum*: con las notas de varios. En castellano, "vario" tiene la inusual acepción sustantiva de "conjunto de documentos de varios autores reunidos en un solo tomo". [T.]

proca el análisis literario en la redacción filosófica, ambas disciplinas se empobrecen. Aunque existe el peligro de que las esferas se confundan, vale la pena experimentarlo. Sin embargo, no hemos visto una interacción realmente fértil de estas "hermanas del arte" desde la época de los románticos alemanes y de Coleridge, en quien fue profunda la influencia de la crítica literaria filosófica que en torno a 1800 surgió en Alemania. El reciente resurgimiento de la crítica filosófica, proveniente de autores tales como Lukács, Heidegger, Sartre, Benjamin, Blanchot, e incluso Richards, Burke y Empson, es un nuevo amanecer que no debe diluirse en la luz común y corriente de cualquier día. Es digno de señalar el importante lugar que en estos ensayos ocupa la poesía romántica: acaso hemos empezado a entender el tipo de pensamiento que representa la poesía, especialmente la poesía romántica que con frecuencia se ha considerado intelectualmente ociosa o confusa. El énfasis en Shelley que se halla en algunos de los ensayos refleja un proyecto inicial de reconocer la importancia de la poesía romántica mediante el enfoque en ese poeta por todos los colaboradores de la presente obra.

Para concluir, debemos insistir en que los críticos que de manera tan amigable como no muy convincente se hayan reunidos en este tomo difieren considerablemente en sus planteamientos sobre la literatura y la teoría literaria. *Caveat lector.* Derrida, De Man y Miller parecen ciertamente boas deconstructoras,* son despiadados y consecuentes, aunque cada quien se goza en su propio estilo de exponer una y otra vez el "abismo" que existe en las palabras. Pero Bloom y Hartman apenas son deconstructivos. Incluso en ocasiones se muestran opositores. Aunque entienden lo que Nietzsche dice con "el patetismo más profundo no deja de ser un juego estético", les interesa profundamente ese patetismo: su persistencia, sus orígenes psicológicos. Para ellos, lo ético en la literatura no se puede disociar de lo patético en ella, mientras que para la crítica deconstructiva la literatura es precisamente ese empleo del idioma que puede depurar el patetismo, que puede demostrar que es demasiado figurado, irónico o estético.

GEOFFREY HARTMAN

*Juego de palabras basado en el nombre inglés de la serpiente sudamericana –"boa constrictor" (*Constrictori constrictor*)– que constriñe y estrangula a sus víctimas para luego engullirlas cómodamente. El inglés, incluso académico, permite parecidos artificios o dislates, pero sería más adecuado traducir: "Derrida, De Man y Miller son ciertamente deconstructores despiadados y consecuentes", etcétera. [T.]

## La desintegración de la forma

### I

La palabra *meaning* (significado) procede de una raíz que tiene el sentido de "opinión" o "intención", y está íntimamente relacionada con la palabra *moaning* (lamentación). El sentido de un poema es el lamento de un poema, su versión de la *Belle Dame* (*La bella dama sin piedad*) de Keats, que parecía *como si* amara, y profería dulces lamentos. Los poemas nos instruyen en cómo rompen la forma para producir un significado, para proferir un lamento, una lamentación que pretende ser totalmente propia. La palabra *form* (forma) procede de una raíz que tiene el sentido de "fulgurar" o "centellear", pero en un poema no es la forma por sí misma la que fulgura o centellea. Trataré de demostrar que el lustre de la significación poética proviene más que nada de la desintegración de la forma, del estallido de un destello visionario.

Lo que en poesía se llama "forma" es de por sí un tropo, la sustitución figurada de lo que se podría llamar el "exterior" de un poema, por lo que el poema supuestamente representa o "*acerca* de qué es". Etimológicamente, "*acerca*" viene del latín *ad circa* y significa "estar en torno de" algo, y por lo tanto "*acerca*", en relación con un poema, es de por sí otro tropo. ¿Hay alguna manera de salir de esta selva de tropos, de modo que podamos volver a entender en alguna medida las necesidades y deseos –no verbales– del lector o del escritor?

Un poema solamente puede ser (o lo que un poema es, aparte de ser un tropo) sobre la habilidad o facultad de la invención y el descubrimiento, el arte de la heurística. La invención es una cuestión de "lugares", de temas, materias, sujetos, o de lo que Kenneth Burke llamó la presencia implícita de las formas en los contenidos, y nombró "la Individuación de las Formas". Burke definió a la forma en la literatura como "la incitación y satisfacción de los deseos". La fórmula burkeana, que él propuso en su tempranera obra *Counter-Statement* (*Contra-afirmación*) sigue siendo la mejor descripción que tenemos:

Una obra posee forma en la medida que parte de ella lleva al lector a anticipar otra parte, a complacerse con la secuencia (p. 124).

Haciéndolo extensivo a Burke –de manera burkeana– ni siquiera cifraría nuestra complacencia en la desintegración de la secuencia, sino en nuestro entendimiento –con todo lo precario que éste pudiera ser– de que la secuencia de las partes es tan sólo otro tropo de la forma. En la poesía, la forma deja de ser tropo solamente cuando se hace tópica, sólo cuando se revela como un lugar inventado. Esta revelación depende de un rompimiento. La mejor analogía es como cuando cualquiera de nosotros se vuelve un conocedor del amor justo cuando el objeto de su amor está irremediablemente perdido. Volveré a la analogía erótica, y a la hechura/desintegración de la forma, pero sólo después de haber explicado mi propio desinterés en la mayoría de los aspectos de lo que se da en llamar la "forma en la poesía". Mi propósito no es hacerme más accesible, lo cual aburriría a los demás y me causaría angustia, sino clarificar lo que he estado tratando de decir acerca de la poesía y de la crítica en una serie de libros que he publicado durante los pasados cinco años. Por "clarificar" quiero dar a entender en cierto sentido "extender", porque creo que he sido lo bastante claro para algunos, y también que jamás lo seré para otros, puesto que para éstos la "claridad" es sobre todo un tropo para el reduccionismo filosófico, o para una tediosa fijación en la literalidad que demuestra la falta de cualquier tipo de interés real en la poesía o la crítica. Pero al parecer también he tenido lectores que se interesan en explicaciones más extensas de las que he dado. El regreso a los orígenes puede ser benéfico en cualquier tarea, y acaso una tarea obsesionada con los orígenes efectivamente necesita volver una y otra vez a sus primeros atisbos, a sus primeros enredos, y a sus esperanzas de profundizar en la teoría de la poesía.

Por "teoría de la poesía" entiendo el concepto de la naturaleza y la función del poeta y de la poesía, a diferencia de la poética, la cual trata de la técnica de la composición poética. Esta diferenciación entre los conceptos de "teoría de la poesía" y "poética" es intelectualmente fructífera. El que *de facto* ambas están en contacto y con frecuencia se entremezclan no vale como objeción. No coincide la historia de la teoría de la poesía con la historia de la poética y tampoco con la historia de la crítica literaria. El concepto que de sí mismo posee el poeta... o la oposición entre la poesía y la ciencia... son temas principales en una historia de la teoría de la poesía, pero no en una historia de la poética.

Extraigo este párrafo del gran libro de Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (*La literatura europea y la edad media latina*) [Excursus VII]. Mis propios libros, a partir de *The Anxiety of Influence* (*La ansiedad de la influencia**) y hasta mi investigación de Wallace Stevens, son todos intentos de desarrollar una teoría de la poesía precisamente en esos términos. Yo considero que el concepto que de sí mismo posee el poeta es necesariamente el concepto que de sí mismo posee su poema, y en ese concepto es fundamental la cuestión de las fuentes del poder de la poesía.

Las fuentes más auténticas se encuentran necesariamente en las virtudes de los poemas *ya escritos*, o más bien, *ya leídos*. Dryden dijo respecto de los poetas que "tenemos nuestro propio linaje y nuestros propios clanes, al igual que las demás familias". Las familias, por lo menos las infelices, no son todas similares, excepto acaso en el sentido freudiano de los "romances familiares". En este concepto de Freud lo dominante es el poder del niño para crear fantasías. Lo que cuenta en el romance familiar no es, ¡ay!, lo que los padres realmente fueron o hicieron, sino la interpretación fantaseadora que de sus padres hace el niño. El niño proporciona un mito, y este mito se parece a los mitos de los poetas sobre el origen de su creatividad, porque involucra la ficción de ser un *changeling*.** Una fantasía *changeling* representa una de las posturas de la libertad. El *changeling* es libre porque su existencia misma es una disyunción, y porque el misterio de sus orígenes permite inversiones gnósticas de la jerarquía natural entre los padres y los hijos.

Emerson dijo en uno de sus momentos más idealizantes que los

* Publicada en 1973, *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, creó la reputación del autor y sigue siendo una obra muy respetada, incluso por sus numerosos y muy vehementes detractores. En ella Bloom contradice la extendida opinión de que la tradición literaria influye benéficamente en los poetas modernos. Por el contrario, para los poetas después de Milton las obras de sus grandes precursores son barreras a su propia creatividad que tienen que ser superadas. "La influencia –dice Bloom– es *influenza*, una enfermedad astral." Contra esa amenaza, los "poetas fuertes" aprenden a protegerse mediante la "des-lectura" (*misreading*) de sus predecesores. Este "desacato creativo" (*creative misprison*) se realiza mediante seis técnicas de lectura literarias, o "comparaciones revisoras" (*revisionary ratios*), que conjuntamente integran el fundamento de la "crítica antitética" de Bloom. De todo esto habla el autor en este ensayo, donde da por supuesto que los lectores conocen su teoría de las comparaciones revisoras (por lo cual me permito hacer este breve resumen). [T.]

** El *changeling* es un niño que fue cambiado por otro clandestinamente en la primera infancia; específicamente, un bebé-duende feo o retrasado mental que las hadas dejan en sustitución del bebé humano que roban de la cuna. [T.]

poetas eran dioses liberadores, que eran libres y hacían a los demás libres. Yo enmendaría esto diciendo que los poetas se hacen libres a sí mismos mediante su postura frente a los poetas anteriores, y sólo enseñándoles esas posturas o posiciones de la libertad a los demás los hacen libres.

En un poema la libertad tiene que significar la libertad de la significación, la libertad de poseer una significación propia, personal. Tal libertad es totalmente ilusoria a menos que se alcance en oposición a la plenitud de significados anteriores –que es la tradición–, y por lo tanto también al lenguaje. El lenguaje, en relación con la poesía, se puede concebir en dos maneras válidas, como yo he aprendido lenta y reaciamente. Se puede creer ya sea en una teoría mágica del lenguaje, así como los cabalistas, muchos poetas, y Walter Benjamin, o irremediablemente se debe admitir un exhaustivo nihilismo lingüístico que en su forma más refinada es la actualmente llamada deconstrucción. Pero ambos modos llegan a intercambiarse en sus límites exteriores. Para la deconstrucción la ironía no es un tropo, sino que finalmente llega a ser, como dice Paul de Man, "la sistemática anulación... del entendimiento". Desde esta perspectiva, el lenguaje no es "un instrumento al servicio de la energía psíquica". El sereno nihilismo lingüístico de Paul de Man acoge la visión alternativa:

> Actualmente surge la posibilidad de que el conjunto total de los impulsos, sustituciones, represiones, y representaciones es aberrante y metafóricamente correlativo de la absoluta aleatoriedad del lenguaje, anterior a cualquier figuración o significado.

¿Podemos evitar que este distinguido nihilismo lingüístico, y el narcisismo lingüístico de los poetas y los ocultistas se transforme uno en el otro? ¿Hay una diferencia entre la *absoluta* aleatoriedad del lenguaje y el cabalístico absoluto mágico donde el lenguaje está totalmente sobre-determinado? En la versión de Coleridge de la perspectiva mágica, fundada en el *Johannine Logos*,* la sinécdoque o símbolo ya no era un tropo, sino la interminable restitución de la retórica representativa, o la sistemática renovación de la fe y la conciencia espirituales. Tal cosa sigue siendo, aunque con muchos refinamientos, la perspectiva logo-céntrica de teóricos actuales como Barfield y Ong.

* La palabra del apóstol san Juan; el *logos* es la palabra o verbo o razón cósmica que en la filosofía griega de la antigüedad forma y ordena el mundo. [T.]

No parece importar que se acepte o una teoría del lenguaje que enseña la insuficiencia del significado –tal como en Derrida y en de Man– o una que enseña su prominencia –como en Barfield y en Ong. Todo lo que yo pido es que la teoría del lenguaje sea lo suficientemente intransigente y extremosa. La teoría de la poesía, tal como yo la practico, se puede reconciliar con cualquiera de los puntos de vista extremos sobre el lenguaje, aunque no con las perspectivas intermedias. El nuevo poeta debe luchar para liberarse ya sea de la insuficiencia, ya sea de la prominencia; pero si el antagonismo es moderado, el conflicto agonal* no se verificará y no se alcanzará una nueva sublimidad. Lo único que importa es este conflicto agonal. ¿Por qué? ¿Es sólo irreverencia de mi parte pensar que los buenos poemas deben ser combativos?

Confieso que en cierto grado me sorprendió notar que la importancia que le doy a los poetas y a los poemas fuertes haya ofendido tanto, especialmente a los periodistas académicos británicos, quienes ciertamente pertenecen a una tradición que se debilita cada vez más, aunque también a sus colegas norteamericanos, quienes asimismo representan un modernismo menguante. Mi sorpresa viene de leer a historiadores tan inevitables como Burckhardt, filósofos tan influyentes como Schopenhauer, académicos tan bien informados como Curtius, y sobre todo de leer a Freud, quien hoy en día es tan indescriptible como efectivamente imprescindible. Estos escritores, que son en nuestros tiempos lo que Longino fue para la antigua Grecia, han definido para nosotros lo Sublime, y lo han localizado en el espíritu agonal. A todos los precedió Emerson al realizar la misma definición, así como la misma localización, para los norteamericanos. Estos profetas de la literatura nos han enseñado que los griegos y los hombres del renacimiento eran feroces competidores en todos los campos intelectuales e espirituales, y que si queremos emularlos no podemos pensar en desembarazarnos de las intenciones contenciosas. Y además creo que esos genios nos enseñan una lección aún más dura, la cual a veces nos dicen que aprendieron de los poetas. Todo lo que es débil es olvidable y será olvidado. Sólo la fuerza es memorable; sólo la capacidad para herir otorga a la capacidad de sanar la oportunidad de sobrevivir, y por lo tanto de ser escuchada. La libertad para significar se gana

* En inglés *agon* es el conflicto dramático entre los personajes principales de una obra literaria. En castellano, agonal (de *agon*, certamen) significa "perteneciente o relativo a los certámenes, luchas y juegos públicos, así corporales como de ingenio". [T.]

combatiendo, significado contra significado. Pero este combate consiste en un *encuentro mediante la lectura*, y de un momento interpretativo dentro de la lectura. La contienda poética se lleva a cabo mediante una lectura fuerte que yo he llamado la "deslectura", y aquí me introduzco en un área donde al parecer también he provocado ansiedades.

Es posible que necesitemos en el habla común dos palabras muy diferentes para lo que ahora llamamos la "lectura". Existe la lectura relajada y existe la lectura alerta y ésta última, pienso yo, es siempre *agonal*. La buena lectura es una lucha porque las historias y los poemas puedan ser definidos, cuando son los mejores, como obras que seguramente serán "desleídas", es decir, serán metaforizadas por el lector. No estoy diciendo para nada que las obras literarias sean necesariamente buenas o malas en proporción directa con las dificultades que presentan. Paul Valéry observó que "uno lee bien solamente cuando uno persigue una meta netamente personal. Puede ser por adquirir algún poder. Puede ser por odiar al autor". Según Valéry, leer bien es realizar la propia representación del poder, desmontar un espacio imaginativo para una meta totalmente personal. Por lo tanto, leer bien no es forzosamente un proceso culto; acaso no está a la altura de la etiqueta académica. Yo me quedé inicialmente sorprendido cuando descubrí que la lectura de la poesía ha sido tan idealizada como la creación de la poesía. Cualquier intento por des-idealizar la creación de la poesía provoca enojo, particularmente entre los poetas débiles, pero tal furia es leve comparada con la de los críticos periodistas y la de muchos académicos cuando es cuestionada la mística que rodea un proceso de lectura algo desprendido aunque generoso, algo desinteresado aunque vigoroso. La inocencia de la lectura es un lindo mito, pero nuestros tiempos son cada vez más tardíos,* y esa inocencia se revela como sólo otra forma de la insipidez.

No cabe duda de que se tendrá que desarrollar una más adecuada psicología social de la lectura, pero ésta es cosa que no me incumbe más de lo que me afecta el modo en que las recientes teorías de la crítica intentan oscurecer la participación del lector. Me encantaría una teosofía de la lectura, si se llegara a dar, mas aunque Barfield ha intentado desarrollarla en el estilo de Rudolph Steiner, una versión

* *Belated*, o tardío; para Bloom, todos los poetas después de Milton son tardíos, o poetas sucesores. En este mismo sentido la literatura o las épocas literarias son tardías o sucesoras.

tan aguda del idealismo epistemológico me parece estar muy remota de la realidad de la lectura. La gnosis y la cábala, aunque heterodoxas, son a la vez tradicionales y sin embargo también des-idealizadoras en su consideración de la lectura y la escritura, y yo continuamente vuelvo a ellas con el propósito de descubrir modelos para la lectura y la escritura críticas que sean suficientemente drásticos.

La exégesis gnóstica de las Escrituras es siempre un acto saludable de violencia textual, un acto cabalmente transgresivo. No creo que el gnosticismo sea solamente una versión extrema del proceso de la lectura, a pesar de su deliberado esoterismo y evasividad. Más bien, el gnosticismo como modo de interpretación ayuda a aclarar porque toda lectura crítica que aspire a ser fuerte *debe ser* tan transgresiva como agresiva. Es en la cábala, la cual es una tardía gnosis judía, donde esa transgresión textual resulta más evidente, gracias a los espléndidos e invaluables trabajos de Gershom Scholem. Las investigaciones de Scholem demuestran que nuestros idealismos respecto de los textos literarios son pobres ilusiones.

Cuando digo que los textos *no* existen, sino solamente las interpretaciones, esto no significa que me haya vencido un extremo subjetivismo, ni que necesariamente esté exponiendo una teoría peculiar de la textualidad. En una ocasión escribí que la lectura fuerte es el único texto, la única mentira en perjuicio del tiempo que perdura, y un enfurecido crítico calificó mi aserción como el pecado de un crítico contra el Espíritu Santo. En este caso el espíritu santo resultó ser Matthew Arnold, el más célebre de los inspectores escolares. Pero Emerson había hecho mi misma observación mucho antes que yo en diversas instancias, y muchos otros la habían hecho antes que él. Éste es uno de ellos, el rabino Isaac el Ciego, cabalista provenzal del siglo XIII, citado por Scholem:

> La forma de la Tora escrita es aquella de los colores del fuego blanco, y la forma de la Tora oral posee las formas coloreadas del fuego negro. Y todos estos signos, así como la Tora aún no desarrollada, existían potencialmente, sin que pudieran ser percibidos ya sea por el ojo espiritual o el ojo sensorial, hasta que la voluntad [de Dios] inspiró la voluntad de activarlos mediante la sabiduría primordial y el conocimiento oculto. Así, en el inicio de todos los actos existía pre-existencialmente la Tora aún no desarrollada...

El rabino Isaac continua diciendo que "la Tora escrita solamente puede asumir forma corpórea mediante el poder de la Tora oral". Como comenta Scholem, esto significa que "en un sentido estricto, no

existe la Tora escrita aquí en la tierra". Scholem está refiriéndose a las Escrituras, a las que debemos calificar como el Texto Mismo, y procede a dar una formulación que en mi opinión es aplicable a todos los textos menores, a todos los poemas posteriores a la Tora:

> Todo lo que percibimos en las formas fijas de la Tora, trazadas con tinta en el pergamino, consiste, a fin de cuentas, de interpretaciones o definiciones de lo que está oculto. Solamente existe una Tora oral: éste es el sentido esotérico de estas palabras, y la Tora escrita es un concepto puramente místico... No existe una Tora escrita, liberada del elemento oral, que pueda ser percibida o concebida por seres que no son profetas.

Lo que Scholem afirma irónica e indirectamente no puede desanimar a ese al que yo llamaría *el poeta en el lector* (cualquier lector, por lo menos en potencia), pero sí consterna a muchos lectores profesionales, particularmente los académicos. Uno de mis recuerdos más alecionadores será siempre el de una pequeña reunión de distinguidos profesores, quienes se habían juntado para calificar a cierto individuo al que acaso invitarían a unirse a su clan. Antes de ponderar los méritos y virtudes de esa persona, llevaron a cabo de manera espontánea un pequeño ritual de afirmación de fe. Uno tras otro se turnaron en confesar su creencia en la existencia real del texto literario. Éste poseía una existencia que era independiente de la devoción que le pudieran tener. Tenía prioridad sobre ellos mismos, seguiría existiendo cuando todos hubieran desaparecido, y más que nada poseía un significado o significados muy aparte de las interpretaciones que de él se pudieran hacer. El texto literario estaba *allí*. ¿Dónde? Pues en las ediciones, claro está, en las ediciones definitivas donde se pudieran realizar comentarios responsables. Comentarios responsables. Sustituya usted por "responsable" cualquier palabra de su propia cosecha, cualquier palabra temerosa que pueda estar a la altura de las sociales devociones y profesionales urbanidades que nutren la espiritualidad de tales reuniones.

Yo sólo puedo *conocer* un texto, cualquier texto, porque conozco su lectura: la lectura de otra persona, mi propia lectura, una lectura mixta. Resulta que yo poseo una memoria verbal que bien se podría ser preternatural, particularmente para la poesía. Pero yo no conozco *Lycidas* cuando lo recito para mí mismo, en el sentido que conozco *el Lycidas* de *el* Milton real. *El* Milton real, *el* Stevens real, *el* Shelley real no existen. En un número reciente de una revista académica, un exegeta de Shelley apasionada y certeramente declaró su fe en que

Shelley poseía una imaginación mucho más excelsa que la que él mismo jamás pudiera alcanzar. Su personal modesto aunque meritorio destino, declaraba, consistía en ayudarnos a todos los demás a llegar a Shelley, dedicando su vida a una paciente labor de investigaciones históricas e interpretativas sobre el texto. Su indignación era evidente en cada frase y me afectó profundamente, aunque obviamente fuera yo el pecador innominado que lo había obligado a realizar esa apasionada proclamación de humildad.

Qué triste que las palabras tengan que ser solamente palabras, y no cosas o sentimientos, y qué triste también que éste haya de ser, como dijo Stevens, un mundo de palabras hasta el final. Las palabras, incluso cuando las consideramos mágicas, *tan sólo* se refieren a otras palabras, hasta el final. Las palabras no pueden interpretarse a sí mismas, y jamás podrán existir reglas comunes para interpretar a las palabras. Muchos críticos acuden a la lingüística o a la filosofía, pero el resultado es que aprenden a interpretar los poemas filosófica o lingüísticamente. La filosofía puede presumir de rigor académico, pero su conflicto agonal con la poesía es muy antiguo, y jamás dejará de existir. Las explicaciones lingüísticas sin duda llegan a tener una feliz intensidad técnica, pero el lenguaje no es en sí mismo un modo de explicación privilegiado. Ciertamente hay que recordarle al crítico que busca al Shelley *real* que los poemas de Shelley forman parte del lenguaje, pero esta advertencia no puede nutrir indefinidamente a cualquier lector. Los filósofos de la intertextualidad y de la retórica me advierten útilmente que nada se puede decidir o leer respecto de los significados de un encuentro intertextual, al igual que respecto de un texto único, pero yo he descubierto pragmáticamente que tales filósofos en el mejor de los casos me enseñan una especie de contabilidad que yo como lector tengo que llevar a cabo. Cada poema se hace tan imposible de leer como cualquier otro, y cada confrontación intertextual parece tan abismal como cualquier otra. Como lector, resto de la columna de haber retórica el sistema de tropos, y de la columna de deber retórica la persuasión, regresando así al punto de partida. *Jedes Wort ist ein Vorurteil*, dice Nietzsche, lo cual yo traduzco como: "Toda palabra es *clinación*."* Siempre hay inclinación y sólo inclina-

* *Clinamen* es el nombre de la primera de las seis comparaciones revisoras de Bloom (se trata de lecturas comparativas revisoras del joven poeta, el llamado "efebo"). Equivale a la deslectura (*misreading*) poética o al desacato (*misprision*) poético que realiza el efebo. Es un desvío, una separación del precursor; es un giro correctivo en el poema tardío, que implica que aunque el poema precursor era acertado, el

ción, propensión, prejuicio, giro y desvío; solamente, siempre, el verbal conflicto agonal de la libertad, y éste no se lleva a cabo mediante el ejercicio de la verdad, sino mediante palabras que le dan el mentís al tiempo.

La libertad y la mentira se encuentran asociados íntimamente en la poesía tardía; el concepto que las incluye a ambas se podría denominar "evasión". La evasión es un proceso de evitar, de escapar, pero también es una excusa. El uso ha dotado al término de cierto estigma, pero en la poesía de que hablamos la evasión es ultimadamente la evasión del destino, en particular de la necesidad de morir. El estudio de la poesía es (o debiera ser) el estudio de lo que Stevens llamó la "intrincada evasión del como". Lingüísticamente, tales evasiones constituyen tropos, pero yo propugno un estudio de la poesía que se apoye en una visión más amplia del tropo que la que nos proporciona la retórica tradicional o moderna. Las posturas de la libertad y las estrategias de la mentira son algo más que mentiras, que figuraciones, más que las operaciones que Freud llamaba "defensa". Buscando un término que fuera lo suficientemente comprehensivo como para ayudar en la lectura de poemas, yo propuse el concepto de "comparaciones revisoras",* y acabé trabajando con seis de éstas, un número que no es tan arbitrario como lo han pensado algunos. En vez de enumerar y describir esas comparaciones una vez más, quiero examinar parcialmente los límites que la retórica tradicional ha impuesto en la descripción que hacemos de los poemas.

La retórica siempre ha sido inadecuada para el estudio de la poesía, aunque la mayoría de los críticos siguen ignorando esa incompatibilidad. La retórica surgió del análisis de los discursos políticos o legales, los cuales son paradigmas absurdos respecto de los poemas líricos. Helen Vendler resume concisamente la continua inadecuación de la retórica tradicional para la descripción de la lírica.

Aunque se puede pensar que se encuentran en forma más concentrada en la lírica, es verdad que las figuras de la retórica parecen encontrarse a gusto

efebo en su poema tenía que enmendarlo y continuarlo a su propio riesgo. El neologismo viene de *cline*, afijo inglés que proviene del griego *klinein*, que en castellano se encuentra en palabras como inclinar y declinar; lo traduzco como "clinación", pero con la duda de si debiera quedar como *clinamen* en todos los casos. [T.]

* Dice *revisionary ratios*; un *ratio* es una razón matemática, o comparación entre dos cantidades; pero también la relación de cantidad, número o grado entre las cosas o entre una y otra cosa; es una proporción; tras darle muchas vueltas al asunto, decidí usar "comparación revisora". [T.]

en la escritura narrativa o expositiva. Nada en las figuras de la paradoja, o la ironía, o la metáfora, o la imagen –o en las convenciones genéricas de, digamos, la elegía– especifica un fundamento en la poesía.

John Hollander, que es nuestra máxima autoridad en la forma en la lírica, ilumina el concepto de los tropos llamándolos "giros" que ocurren entre el sentido de las intenciones y las significaciones de las expresiones lingüísticas. Quiero extender la definición de Hollander para poner al descubierto un elemento oculto en toda crítica que se ocupa de la figuración. Todo crítico necesariamente metaforiza el concepto del tropo, da un giro al concepto del tropo, cuando propone una interpretación de un poema específico. Incluso nuestros críticos más sofisticados y rigurosamente teóricos se encuentran inmiscuidos en una retórica de la retórica cuando se creen que solamente están distinguiendo entre un tropo y otro tropo. Un tropo es metaforizado siempre que hay un movimiento desde el signo a la intención, siempre que la transformación del signo al sentido se hace mediante la prueba de lo que ayuda a la continuidad del discurso crítico. El ejemplo más escandaloso y creciente se encuentra en la supuesta distinción crítica entre la metonimia y la metáfora, que se ha convertido en un tópico de los críticos débiles. La retórica jakobsoniana está de moda, pero a juicio mío es totalmente inaplicable a la poesía lírica. En contra de Jakobson, sigo a Kenneth Burke al considerar que la dicotomía fundamental en el tropo está entre la ironía y la sinécdoque o, como dice Burke, entre la dialéctica y la representación. Existe muy poca dicotomía entre la metonimia y la metáfora o, como una vez más dice Burke, entre la reducción y la perspectiva. Yo representaría tanto a la metonimia como a la metáfora como niveles realzados de ironía dialéctica, siendo la metáfora la más extendida. Pero la sinécdoque no es un tropo dialéctico, puesto que siendo un microcosmos representa un macrocosmos sin contradecirlo necesariamente.

En la poesía lírica hay una brecha crucial entre la reducción o la metonimia, y la representación de la parte por el todo de la sinécdoque. La metonimia es un método de repetición que opera mediante el desplazamiento, pero la sinécdoque es inicialmente un método de identificación, como lo indica su cercana relación con los antiguos tópicos de la definición y la división. Los tópicos relacionados con la metonimia son los adjuntos, las características y la notación, todos ellos nominaciones debidas supuestamente a la causa-efecto. Una metonimia *nomina*, pero una sinécdoque da inicio a un proceso que

conduce a una *innominación*. Mientras que la metonimia sugiere la psicología de la compulsión y la obsesión, la sinécdoque sugiere las vicisitudes que son los desórdenes de los impulsos psíquicos. La conducta regresiva se expresa de forma metonímica, pero el sado-masoquismo es sinecdótico en un sentido muy oscuro. Casi me inclinó a decir que la nominación en la poesía es una limitación del significado, mientras que la innominación restituye el sentido, y de esta manera contribuye a la representación.

Esta manera de conectar el tropo y la defensa psíquica, que a mí me parece una inevitable ayuda en la lectura de la poesía, ha chocado ella misma con una buena porción de defensa psíquica por parte de los críticos menos amables. ¿Cuál es la justificación de conectar el lenguaje y el ego, el tropo y la defensa, en pautas relativamente fijas? El razonamiento en parte depende de una perspectiva más diacrónica que sincrónica, es decir, en una retórica analítica que examina la naturaleza cambiante tanto del tropo lingüístico como la defensa psíquica en el curso de la historia de la literatura, desde la antigüedad hasta la Ilustración y luego hasta Milton como profeta de la poesía post-Ilustración. Pero la explicación de mi consideración del tropo como defensa y la defensa como tropo, en parte se remonta a mis observaciones pasadas sobre la crítica como la retórica *de* la retórica, y sobre la representación individual del concepto de tropo que cada crítico realiza. Si la retórica tiene un aspecto diacrónico, entonces también lo tiene la crítica como retórica de la retórica. Un examen de la crítica posterior a la Ilustración, partiendo de su profeta, el doctor Johnson, hasta llegar a los contemporáneos, mostraría que su retórica renació en la psicología de la asociación, y que los términos cruciales de esa psicología tuvieron su propio origen en los tópicos de una retórica clásica que había sido ostensiblemente rechazada por la Ilustración, pero que más que rechazada había sido metaforizada.

Es necesario estudiar este complejo fenómeno detalladamente, y yo estoy tratando de hacerlo actualmente en una obra sobre lo Sublime y el concepto de *topos* o tópico como imagen-de-la-voz en la poesía de la post-Ilustración. Aquí sólo quiero exponer el dilema de la relación entre el estilo y la idea en la perpetua marcha modernizadora de toda la poesía post-miltoniana. Desde los poetas de la sensibilidad hasta nuestros actuales contemporáneos poststevenisianos, la poesía ha sufrido lo que yo he llamado en otro escrito una sobre-determinación del lenguaje y consecuentemente una sub-determinación del sentido. Al tiempo que los mecanismos verbales de la crisis han venido

dominando a la poesía lírica, mediante patrones relativamente estables, un resultado sorprendente ha sido que los poetas mayores han tendido a establecer su maestría gracias a la paradoja de lo que yo llamaría *una carencia lograda de sentido*. En respuesta a esta carencia lograda, muchos de los críticos mayores han tendido a manifestar *su* talento atribuyendo esa carencia a su propia visión sincrónica del lenguaje y por lo tanto a las vicisitudes del *lenguaje mismo* para crear sentido. Así pues, un fenómeno diacrónico, el cual depende de la *praxis* poética de Milton y Wordsworth, es así asignado a una causa sincrónica. La crítica deconstructivista rehúsa situarse en su propio dilema histórico, y así, gracias a una encantadora paradoja, es víctima de una genealogía ante la cual evidentemente debía estar ciega. Tal paradoja se debe en parte a la enorme y significativa diferencia entre la tradición poética anglo-americana, y las muy inferiores tradiciones poéticas alemana y francesa. La poesía francesa no sólo carece en sus comienzos de gigantes como Chaucer, Spenser y Shakespeare, sino que también carece de figuras posteriores comparables a Milton y Wordsworth, Whitman y Dickinson. También está el hecho aberrante de que el equivalente francés más cercano, Victor Hugo, siga estando absurdamente fuera de moda, olvidado por los críticos más avanzados de su patria. Sin embargo, la "lograda carencia de significado" en la poesía francesa es aún más claramente ejemplificada por Hugo que por Mallarmé, lo mismo que en inglés es efectuado más poderosamente por Wordsworth y Whitman que por Eliot y Pound.

Si este juicio (por muy ofensivo que pueda parecer) está en lo correcto, entonces debería estar sustentado por una demostración de que las pautas revisoras de la poesía moderna han sido determinadas por Wordsworth y Whitman (o por Hugo, o por el Goethe tardío en Alemania), así como por la demostración adicional de que esas relaciones fijas o casi fijas entre el tropo y la defensa reaparecen en Baudelaire, Mallarmé y Valéry, en Hölderlin y Rilke, en Yeats y Stevens y Hart Crane. Esas pautas, las cuales yo he planificado como una secuencia de comparaciones revisoras, no son la invención de los modernos tardíos, sino de los modernos inaugurales –los primeros románticos– y de Milton, ese dios mortal, el Fundador, de quien derivan Wordsworth y Emerson (éste, como precursor de Walt Whitman).

Las comparaciones revisoras, como concepto de la crítica, se remontan a la crítica helénica, así como al choque crucial entre dos escuelas interpretativas, la escuela de Alejandría que se encontraba bajo la influencia de Aristóteles, y la escuela de Pérgamo, que estaba bajo la

influencia de los estoicos. La escuela de Alejandría propugnaba el método de la *analogía*, mientras que su rival, la escuela de Pérgamo, apoyaba el método de la *anomalía*. La etimología griega de *analogía* tiene el sentido de "proporción" o "conforme a razón", mientras que *anomalía* tiene el sentido de "desproporción". Si los analógicos de Alejandría sostenían que el texto literario era una unidad y tenía un sentido fijo, los anomalísticos de Pérgamo afirmaban de hecho que el texto literario era el resultado de la interacción de diferencias y tenía sentidos que provenían de tales disimilitudes. Las recientes guerras pantomímicas entre nosotros los críticos por lo tanto remedan batallas que ya se libraron en el siglo II a.C. entre los seguidores de Crates de Malos, bibliotecario de Pérgamo, y los discípulos de Aristarco de Samotracia y bibliotecario de Alejandría. Crates, como anomalístico, era lo que hoy en día Hillis Miller denomina un crítico "sobrenatural"; yo diría que es un crítico "antitético", un estudioso de las comparaciones revisoras que se dan entre los textos. Richard McKeon señala que el método de Crates condujo a alegorías de lecturas, más que a la crítica alejandrina o a la Nueva Crítica analógica; yo no tengo reparos en calificar mi obra como una alegoría de la lectura, aunque muy diferente de las alegorías de la lectura que han formulado Derrida y De Man, auténticos rivales descendientes de Crates.

La desintegración de la forma para crear significados, tal como yo lo concibo, depende de la interacción de ciertos casos del lenguaje, de ciertas comparaciones revisoras, y de ciertos desplazamientos temáticos en el lenguaje que intervienen entre las comparaciones revisoras, desplazamientos que yo he dado en llamar "cruces".

Para explicar tales comparaciones revisoras, sin defender aquí su número y denominación, debo retornar a mis anteriores proposiciones respecto de la agresión de la lectura y la transgresión de la escritura, así como a mi elección de un modelo psíquico, en vez de un modelo lingüístico, en mi búsqueda de tropos que pudieran iluminar los actos de lectura.

Anna Freud, en su obra clásica *El ego y los mecanismos de defensa*, señala que:

> ...todas las medidas defensivas del ego en contra del id se realizan silenciosa e invisiblemente. Lo más que podemos hacer es reconstruirlas retrospectivamente, nunca podemos observar su funcionamiento. Esta misma afirmación se puede aplicar, por ejemplo, a la represión lograda. El ego nada sabe de ésta; sólo nos hacemos conscientes de ella subsecuentemente, cuando se hace obvio que carecemos de algo.

Según mi manera de aplicar a Anna Freud, en un poema el ego es el ser poético y el id es el precursor, idealizado éste y frecuentemente compuesto, por lo tanto fantaseado, pero cuyos orígenes sin embargo se pueden encontrar históricamente en un autor o en unos autores. Las medidas defensivas del ser poético en contra del precursor fantaseado sólo pueden observarse mediante el estudio de la diferencia entre las comparaciones revisoras, pero tal disimilitud depende de nuestra conciencia aún más que de las presencias, de las ausencias, de lo *que falta en un poema porque tenía que ser excluido.* En este sentido, yo aceptaría la observación que hace John Bayley de que me "fascina el tipo de poesía que no *está allí realmente* y –para decirlo mejor– el tipo de poesía que sabe que jamás podrá estar allí". Sin embargo, Bayley se equivoca al pensar que tal cosa es privativa de una de las tradiciones poéticas de los últimos tres siglos, pues claramente es la norma, la condición de la poesía mayor tardía. El poema auténtico alcanza su carencia de sentido mediante una estrategia de exclusión, o lo que se podría llamar una letanía evasiva. Citaré a un crítico británico amigable, Roger Poole, con el propósito de exponer de manera más económica este elemento problemático en nuestra poesía:

> Si un poema es en verdad "fuerte" representa una amenaza. Es una amenaza para la manera de pensar, de amar, de temer y de ser del lector. Por lo tanto, la lectura de la poesía fuerte solamente puede realizarse en condiciones de mutua defensa propia. De la misma manera que el poeta no debe saber lo que sabe y no debe afirmar lo que afirma, así el lector no debe leer lo que lee. [La] cuestión no es tanto "¿Qué significa este poema?", sino "¿Qué se ha excluido de este poema para hacerlo el tronco espléndido que es?"

Para matizar un tanto cuanto las observaciones de Poole, yo sugeriría que todos padecemos de un concepto muy pobre de la alusión poética. Ningún poema fuerte alude a otro, y lo que parecen ser alusiones evidentes e incluso ecos en los poemas fuertes son disfraces de relaciones más turbias. Una alusión auténtica a otro poema fuerte solamente se puede dar respecto de lo que éste último *no dice,* de lo que se reprime. Es éste otro aspecto de la limitación poética que define a la poesía: un poema sólo puede ser *acerca de* una experiencia o *acerca de* una emoción o *acerca de* lo que sea cuando se ha encontrado inicialmente con otro poema, lo cual quiere decir que un poema debe lidiar con la experiencia y la emoción como si éstas fueran ya poemas contendientes. El conocimiento poético es necesariamente el conocimiento por los tropos, la experiencia de la emoción como tropo, y la

expresión del conocimiento y la emoción mediante la continuada creación de tropos mediante comparaciones revisoras. Puesto que necesariamente se vuelve a metaforizar un poema en cualquier lectura fuerte, se produce una mareante interacción trópica que confunde a la mayoría de los lectores. No estoy de acuerdo totalmente con Paul de Man en que la lectura es una imposibilidad, pero reconozco cuán difícil es leer un poema correctamente, lo cual es lo que quise dar a entender con mi muy atacado tropo crítico de la "deslectura" o el "desacato". La tarea de restituir significados o de curar retóricas heridas es intimidante por causa de esos tres niveles trópicos que incesantemente confrontamos. Sin embargo, se debe y se puede intentar. La única alternativa que puedo ver es el triunfo de la ironía romántica en una forma purificada, mediante la alegoría de lectura que formuló Paul de Man. Pero esta muy avanzada versión de la deconstrucción alegremente asume el riesgo sobre el cual previno Friedrich Schlegel, el precursor más auténtico de Paul de Man: "La ironía de ironías es el hecho de que uno se cansa de ello si se le ofrece en todas partes todo el tiempo."

Para evadir ese destructivo cansancio, retorno al equivalente poético del concepto freudiano de defensa. El centro del ser poético, del sujeto hablante que la deconstrucción demaniana disuelve y transforma en ironía, es el narcisista amor propio. Ese poético amor propio es herido por la conciencia de su tardanza, y la herida o cicatriz narcisista provoca en el ser poético la agresividad que Freud dio en llamar sorprendentemente "defensa". Incluso Freud, como la mayoría de nosotros, idealizó las artes, distinguiéndose Nietzsche también en esto por ser la grande excepción, aunque en cierto grado comparte tal distinción con Kierkegaard. Por causa de tan extendida idealización, todos aún resistimos el supuesto estigma de identificar la aspiración a la inmortalidad del poeta fuerte con la triple secuencia del narcisismo, el amor propio herido y la agresión. Pero el cambio en la poesía y en la crítica, al igual que en cualquier empresa humana, sólo se da mediante la agresión. A menos que un poeta fuerte fuertemente ame su propia poesía, no puede tener esperanzas de redactarla. Cuando Robinson Jeffers dice que odia sus poemas, cada verso, cada palabra, entonces mi respuesta queda dividida entre una sensación de que miente, y el sentimiento más fuerte aún de que acaso dice la verdad, y que es ése precisamente el problema. Qué triste es que el amor propio poético no sea por sí mismo suficiente para adquirir la fuerza, pero no vale la pena lamentarse de que sea necesario para tener fuerza poética. Debimos haber aprendido de Píndaro, uno de los prime-

ros casos de fuerza lírica, que el narcisismo poético es la raíz de cualquier lírica sublime. La primera Oda Olímpica, que sigue siendo el paradigma más auténtico para la lírica de Occidente, patentemente celebra a Hierón de Siracusa; sin embargo, el corcel y el jinete más implícitamente celebrados son Pegaso y Píndaro. La poesía celebra al ser poético, a pesar de todas las negativas al respecto. No obstante, rechazamos la lección, como incluso Freud lo hizo parcialmente. Al igual que cualquier hombre o mujer, un poeta apenas se siente halagado cuando se le describe como narcisista y agresivo. ¿Pero que puede otorgar al poeta o al lector la poesía, ya sea como representación lograda o ya sea como patetismo alcanzado, si no es *la restitución del narcisismo*? Y puesto que el pensamiento paranoico pude ser definido como un escudo total contra el hecho de ser influido, qué es lo que salva a los poetas fuertes de la paranoia, si no es su tempranera susceptibilidad a la influencia poética, una apertura que con el tiempo *tiene* que herir el narcisismo del poeta *como* poeta. Citaré en beneficio de aquellos que se siguen burlando del concepto de la ansiedad de la influencia, al segundo y tardío Píndaro, Hölderlin, quien en una carta a su precursor, Schiller, decía:

> Poseo la suficiente valentía y juicio para liberarme de otros maestros y críticos y seguir mi propio camino con la tranquilidad espiritual que se requiere para tal empresa, pero respecto de *usted* mi dependencia es insuperable; y puesto que sé el profundo efecto que cualquier palabra de usted puede tener en mí, a veces me esfuerzo por sacarlo de mi mente para no ser vencido por la ansiedad cuando trabajo en lo mío. Porque estoy convencido de que tal ansiedad, tal preocupación es la muerte del arte, y comprendo perfectamente bien por qué es más difícil darle expresión adecuada a la naturaleza cuando el artista se encuentra rodeado por obras maestras, que cuando se encuentra virtualmente solo en el mundo. Se encuentra demasiado involucrado con la naturaleza, demasiado conectado con ella, como para considerar la necesidad de rebelarse contra su autoridad o de someterse a ella. Pero esta terrible alternativa es casi inevitable cuando el artista joven está expuesto al genio maduro de un maestro, el cual es más fuerte y comprensible que la naturaleza, y por lo tanto más capaz de esclavizarlo. No es ya el caso de un niño que juega con otro niño –el primitivo equilibrio alcanzado por el artista primerizo con su mundo ya no impera. El niño ahora tiene tratos con hombres con quienes probablemente jamás tendrá la suficiente familiaridad como para olvidar su superioridad. Y si siente tal superioridad debe hacerse o rebelde o servil. ¿Pero debe ser así?

Este pasaje, que muestra tal angustia en su sentimiento de conta-

minación, ha sido citado por René Girard como otro caso de la violencia temática que él describe como "la progresión del deseo mimético al doble monstruoso". Yo preferiría llamarlo un ejercicio de autodesacato, porque en él un poeta muy fuerte evasivamente se apoya en una retórica patética para retratarse como un ser débil. La comparación revisora que aquí se emplea contra Schiller es lo que yo llamo la *kenosis*,* o repetición y discontinuidad. Aparentando desembarazarse de su dios poético, Hölderlin en realidad deshace y aísla a Schiller, quien es disminuido más drásticamente de lo que el efebo disminuye, y quien se derrumba duramente mientras que Hölderlin lo hace suavemente. Esta *kenosis* se atreve a la más profunda de las evasiones, la de nombrar como la muerte del arte lo que representa la vida del arte de Hölderlin; ambivalente y agonal remoción de la poesía de Schiller para limpiar un espacio poético para la obra del mismo Hölderlin. En su fase postrera, Freud nos enseñó lo que podemos llamar "la prioridad de la ansiedad", esto es, la dominación del principio del placer por tendencias más primitivas aún, así como independientes. Hölderlin nos enseña lo mismo, aun cuando niega su propia enseñanza. Freud descubrió tardíamente que ciertos sueños en las neurosis traumáticas surgen de "un tiempo donde el objeto de los sueños todavía no era el cumplimiento de los deseos" y por lo tanto son intentos "de dominar el estímulo retrospectivamente mediante el desarrollo de la ansiedad". En las más excelsas de sus odas, Hölderlin descubrió que los pensamientos poéticos no subliman los deseos, sino que son esfuerzos por dominar una realidad casi sagrada desarrollando la ansiedad que proviene del fracaso en alcanzar la divinidad poética. Como poeta, Hölderlin sabía lo que como hombre niega en su carta a Schiller, que la ansiedad respecto de la influencia es una figuración de lo Sublime poético en sí.

La defensa es por lo tanto el lenguaje de la imaginación poética de Hölderlin y de todos los talentos posteriores a la Ilustración que puedan aspirar convincentemente a algo que se aproxime a la sublime fuerza de Hölderlin. Pero en el lenguaje mismo la defensa es obligada a manifestarse en forma de tropo. En otro ensayo he expuesto la necesi-

* La *kenosis*, tercera de las comparaciones revisoras, es un mecanismo de desintegración, "similar a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra las compulsiones repetitivas", citando al mismo Bloom. La *kenosis* es pues una acción de discontinuidad respecto del precursor. El término es de san Pablo, que lo usa respecto de Jesús, quien se vacía de sus cualidades divinas cuando asume la forma humana, por ejemplo, de la incapacidad para sentir el dolor físico. De manera similar, el efebo se vacía del aflato del precursor, vaciándolo también a éste en el proceso. [T.]

dad de conectar los paradigmas y sus defensas específicas, por lo menos desde la época de Milton, y no repetiré aquí mis argumentos. Pero nunca había dilucidado la relación del tropo con mis comparaciones revisoras, y esto será mi preocupación en la restante porción teórica de este trabajo, tras de lo cual concluiré especulando sobre el papel de las comparaciones revisoras en la desintegración poética de la forma poética. Le seguirá una exposición de la práctica crítica, donde aplicaré mi secuencia de comparaciones revisoras en la interpretación del reciente largo poema de John Ashbery, *Autorretrato en un espejo convexo.*

Es ciertamente muy difícil trazar anomalías, especialmente *dentro* de un poema, al mismo tiempo que se señala la influencia de otro poema. Las comparaciones revisoras por ende son a la vez intra-poéticas e inter-poéticas, lo cual es un doblamiento imprescindible, puesto que las comparaciones revisoras fueron creadas para trazar la internación de la tradición. La tradición queda internada solamente cuando un nuevo y fuerte poeta joven asume una postura total frente a sus precursores. Tal postura es una forma de deliberación, pero puede operar en muchos niveles de conciencia, y con muchos matices de negación o de admisión. Como observó John Hollander, las comparaciones revisoras son "a la vez texto, poema, imagen y modelo". Como texto, una comparación revisora señala las diferencias intertextuales; como poema, caracteriza la relación total entre dos poetas, el anterior y el posterior. Como modelo, una comparación revisora funciona como un paradigma lo hace en la solución de problemas científicos usuales. Pero es como imagen que la comparación revisora es decisiva, pues las comparaciones revisoras son, citando de nuevo a Hollander, "las diversas posturas de la libertad", o "la verdadera postura de un poeta".

Freud dice que las pautas de las imágenes psíquicas son las defensas, un sistema tropo-lógico que se disfraza como una serie de operaciones dirigidas en contra del cambio, pero que en realidad están tan contaminadas por los impulsos que intentan apartar que se convierten como éstos en un proceso compulsivo e inconsciente. Pero con el tiempo Freud habría de aseverar que "la teoría de los impulsos es por así decirlo nuestra mitología. Los impulsos son entidades míticas, magníficas en su indefinición." A esta audacia del Fundador yo añadiría que las defensas no son menos mitológicas. Al igual que los tropos, las defensas son operaciones-giros, y en el lenguaje los tropos y las defensas se amontonan en esa entidad llamada de modo asaz oscuro imágenes poéticas. Las imágenes son comparaciones revisoras entre

lo que se dice y lo que, de alguna manera, se intenta decir, y como señala Kenneth Burke, no se pueden discutir las imágenes durante mucho tiempo sin adentrarse en marañas de relaciones. ¿Es que no pueden ser trazadas esas relaciones? Si resulta una extravagancia el crear una nueva retórica, tal extravagancia, como dice John Riddel, "simplemente repite el divagar o el movimiento indirecto de todo tropo". Pero el tropo, o juego de sustitución, es meramente un proceso temporal. Las comparaciones que revisan poetas o poemas anteriores y posteriores son tan espaciales como temporales, aunque el espacio sea imaginativo o visionario. La crítica retórica, incluso la del tipo deconstructivo avanzado, considera a un poema como una estructura formal y lingüística. Pero los poemas fuertes manifiestan la voluntad de expresar permanentes verdades del deseo, y expresarlas *dentro* de una tradición expresiva. La intención de la profecía es necesariamente tanto una dinámica del espacio como una dinámica del tiempo, particularmente cuando la profecía insiste en apoyar su autoridad *dentro* de una tradición de lo que se ha profetizado. En cuanto hablamos de lo que se encuentra en una expresión anterior, nuestro discurso se involucra en las temáticas, en la topología o lugar literario. Los temas son cosas que se colocan en una posición o postura, la postura es la actitud o situación del poeta en el poema, y la colocación es una dinámica del deseo que busca ya sea su apoteosis o su autodestrucción entrópica.

Es posible que el poder de la evasión sea la habilidad más decisiva de un poeta tardío fuerte, una astucia psíquica y lingüística que dota de energía eso que la mayoría de nosotros hemos sobre-idealizado como la imaginación. La auto-preservación constituye el trabajo de las letanías evasivas del poema, de sus pasos de danza más allá del principio del placer. Donde hay una lucha defensiva tiene que haber algo de auto-desgarramiento; alguna lesión en las energías, incluso en los poetas más fuertes. Pero las energías sobrenaturales o sublimes de la evasión poética, que operan mediante las anomalías graduables que son las comparaciones revisoras, constituyen el poder de la ansiedad de la influencia, un poder creador de valores. Anne Wordsworth resume esto elocuentemente cuando habla de "esta ingeniosa dehiladura, un proceso acaso tan determinante como el trabajo con los sueños", el cual "es la capacidad de la mente creativa para *saber* mediante el precursor, para *renovar* mediante el desacato, y para *expandir* en toda la extensión de la experiencia humana". Mi formulación y empleo de las comparaciones revisoras han sido atacados prin-

cipalmente por su secuencia, y por la repetición de tal secuencia en tantos poemas de los pasados doscientos años. Mi intención ha sido que debemos leer *a través* de las comparaciones revisoras y no *dentro* de ellas, de manera que no puedan ser consideradas como entidades reductoras; sin embargo, su frecuencias causa inquietud. Así debe ser, pero no porque mis comparaciones revisoras constituyen mi propio código paranoico, como algunos críticos han sugerido. Y sin embargo, unas cuantas palabras finales respecto de los códigos paranoicos pueden ser apropiadas justamente aquí y ahora, en estos tiempos narrativos de Borges y Pynchon.

Comentando *El llanto del lote 49* (*The Crying of Lot 49*), Frank Kermode, el mejor crítico de ese libro, señala que "una gran desviación es llamada secta si es compartida, ya sea paranoica o no". Kermode continúa recordando que "en una ocasión un personaje quiso demostrarme infaliblemente que *Cumbres borrascosas* era una glosa interlineal del Génesis. ¿De qué manera podía probarse la falsedad de esto? Él había dado con un código y había legitimado todos los signos." Con esto Kermode quiere señalar que éste es el peligro al que tanto la Edipa de Pynchon como el lector de la novela se enfrentan. Haciendo la advertencia, Kermode nos pide que recordemos que "el engaño es el descubrimiento de la novela, no de sus críticos". Si Kermode en esto está en lo correcto, entonces yo diría que respecto de esto justamente Pynchon es un moralista demasiada, pero mínimamente un poeta fuerte. Si la evasión es el descubrimiento del poema postmiltónico, también lo es de los críticos del poema. Todo poema tardío finaliza ya sea con el gesto narrativo de posponer el futuro, *proyectándolo,* o con el gesto profético de adelantar el futuro, *incorporándolo* inconscientemente. Estas operaciones defensivas pueden ser consideradas como producto de la negación, liberándonos de algunas de las consecuencias de la represión, o como el producto de la paranoia, que reduce en un código la realidad. Yo quisiera haber realizado parte del trabajo de negación para algunos lectores y amantes de la poesía, además de para mí mismo. No hay lectura que valga la pena de comunicar a otro a menos que se aparte de la forma rompiéndola, que tuerza las líneas para hacer un refugio, de tal manera creando un significado mediante esa destrucción de los ductos. La destrucción es retórica, claro está, pero algo más que el lenguaje queda herido o cegado. El poeta de nuestro momento y clima, nuestro Whitman y nuestro Stevens, lo dice mejor y lo dice por mí, por lo que finalizo con la elocuencia de John Ashbery.

El canto no menciona las direcciones.
Cuanto y más tuerce las elevadas líneas longitudinales
cual tallos para hacer crudo refugio. (La nave
no ha llegado, fue un sueño sólo. Se halla cerca
del Cabo de Hornos, a pesar de los esfuerzos de Boreas
por henchir las flacas velas.) Está permitida la idea
de una larga distancia, implícita también
en el lento gotear de una lira. ¿Cómo escapar?
Este gigante jamás lo permitirá a menos que lo ceguemos.

## II

Me remito a un texto-prueba, *Autorretrato en un espejo convexo*, el extenso poema de Ashbery. No lo hubiera considerado así Browning, pero quinientos cincuenta y dos versos es un poema extenso en nuestros días, cuando la duración de la atención es tan breve. Ashbery, como Stevens, es un poeta profundamente whitmaniano, con frecuencia a pesar de las apariencias. A lo largo de su carrera, Ashbery se ha concentrado en los poemas de gran escala, siendo sus mayores logros *Fragmento* (*Fragment*), *Los patinadores* (*The Skaters*), el poema en prosa *Tres poemas* (*Three Poems*), *Fantasía sobre 'La muchacha morena'* (*Fantasia on the 'Nut Brown Maid'*) y principalmente *Autorretrato*. En todos ellos se pueden encontrar versiones y revisiones de *Canto a mí mismo* tan sutiles como las revisiones de Whitman que Stevens creó en *El hombre de la guitarra azul* (*The Man with the Blue Guitar*) y en *Notas para una suprema fantasía* (*Notes toward a Supreme Fiction*). Necesariamente, Ashbery también revisa a Stevens, aunque más obviamente en *Fragmento* y en *Fantasía* que en los muy whitmanianos *Patinadores* y *Tres poemas*. Tanto Stevens como Whitman son presencias ancestrales en *Autorretrato*, así como lo es Hart Crane, puesto que el lenguaje del poema retoma, aunque con disimulo y evasivamente, la tradición central o emersoniana de nuestra poesía.

Angus Fletcher ha estado desarrollando en sus investigaciones de Spencer, Milton, Coleridge y Crane una poética del limen, o una nueva retórica de los umbrales; yo sigo a Fletcher, tanto en mi concepto de la topología de los "cruces" como imágenes de la voz poética, como en mi explicación de la comparación revisora del *apophrades** o tar-

* La *apophrades*, rexta de las comparaciones revisoras, es "el regreso de los muertos". El poeta tardío se ve sobrecogido por sus propios logros poéticos –casi su

danza revertida, que es similar al tropo clásico de la metalepsis o trans-asunción* y a la negación freudiana (*Verneinung*) con su interacción dialéctica de las defensas, la proyección y la introyección. Volveré a exponer y a desarrollar nuevamente estas ideas fletcherianas en la siguiente lectura de Ashbery.

Ashbery divide *Autorretrato* en seis párrafos en verso, una afortunada división que explotaré, nombrándolos mediante mi apotropaica** letanía de evasiones o comparaciones revisoras. Alejándose con facilidad, evitando hábilmente a Whitman y a Stevens, Ashbery inicia su *clinación* respecto de la tradición con una brillante descripción de la obra pictórica que le dio su título:

> Como Parmigianino lo hizo, la diestra
> Mano mayor que la cabeza, lanzada al espectador
> Y hábilmente desviada, como para proteger
> Lo que propone. Cristales emplomados, viejas vigas,
> pelaje, plisada muselina, anillo de coral engarzados
> Por un ademán que sostiene el rostro, el cual navega
> Hacia el frente y el fondo como la mano
> Salvo que está en reposo. Es lo que está
> Secuestrado.

Esta abrupta apertura es por sí misma evasiva, siendo el "Como" inicial una de las "intrincadas evasiones del como" de Stevens. El ademán defensivo de la diestra es una formación reactiva o *illusio* retórica, pues el sentido es que la mano actúa como proponiendo lo que protege. Aquí la desviación es otra forma del reposo, por lo que la defensa no protege tanto como secuestra, término cuya etimología latina tiene el significado de "entregar o depositar en custodia". Ashbery cita la descripción que Vasary hace del medio hemisferio de madera en el cual Parmigianino pintó lo que ese poeta llama "la ola

propio solipsismo poético– de manera que realiza el esfuerzo consciente de "abrir su poema" al del precursor. El hecho de que el poeta fuerte tardío conscientemente se abra a la obra del precursor (en vez de ser influido irremediablemente por ésta) muestra la potencia del primero, e incluso crea el "efecto sobrenatural" de que el efebo ha escrito la obra del precursor, en vez de que sea al revés. Ahora vemos la obra del precursor en términos de la del poeta tardío (en el caso de que éste realmente haya alcanzado lo Sublime y haya efectivamente superado a su maestro). [T.]

* *Transumption*, neologismo que no está en mi diccionario: *trans* + *assumption*, supongo; de ahí, trans-asunción. [T.]

** *Apotropaic*, del griego *apotropaios*, impedir, evitar, alejar: diseñado para conjurar el mal. [T.]

receptiva / de la llegada del rostro". No habla del reflujo de cada ola, pero la imagen ausente de la partida influye en el contra-canto del poema, que así realiza su inicial apertura:

El alma se establece.
¿Pero hasta dónde puede salir navegando por los ojos
Y retornar a su nido a salvo? Siendo convexa
La superficie del espejo, la distancia
Aumenta considerablemente; esto es, lo suficiente
Para decretar que el alma es una cautiva, con humanidad
Tratada, en suspensión mantenida, incapaz de avanzar
Más allá de tu mirada que el retrato intercepta.

La conmovedora intensidad del extremado dualismo que aquí se muestra será casi constante a lo largo del poema. Tal dualismo sorprende en Ashbery; el patetismo, sin embargo, es precisamente lo que podemos esperar del autorretratista de *Fragmento* y *Tres poemas.* Ciertamente la angustia de *Autorretrato* posee esa intensidad que distingue a Ashbery, pero por lo general no hasta ese grado. Pienso que *Autorretrato,* aunque más que un poema lírico es una meditación poética, es una obra íntimamente relacionada con *Oda a una urna griega* de Keats y a la versión de ésta por Stevens, *Los poemas de nuestro clima* (*The poems of our Climate*). Estos tres ensueños sobre la distancia estética y la frialdad poética comparten una común pesadumbre, y manifiestan casi una compartida gloria.

El alma es una cautiva, pero más que la carne el arte parece ser el aprehensor:

El alma tiene que permanecer donde está,
Aunque inquieta, oyendo las gotas mojar el cristal,
Suspiros de las hojas que el viento estival azota,
Añorando ser libre, allá afuera, pero debe seguir
Posando en este sitio. Debe moverse
Lo menos que sea posible. Tal cosa dice el retrato.
Pero hay en esa mirada una combinación
de ternura , recreo y amargura, tan potente
En su reserva que no puedes verla mucho tiempo.
El secreto es demasiado claro. Su tristeza escuece,
Hace brotar lágrimas calientes: el alma no lo es,
No tiene secretos, es pequeña, y cabe en su oquedad
Perfectamente: su habitación, nuestro momento atento.

Cualquiera podría darse cuenta de que el personaje de la tela se parece bastante al Ashbery actual, y que la expresión característica de este poeta no podría ser descrita más certeramente que como "una combinación de ternura, recreo y amargura... potente en su reserva". El secreto *es* ironía, es la fuerte presencia que es un abismo, la ausencia palpable que es el alma del poeta. Momentos y lugares se reúnen en el *momento atento* que convierte la habitación del pintor y la del poeta en un solo recinto. Pero este momento atento es una música pateriana* que trasciende tanto a la pintura como al poema.

Angus Fletcher, en su seminal ensayo *Umbral, secuencia y personificación en Coleridge* (*Threshhold, Sequence and Personification in Coleridge*), nos recuerda que mientras que la numerología sugiere una ontología intemporal, la *poética* del número acepta nuestra duración, sujeta por el tiempo como está. La poesía, tal como la concibió san Agustín, es "el espejo o *speculum* del universo", un espejo que "temporaliza y da historicidad al número". Ashbery, como jinete de la moción poética, labora en la fantasía de la duración, pero su evidente pesar de verse convertido en lo que Stevens en *Sesgos en el oboe* (*Asides on the Oboe*) llamó "el globo humano" o "el hombre de vidrio" queda enfáticamente demostrado. La *clinación* se aleja de la celebración stevensiana del centralismo emersoniano, o de la alabanza del "hombre que ha tenido el tiempo de pensar suficientemente", y tiende hacia un lamento por las limitaciones del arte y del artista:

> Vemos sólo posturas del sueño,
> Jinetes de esa moción que hace girar el rostro
> Y lo expone a los cielos del ocaso
> Sin la prueba de autenticidad del desorden.
> Pero es la vida en un globo.
> Uno quisiera sacar la mano
> Fuera de él, pero su dimensión,
> Aquello que la sostiene, no lo permite.
> Sin duda es esto, no el reflejo
> De ocultar alguna cosa, lo que hace que la mano crezca
> Mientras retrocede apenas.

Una representación que es comunicada solamente como un modo de limitación: esta ironía es la marca peculiar del movimiento de *clinación* inicial del poema; su desvío de sus orígenes, los cuales en

* Se refiere a Walter Horatio Pater, exquisito crítico y ensayista inglés (1839-1894), y sin duda precursor de Bloom. [T.]

realidad no se encuentran tanto en Parmigianino como en Stevens, sobre todo en el Stevens whitmaniano de *Poema con ritmos (Poem with Rythms)* que fue escrito justo después de *Sesgos con el oboe*, poema aquél donde "La mano entre la bujía y la pared /Crece en la pared". La mano del pintor, tal como la ve Ashbery, debe quedar dentro de la limitación estética:

> No hay manera
> de hacerla llana como una porción de muro;
> tiene que conectar con el segmento de un círculo...

Stevens, como el Whitman de *Los durmientes* (*The Sleepers*), cuyo eco se encuentra en *Poema con ritmos* (*Poem with Rythms*), rompe la limitación mediante un acto de voluntad, mediante la hipérbole del poder de lo Sublime.

> Debe ser que la mano
> Tiene voluntad de crecer en el muro,
> Hacerse más grande más pesada más fuerte que
> El muro; y que la mente
> A sus propias figuraciones retorna y declara,
> *"Esta imagen, este amor yo lo compongo*
> *Con aquéllas. Con aquéllas me muestro afuera.*
> *Con aquéllas me visto de limpieza,*
> *No como en el aire aparente-azul-brillante,*
> *Sino como en el fuerte espejo de mi voluntad y mi deseo."*

Una mente que puede volver a sus propias figuraciones y crear un ego por el amor de esas figuraciones es una mente whitmaniana, una mente trascendente y veraniega. Una mente así es también la del hombre freudiano, puesto que Freud define el narcisismo como el amor del ser por el ego, un amor que mediante tal *cathexis** constituye realmente el ego. El *speculum* o espejo convexo de Ashbery precisamente no es el poderoso espejo de su mente o voluntad, y en este desinclinarse, esta separación de sus padres, el palpable Stevens y el fantasmagórico Whitman, Ashbery establece su verdadera *clinación*. Pero esto resulta costoso, y Ashbery certeramente observa que su propia "afirmación pura", al igual que la del pintor, "no afirma nada". O, para iluminar esta afirmación irónica, apropiadamente irónica, para

* *Cathexis* (del griego *kathexis*, agarrar), propio de la energía mental o emocional de una persona, objeto o idea. [T.]

usar el vocabulario de Fletcher, Ashbery afirma su propia, perpetua limenidad,* la postura umbralada que comparte con Hart Crane y con los matices más delicados y frágiles de los momentos más antitéticos de Whitman. Fletcher, hablando de Coleridge, parece estar describiendo la primera parte del poema de Ashbery:

> Aunque la tradición de la épica proporciona modelos convencionales del umbral, estas convenciones siempre están sujetas al deliberado empañamiento poético... los poetas han buscado sutilizar, disolver, fragmentar, empañar el duro filo de la materia, porque la poesía da caza al alma y sus oscuras pasiones, sentimientos, y las formas simbólicas que no son las del conocimiento...

Ashbery le da caza al alma** siguiendo a Parmiginiano, y solamente encuentra dos entidades desemejantes: una mano "suficientemente grande / Como para destrozar la esfera" y una oquedad ambigua, una habitación sin nichos, una recámara que vence al cambio, "estable dentro / De la inestabilidad", un globo como nuestra Tierra, donde "no hay una palabra / Para la superficie, esto es, / Una palabra para decir lo que realmente es".

Un umbral es un cruce, y al final de este párrafo en verso Ashbery deliberadamente falla en librar el primer cruce, y por tanto falla en librar un umbral de elección poética. La disyuntiva está entre la "pura Afirmación que nada afirma" del artista y "El globo revienta, la atención / Torpemente da la espalda". Puesto que la atención es el recuerdo de que la sola habitación del alma era "nuestro momento atento", el estallido del globo desaloja la anterior "pelota de ping pong" de la inestable inestabilidad de la pintura. La elegida omisión de librar el cruce deja al poeta desvalido (por propia elección), puesto que la experiencia amenaza con abismar su sentimiento de su propio patetismo. El segundo párrafo en verso de Ashbery es la *tessera**** de su

* Del castellano limen: umbral; paso primero o entrada al conocimiento de una materia. [T.]

** Porque sí, y porque Bloom desconsidera la poesía española, como desde hace siglos lo hacen los críticos anglosajones y sus colegas franceses, quiero citar aquí a San Juan de la Cruz: "En un amoroso lance / y no de esperanza falto / subí tan alto tan alto / que le di a la caza alcance." [T.]

*** La *tessera*, segunda de las comparaciones revisoras, es "la consumación y la antítesis". El poeta tardío "consuma" de manera antitética al precursor, mediante una lectura del poema ancestral que retiene sus términos pero los amplía, dándoles otro sentido, lo cual implica que el precursor no llegó poéticamente hasta donde

sumación. El poeta, que necesariamente está inseguro de sobrevivir como tal, es solamente la sinécdoque de voces que lo abruman:

> Pienso en los amigos
> Que vinieron a verme, en lo que era
> El ayer. Sesgo peculiar
> De la memoria que en el sueño del modelo
> Se entremete mientras que en el silencio del estudio
> Él pondera tomar el lápiz para iniciar el autorretrato.
> Cuántos llegaron y un rato se quedaron,
> Dejaron cosas oscuras y brillantes que parte de ti
> Se hicieron como tras la niebla y la arena
> Que el viento barre, la luz influida y filtrada,
> Hasta no quedar parte alguna que realmente seas.

Existe cierta afinidad entre este peculiar sesgo de la memoria, y el opresivo sesgo de la luz de Emily Dickinson que figuraba la muerte. Ambos son sinécdoques del tipo que pertenece al sentimiento hiriente del símbolo de Coleridge, o al mecanismo de defensa que se vuelve contra el ser de Anna Freud. Hablando de una paciente, Anna Freud dijo que "volviendo sus impulsos agresivos contra sí misma, se infligió todo el sufrimento que anteriormente había esperado en la forma de castigos provenientes de su madre". Lo que yo llamo la comparación revisora de la *tessera* es la transformación poética de esa agresión que se vuelve contra el ser. Ashbery, *como poeta*, se ve obligado a presentarse como si fuera solamente una parte mutilada de un todo ya mutilado. No tengo la capacidad actualmente para explicar por qué la mayoría de los poetas fuertes de nuestra tradición, desde Wordsworth hasta nuestros días, manifiestan ese masoquista impulso de representación, *incluso mientras se esfuerzan por retraerse de las ironías iniciales.* Sin embargo, la contribución de Ashbery a esta necesidad de representación claramente se halla conectada con el "encantamiento del ser por el ser".

> Sigue habiendo en el círculo de tus intenciones ciertos mástiles
> Que perpetúan el encantamiento del ser por el ser:
> Haces oculares, muselinas, corales. Poco importa
> Porque éstas son cosas como las que son ahora

debió llegar. En castellano la tésera es una planchuela con inscripciones que los romanos usaban como contraseña, distinción honorífica, o prenda de un pacto. [T.]

Fuera del campo hacia pensamientos del mañana.

Fletcher observa que en el contexto de los umbrales poéticos " 'secuencia' significa el proceso y la promesa de que una cosa seguirá a otra cosa". Este proceso se inicia de manera espacial, añade Fletcher, pero termina "en una nota de descripción temporal", acaso porque la secuencia en un poema es una forma de sobrevivir, o una fantasía de la duración. Yo mismo he experimentado mis propias emociones defensivas respecto de la secuencia de comparaciones revisoras que encuentro repetida en tantos poemas, muy aparte de las reacciones defensivas que motivo en otros. Pero la secuencia se encuentra *allí*, en el sentido de que la imagen y el tropo tienden a seguir pautas de evasión sobre-determinadas. Así, el poema de Ashbery procede a un tercer párrafo en verso que es una *kenosis*, una defensa aislante en la que el poder poético se presenta como si estuviera totalmente agotado:

El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado,
Desolado, como todo paisaje reacio
A entregar lo que son leyes de perspectiva
Tan sólo después de todo para la honda
Desconfianza del pintor, débil herramienta
Aunque necesaria. Claro que algunas cosas
Son posibles, lo sabe, pero cuáles son
No lo sabe. Algún día intentaremos hacer
todas las cosas que sea posible hacer
Y acaso lograremos un puñado de ellas,
Pero esto no tendrá nada que ver
Con lo que hoy está prometido, pues este
Paisaje sale debajo de nuestros pies y
Desaparece en el horizonte.

Este "hoy" no es que parezca "inexplorado" sino inexistente. A lo largo de su tercer párrafo en verso Ashbery desplaza el "hoy" con "posible", "promesas", o "sueño". Una secuencia de "posible", "posible", "prometido", "promesas" y "posibilidades" entre los versos 151-168 es remplazada por siete apariciones de "sueño" o "sueños" en los versos 180-206, donde termina la sección. Son todos estos términos metonimias y reducciones de "hoy", y realizan el acto de vaciarse a sí mismo de la *kenosis*: "sale debajo de nuestros pies". Ponderando las formas estéticas Ashbery alcanza un sentimiento intenso y característico de "algo como la vida":

Parecían extraños porque en verdad no los veíamos.
Y esto sólo lo entendemos en el momento que acaban
Como una ola que estalla en una peña, perdiendo
Su forma en una acción que expresa esa forma.

La *kenosis* es la comparación revisora más frecuente en Ashbery, y su poética entera es una que va "perdiendo / Su forma en una acción que expresa esa forma". ¿Qué otra cosa sino la fuerza del pasado, la fuerza de su propia tradición poética, pudo haber impulsado a Ashbery hasta su próximo umbral, el abismo disyuntivo o cruce del solipsismo que libra entre el tercer y el cuarto párrafo en verso de su poema? La transición va de "un movimiento / Que saliendo del sueño entra en su codificación" a la sorpresa angélica o demoniaca del rostro de Parmigianino/Ashbery. Lo sobrenatural o lo sublime se introduce tanto mediante la represión del recuerdo del rostro, como mediante el retorno de lo que fue reprimido a través de lo que Freud llamó la negación:

Cuando empiezo a olvidarlo
De nuevo presenta su estereotipo
Pero es un estereotipo desconocido, el rostro
Que tira del ancla, salido de azares, a punto de
Abordar a otros, "algo más angelical que humano" (Vasari).
Acaso un ángel se parece a todo
Lo que hemos olvidado, quiero decir esas cosas
Olvidadas que no parecen conocidas cuando
De nuevo las encontramos, perdidas sin remedio,
Esas cosas que una vez fueron nuestras.

El gran crítico moderno de la negación, precursor de la deconstrucción de Derrida y aún más de la de Paul de Man, es Walter Benjamin. No creo que Ashbery lo cite aquí, pero es inevitable que todo nuevo poeta de lo Sublime nos recuerde a Benjamin, quien junto con Freud es el teórico de lo Sublime del siglo. La tentativa fórmula de Ashbery "Acaso un ángel se parece a todo / Lo que hemos olvidado" se aproxima mucho a la meditación que sobre este ángel hace Benjamin:

El ángel, sin embargo, semeja todo lo que he tenido que dejar: las personas y sobre todo las cosas. En las cosas que ya no tengo él reside. Él las hace transparentes.

Es ésta el aura de Benjamin, o la luz de lo Sublime, que solamente se puede ver en verdad en el trance de su desaparición, el vuelo de su represión. Ashbery ha perdido, sigue diciendo, "la totalidad de mí mismo", en la severa singularidad del otro, del pintor. Sin embargo, esta pérdida se transforma en la "sorpresa" emersoniana-stevensiana, el surgimiento del poder, en un pasaje que contrapuntea imágenes stevensianas:

> Lo sorprendimos trabajando,
> Pero no, él nos sorprende mientras trabaja.
> El retrato está casi terminado, casi acabada
> La sorpresa, como cuando miras por la ventana,
> Y te admiras de una nevada que ahora mismo
> Termina en partículas y chispas de nieve.
> Sucedió mientras estabas adentro, dormido,
> Y no hay motivo por el cual debieras haber
> Estado despierto para verla, salvo que el día
> Está feneciendo y te va a ser muy difícil
> Dormirte esta noche, al menos hasta muy tarde.

Incluso los acentos recuerdan al Stevens de la última época; su percepción del "Hombre transparente en un mundo traducido, / Donde se alimenta de lo nuevo conocido". Pero en vez de "la claridad que emerge / Del frío" stevensiana, con un poder que sobrepasa el poder del sueño, Ashbery opta por un patetismo menor, por la inquietud (a pesar de lo Sublime que pueda ser) en vez de la trascendencia. Como lo hace siempre, Ashbery reprime su propia fuerza, en su intento por conservar un tono mesurado, por evitar impresiones-clímax. Esto da una poesía sublime que ciertamente resulta más natural que sobrenatural, y el lector de Ashbery más que nunca ha de cultivar la paciencia frente a este límpido estilo, este modo de aguardar que no parece que aguarda. "La sorpresa, la tensión están en el concepto / Más que en la realización." Pero incluso el concepto está oculto, enterrado profundamente en la imagen de la profundidad en este demoniaco* párrafo en verso: "el rostro / Que tira del ancla, salido de azares". A lo largo del poema, la pintura es figurada como un buque, el cual se nos apa-

* Alusión a la *daemonization* o "demonización", cuarta de las comparaciones revisoras; es la conquista de lo Sublime por el efebo, cuando logra contactar el poder demoniaco que inspiró a su precursor, y así logra una inspiración mayor que la de éste. Supera la originalidad del precursor, alcanzando así la tranquilidad poética, sabiendo que sobrevivirá. [T.]

rece "en una repetida / Ola de llegada", pero todavía un "minúsculo buque engreído / En la superficie". Hacia el final del poema, en los versos 478-489, se logra con misteriosa urgencia una trans-asunción de aquellos tropos anteriores, cuando "Un buque / Desplegando desconocida insignia ha entrado en puerto". La imagen del retrato como barco sugiere la aventura del arte de la poesía desde Spencer hasta Stevens, pero al lector de Ashbery le parece que es otra versión de las combinaciones de vocablos contradictorios o incongruentes* con los que concluyó su magnífica meditación poética anterior, *Reparación pronta* (*Soonest Mended*), donde el poeta habla de

> ...aprender a aceptar
> La caridad de los duros momentos cuando se reparten,
> Pues es esto la acción, el no estar seguro, la descuidada
> Preparación, la siega torcida de las semillas en el surco,
> La disposición del olvido, el eterno retorno
> A los amarres de la partida, aquel día tan lejano.

El autorretrato de Parmigianino es otro de "los amarres de la partida", y tal oxímoron es en Ashbery la característica sublimación de deseos poéticos insatisfechos. Ocurre una sublimación mayor en la *askesis*,** el quinto párrafo en verso, donde Ashbery mira en perspectiva tanto al pintor como a sí mismo. Tales perspectivas causan asombro, pues las ciudades y paisajes "de afuera" son contrapunteadas con el espacio interior de la pintura y del poema.

> Nuestro paisaje
> Rebosa en filiaciones, idas y venidas;
> Los asuntos se conducen con miradas, gestos,
> Rumores. Es otra vida que la de la ciudad,
> El fondo del espejo del no
> Identificado pero bien delineado estudio. Quiere
> Sorber la vida del estudio, desinflar
> su espacio trazado y decretarlo, hacerlo isla.

* Es éste el significado de *oxymoron*, del griego *oxys*, afilado, + *moros*, tontería. Se traduce como oxímoron, neologismo horrendo pero inevitable. [T.]

** La *askesis* quinta de las comparaciones revisoras y acaso la más difícil de entender del todo, es "un acto de auto-purgación", la conquista de la soledad. La moción revisora del efebo "abrevia" tanto los logros del precursor como los propios. Es una especie de proclamación negativa de las conquistas poéticas personales, las cuales evidentemente incluyen a las del precursor. [T.]

Si el alma no es un alma, entonces la metáfora afuera/adentro, mente/naturaleza se torna inadecuada, aparte de sus orgánicas inadecuaciones de perspectivismo infinito. Ashbery emprende el rescate intrépido de la metáfora que ha ayudado a enterrar. Se alza un viento helado de vital cambio estético para destruir el tipo de poesía pastoral urbana de Ashbery, y el pintor, como sustituto del poeta, es alentado a ver y a oír de nuevo, aunque sea en un presente necesariamente ilusorio:

> Tu argumento, Francesco,
> Empezaba a hacerse añejo pues ninguna respuesta
> O respuestas llegaban. Si ahora
> En polvo se disuelve, tal cosa significa que
> Le había llegado su tiempo hace tiempo,
> Pero ahora, mira, ahora, escúchame...

Pero aunque Ashbury después prosigue propugnando la normalidad y corrección de la metáfora, tal operación de rescate tiene que fracasar, acaso recordándonos que el prestigio de la metáfora y de la sublimación tiende a subir y bajar conjuntamente en la historia de la cultura. Sobreviene un tercer y muy crucial cruce cuando Ashbury se aparta con renuencia de la metáfora para adentrarse en la gigantesca metalepsis o comparación revisora de la *apophrades* que es la conclusión y la gloria del poema. El largo sexto párrafo en verso (versos 311 a 552) se inicia con un sorprendente sentimiento de identificación alcanzada, incorporando tanto la pintura como la muerte del poeta:

> Brisa como el pasar de una hoja
> Disuelve tu rostro: el momento es una
> Porción tan grande de la bruma
> Que antecede a la gustosa intuición.

Antes de describir este cruce y la soberbia sección que introduce, vuelvo a hacer una digresión para hablar de las teorías del umbral, la secuencia, y la personificación de Fletcher, pues éstas fueron mi punto de partida en mi ponderación de la trans-asunción. Coleridge le daba el crédito a Spenser de ser el gran inventor en la poesía inglesa de "la tierra de las hadas, es decir, del espacio mental". Fletcher sigue a Coleridge en relacionar tal espacio mental con la acción, la personificación y la alusión tópica demoniacas. La mayor innovación de Fletcher consiste en alterar nuestra comprensión de la personificación, haciendo de ésta una combinación de la trans-asunción y el re-

truécano. La proyección total o la introyección es paranoia, lo cual significa, como dice Fletcher, que "la locura es la personificación total". Pero los poetas fuertes evitan este abismo engendrador, aunque todos vacilan en el umbral. Como seguidor de Fletcher, John Hollander ha trazado el poder figurador del eco poético y su conexión con las transformaciones post-románticas de la metalepsis o trans-asunción, transformaciones que se basaron en el empleo metonímico que Milton hizo de los símiles:

...la peculiar cualidad del símil miltoniano, mediante el cual, como dijo Johnson, "apiña la imaginación", es un estilo de trans-asunción –la calidad multitudinaria de las legiones satánicas en el Libro I es como las de las hojas del otoño, pero las otras similitudes (ambas han caído, están muertas) no se utilizan de manera manifiesta como comparaciones; similitudes cuya presencia es como una sombra solamente en la literalidad del nombre tópico Vallombrosa.

Hollander cita el comentario mitográfico que sobre la historia de Eco por Ovidio hizo George Sandys, donde éste cita a Ausonio y luego añade que "la imagen poética que con tanta frecuencia se repite, es como la de un rostro reflejado de espejo en espejo; gradualmente derritiéndose, siendo cada reflejo más débil y borroso que el anterior". Hollander da a entender que tal es el predicamento que Milton y sus herederos evitaron haciendo sus imágenes metonímicas. Y precisamente éste es el predicamento que Ashbery evade en *Autorretrato*, particularmente en la sexta sección, o la sección metonímica, a la que ahora regreso.

La brisa cuyo símil es el pasar de una hoja, y que trae de vuelta al autorretrato, retorna más de doscientos versos más tarde en el pasaje final del poema:

...el dolor
De este sueño despierto jamás podrá ahogar
El diagrama dibujado en el viento todavía,
Elegido, a mí asignado, materializado
en la disimuladora radiación de mi cuarto.
...
No toma el clarión la mano
Y cada parte del todo se desprende
Y no puede saber que supo, excepto
Aquí y allá, en los fríos recovecos
Del recuerdo, los susurros que del tiempo salen.

El viento trans-asume la brisa, devolviendo el autorretrato a una anterioridad incorporada, una identificación del poeta y del pintor. Los recovecos del recuerdo, aunque fríos como lo son una pintura y un poema, son los vientos que del tiempo *salen* –múltiple juego sobre "salir", que nos refiere a ese frío poema pastoral de Keats que nos incita a salir del tiempo, del mismo modo que la eternidad lo hace. El eco de la *Urna griega* refuerza el eco del "sueño despierto" del *Ruiseñor*.* Como en las odas de Keats, las figuraciones nos defienden de la muerte, de manera muy directa. Así, retornando al inicio del sexto párrafo en verso, el símil de pasar la hoja es seguido necesariamente por la incorporación de la muerte, en un cruce de identidad que no sólo conecta al pintor y al poeta, sino también al trágico Alban Berg y su *Cimbelina* (*Cymbeline*). Las reflexiones sobre la común mortalidad de los artistas conducen a presagios anteriores de susurros estéticos que del tiempo salen:

Sigo observando
En este espejo que ya no es el mío
Cuánto vivo vacío ha de ser
Mi porción ahora. Y la urna siempre
Llena pues sólo tiene tanto espacio
Y ahí todo se mete. Esta muestra
Que uno ve no debe tomarse como
Eso meramente, sino como todo
Lo que se pueda imaginar como fuera del tiempo–

La urna, emblema tanto de la *Oda* de Keats como de los *Poemas de nuestro clima* (*The Poems of our Climate*) de Stevens, está tan llena como el propio tiempo del poeta está vivamente vacío, reforzando este oxímoron la propia recuperación por parte de Ashbery de su fuerza dentro del poema. La meditación sobre la familiar "anomalía permanente" de Ashbery, cierto tipo de iluminación erótica, conduce a un nuevo sentimiento de tempranera anterioridad, una reversión metalépsica de la apertura irónica del poema:

Todo lo que sabemos
Es que hemos llegado algo temprano, que
Este hoy tiene esa especial, lapidaria
Calidad diurna que la luz del sol reproduce
Fielmente lanzando sombras de ramas en

* Oda a un ruiseñor (*Ode to a Nightingale*). [T.]

Despreocupadas aceras. Ningún día anterior pudo ser así.
Solía pensar que eran todos iguales,
Que el presente a todos nos parecía ser el mismo
Pero esta confusión se va drenando pues uno está
Siempre subido en la cresta que baja al propio presente.

Lo que arroja una sombra en esta recién alcanzada anticipación tempranera es la duda de que todavía se requiera más arte: "Nuestro tiempo queda velado, comprometido / Por el deseo de permanecer del retrato". Puesto que la creación no está en nuestras manos, nuestra distancia incluso de nuestro propio arte parece hacerse más grande. En esta intensificación de la separación, la meditación de Ashbery gradualmente rechaza el paraíso del arte, pero enormes nostalgias matizan la despedida. Un retruécano sublime, que está a la altura de la visión fletcheriana de una retórica umbralada, es el clímax de este conmovedor despido, que resuena como uno de los más logrados pasajes de Ashbery, majestuoso en la dignidad estética de su combinada fuerza y tristeza:

Por lo tanto te ruego, retira tu mano,
No la tiendas más como escudo o saludo,
El escudo de un saludo, Francesco:
Hay en la recamara lugar para una bala.

La recámara, el lugar de los autorretratos del poeta y del pintor, el lugar como momento atento del alma que no es el alma, que cabe perfectamente en la oquedad de su tumba, es también el suicidio (¿o ruleta rusa?) de un arte que se respeta a sí mismo. El poema de Ashbery es también el escudo de un saludo, pues sus funciones defensivas y comunicativas están inextricablemente mezcladas. Sin embargo, la lectura que Ashbery hace de su tradición expresiva, y mi lectura de Ashbery, ambas son gestos de restitución. La carencia de sentido alcanzada queda exhibida como oxímoron, donde lo "alcanzado" pesa más que la "carencia". El crítico antitético, tras la pista del poeta de su momento y de su clima, debe oponer a los abismos de la deconstrucción una súper mimesis que se alcanza mediante un arte que no se abandona al lenguaje, el arte de un poema anterior de Ashbery, *Fragmento* (*Fragment*).

Inevitables las letras que en el cuarto contiguo cantan
Pero su pasional inteligencia en ti será estudiada.

# 2
# PAUL DE MAN

## Shelley desfigurado

> ...cuando se excavaba el terreno para los nuevos cimientos, los fragmentos rotos de una estatua de mármol fueron desenterrados. Éstos fueron enviados a varios anticuarios, quienes dijeron que hasta donde los pedazos dañados podían permitirles formar una opinión, la estatua parecía ser la de un sátiro romano mutilado; o si no, la de una figura alegórica de la muerte. Solamente uno o dos viejos vecinos adivinaron de quién era la estatua que esos fragmentos habían compuesto.
>
> THOMAS HARDY,
> *Barbara de la casa de Grebe*

### I

Al igual que varias de las obras principales de los poetas románticos ingleses, *El triunfo de la vida (The Triumph of Life)*, el último poema de Shelley, es, como bien se sabe, un fragmento que fue desenterrado y que ha sido editado, reconstruido y muy discutido. Toda esta labor arqueológica puede ser considerada una respuesta a las preguntas que articula una de las estructuras fundamentales del poema: " '...¿Y por qué es así? / ¿De quién es la figura dentro del carro? ¿Y por qué–' " (versos 177-178);[1] lo cual se repite posteriormente en segunda persona y de forma más personal: " '¿De dónde llegaste tú? ¿Y adónde te

[1] Todas las citas de *El triunfo de la vida* provienen de la versión crítica que estableció Donald H. Reiman en *Shelley's "The Triumph of Live", a Critical Study* (University of Illinois Press, 1965). Ésta es una edición autorizada, a la par con la versión de G.M. Matthews, " 'The Triumph of Live': A New Text" en *Studia Neophitologica* XXXII (1960), pp. 271-309. Para conocer la historia compleja de su redacción y publicación del texto, véase Reiman, pp. 119-128.

diriges? / ¿Cómo empezó tu camino? –dije yo– ¿Y por qué?' " (versos 296-297); que finalmente son repetidos, ahora en primera persona: " 'Enséñame de dónde vine, y en dónde estoy, y por qué–...' " (verso 398). Estas preguntas bien pueden ser remitidas al mismo enigmático texto que puntúan y son características de las labores interpretativas que están asociadas con el romanticismo. Adquieren un tono de urgencia respecto de este movimiento que con frecuencia no tienen cuando se remiten a épocas anteriores, excepto cuando éstas se hallan mediatizadas por las corrientes neo-helénicas, neo-medievales o neo-barrocas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Esto no es sorprendente, pues son ésas precisamente las cuestiones arqueológicas las que nos incitan a deducir el presente de la identificación del pasado más o menos anterior, así como del proceso que conduce de ese entonces a este ahora. Tal actitud coincide con la utilización de la historia como una manera de identificar nuevos comienzos, de excavar "el terreno para los nuevos cimientos". Tales metáforas de la arquitectura y la estatuaria están muy imbuidas de un sentido al cual parece estar conectada nuestra habilidad para vivir en el mundo. Pero si tal curiosidad sobre los antecedentes ha producido resultados filológicos admirables y permitido, como en el caso de *El triunfo de la vida*, el establecimiento de textos cuya incertidumbre por lo menos está controlada por métodos más fidedignos, las preguntas que desencadenó tal industriosa labor permanecen más que nunca vigentes: ¿Cuál es el significado de *El triunfo de la vida*, de Shelley, del romanticismo? ¿Qué forma asume, qué curso tomó inicialmente y por qué? Acaso la dificultad de las respuestas se encuentra prefigurada en el hecho mismo de hacer las preguntas. Queda en entredicho la condición de todos estos dónde, qué, cómo y por qué, así como el sistema que conecta estos pronombres interrogativas con preguntas sobre la definición y sobre la temporalidad, por una parte, y con preguntas sobre la forma y sobre la figura, por otra parte. Tales preguntas nos permiten concluir que *El triunfo de la vida* es un fragmento de un todo, y el romanticismo un fragmento, o un momento, de un proceso que en la actualidad nos incluye dentro de su horizonte. ¿Qué relación tenemos con tal texto que nos permite llamarlo un fragmento que tenemos el derecho de reconstruir, de identificar y de completar implícitamente? Hacer esto presupone, entre otras cosas, que Shelley y el romanticismo son en sí entidades que, al igual que una estatua, pueden romperse en pedazos, pueden mutilarse o pueden alegorizarse (para usar las alternativas de Hardy), después de haber sido compac-

tados, congelados o como se quiera denominar la peculiar rigidez de las estatuas. ¿Será la condición del verso de un texto igual a la condición de una estatua? Yeats, uno de los lectores y discípulos de Shelley más íntimos, escribió un espléndido poema sobre la historia y la forma llamado *Las estatuas* (*The Statues*), que sería provechoso leer conjuntamente con *El triunfo de la vida*. Pero hay maneras más económicas de acercarnos a este texto y de preguntarnos sobre la posibilidad de establecer una relación con Shelley y con el romanticismo en general. Después de todo, la conexión entre el Yo actual y sus antecedentes es en sí mismo dramatizada en el poema, más explícitamente y con mayor extensión en el encuentro entre el narrador y la figura designada con el nombre propio Rousseau, quien tiene mucho que decir sobre sus propios predecesores.

## II

Los fragmentos descubiertos de este poema fragmentario, las versiones anteriores que fueron descartadas, revelan que la relación entre Shelley y Rousseau, o entre Rousseau y sus antepasados, pasaron por cambios considerables mientras avanzaba su redacción. Consideremos, por ejemplo, el pasaje donde el poeta, en ese momento guiado por Rousseau, juzga a sus contemporáneos y predecesores inmediatos –incluyendo a Wordsworth, a quien abiertamente alude– condenándolos a todos al olvido.[2] Rousseau se lo reprocha, interviniendo.

[2] El paisaje aparece en el apéndice C de la obra de Reiman, p. 241:

> Ni entre las muchas sombras en torno a él [Napoleón] encadenadas
> Pálidas por el esfuerzo de alzar su altivo barro
>
> o las crudas haces que de éste aún quedaban
> Fuera de la tumba a que tendían, debí yo
> Señalar cualquiera que pudiera haber tachado,
>
> Pudiera haber adornado la falaz progenie
> Del nuevo nacimiento de este nuevo tiempo
> En que vivieron nuestros padres y nosotros moriremos
>
> Mientras que otros en prosa o verso dicen a los hijos
> que son ellos nuestros padres; a menos que mi guía
> hubiera dicho, "Mira a Voltaire: ambos subíamos

para afirmar que él mismo, así como Voltaire, hubiera ascendido al "templo / donde la verdad y sus creadores son venerados", si no hubieran ambos sido tan pusilánimes como para no tener fe en su propia labor intelectual, y de manera implícita tampoco en la de sus antepasados. Esas estatuas de la Verdad son identificadas como las de "Platón y su discípulo" (presumiblemente Aristóteles), quienes "Reinaron desde el centro hasta la circunferencia" y prepararon el camino para Bacon y la ciencia moderna. Sin embargo, la capitulación de Rousseau y de Voltaire no resulta en una pérdida total, puesto que Rousseau ha derivado el discernimiento que es capaz de transmitir a su vez al joven Shelley. Donald Reiman, el editor de *El triunfo de la vida*, glosa el pasaje como sigue:

Rousseau... trata de darle a entender al poeta que fue exactamente tal actitud hacia los esfuerzos pretéritos de los grandes hombres lo que les condujo e él y a Voltaire a abandonar su fervor reformador y sucumbir ante la vida. Por lo tanto, su alusión desdeñosa a Wordsworth se vuelve contra él poeta cuando Rousseau intenta mostrarle cómo los errores de los que le han precedido, en especial los idealistas como él mismo, pueden servirle como una advertencia: Rousseau y Voltaire cayeron porque adoptaron la misma actitud desdeñosa hacia la historia que el poeta ahora muestra; el niño *es* el padre del hombre, y la generación de Shelley, que representa el coronamiento de la época que la Revolución francesa inauguró, puede aprender de los errores de las generaciones anteriores de esa época (las generaciones de Rousseau y de Voltaire y de Wordsworth).

"Adonde Platón y su discípulo, lado a lado,
Reinaban desde el centro a la circunferencia
Del pensamiento; hasta que Bacon, tan grande

"Como ellos, espió el punto en que estaban y se dijo,
'Desde aquí me alzaré a un trono más excelso'. Pero yo, –
Oh mundo, que de tus llenas urnas aún dispensas,

"Aunque tan ciego como la fortuna, la fama y el oprobio–
Yo que los busqué a ambos, a ninguno honro ahora;
Veo los nombres que han muerto en tu memoria,

"Veo los que viven; conozco el lugar que tienen
Aquellos que barren el umbral del templo
Donde la verdad y sus creadores son venerados.–

"Y si busqué esos goces que hoy son sufrimiento,
si él es un cautivo del carro de la vida,
fue porque temíamos que nuestro esfuerzo fuera en vano."

Aunque esta glosa no intenta ser una interpretación del texto entero, sino solamente de este pasaje descartado, es típico de las lecturas que generalmente se dan de *El triunfo de la vida*, aun cuando por lo general son mucho más elaboradas que esta llana declaración. Es un claro ejemplo de la recuperación de una energía fracasada mediante un crecimiento de la conciencia: Rousseau careció de poder, pero gracias a que puede articular conscientemente las causas de su debilidad con sus palabras, esa energía es conservada y puede ser recuperada por la próxima generación. Y esta re-conversión se extiende hasta incluir a los que la originaron, puesto que los antepasados, quienes al principio fueron condenados, ahora son re-investidos por obra y gracia de su sabiduría aunque negativa ejemplar. El niño *es* el padre del hombre, como Wordsworth lúcidamente dijo, a la vez humillándose y rescatándose para sus seguidores. Esta sencilla moción puede revestirse de considerable complicación dialéctica sin alterar su sentido fundamental. Todo el debate sobre si *El triunfo de la vida* representa o anuncia un movimiento de crecimiento o de degeneración es parte de esta misma metáfora genética e histórica.[3] La autoridad indudable de esta metáfora es mucho más importante que la valorización negativa o positiva del movimiento que genera.

La inicial postura de Rousseau –aliado con Voltaire y Wordsworth en un fracaso compartido, en oposición a Platón, Aristóteles y Bacon, así como en oposición, implícitamente, al mismo Shelley– cambia en las versiones posteriores. En el último texto de que disponemos, el cual queda congelado por la muerte accidental de Shelley, la jerarquía es bastante diferente: Rousseau ahora es distanciado tajantemente de los representantes de la Ilustración (incluyendo a Voltaire junto con Kant y Federico el Grande), quienes son condenados con algo de la severidad anterior y sin que Rousseau lo repruebe. No se incluye aquí alusión alguna a Wordsworth, aunque ciertamente Wordsworth está presente en otros lugares del poema. Rousseau ahora está clasificado con Platón y Aristóteles, pero mientras que estos filósofos en la

[3] Podemos confrontar, por ejemplo, las siguientes afirmaciones: "Los sombríos hechos, sin embargo, están narrados con la inspiración de un poeta que ha explotado nuevos veneros de potencia creativa, y la visión-sueño de Shelley está encajada en el marco de un glorioso amanecer de primavera. El poema inicia con un salto de vitalidad, proponiendo de inmediato un símil que dista mucho de la desesperanza..." (Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, 1971, p. 441) y "...Me parecen equivocados los esfuerzos de algunos críticos [de *El triunfo de la vida*] por visualizar su clímax potencial como algo gozoso y optimista, y su título como una indicación de tal conclusión." (Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, 1959, p. 223).

versión anterior eran elevados a símbolos inmaculados de la Verdad, en la actual se hallan derrumbados y, en el lenguaje del poema, encadenados al carro de la Vida, junto con los "grandes bardos del pasado" (verso 247). Las razones de su caída, así como los elementos que en su obra y en su vida a la vez los unen y los distinguen de Rousseau, son desarrollados en pasajes que nos resultan difíciles de interpretar desde un punto de vista temático. Las jerarquías resultantes se han hecho más complejas: primero tenemos una serie de personajes históricos totalmente condenados, incluyendo tanto a representantes de la Ilustración como a emperadores y papas cristianos (versos 281 en adelante); en un nivel claramente superior, aunque también derrotados, encontramos a Rousseau, Platón, Aristóteles y Homero. El poema solamente menciona a Bacon como posiblemente exonerado de la derrota, un residuo del pasaje anterior que en el nuevo ha perdido gran parte de sus funciones, y también a "la selecta minoría" (verso 128) que, a diferencia de Adonaí en el poema anterior, no tenía un destino terrenal en absoluto, ya sea porque habían muerto muy pronto (por voluntad propia o por destino), o porque son meras fantasías en los escritos de los demás, como Cristo o Sócrates. En cuanto a Shelley mismo, su intimidad con Rousseau está más recalcada que en el pasaje anterior; la posibilidad de que escape al destino de Rousseau se ha hecho más problemática y depende de la lectura que hagamos de la historia personal de Rousseau, la que constituye la principal secuencia narrativa del poema.[4]

[4] Existe considerable desacuerdo, entre los críticos del *Triunfo*, sobre la importancia y la valorización de este pasaje, puesto que hay un gran desacuerdo sobre la importancia de Rousseau como una fuente del poema –al lado de Dante, Spenser, Milton (*Comus*), Wordsworth, etcétera. En términos generales, los intérpretes que niegan la importancia de Rousseau también tienden a interpretar la figura de la "imagen de luz toda ella" como evidentemente funesta; véase por ejemplo, H. Bloom, *op. cit.*, pp. 267-270, o J. Rieger, *He Mutiny Within: The Heresies of P.B. Shelley* (Nueva York, 1967) y, del lado adverso de la cuestión, entre muchos otros a Carlos Baker, *Shelley's Major Poetry* (Princeton, 1948), o en otra vena a Kenneth Neil Cameron, *Shelley, The Golden Years* (Harvard, 1974). Cameron ve la escena donde la imagen holla el pensamiento de Rousseau y lo hace polvo, no "como destrucción, sino renacimiento" (p. 467). Reiman, quien más que otros críticos insiste en la importancia de Rousseau y la documenta, y quien está tan convencido de que la imagen es Julie que incluso encuentra su nombre inscrito en el manuscrito, ve la figura como una figura del amor y la incluye en su afirmación de que "En *El triunfo*, el lado oscuro de la experiencia humana está equilibrado por alternativas positivas" (p. 84). Considerando el nivel de la complejidad retórica en cuestión, es acaso ingenuo intentar una valorización clara; habría que determinar respecto de cuál función del lenguaje la imagen es una figura, antes de preguntarse si es siquiera concebible una alternativa de su función.

A pesar de su extensión y de su complejidad, la historia de Rousseau narrada por él mismo no proporciona respuesta alguna sobre su verdadera identidad, aunque a él se le muestra buscando esa respuesta precisamente. Preguntas sobre el origen, la dirección y la identidad puntúan el texto sin recibir nunca una respuesta clara. Siempre conducen de vuelta a una nueva ronda de preguntas que simplemente repite la búsqueda y retrocede en una infinita regresión: el narrador se pregunta " '¿Y qué es esto?...' " (verso 177) y recibe una respuesta enigmática (" '¡La vida!' ") de una imagen* enigmática; una vez que es identificada como Rousseau, la imagen puede efectivamente revelar otros nombres en el desfile de la historia, pero pronto el poeta le pregunta que se identifique en un sentido más profundo, más que mediante un simple nombre: " '¿Cómo empezó tu camino... y por qué?' " Obedeciendo esta petición, Rousseau narra la historia de su vida, la cual también culmina en un encuentro con un misterioso ente, " 'Una imagen de luz toda ella...' " (verso 352) a la cual a su vez él pregunta " '¿de dónde vine, y dónde estoy, y por qué?–.' " Como respuesta se le concede una visión del mismo espectáculo que motivó para empezar las preguntas del poeta-narrrador; tenemos que imaginarnos que la misma secuencia de sucesos se repite para Shelley, para Rousseau y para quien haya elegido Rousseau a su vez para hacerle las preguntas, de la misma manera que Shelley se las hizo a él. La estructura del texto no es de preguntas y respuestas, sino de una pregunta cuyo sentido, como pregunta, queda eclipsado desde el momento que se hace. La respuesta a la pregunta es otra pregunta, la cual quiere saber qué quería saber y por qué hizo la pregunta el que la hizo, de esta manera retrocediendo cada vez más lejos de la primera indagación. Este movimiento de eclipse y de olvido va haciéndose cada vez más conspicuo en el texto y disipa cualquier ilusión de progreso o retroceso dialécticos. La articulación en el nivel de las preguntas queda desplazada por un proceso con una estructura muy diferente que satura todos los niveles de la narración y que se repite tanto en las secuencias principales como en lo que parecen ser los episodios laterales. Finalmente absorbe y disuelve totalmente lo que había empezado por

* Dice *shape*, palabra que se repetirá muchas veces a lo largo del ensayo. En inglés el término tiene la principal acepción de "forma", pero también la de "aparición" o "espectro", sentido con el que se usa aquí principalmente. Muy al final me decidí traducirlo por "imagen", que según *el* diccionario es "la figura o representación, semejanza y apariencia de una cosa". Creo que este término es el más cercano a *shape*, tanto en el sentido de forma o figura, como en el de espectro, aparición o visión.

ser, como *Alastor*, *Epipsiquidión* (*Epipsychidion*) o incluso *Prometeo desencadenado* (*Prometheus unbound*), una búsqueda (o una elegía como en *Adonais*); ésta es remplazada por algo muy diferente, algo para lo cual no hallamos un nombre adecuado en el vocabulario más conocido de la historia literaria.

Siempre que se da esta escena que autorretrocede, la sintaxis y la figuración del poema se atan en un nudo que interrumpe el proceso de comprensión. Son tan resistentes estos pasajes que el lector rápidamente olvida la situación dramática y se queda solamente con la obsesión de esas adivinanzas irresolubles: el texto se convierte en la sucesiva y acumulada experiencia de esos embrollos de sentido y figuración. Uno de éstos ocurre cerca del final de la narración que Rousseau hace de su encuentro con la "imagen de luz toda ella" que supuestamente posee la llave de su destino:

" ... como entre el deseo y la vergüenza
Suspendido, dije yo...
...
'Enséñame de dónde llegué y dónde estoy y por qué–
No te alejes con el caudal de las aguas.'

" 'Levántate y calma tu sed' –fue su respuesta.
Y como un lirio clausurado por la vara
de la vital alquimia del matinal rocío,

"Yo me alcé; a su dulce orden sumisos
mis labios tocaron la copa tendida,
y de súbito el cerebro se hizo arena

"donde una ola inicial casi había borrado
huellas de venados en desierta playa,
mientras que el lobo cruel de quien huían

"deja estampada su pisada en la ribera
hasta que otra ola reventó –así estalla
una nueva visión nunca antes vista–."
[versos 398-401]

La escena dramatiza el fracaso en satisfacer el deseo del conocimiento de sí mismo y por la tanto puede considerarse algo así como un pasaje clave. Rousseau no recibe una respuesta satisfactoria, puesto que la visión resultante es una visión que sigue siendo engañosa y que

lo incluye. En vez de una respuesta sufre una metamorfosis donde su cerebro, el centro de su conciencia, queda transformado. La transformación se describe como la borradura de una huella estampada, una operación pasiva, mecánica que ya no está bajo el propio control del cerebro: la creación y la borradura de la huella no son actos realizados por el cerebro, sino actos que son producidos en el cerebro por otra cosa. La arena resultante no es, como sugieren algunos comentadores, una figura de la sequía y la esterilidad (no se trata de un desierto aquí, sino de una playa donde rompen abundantes olas).[5] "El cerebro se hizo arena" sugiere la transformación de un conocimiento en una superficie sobre la cual este conocimiento tendría que ser registrado. Tendría que ser, porque en vez de quedar claramente estampado queda casi borrado y cubierto. El proceso es uno de remplazo, es una sustitución, la cual da seguimiento a la sustitución de "cerebro" por "arena", de un tipo de huellas, que se dice son las del venado, por otras que se dice que son como las del lobo "de quien huían". Éstas señalan una etapa en la metamorfosis de Rousseau, transformado en el estado o la imagen actual; cuando primero lo encontramos, él es

> ...lo que pensé que era una vieja raíz retorcida
> que en la pendiente de un monte se mostraba...
>
> Y... la hierba que vi creciendo tan pálida,
> era solamente su cabello desteñido y ralo
> Y... los hoyos que en vano quería ocultar
>
> Eran o habían sido sus ojos.
>
> [versos 182-188][6]

[5] Reiman (p. 67) está en lo correcto al referirse a una "playa arenosa", pero su voluntad de realizar una interpretación positiva conduce a consideraciones inconsecuentes respecto de las supuestas alternancias del bien y del mal. La sugerencia de un desierto (en vez de "la ribera desierta" del verso 164) está implícita en los comentarios de todos los críticos que citan el verso 400 ("Y de súbito el cerebro se hizo arena...") fuera del contexto de la playa y las olas.

[6] Compárese con el paisaje de la vejez en *Alastor*:

> Y sólo las torcidas raíces de vetustos pinos
> Ajados y sin ramas se aferraban a la tierra reacia.
> Ahí se daba una transformación gradual
> Pero horrenda. Pues con los veloces años
> La lisa frente se pliega, y el cabello se hace ralo
> y blanco, y donde relucía el rocío del iris
> se ven destellos de pupilas pétreas...
>
> [versos 530-536]

La borradura o ocultamiento son efectivamente la pérdida del rostro, de la *figure* en francés. Rousseau ya no tiene, o casi no tiene (las huellas no están totalmente, sino casi, borradas) un rostro. Como el protagonista en la narración de Hardy, está desfigurado, *defiguré*, ha perdido su rostro. Y también como en la narración de Hardy, estar desfigurado significa sobre todo la pérdida de los ojos, convertidos en "pupilas pétreas" o en vacíos hoyos. Esta trayectoria del autoconocimiento borrado a la desfiguración es la trayectoria de *El triunfo de la vida*.

Las connotaciones de la pareja venado-lobo, que marcan un cambio en las inscripciones que quedan estampadas en la mente de Rousseau, explican hasta cierto punto la presencia de Rousseau en el poema, una elección del poeta que ha dejado perplejos a diversos comentaristas.[7] El primero y más obvio de los contrastes es el que se da entre una paz idílica y tierna y la agresión violenta de sus perseguidores. Shelley, asiduo lector de Rousseau en la época en que más se le leía, evoca cierta ambivalencia estructural y ambiental que en efecto es más específicamente de Rousseau que de cualquier otro autor, incluyendo a Wordsworth. La obra de Rousseau se caracteriza en parte por un estilo introspectivo, un estilo de autoreflexión que emplea modelos literarios de origen augustiniano y pietista, que queda ilustrado, por ejemplo, por alusiones literarias a Petrarca y la *Astrée* y, en términos generales, por las características que motivaron que Schiller calificara su obra como un idilio contemporáneo. Pero en ella se hallan yuxtapuestos elementos que están más cerca de Maquiavelo que de Petrarca, relacionados tanto con el poder político como con las realidades legales y económicas. El primer registro es uno de delicadeza de sentimientos, mientras que el otro está saturado de una curiosa mezcla de astucia y violencia. Esta combinación intranquila es a la vez un lugar común y un enigma crucial en la interpretación de Rousseau. Aparece tanto en la dimensión más extendida de su obra como en la dimensión más sutil, más obviamente en aquellos amplios contrastes que separan el tono y el alcance de un texto como *El contrato social* de otro como *Julia* (*Julie*). Los pasajes políticos del poema demuestran con claridad que la compatibilidad entre los estados internos de conciencia y los actos de poder es una preocupación temá-

[7] La muy alta estimación en que Shelley siempre tuvo a Rousseau se confirma por las referencias a Rousseau en sus escritos y sus epístolas. Para un breve resumen sobre esta cuestión, consúltese a K.N. Cameron, *op. cit.*, p. 648. El texto de Rousseau que Shelley más admirada fue *Julie*.

tica de *El triunfo de la vida*. Tras el pasaje en sí algo banal sobre Bonaparte, se da abierta expresión al conflicto:

> ... me pesaba mucho pensar en cómo la oposición
> del poder y la voluntad imperan en nuestros días–
>
> Y en por qué Dios no hizo conciliables
> el bien y los medios para alcanzarlo;...
> [versos 228-231]

Entre los predecesores de Shelley, Rousseau no solamente es excepcional porque esta cuestión de la discrepancia entre el poder de las palabras como acciones, y su poder para producir otras palabras, se halla inscrito en la temática y la estructura de sus escritos, sino por la forma peculiar que en ellos asume. Pues en Rousseau la tensión pasa a través de un ser que en sí mismo es experimentado como una compleja interacción entre los impulsos y la reflexión consciente en tales impulsos; la comprensión que Shelley tiene de esta configuración es evidente en la descripción de Rousseau como "...entre el deseo y la vergüenza / Suspendido...".

La oposición entre la voluntad y el poder, la meta intelectual y los medios prácticos, reaparece cuando se dice (por Rousseau de Rousseau) que "...mis palabras fueron semillas de miseria– / Tanto como los hechos de otros..." (versos 280-281). La divergencia entre las palabras y los hechos (que se da mediante las "semillas") parece estar marginada en la obra de Rousseau, aunque fuere al costo de, o más bien a causa de, un sufrimiento considerable: "Yo / Soy uno de aquellos que han creado, aunque / Sólo fuere un mundo de agonía" (versos 294-295). Pues lo que distingue a Rousseau de los demás representantes de la Ilustración es el patetismo de lo que es llamado el "corazón" ("Yo fui vencido / Únicamente por mi corazón..."). El contraste entre el frío y escéptico Voltaire y el sensitivo Rousseau es uno de los tópicos de la historia popular de la cultura. Pero la intuición que Shelley posee sobre el "corazón" de Roussseau es más que meramente sentimental. Su impacto se hace más claro en el contraste que distingue a Rousseau de los "bardos de la antigüedad", Homero y Virgilio, de quienes se dice que han "...sofocado en su interior / Las pasiones que cantaron..." (versos 274-275), mientras que Rousseau ha "...sufrido lo que escribió, ¡o más aún!" A diferencia de los narradores épicos que narraron sucesos en los que no participaron, Rousseau habla de lo que ha conocido personalmente, no solamente en sus *Confesiones* (libro que a

Shelley no le gustaba) sino en toda su obra, ya sean sus escritos ficticios o sus tratados políticos. Siguiendo la tradición de Agustín, Descartes y Malebranche, el ser para él no es únicamente el asiento de los afectos, sino principalmente el centro de la cognición. Shelley ciertamente no es el único que caracteriza y alaba de tal manera a Rousseau, pero a la configuración de ser, corazón y acción se le da una significación aún mayor cuando Rousseau se compara a sí mismo con los filósofos griegos. Aristóteles es convertido, como Rousseau, en una doble estructura sostenida por la conjunción de hechos y palabras; si ahora se encuentra esclavizado por el proceso corrosivo de la "vida", esto es porque no existe singularmente, como una mente pura, y no puede ser separado de las "desgracias y guerras" que su discípulo Alejandro el Grande causó en el mundo. Las palabras no pueden ser separadas de los hechos que realizan; el tutor necesariamente realiza los hechos que el alumno deriva de su maestría. Y de la misma manera que los "hechos" causan la ruina de Aristóteles, es el "corazón" lo que causa la caída de Platón, quien al igual que Rousseau era un teórico de la política y un legislador. Como Aristóteles y como Rousseau –que es como un venado pero también como un lobo– Platón por lo menos es dual; la vida "conquistó [su] co-razón" de la misma manera que Rousseau fue "vencido por [su] propio corazón tan sólo". La referencia a la historia apócrifa de Aster hace evidente que aquí "corazón" significa más que la mera afectividad; el corazón de Platón fue conquistado por el "amor" y, en este contexto, el amor es como el *eros* intelectual que une a Sócrates con sus discípulos. Rousseau es colocado dentro de una configuración –producida por "palabras"– de conocimiento, acción y deseo erótico. Los elementos se hallan presentes en la escena simbólica que fue nuestro punto de partida, puesto que la persecución de los venados por el lobo, en este contexto de metamorfosis dantescas y ovidianas, tiene que sugerir la persecución de las ninfas por Apolo, como también escenas de inscripciones y borraduras.

Es una escena de violencia y de dolor, y la aflicción reaparece en la descripción histórica de Rousseau con su reiterado énfasis en el sufrimiento y la agonía, así como en la acción dramática de la derrota y esclavitud. Pero esta derrota es paradójica: en cierto sentido, Rousseau ha superado la discrepancia entre la acción y la intención que desgarra al mundo histórico, y lo ha logrado porque sus palabras han ganado tanto el poder de la acción como el de la intención. No solamente porque representan acciones o reflexionan en las acciones, sino porque en sí mismas son –literalmente– acciones. Su

poder para actuar existe independientemente de su poder para conocer: la maestría intelectual de Platón o de Aristóteles no les dio control alguno sobre los hechos del mundo, especialmente sobre los hechos que sucedían como consecuencia de sus palabras y en los cuales estaban directamente involucrados. El poder que arma a sus palabras también los hace perder su poder sobre ellas. Rousseau adquiere forma, rostro o figura solamente para perderlos mientras lo hace. El enigma de este poder, el peso de cualquier comprensión que el poema de Shelley nos permite adquirir, depende principalmente de la lectura que hagamos de la recapitulación narrativa que Rousseau hace de su encuentro con la "Imagen de luz toda ella" (versos 308-433).

## III

La historia de Rousseau, cuando rememora el curso de su existencia desde "la plenitud de mis abriles" juvenil hasta el presente, habla de una experiencia que en verdad no es sencilla pero que puede ser descrita mediante una sola palabra: la experiencia es la del olvido. El término aparece literalmente (verso 318) y en varias perífrasis (tales como "trance de absorción" (verso 331), o en metáforas mediante evidentes vehículos analógicos, tales como "supresión" (verso 329), "empañar [en la memoria]" (verso 330), "hollar" (verso 338), "abrumar" (verso 390), "borrar" (verso 406), etcétera. Se combina con otro rasgo metafórico más familiar que se hace presente a lo largo de todo el poema: imágenes de la luz creciente o menguante, y del sol.

En este texto, la estructura del "olvido" no se halla clarificada por los ecos del recuerdo y reconocimiento platónico (anamnesis) que se han introducido en el poema, por un lado gracias a las lecturas platónicas y neoplatónicas del mismo Shelley,[8] por el otro gracias a la *Oda a la inmortalidad* (*Immortality Ode*) de Wordsworth cuya presencia patente, en esta sección del poema, ha despistado incluso a los lectores más atentos de *El triunfo de la vida*. En el *Phaedo* (73), así

[8] Respecto al platonismo de Shelley, véase James A. Notopoulos, *The Platonismo of Shelley* (Durham, N.C., 1949), donde se documenta abundantemente la relación de Shelley son la tradición platónica, pero no se logra esclarecer los pasajes más difíciles de *El triunfo de la vida*. En el tratamiento ambivalente de Platón en *El triunfo*, Notopoulos ve una denuncia de la homosexualidad.

como en la *Oda* de Wordsworth (con distinciones demasiado numerosas como para desarrollarlas aquí) lo que se olvida es un estado anterior que Yeats, habiendo usado la misma serie de emblemas, compara a la "unidad del ser" que en el discurso de Aristófanes en *El simposio* se evoca como el origen del deseo erótico. Dentro de la tradición cristiana neoplatónica esto fácilmente se convierte en un símbolo adecuado de la Encarnación, de un nacimiento desde un reino trascendental en un mundo finito. Pero esto es precisamente lo que la experiencia del olvido no es en *El triunfo de la vida*. Lo que aquí se olvida no es una condición previa, pues la línea de demarcación entre ambas condiciones es tan poco clara, y la distinción entre lo olvidado y lo recordado tan diferente de la distinción entre dos áreas bien definidas, que no tenemos seguridad alguna de que lo olvidado existió jamás:

> "Si mi vida anterior a ese sueño
> El Cielo fue que me imagino, o un Infierno
>
> Como este mundo cruel donde a sufrir despierto
> No lo sé."
>
> [versos 332-335]

En este pasaje las polarizaciones manifestadas en el despertar y el dormir (o el recordar y el olvidar) se encuentran curiosamente embrolladas con las del pasado y el presente, lo imaginario y lo real, el saber y el no saber. Pues, si como queda claro en el pasaje previo,[9] nacer a la vida es quedar dormido, por lo tanto asociando la vida con el sueño, entonces despertar en "este mundo cruel" de la previa condición de no estar dormido sólo puede significar el hacernos conscientes de nuestra persistente condición de estar dormidos, conscientes de estar más que nunca dormidos; un sueño más profundo remplaza a uno más ligero; alcanzamos un olvido más profundo por un acto de la memoria que recuerda nuestro olvido. Y puesto que el Cielo y el Infierno no son aquí dos reinos trascendentales sino la mera oposición entre lo imaginario y lo real, lo que no sabemos es si estamos despiertos o dormidos, muertos o vivos, recordando u olvidando. No podemos decir cuál es la diferencia entre la similitud y la divergencia,

[9] "En la plenitud de mis abriles /.../ Me encontré durmiendo / Bajo un monte...". Shelley también se refiere a la condición de estar vivo como "esa hora de descanso" (verso 320), como "una madre dormida..." (verso 321) y como "ningún sueño" que calmará el dolor de la existencia.

y esta incapacidad para saberlo asume la forma del seudoconocimiento que se denomina olvido. No solamente porque representa una condición insoportable de indeterminación que tiene que ser reprimida, sino porque la condición en sí misma, sin que importe cómo nos puede afectar, necesariamente oscila entre la condición del saber y la del no saber, igual que el síntoma de una enfermedad que resurge en el momento preciso en que recordamos su ausencia. Lo que se olvida está ausente en la condición del posible engaño, lo cual es otra manera de decir que no cabe dentro de una estructura simétrica de presencia y ausencia.

De conformidad con el sistema uniforme de figuraciones solares, esta moción oscilante es evocada a través del poema con imágenes de una luz fulgurante. Este "fulgor" precisamente une al poeta-narrador con Rousseau, pues el movimiento del sol naciente vuelve a parecer en el encuentro de Rousseau con la imagen femenina; similarmente, une el tema del olvido con los movimientos de la luz. El verbo aparece en la escena de apertura:

> ... un extraño arrobamiento cubrió mi mente
> Y no era un sueño, pues la sombra que extendió
>
> Tenía tal transparencia que la escena traslucía
> Tan claramente como cuando un velo de luz desciende
> Sobre los montes del ocaso y los *fulgura*; ...
>
> [versos 425-432, cursivas mías][10]

Y posteriormente de nuevo, ahora con Rousseau en escena:

> La presencia de esa Imagen que con el arroyo
> Fluía, mientras yo la espesura atravesaba,
>
> Más indistinta que un sueño diurno,
> sombra de una figura del sueño olvidada,
> luz del Cielo cuyo haz medio extinguido
>
> A través del triste día donde a lamentar despertamos,
> *fulgura*, eternamente buscada, eternamente perdida.–
> así esa imagen su tenor oscuro mantenía...
>
> [versos 425-432, cursivas mías]

[10] Aquí se puede dar al verbo *fulgurar* una función transitiva que difiere del uso aceptado: el velo de luz *fulgura* las montañas.

En cualquiera de los dos pasajes, es imposible decir cómo la polaridad de la luz y la oscuridad es equiparada con la de la vigilia y el sueño; la confusión es la misma que en el pasaje previamente citado respecto del olvido y el recuerdo. En el segundo pasaje se dice que la luz es como un sueño, o como el dormir ("sombra de una figura del sueño olvidada"), pero sin embargo ilumina, aunque desde lejos, una condición que es la de vigilia ("triste día donde a lamentar despertamos"); bajo esta luz, se dice que el estar despierto es como estar dormido. En el primer pasaje se afirma explícitamente que puesto que el poeta percibe todo tan claramente no puede estar dormido, pero luego se dice que la claridad es como la de un velo que cae sobre una superficie que se está oscureciendo, una descripción que necesariamente connota el cubrir y esconder, aun cuando se dice que el velo es "de luz". La luz cubre a la luz, el arrobamiento cubre el sueño y crea condiciones de confusión óptica que a nada se parecen tanto como a la experiencia de tratar de leer *El triunfo de la vida*, pues su significado fulgura, oscila y vacila, pero rehúsa rendir esa claridad que no deja de anunciar.

Este juego de dejar caer el velo y de levantarlo es desde luego tentador. El olvido es una experiencia extremadamente erótica; es como una luz fulgurante porque no se puede decidir si revela o esconde; es como el deseo porque al igual que el lobo que persigue al venado es agresivo con lo que lo mantiene; es como un arrobamiento o sueño porque está dormido tanto cuanto está consciente y despierto, y porque está muerto tanto cuanto está vivo. El pasaje que estamos examinando hace de este nudo, donde el conocimiento, el olvido y el deseo oscilan suspendidos, una secuencia articulada de sucesos que exige interpretación.

La cadena de sucesos que conduce a Rousseau desde el nacimiento de su conciencia a su presente estado de muerte inminente atraviesa por una sucesión bien marcada de etapas. Platón y Wordsworth proporcionan la inicial conexión del nacimiento con el olvido, pero en el poema de Shelley este olvido posee la fulgurante ambivalencia que imposibilita considerarlo como un acto de terminación o de comienzo, y que hace inútil cualquier comparación adicional con Wordsworth. La metáfora de este proceso es la de "un tierno arroyuelo... [que] llenó el boscaje / de un rumor que debía olvidar quien lo escuchara / Todo el dolor, todo el gozo..." (versos 314-319). A diferencia de Keats, el arroyuelo de Shelley no tiene la función del "alma engendrada", del descenso del alma trascendental en los terrenales espacio y tiem-

po. Al desarrollarse el pasaje, ingresa en un sistema de vínculos que son más naturales que esotéricos. La propiedad del caudal que el poema señala peculiarmente es su rumor; el arrobamiento de olvido emana del ritmo recurrente del agua, que articula un rumor inconexo dentro de una pauta uniforme. El agua, que por sí misma carece de forma, queda moldeada mediante el contacto con la tierra; de la misma manera que en la escena donde el agua de las olas borra las huellas, el agua genera la real posibilidad de la estructura, la pauta, forma o contorno mediante la desaparición de la configuración en la descomposición. La repetición de las borraduras rítmicamente articula lo que de hecho es una desarticulación, y el poema parece estar configurado por el desconcierto de las formas. Pero puesto que esta pauta no corresponde cabalmente a lo que encubre, deja un rastro que nos permite llamar olvido a esta configuración ambivalente. El nacimiento de lo que en los poemas anteriores de Shelley, como *Mont Blanc* por ejemplo, se hubiera denominado la mente, ocurre como la distorsión que nos permite regulizar lo fortuito mediante el "olvido" de las divergencias.

El rumor del agua es capaz de entrar en contacto con la luz tan pronto como se convierte en sonido articulado. El nacimiento de la forma por la interferencia de la luz y del agua, en la semi-sinestesia del pasaje, pasa por la mediación del sonido; es sin embargo solamente una semi-sinestesia, pues las percepciones ópticas y auditivas, aunque simultáneas, siguen siendo tratadas en oposición asimétrica.

> Una Imagen de luz toda ella, cuya mano lanzó
> Rocío en la tierra, como si fuera el amanecer
> Cuya invisible lluvia tañera eternamente
>
> Plateada música en los musgosos prados
> *Yaún* antes que ella en la umbrosa hierba.
> Iris había retirado su multicolor velo.
>
> [versos 352-357, cursivas mías][11]

[11] Vuelve a aparecer la misma construcción más tarde, esta vez con el énfasis revertido: la medida del verso contradice la música de la "dulce melodía".

> Pero sus pies, no menos que la dulce melodía
> de su baile, parecían borrar con sus pasos
> los pensamientos del que los miraba
>
> [versos 382-384]

El agua del arroyo anterior aquí desempeña una acción dual aunque no necesariamente complementaria, pues se combina con la luz para formar, a una parte, el velo de isis o el arco iris y, a otra parte, la "plateada música" del olvido. Símbolo tradicional de la integración del mundo fenomenal con el trascendental, la natural síntesis del agua y la luz en el arco iris es en Shelley el conocido "domo de multicolores vidrios" cuya "coloración" es el rastro terrenal de una eternidad donde se dice que el alma de Adonais habita "cual una estrella". Como tal, irradia todas las texturas y formas del mundo natural con el velo del *farbiger Abglanz* del sol, de la misma manera que proporciona la luz y el calor analógicos que harán posible referirse a la mente del poeta como "rescoldos". La cadena metafórica que vincula el sol con el agua, el color, el calor, la naturaleza, la mente y la conciencia, ciertamente opera dentro del poema y puede ser resumida en esta imagen del arco iris. Pero se dice que este símbolo existe aquí en la tenue forma de la insistencia, como algo que *aún* prevalece (verso 356) a pesar de la intromisión de otra cosa llamada música y olvido que también emana del agua y del sol y que está asociada con ambos desde el principio. Esta otra cosa, de la cual se podría decir que tuerce, deforma y da forma diferente a la afirmación final de Adonais, aparece con el símbolo del arco iris con cierto grado de tensión.

Toda la escena de la aparición de la forma y su subsecuente declinación está estructurada como una casi milagrosa suspensión entre esas dos fuerzas diferentes cuya interacción da a la figura el movimiento oscilante que bien puede ser el modo de ser de todos las figuras. Esta figura fulgurante asume la forma del reflejo inalcanzable de Narciso, la manifestación de la forma a costa de su posesión. La fascinación en suspenso de la postura de Narciso queda fijada en el momento en que se dice que la forma entra en movimiento

> ...con palmas tan tiernas
> que su tacto no rompió el espejo de su onda
> [versos 361-362]

La escena es autorreflexiva: la clausura de los contornos de la forma se realiza mediante la autoduplicación. La luz genera su propia forma mediante un espejo, una superficie que la articula sin producir una separación clara que diferencie el interior del exterior, como el sí mismo se diferencia del otro. El ser que es creado en el momento del reflejo es en términos espaciales una simetría óptica que es el fundamento de la estructura, una repetición óptica que es el principio es-

tructural que engendra a las entidades como formas. La "imagen de luz toda ella" carece de significado referencial puesto que la luz, la condición necesaria de una imagen, al igual que el agua no tiene forma por sí misma, y solamente la adquiere cuando esta dividida en la ilusión de una dualidad que no es la del sí mismo y el otro. En este texto el sol desde el inicio es la figura de esta autocontenida calidad especular. Pero el doble del sol únicamente puede ser el ojo, concebido como el espejo de la luz. En esta escena el "espejo" y la "imagen" son inseparables, de la misma manera que el sol es inseparable de las formas que genera y que son, en realidad, el ojo,[12] y de la misma manera que el sol es inseparable de sí mismo puesto que produce la ilusión del ser como forma. Se puede decir que el sol "está", una figura que supone la existencia de una total organización espacial, porque está personificado

> en el esplendor
> de su propia gloría...
>
> [versos 349-359]

El sol "ve" su propia luz reflejada, como Narciso, en un pozo que es un espejo y también un ojo:

> ...la imagen del Sol intensa y radiante
> Ardía en las aguas del pozo que brillaban
> como el oro...
>
> [versos 345-347]

Puesto que el sol es en sí mismo una estructura especular, se puede decir que el ojo genera un mundo de formas naturales. Un mundo que parece separado y distante, que de hecho carece de orden, ahora se convierte, para el ojo, en un laberinto accesible para los haces solares, puesto que el ojo se dirige de la radiación informe del sol a su reflejo azul y verde en el mundo, y nos permite estar en este mundo como en un paisaje de sendas e intenciones. El Sol

[12] Véase también, en el *Himno de Apolo* (*Hymn of Apollo*):

> Yo soy el ojo con que el Universo
> Se ve a sí mismo y se sabe divino...
>
> [versos 31-32]

El amanecer de *El triunfo* y el de *Himno* [*Hymn*] (1820) difieren en la precisa medida que la identificación ojo/sol no es absoluta en el último.

engarzó el laberinto del bosque
con sinuosas sendas de esmeralda lumbre...
[versos 347-348]

La más atrevida aunque la más tradicional imagen en este pasaje es la del rayo de sol como hilo que engarza la estructura del mundo, el fondo necesario y complementario para el ojo de Narciso. El humor y la pupila del ojo generan el arco iris de formas naturales en las cuales el ojo habita dentro de la autorrealización sensorial. La figura del sol, que desde el inicio del poema se halla presente, se repite a sí misma en la figura del contacto auto-erótico del ojo con su propia superficie, la cual es también el espejo del mundo natural. El elemento erótico queda señalado desde el principio en la polaridad de un sol masculino y una forma femenina –ojo o pozo– que

inclinó su

cabeza bajo las oscuras ramas, y como un sauce
su cabellera acarició el seno del arroyo
que encantado suspiró de ser su almohada.–

Las imágenes de Shelley, que con frecuencia se dice son incoherentes y erráticas, por el contrario son extraordinariamente sistemáticas siempre que su tema sea la luz. Este pasaje condensa todo lo que poetas anteriores y posteriores (podemos pensar en el Narciso de Valéry y de Gide, así como en el *Roman de la Rose* o en Spenser) jamás hicieron con la luz, el agua y los espejos. También testifica sobre la afinidad de su imaginación con la de Rousseau, quien permitía que el fantasma del lenguaje nacido extáticamente de un pozo erótico relatara su historia antes de que él todo lo quitara. La manera en que Shelley trata el nacimiento de la luz revela todo lo que entra en el emblema del arco iris. Representa la posibilidad misma de la cognición, incluso respecto de procesos de articulación tan elementales que sería imposible concebir cualquier principio organizador, por muy primitivo que fuera éste, que no dependiera totalmente de su poder. Eliminarlo significaría quitar el sol, el cual si se hiciera con este texto, por ejemplo, dejaría muy poco ahí. *Aún así*, a esta luz se le permite existir en *El triunfo de la vida* en las condiciones más tenues solamente.

La fragilidad de la postura está representada en la sobrenatural delicadeza que da a la imagen "palmas tan tiernas / Que su tacto no rompió el espejo de la onda [del río]" y que le permite "fluir con el

caudal". Toda la escena es presentada como un equilibrio apenas imaginable entre esta moción fluida, la cual permanece en un lado de la superficie líquida y por lo tanto permite el nacimiento de la imagen especular, y la moción opuesta que, como Narciso al final de la historia mítica, rompe de través la superficie del espejo y destruye la caída suspendida de su propia existencia. Al desarrollarse el pasaje, la historia debe proseguir su curso. Las mociones contradictorias del "fluir" y del "tocar" que habían hecho que la gravedad quedara suspendida entre el ascenso y la caída finalmente naufragan. Los haces solares se transforman en los pasos solares sobre una superficie que en este texto no se endurece y solidifica.[13] El poema de Shelley recalca la hiperbólica ligereza del contacto reflexivo, pues no se permite que la superficie reflejante llegue a tener la quietud que es necesaria para la duplicación de la imagen. El agua siempre está en continuo movimiento: se le llama "onda" y la superficie, aunque se le compara a un cristal, se torna áspera por los vientos que dan cierto grado de verosimilitud al movimiento fluido de la imagen. Al finalizar el pasaje, hemos pasado de haces solares a pasos solares a holladuras solares, de haces que "engarzan" a haces que "tocan" a haces que "hollan", en un movimiento cuya violencia creciente borra la inicial ternura. Cuando volvemos a encontrar la imagen (versos 425 y siguientes) no hay duda de que ya no se encuentra fluyendo junto al caudal, sino que se encuentra sumergida, a semejanza de Ofelia, bajo la superficie del agua. La violencia queda confirmada con el retorno en la visión siguiente del arco iris como un arco pétreo, rígido, que se dice "fieramente [alaba] la fortuna" de la derrota de la imagen por lo que el poema llama la "vida".

Hasta este punto tal cadena de transformaciones metafóricas puede ser entendida sin la transposición en un vocabulario que no sería el de sus propias referencias, de manera parecida al movimiento de la figura misma mientras trata de fluir incesantemente junto con una superficie que intenta mantener intacta. De manera específica, la figura del arco iris es una figura de la unidad de la percepción y la cognición que no se altera por la posible mediación destructora de su propia figuración. Esto no debe extrañar, puesto que la suposición

[13] De manera parecida a una escena similar en *Hérodiade* de Mallarmé, donde el énfasis está en la dureza del espejo como agua congelada:

> ¡O espejo!
> Agua fría por el aburrimiento en tu marco helado...

implícita de tal lectura parafrástica es en sí misma una de entendimiento especular donde el texto funciona como espejo de nuestro propio conocimiento y a su vez nuestro conocimiento refleja la significación del texto. Pero de esta manera sólo podemos comprender inadecuadamente por qué se permite que se desvanezca esa conformada luz del entendimiento capa por capa, hasta que queda enteramente olvidada y termina únicamente con el aspecto de una estructura que sirve para celebrar y perpetuar su olvido. Y tampoco podemos entender el poder que pesa sobre la gracia seductora de la figuración hasta que esta se destroza a sí misma. La figura del sol, con toda su cadena de correlaciones, también debería ser leída de una manera no fenomenal, necesidad ésta que en sí misma está representada fenomenalmente en la tensión dramática del texto.

La transición del "fluir" al "hollar" pasa, dentro de la acción que se está narrando, a través de la etapa intermedia de la "medida". Este término activamente reintroduce la música que, después de haber sido recalcada en la escena previa (versos 354-355), al principio de esta fase de la acción solamente está presente mediante la analogía (versos 359-374).[14] La medida es sonido articulado, es decir, lenguaje; más que música, lenguaje, en el sentido tradicional de la armonía y la melodía. Como melodía, el "canto" del agua y, por extensión, los diversos sonidos de la naturaleza, únicamente proporcionan un fondo que fácilmente armoniza con la seducción del mundo natural:

...todo el lugar

Estaba lleno de muchos sonidos engarzados
En una melodía del olvido que confundía los sentidos,
Entre las ondas que fluían y las sombras grises...
[versos 339-342]

Como melodía y armonía, el canto pertenece a la misma fluida moción que queda interrumpida solamente cuando los pies de la imagen

... al son incesante

De las hojas y brisas y las aves y abejas
Y las gotas que con nueva medida caían...
[versos 375-377]

[14] Cuando se dice que el cabello de la sombra al acariciar el río es "Como el enamorado que en sueños vuela / Con la plateada calina sobre lagos soldados con lirios / Al son de prodigiosa música..." (versos 367-369).

Los "pasos" de esta danzante que necesita del piso tanto cuanto ella tiene el peso de la gravedad, no son ya melodiosos, sino que reducen la música meramente a la medida de articulaciones repetidas. Subraya en la música la puntuación acentual y tonal que también se halla presente en el habla. Se podría decir que esta escena narra el nacimiento de la música a partir del espíritu del lenguaje, puesto que la propiedad determinante es una articulación que distingue al sonido verbal que precede a la función significadora. En este punto el lenguaje se vuelve tema en *El triunfo de la vida*, cuando la "medida" se separa como *representación* especular de los aspectos fenomenales de la significación. Dentro de la acción dramática de la narración, la medida rompe la simetría de la cognición como representación (la figura del arco iris, del ojo y del sol). Pero puesto que la medida puede ser cualquier principio de organización lingüística, no solamente como ritmo y metro, sino como cualquier escansión sintáctica o gramatical, se puede interpretar "pies" no solamente como el metro poético que es tan conspicuo en la estructura rítmica del poema, sino como cualquier principio de significación. Y sin embargo tales "pies" son los que extinguen y entierran la luz poética y filosófica.

Sería tentador interpretar este suceso, ciertamente el momento más enigmático del poema, donde la imagen "holla" las llamas del pensamiento hasta hacerlas "el polvo de la muerte" [verso 388], como la bifurcación entre las materiales propiedades semánticas y las propiedades no significadoras del lenguaje. Los diversos artificios de la articulación que se cargan de significados, desde la palabra a la formación de frases (mediante la gramática, la sintaxis, la acentuación, el tono, etcétera), y tales artificios de articulación por sí mismos, independientemente de sus limitaciones significadoras, no necesariamente se determinan los unos a los otros. La polarización latente que de manera implícita se encuentra en todas las teorías clásicas del signo permite la relativa independencia del significante, así como libertad respecto de su función significadora. Si, por ejemplo, en ciertos momentos cruciales del texto ocurren pautas de rimas obligadas, tales como "*billow*", "*willow*", "*pillow*", o transformaciones tales como de "*thread*" a "*tread*" o de "*seed*" a "*deed*", entonces surge la pregunta de si estas instancias peculiarmente significativas no están siendo generadas por las propiedades accidentales y superficiales del significante, en vez de por las limitaciones del significado. La destrucción del pensamiento mediante la "medida" por lo tanto tendría que ser interpretada como una pérdida de profundidad semántica, la cual quedaría

sustituida por lo que Mallarmé llama "el azar infinito de las conjunciones" (*Igitur*).

Pero ésta no es la historia, o no es la totalidad de la historia, que cuenta *El triunfo de la vida*. Pues el elemento arbitrario en la alineación entre significado y articulación lingüística no posee por sí mismo el poder de destruir la estructura especular que el texto erige y luego pretende destruir. No es la causa de la fase final de la historia de Narciso, cuando la imagen atraviesa el espejo y se sumerge, de la misma manera que las estrellas son conquistadas por el sol al inicio del poema y el sol es a su vez conquistado por la luz del carro de la vida. La anulación de la función representadora e iconográfica de la figuración mediante la intervención del significante no es suficiente para producir la desfiguración que *El triunfo de la vida* escenifica o representa. Pues es la alineación de una significación con cualquier principio de articulación lingüística, sensorial o no, lo que constituye una figura. La figuración no puede ser constituida por una instancia iconográfica, sensorial o, si se quiere, estética. La figuración es aquel elemento del lenguaje que permite la reiteración del significado mediante la sustitución; el proceso es por lo menos dual y tal pluralidad queda naturalmente ilustrada por iconos ópticos especularios. Pero la seducción peculiar de una figura no está necesariamente en que crea la ilusión de un placer sensorial, sino en que crea la ilusión de un significado. En el poema de Shelley, la imagen es una figura sin importar que aparezca ya sea como una figura de la luz (el arco iris), o como una figura de la articulación en general (la música como medida y como lenguaje). La transición del placer a la significación, de la dimensión estética a la dimensión semiológica, está claramente señalada en el pasaje cuando se pasa de la figura del arco iris a la figura de la danza, de la vista a la medida. Esto señala la identificación de la sombra como un modelo de la figuración en general. Al dar este paso más allá de las concepciones tradicionales de la figuración como modos de representación, como las polarizaciones de sujeto y de objeto, de la parte y de la totalidad, de necesidad y de azar, o de sol y de ojo, el camino esta preparado para la subsecuente aniquilación y desaparición de la figura. Pero la extensión, la cual coincide con la transición de modelos tropológicos, tales como la metáfora, la sinécdoque, la metalepsia o la prosopopeya (donde un elemento fenomenal, espacial o temporal, está involucrado), a tropos tales como la gramática y la sintaxis (que funcionan en el nivel de la ortografía sin la intervención de un factor iconográfico), por sí misma no es capaz de hacer

desaparecer la figura o, en el código representador del texto, ahogar la imagen o extinguir el pensamiento. Tiene que entrar en juego otra intervención, otro aspecto del lenguaje.

La secuencia narrativa del encuentro de Rousseau, conforme se desarrolla desde la aparición de la imagen (verso 343) hasta que es remplazada (verso 434) por una "nueva visión", sigue un movimiento enmarcado por dos sucesos que son actos de poder: el sol que vence a la luz de la estrellas, la luz de la vida que vence al sol. La transición de una acción puntual que está determinada en el tiempo por un acto de poder violento, a la fluida moción suspendida de "esa imagen que con el caudal fluía / mientras la espesura atravesaba" (versos 425-426) es la misma que está implícita en el título del poema. Como ha sido señalado por varios comentadores, el "triunfo" designa tanto la victoria real como el *trionfo*, el desfile que celebra el resultado de la batalla. La lectura de la escena debería permitir una interpretación más generalizada de esa transición contradictoria.

Actualmente entendemos la imagen como una figura de índole figural de toda significación. La estructura especular de la escena como una trama de luz y de agua no es el factor determinante, sino meramente una ilustración (una hypotyposis) de una estructura plural que involucra entidades naturales sólo como unos principios de articulación entre otros posibles. De esto se sigue que la figura no se da o se produce naturalmente, sino que es postulada mediante un acto arbitrario del lenguaje. La aparición y la declinación de la forma de la luz, a pesar de la analogía solar, no es un suceso natural que sea consecuencia de la intervención mediadora de varios poderes, sino un único y por lo tanto violento acto de poder que se alcanza mediante el poder del lenguaje considerado por y en sí mismo: el sol domina a las estrellas porque *propone* formas, de la misma manera en que la "vida" subsecuentemente domina al sol porque propone la "trayectoria" de los sucesos históricos mediante su inscripción.

El poder de proponer no reside en Rousseau como sujeto; el dominio que la imagen tiene sobre Rousseau nunca se pone en duda. Él se alza y se inclina cuando ella lo ordena así, y su mente es pisoteada hasta ser convertida en polvo sin ofrecer resistencia. El poder de proponer del lenguaje es a la vez enteramente arbitrario, al no tener fuerza alguna que no se pueda reducir a la necesidad, y enteramente inexorable, al no ofrecer alternativa alguna. Se sitúa más allá de las polarizaciones de casualidad y determinación, y por ende no puede formar parte de una secuencia temporal de sucesos. La secuencia tie-

ne que ser puntuada por actos que no pueden formar parte de ella. Por ejemplo, no puede empezar contándonos la desaparición de las estrellas bajo el impacto creciente del sol, lo cual es un movimiento que es el resultado de una mediación, sino que debe evocar el violento "salto" de un sol despojado de cualquier antecedente. Este suceso solamente se puede ver retrospectivamente como una sustitución y un comienzo, como una relación dialéctica entre el día y la noche, o entre dos órdenes de existencia trascendentales. El sol no aparece en conjunción con o por reacción a la noche y a las estrellas, sino gracias a su propio poder inconexo. *El triunfo de la vida* difiere enteramente de mitos tan titánicos o prometeicos como el *Hyperion* de Keats o incluso el *Paraíso perdido* de Milton, que medran gracias al patetismo agonístico de la lucha dialéctica. Sería inimaginable que este poema no épico y no religioso de Shelley empezara con la evocación elegiaca o rebelde de la trágica derrota que el sol les inflige a los dioses del pasado, a las estrellas. El texto no admite la tragedia de la derrota o la victoria entre los dioses y los hombres, o entre los miembros de una familia. Los ocupantes previos del espacio narrativo son expulsados por decreto, mediante el mero poder de la expresión, y por lo tanto inmediatamente olvidados. En el vocabulario del poema, tal cosa ocurre mediante la *imposición* (verso 20), la manera enfática de proponer. Esto comprime la prosopopeya del sol personificado, en los primeros versos del poema, dentro de una seudo descripción curiosamente absurda. El más continuo y más gradual de los sucesos naturales, las sutiles gradaciones del alba, se contrae bruscamente en un veloz instante único:

> Veloz como un espíritu que acude a su tarea,
> ... el sol irrumpió con un salto
> ... y la máscara
>
> De la oscuridad cayo del rostro de la Tierra.
> [Versos 1-4][15]

[15] "Veloz como un espíritu..." recuerda el poema *El espíritu de Platón* (*Del griego*) [*Spirit of Plato* (*From the Greek*)]: "Yo soy la imagen del espíritu de Platón, / que asciende al cielo; Atenas ha heredado / su cuerpo en la tierra", lo cual sugiere la identificación del sol con un elemento que no es natural, que es en este caso espiritual. La dicotomía entre el mundo natural, histórico, y el mundo del espíritu, aunque se encuentra en el poema y funciona como tal, permitiendo las lecturas de Bloom o Rieger, está aquí remplazado por una dimensión diferente del lenguaje. La afirmación temática de esta concepción del lenguaje que ya no es platónica se da en la similitud entre

Las posteriores apariciones en el poema del carro de la vida son igualmente bruscas e inmotivadas. Cuando tienen lugar, no son "descendencias" del sol, no son la continuación natural del ademán primero, propositivo, sino que son proposiciones por propio derecho. A diferencia de la noche que sigue al día, siempre tienen que ser propuestas de nuevo, lo cual explica por qué son repeticiones y no comienzos.

¿Cómo es posible que un acto dispositivo, que no tiene relación con algo que venga antes o después, quede inscrito en una secuencia narrativa? ¿Cómo se convierte en tropo un acto retórico, en una catacresis que luego a su vez engendra la secuencia narrativa de una alegoría? Esto sólo puede suceder porque nosotros imponemos a su vez en el poder sin sentido del lenguaje posicional la autoridad del sentido y el significado. Pero esto es radicalmente inconsistente: el len-guaje propone y el lenguaje significa (puesto que articula), pero el lenguaje no puede proponer significados; solamente puede reiterarlos (o reflejarlos) en su falsedad reconfirmada. Y el conocimiento de esta imposibilidad tampoco lo hace menos imposible. Esta disposición o posición imposible es precisamente la figura, el tropo, la metáfora como una violenta –y no oscura– luz, como un Apolo mortífero.

En *El triunfo de la vida* la imposición del lenguaje ocurre en la forma de las preguntas que sirvieron como punto de partida de la lectura. El sujeto humano aparece como una entidad interrogadora situada dentro del patetismo de su propia indeterminación, en la figura del narrador que interroga a Rousseau, y en la figura de éste, que interroga a la imagen. Pero tales figuras no coinciden con la voz que narra el poema en donde están representadas aquéllas; esta voz no pregunta y no comparte su predicamento. Consecuentemente no podemos preguntar por qué sucede que nosotros, como sujetos, elegimos imponer significados, puesto que nosotros mismos somos definidos por la misma pregunta. Desde el momento en que el sujeto hace esa pregunta, ya ha excluido cualquier alternativa y se ha convertido en la divisa figural del significado, "ein Zeichen sind wir / Deutungslos..." (Hölderlin). Preguntar es olvidar. Considerada en el nivel del desempeño, la figuración (como pregunta) desempeña la borradura del poder propositivo del lenguaje. En *El triunfo de la vida*, esto

la posición jerárquica de Platón y Rousseau y dentro de la historia. Esto para nada es una condena de Platón (o de Rousseau), sino más bien una comprensión más evolucionada de los poderes figurativos del lenguaje.

sucede cuando un acto de habla posicional es representado como lo que menos del todo semeja: un amanecer.

En este poema olvidar no es para nada un proceso pasivo. En el episodio de Rousseau las cosas suceden porque el sujeto Rousseau no deja de olvidar. En las etapas iniciales, él olvida la incoherencia de un mundo donde los sucesos ocurren por la absoluta potencia de un poder ciego, de la misma manera que el sol, en los versos iniciales, ocurre mediante una absoluta imposición. El episodio describe el surgimiento de un lenguaje articulado de cognición mediante la borradura, el olvido de los sucesos que tal lenguaje en efecto desempeñó. Culmina con la aparición de la imagen, la cual es tanto una figura del autoconocimiento especular, la figura del pensamiento, como una figura del "imperio del pensamiento sobre el pensamiento", del elemento del pensamiento que destruye el pensamiento en su intento por olvidar su duplicidad. Pues la violencia inicial de la disposición sólo puede borrarse a medias, puesto que la borradura es lograda mediante un artificio del lenguaje que jamás cesa de compartir la violencia misma contra la cual está dirigido. Parece extender la instantaniedad del acto de proponer sobre una serie de transformaciones, pero tal duración es un estado ficticio, en donde "todo parecía ser como si no hubiera sido" (verso 385). El ademán de hollar ejecuta la reaparición necesaria de la violencia inicial: una figura del pensamiento, la luz misma de la cognición, aniquila al pensamiento. En su aparente inicio, así como en su aparente final, el pensamiento (es decir, la figuración) olvida lo que piensa y otra cosa no puede hacer si quiere mantenerse. Cada uno de los episodios olvida el conocimiento alcanzado por el olvido precedente, de la misma manera que el instantáneo amanecer de la escena inicial es inmediatamente cubierto por el "extraño arrobamiento" que le permite al narrador imaginar la escena como algo que se recuerda incluso antes de haber sucedido.[16] Lo propuesto "fulgura" dentro de un conocimiento fulgurante que pone en escena las aporías de significación y performance.

Las borraduras repetidas mediante las cuales el lenguaje realiza la borradura de sus propias disposiciones o posiciones pueden describirse como desfiguración. La desfiguración de Rousseau en el texto es ejecutada en la escena de la raíz, y se repite de una manera más generalizada en la desfiguración de la imagen:

[16] Versos 33-39.

...la bella imagen declinó con la luz creciente
Mientras velo tras velo cae el silente
Esplendor de Lucifer, entre la crisólita

Del alba antes de encender las cimas–
[versos 412-415]

Lucifer, o la metáfora, el portador de la luz que traslada la luz de los sentidos y de la cognición, desde los sucesos y las entidades hasta su significado, irrevocablemente pierde el contorno de su propio rostro o figura. Vemos que esto sucede cuando la imagen primero aparece como música de agua, luego como arco iris, luego como medida, para finalmente hundirse y desaparecer bajo "el líquido piso", hollada y muerta por su propio poder. Pero la "Vida" no representa menos el fin de la figuración que el amanecer su principio. Pues así como el lenguaje es falsamente representado como un suceso natural, la vida también es falsamente representada por la luz misma que emana del sol y que tendrá que engendrar su propio arco iris y su propia medida. Sólo que esta luz aniquila su representación previa, de la misma manera que el lobo aniquila al venado. El proceso es interminable, puesto que el conocimiento del poder realizador del lenguaje es por sí mismo una figura por propio derecho y, como tal, inevitablemente repetirá la desfiguración de la metáfora, de la misma manera que Shelley inevitablemente repetirá la aberración de Rousseau de una manera aparentemente más violenta. Lo cual por el mismo motivo implica que inevitablemente lo olvidará, de la misma manera que se puede decir con todo rigor que *El contrato social* borra a *Julie* del canon de las obras de Rousseau, o que *El triunfo de la vida* borra toda la obra poética anterior de Shelley.

## IV

La insistencia en las imágenes de luz, en la descripción del carro de la vida, así como en el amanecer inaugural, crea la ilusión de una continuidad y hace que la conciencia de su interrupción funcione como un truco para borrar su realidad. El poema se pone a resguardo del cumplimiento de la desfiguración mediante el poder de su conciencia negativa. Pero tal conciencia no tiene el poder de prevenir lo que ahora funciona como la articulación textual decisiva: su reducción a la

condición de fragmento causada por la muerte y la subsecuente desfiguración del cuerpo de Shelley, que fue incinerado después de que el barco en que iba naufragó frente a la costa de Lerici y él se ahogo. Ese cuerpo desfigurado se encuentra en el margen de la última hoja del manuscrito y se ha convertido en parte inseparable del poema. En este punto la figuración y la cognición son interrumpidas realmente por un suceso que da forma al texto pero que no está presente en su significado representado o articulado. Puede parecer una casualidad extraordinaria que un texto sea de tal manera moldeado por un suceso real, sin embargo la lectura de *El triunfo de la vida* establece que este modelo textual mutilado expone la herida de una fractura que se halla oculta en todos los textos. Si acaso, este texto resulta más típico, en vez de menos, que otros textos que no han sido de esa manera truncados. Las interrupciones rítmicas que puntúan los sucesivos episodios de la narración no son nuevas instancias de cognición, sino sucesos literales que están textualmente reinscritos mediante un acto engañoso de figuración o de olvido.

Con la ausencia de Shelley, la tarea de reinscribir así la desfiguración ahora le corresponde enteramente al lector. En *El triunfo de la vida* la prueba final de su lectura depende de como uno ve la realidad textual de este suceso, de como uno se libra del cuerpo de Shelley. El reto que de hecho se halla presente en todos los textos y que *El triunfo de la vida* identifica y escenifica temáticamente, por lo tanto intentando evitarlo de la manera más eficaz que sea posible, aquí se ve realmente desarrollado en tanto que la secuencia de interrupciones simbólicas se ve a su vez interrumpida por un suceso que ya no es simplemente simbólico o imaginario. La aparente facilidad con que los lectores de *El triunfo de la vida* han podido librarse de este reto demuestra la insuficiencia de nuestra comprensión de Shelley y, más allá de él, del romanticismo en general.

Pues lo que hemos hecho con el cadáver de Shelley, y con todos los cadáveres que aparecen en la literatura romántica –recordamos, entre otros, el "hombre muerto" que "en medio del bello paisaje / de los árboles, los montes y las aguas, se enderezó / Súbitamente, con faz horrenda..." en el *Preludio* (*Prelude*) de Wordsworth (V, versos 448-450) –es simplemente enterrarlos, enterrarlos en sus propios textos, textos convertidos en sus epitafios y monumentales tumbas. Han sido convertidos en estatuas para beneficio de los arqueólogos venideros que "excavarán el terreno para los nuevos cimientos" de sus propios monumentos. Han sido transformados en objetos históricos y estéticos.

Existen muy diversas y sutiles estrategias para llevar a cabo tal cosa, pero son demasiadas como para enumerarlas aquí.

Tal monumentalización no es necesariamente un gesto de ingenuidad o de evasión, y ciertamente no es un gesto que cualquiera puede pretender que no llevará a cabo. No tiene por qué ser ingenuo, puesto que no tiene por qué ser la represión de un conocimiento autoamenazador. Al igual que *El triunfo de la vida*, puede expresar el poder total de esta amenaza en toda su negatividad; el poema demuestra que este rigor no le impide a Shelley alegorizar su propia certidumbre negativa, despertando de esta manera la sospecha de que la negación es un *Verneinung*, un exorcismo intencional. Y esto no se puede evitar, puesto que el fracaso en exorcizar la amenaza, incluso frente a la evidencia de la radical interrupción que le acaece a este poema, se convierte precisamente en el reto a la comprensión que siempre exige ser nuevamente entendido, leído. Y leer es comprender, preguntar, saber, olvidar, borrar, desfigurar, repetir–es decir, la prosopopeya interminable mediante la cual se da a los muertos un rostro y una voz que cuenta la alegoría de su fallecimiento y nos permite a nosotros dirigirles a su vez un apóstrofe. Ningún grado de sabiduría podrá jamás poner fin a esta locura, pues es la locura de las palabras. Lo que *sí* sería ingenuo es creer que esta estrategia, la cual no es *nuestra* estrategia como sujetos que somos, puesto que somos su producto en vez de ser su agente, puede tener valor y debe ser celebrada o denunciada, según corresponda.

Siempre que ocurre esta creencia –y ocurre con mucha frecuencia– conduce a una falsa lectura que puede y debe ser descartada, a diferencia del "olvido" coercitivo del cual el poema de Shelley analíticamente hace un tema, y que se encuentra entre el bien y el mal. Sería de poca utilidad enumerar y categorizar las diversas formas y nombres que esta creencia asume en el actual escenario literario y crítico. Funciona de modos monótonamente predecibles, mediante la historización y la estetización de los textos, así como mediante su empleo (como en este ensayo) en la afirmación de pretensiones metodológicas que son tanto más hipócritas cuanto que niegan serlo. Los esfuerzos por definir, entender o circunscribir el romanticismo en relación con nosotros mismos y en relación con otros movimientos literarios forman todos parte de esta ingenua pretensión. *El triunfo de la vida* nos advierte que nada, ningún hecho o término o pensamiento o texto, ocurre jamás en relación positiva o negativa con cualquier cosa que los preceda, siga, o exista en otro lugar, sino que sólo ocurre

como un suceso fortuito cuyo poder, como el poder de la muerte, se debe al azar de su acaecimiento. También nos advierte sobre cómo y por qué esos sucesos deben ser por ende reintegrados en un sistema de recuperación histórico y estético que se repite a sí mismo sin importar la demostración de su falacia. Este proceso difiere totalmente de las alegorías nihilistas y recuperadoras del historicismo. Si es cierto e inevitable que cualquier lectura es una especie de monumentalización, el modo en que Rousseau es leído y desfigurado en *El triunfo de la vida* coloca a Shelley entre los pocos lectores que "adivinaron de quién era la estatua que esos fragmentos habían formado". La lectura como desfiguración, en la medida misma en que resiste al historicismo, resulta ser más confiable históricamente que los productos de la arqueología histórica. Monumentalizar esta observación como un *método* de lectura sería una regresión respecto del rigor que Shelley exhibe y que es ejemplar precisamente porque rehúsa ser generalizado como un sistema.

# 3
# JACQUES DERRIDA

## Sobrevivir*

Pero ¿quién habla de vivir?

En otras palabras, ¿sobre vivir?

En este caso, "en otras palabras" no expresa la misma cosa con otras palabras; no clarifica una expresión ambigua, no funciona como un *id est,* un "esto es". La locución acumula los poderes de la indecisión y añade a la frase anterior su propia capacidad escurridiza. Con el pretexto de comentar una afirmación terriblemente indeterminada, escurridiza, una afirmación que es difícil de fijar, aquélla da una lectura o versión de ella que en la medida que es más "potente" que aquello que comenta o traduce, resulta menos satisfactoria, controlable, inequívoca. El supuesto "comentario" del "id est" o "en otras palabras" tan sólo ha proporcionado un suplemento textual que a su vez exige la sobredeterminación de "en otras palabras", y así sucesivamente.

En otras palabras ¿sobre vivir? Seguramente esta vez te suena más como una cita. Es su segunda aparición en lo que tienes toda la razón en pensar que es un contexto común, aunque no tienes la seguridad absoluta de que así sea. Si es una especie de cita, una especie de "men-

* *Aclaración del traductor:* todos los términos o frases entre corchetes [ ] son aclaraciones que el texto exige, sobre todo en esta traducción oficiosa del francés al inglés que constantemente hace ese tipo de aclaraciones, también entre corchetes; el autor alienta tales aclaraciones, dirigiéndose al traductor o los traductores en varias ocasiones. El traductor al inglés cita traducciones de un par de relatos de Maurice Blanchot que fueron hechas por otros, haciendo mención de ellos y de la edición inglesa; yo he eliminado tales menciones. Asimismo, he eliminado varias anotaciones bibliográficas del traductor respecto de obras de Derrida. Algunas veces las aclaraciones entre corchetes en el original no son del traductor, sino del autor. Éste es un texto que presenta ciertas complejidades editoriales que el editor inglés no logró solucionar del todo (como tampoco este traductor). Al final de *Border Lines* (el *journal de bord* o cuaderno de bitácora –que comienza en la página siguiente–, que yo traduzco por "Líneas al borde - Diario a bordo", pues el concepto de "borde" es esencial al contexto), me permito una nota –o más bien licencia– de traductor que tanto el autor como el texto mismo a la vez alientan y reclaman.

ción", para usar un término que los teóricos de los "actos de locución" creen poder justificar, entonces debemos entender el acto total de "en otras palabras" como si estuviera entrecomillado. Pero una vez que las comillas reclaman estar presentes, nunca saben dónde parar. Especialmente aquí, donde no se contentan con meramente *rodear* el acto de "en otras palabras": lo dividen, recomponen su cuerpo y sus entrañas hasta distenderlo, desviarlo, descoyuntarlo; luego vuelven a encajar una tras otra cada parte, una tras otra cada palabra, reconfigurándolo de los modos más diversos (como una prenda colgada con pinzas en el tendedero). Por ejemplo varios pares de comillas pueden cercar una o dos de las palabras: "sobrevivir", "sobre" vivir, "sobre" "vivir", sobre "vivir", creando cada vez un efecto semántico y sintáctico diferente; aún no he agotado las posibilidades, ni he puesto en escena al guión corto. Como traducción (o, en otras palabras, casi) del *dē* del latín, el *de* del francés, o el *of* del inglés, "sobre" inmediatamente viene a contaminar lo que traduce con sentidos que a su vez importa, diversos sentidos que reforman "sobrevivir" o "sobre vivir" (*super, hiper, über*, e incluso "encima" o "más allá"). Sería superficial atribuir esta contaminación a la contingencia, la contigüidad, o la contagiosidad. Al menos, el azar tiene *sentido* aquí, y esto es lo que a mí me interesa.

Tienes que estar alerta a tales comillas invisibles, incluso en el interior de una palabra: *sobrevivir*. Siguiendo la triunfal marcha del "sobre", arrastran tras de sí más de un idioma.

¿Qué lectura jamás podrá dominar ese "sobre" de sobrevivir que es absolutamente incapaz de saturar un contexto? Porque no hemos agotado su ambigüedad: cada uno de los significados que dimos arriba puede ser dividido todavía más (por ejemplo, sobrevivir puede significar una postergación o una trascendencia, la "vida tras de la vida" o la vida tras de la muerte; más vida o más que la vida y mejor;

---

LÍNEAS AL BORDE – DIARIO A BORDO. *10 de noviembre de 1977.* Dedico *Sobrevivir* a mi amigo Jacques Ehrmann. Recuerdo que fue en respuesta a su invitación, y para verlo, que vine primero a la Universidad de Yale. Tuvo el acierto de firmar J.E. [*je*, yo] al escribir las iniciales de su nombre. Esto le permitió inscribir mi ejemplar de su obra *"Textes" suivi de "La mort de la littérature"* ["*Textos*" *seguido de "La muerte de la literatura"*], la cual se publicó anónimamente, como sigue: "Para J.D., en recuerdo amistoso de este '10 de noviembre' en que J.E. te llamó." Las letras J.E. son también las últimas de sus "textos", la rúbrica final de su firma intraducible. *31 de diciembre de 1977.*

el estado de suspensión en el que está –y vuelve a estar nuevamente, y jamás habrás agotado la suspensión en sí misma) y el triunfo *de* la vida también puede ser el triunfo *sobre* la vida, revirtiendo así la dirección del genitivo. En breve demostraré que éstos no son juegos de palabras, no lo son para nada. ¿De dónde, de qué margen partiremos para traducir la ambigüedad de "en otras palabras"? Sí, lo sé, ya me metí en una especie de intraducibilidad. Pero apuesto a que esto mismo no detendrá la marcha de una lengua en el interior de la otra, la poderosa moción de esta marcha, este séquito, que traspasa las márgenes de un lenguaje para introducirse en el otro.

(De hecho, el himeneo o la alianza con el *lenguaje del otro*, ese extraño voto de lealtad a una lengua que no es nuestra lengua natal, es de lo que yo quiero hablar aquí. Yo mismo quiero hacer este voto, con base en el par de pretextos que son *The Triumph of Life* [*El triunfo de la vida*] y *L'arrêt de mort* [*Sentencia y suspensión de muerte*]. Pero hasta ahora solamente yo lo he hecho; falta que tú mismo hagas ya el voto de lealtad a mi propio voto, de una vez por todas, para traducirlo.)

¿Y qué de sobre-escribirse? Si eso fuera posible, ¿tendría que estar muerto ya el escritor, o tendría que estar sobreviviéndose? ¿Existe acaso la alternativa?

¿Nos podríamos permitir preguntarle a quien fuera el que hizo la primera pregunta –"Pero ¿quién habla de vivir?"– qué inflexión informa la pregunta de él o de ella? Por definición, el enunciado "Pero quién habla de vivir", al igual que cualquier otro enunciado, no requiere de la presencia o asistencia de ningún participante, masculino o femenino. El enunciado los sobrevive *a priori*, sigue viviendo independientemente de ellos. Por lo tanto, ningún contexto es saturable. Ninguna inflexión goza de un privilegio absoluto, ningún sentido puede ser fijado o determinado. Ningún margen puede ser garantizado, interna o externamente. Pruébalo. Por ejemplo:

---

Aquí, la economía, la ley del *oikos* (casa, cámara, tumba, cripta), la ley de la reserva, las reservas, el ahorro, los ahorros: inversión, reversión, revolución de los valores –o del curso del sol– en la ley del *oikos* (*Heimlichkeit/ Unheimlichkeit* – ocultación / misterio). Ya son tres los idiomas en los cuales escribo aquí, y esto habrá de aparecer, supuestamente, en otro idioma aún. Una pregunta a los traductores, una nota de traductor que rubrico por adelantado: ¿Qué es una traducción? Aquí, economía. Escribir en un estilo *telegráfico*, en aras de la economía. Pero también, desde lejos, con el propósito de establecer lo que *é-loignement*, *Ent-fernung*, "a-lejamiento", *significan* en la escritura y en la

1. "¿Pero *quién* habla de vivir?" Aquí la pregunta subraya la identidad del que habla, sin que esto descarte la posibilidad (lo cual es una complicación adicional) de que se refiera al sujeto de la pregunta "¿Pero quién habla de vivir?", y así sucesivamente.

2. "¿Pero quién está *hablando de vivir*?" En otras palabras, quién puede realmente hablar de vivir? ¿Quién está autorizado para hacerlo? ¿Quién se halla ya en la otra orilla, un tanto cuanto vivo, o lo suficientemente vivo, como para atreverse a hablar de vivir; no de una vida, ni siquiera de la vida, sino de vivir, del inmediato, actual e incluso impersonal proceso del acto de vivir que sin embargo garantiza incluso la palabra enunciada que transmite y que así reta a hablar *de vivir*: es imposible emplear el lenguaje hablado para hablar de vivir –a menos que sea posible *únicamente* con el lenguaje hablado, lo cual haría aún más paralizadora la aporía. ¿Es este el punto donde la marcha triunfal termina? " 'Entonces, ¿qué es la vida?, dije yo.' ..." La estructura de este verso, muy cerca del final (el final del poema *y* el fin de Shelley) el "dije yo" y la cita de sí mismo, acaso no son tan ajenas a la cuestión literaria de la supuesta calidad "inacabada" de *El triunfo de la vida*.

3. "¿Pero quién habla de '*vivir*'? " Ésta es una cita implícita de "vivir", una "mención" de la palabra o del concepto, lo cual no es lo mismo y lo cual dobla las posibilidades. En otras palabras: ¿quién dice qué de "vivir", de la palabra o del hecho, del significador o del concepto, suponiendo que en este caso la polaridad es mínimamente pertinente, y que precisamente el "vivir" no trasciende sus límites?

4. En el idioma francés, el lenguaje, "mi" lengua, la que aquí estoy hablando pero que tú ya estás traduciendo, *en la mayoría de los casos* un contexto informado por la naturaleza del habla cotidiana pondría el acento principal en las siguientes intenciones, que traduzco aproximadamente así: ¿Se trata realmente de vivir? ¿Pero quién habla de

---

voz. Telegrafía y telefonía, es éste el tema. Mi deseo de hacerme responsable yo mismo de la Nota del Traductor. Quiero que los traductores también lean esta tira como un telegrama o como una película fotográfica que hay que revelar (en inglés se diría, "*¿a film that has to be processed?*" ["¿un film que hay que revelar?"]): una procesión debajo de otra procesión, y que pasa bajo ella *en silencio*, como si no la viera, como si no tuviera nada que ver con ella, una doble tira, un "doble mensaje" una duplicación ciegamente celosa ... lo que Hillis Miller llamaría un "*double blind*" ["doble ciego", procedimiento experimental diseñado para eliminar los resultados falsos que provienen de las

vivir? ¿En verdad hay que vivir? ¿Pueden entenderse como un imperativo, una orden, una necesidad, el "vivir" y la "vida"? ¿De dónde sacas esa certeza axiomática, evaluatoria, de que debemos (o *tú* debes) vivir? ¿Quién dice que vivir vale la pena? ¿Que es mejor vivir que morir? Que, puesto que ya comenzamos, ¿debemos seguir viviendo? ¿O, en otras palabras, sobreviviendo? (El enunciado del segundo ejemplo ha solicitado su transferencia, lo cual ha ocasionado su desplazamiento.) En otras palabras, por lo tanto, qué es la vida (" 'Entonces, ¿qué es la vida?', dije yo..."), una pregunta *citada* que, a falta de un contexto saturador, siempre podemos entender que participa por lo menos de dos sentidos:

a] El significado del *sentido* o del *valor* (¿Tiene sentido la vida? ¿Tiene algún valor en absoluto? ¿Vale la pena vivir la vida? ¿Quién está hablando de vivir? –etcétera).

b] El significado del *ser* (¿Cuál es la esencia de la vida? ¿Qué es la Vida? ¿Qué es el estar vivo de la vida? –etcétera.).

Estos dos significados (dos, por lo menos) habitan *El triunfo de la vida* y modifican sin cesar su calidad supuestamente "inacabada". *El triunfo de la vida* habla de vivir. Pero ¿qué dice acerca de ello? Gran cantidad de cosas, demasiadas cosas, pero mínimamente sobre-escribe lo siguiente: él *es*, él mismo, el poema, y se autodenomina: *El triunfo de la vida*. En un sentido que todavía no ha sido determinado, se sobrevive. Pero –debo decirlo en la sintaxis de mi lengua para retar a los traductores a que lo decidan en su momento– *¿en el nombre de quién o de qué*, se sobrevive? ¿Sobrevive en el nombre de Shelley? Aquí es necesaria una nota del traductor que explique tanto lo que significa *survivre au nom de* [sobrevivir en nombre de o gracias a], como lo que sucede en francés cuando *le triomphe de la vie* [el triunfo de la vida] se transforma en *triompher de la vie* [triunfar sobre la vida, vencer a la vida, ganarle; quedar victorioso sobre las dificultades de la vida]. Esto

---

expectaciones de los experimentadores o del efecto placebo] (" el doble callejón sin salida" "*double blind alley*" en "*The Mirror's Secret*" ["El secreto del espejo"]). Dobles procedimientos, doble cortejo, doble triunfo. *The triumph of Life*; *L'arrêt de mort* (¿cómo habrán de traducir *L'arrêt de mort*? Sería mejor dejarlo en "francés", asumiendo que pertenece a un lenguaje determinable; ¿pero en qué idioma habrá de aparecer este texto?), cada "triunfo" (son dos los triunfos) conforma la doble tira o el "doble mensaje" de los procedimientos dobles. Éste sería un buen lugar para una nota del traductor, por ejemplo, sobre todo lo que se ha dicho en otros escritos sobre la cuestión del

no es jugar con el lenguaje, como se podría fácilmente suponer. Yo mantengo, aunque siga postergando la prueba de lo dicho, que es una cuestión de lo que tiene lugar *en* el poema y de lo que de él sobrevive más allá de cualquier polaridad de lo terminado y lo inacabado, ya sea que con esto demos a entender el final de su último poema o el fin del hombre que se ahogó "frente a las costas de Lerici" el 8 de julio de 1822, "mientras escribía *El triunfo de la vida*" (lo cual se encuentra en un relato, *La vida de Shelley*, que tiene una tabla cronológica con cinco divisiones: fechas, sucesos, residencias, finanzas y obras principales).

"¿Quién habla de vivir?" Esta frase yo la presento como una cita; ahora ya no puede quedar duda alguna. E incluso es posible que pienses que todo lo que he estado haciendo es comentar esta frase de apertura que llegó, sin las comillas, quién sabe de dónde. Pero ¿no fue ya tal apertura una cita por sí misma? Podría parecer que fui yo quien decidió escribir eso, sin pedirle permiso a nadie, sin tomarla de cierto texto, sin indicar el derecho de autor que hubiere. Pero en seguida empecé a reconstruir todo tipo de textos o contextos de donde la hubiera podido haber extraído. Una de las categorías más amplias o más generales que pudieran limitar un texto tal sería algo así como la lengua llamada francesa, o una familia de idiomas que fueran más o menos susceptibles de traducirse al o del francés. Esa reconstitución está lejos de haber terminado. Determino aquí, como un axioma y como algo que debo demostrar, que la reconstitución no puede ser finalizada. Éste es mi punto de partida: ningún significado puede ser fijado fuera de su contexto, pero ningún contexto permite la saturación. A lo que aquí me refiero no es la riqueza sustancial, la fertilidad semántica, sino más bien la estructura: la estructura de lo restante o de la iteración. Pero a esta estructura la he descrito con muchos otros nombres, y lo que aquí importa es el aspecto secundario de la

---

"doble mensaje" [este traductor simplemente definirá *double bind* –doble mensaje–: dilema psicológico provocado por una situación donde una persona recibe indicios o señales confluentes y opuestos sobre la conducta que de él/ella se espera respecto de otra persona, usualmente un padre o una madre, de manera que cualquiera que sea su respuesta ésta será errónea; en términos generales, una situación donde cualquier cosa que una persona elija hacer tendrá consecuencias desagradables] la doble tira o pista, la doble procesión, etcétera (una cita *in extenso*, entre otras, de "*Glas*" ["Doblamientos"], la cual en sí misma... y etcétera): tal cosa, como una medida de lo

nominación. La nominación es importante, pero constantemente queda atrapada en un proceso que no puede controlar.

Desde que empecé, y desde que tú leíste la pregunta "¿Quién habla de vivir?" (viniere de donde viniere) la palabra *borde* (orilla, filo, margen, frontera, lindero, confín, límite, ribera) se ha impuesto más de una vez.

Por ejemplo, si hemos de abordar un texto, éste debe tener un borde. Tomemos este texto. ¿Cuál es su borde superior? ¿Su título (*Sobrevivir*)? ¿Pero cuándo lo empiezas a leer? ¿Qué pasaría si lo empezaras a leer después de la primera frase (otra borde superior), frase que funciona como su primer encabezado pero que a su vez dobla su borde externo sobre el borde interno, cuya movilidad –estratificada, que se cita y desplaza de significado en significado– te impide definir una ribera. La ribera queda en efecto *sumergida.*

Cuando un texto cita y vuelve a citar, con o sin entrecomillado; cuando se halla escrito en el borde [al margen], tú empiezas a perder pie, o de hecho ya lo perdiste. No ves ninguna, pierdes de vista cualquier línea de demarcación entre un texto y lo que se encuentra fuera de él.

(Es en este punto donde mi libreto se interrumpe, queda trunco –*por un lado,* quería hablar de todos los "triunfos de la muerte" del *quattrocento* italiano; de la cita irónica o antitética de ese genero que hace *El triunfo de la vida*; de la supuesta calidad "inacabada" en el aparente borde inferior de un poema de Shelley en el momento en que, extremadamente cerca de la firma en el aparente borde inferior del poema, el signatario muere ahogado, pierde pie, pierde de vista la costa; y *por el otro lado,* todos los ahogamientos en los cuentos de Blanchot, aquellos que cite en "Pas" así como todos los demás, todas las escenificaciones [*mises en scène*] de una ribera que desaparece o que es desbordada en la orilla de *Thomas l'obscur* [*Tomás el oscuro,* por Maurice Blanchot], un libro notable –y señalado– desde las primeras frases:

---

imposible. ¿Cómo puede un texto dar o entregar otro a la lectura sin tocarlo, sin decir nada sobre él, casi sin referirse a él para nada? ¿Cómo pueden dos "triunfos" dar lectura uno del otro, de sí mismos *y* del otro, sin conocerse siquiera el uno al otro; dar una lectura a distancia, alejada? A distancia y sin conocerse, como las dos "mujeres" en *L'arrêt de mort* [repugna al castellano el uso reiterado de términos extranjeros, incluso los grecolatinos cuando parecen excesivos o presuntuosos; este título se dará a partir de ahora como *Sentencia y suspensión de muerte*]. La "hipótesis demencial", la maniática arrogancia de una lectura hacia la cual la otra procesión se dirige (aquello que se

Thomas se sentó y miró la mar. Permaneció inmóvil durante un tiempo, como si hasta allí hubiera llegado para seguir con la mirada los movimientos de los nadadores y, aunque la niebla le impedía ver muy lejos, allí permaneció, obstinadamente, sus ojos fijos en los nadadores que flotaban con esfuerzo. Entonces, cuando una ola más grande le llegó, él rodó por la pendiente arenosa y quedó a merced de las corrientes, que rápidamente lo sumergieron.

O sino:

Quise abordarlo. Quiero decir que traté de hacerle entender que aunque yo estaba allí no podía ya seguir adelante, que a mi vez había agotado todos los recursos. En verdad, hacía largo tiempo que había tenido la impresión de que estaba al final de mis fuerzas. "Pero no lo estás", dijo él. [*Celui qui ne m'accompagnait pas* (*Aquel que no me acompañaba*) de Maurice Blanchot.]

Posiblemente preguntes qué quiero decir con todo esto: ¿Comentan los relatos de Blanchot, a su modo, *El triunfo de la vida* e, incluso, la supuesta calidad inacabada que separa al poema de su final, que lo separa de su supuesto signatario y de su ahogamiento? Por ahora no voy a responder esta pregunta, sino que haré otra: ¿Por qué se ha de suponer que el signatario de un escrito cualquiera debe responder por él, y contestar en cada ocasión las preguntas de esta o estotra persona, diciéndoles "exactamente" de lo que trata el "relato"?)

Para que podamos abordar un texto, éste debe tener un borde. La cuestión del texto, tal como ha sido elaborada y transformada en los últimos doce años aproximadamente, no sólo ha "tocado la ribera" (escandalosamente manoseando, alterando, en el sentido de la denuncia de Mallarmé, "*On a touché au vers*" ["*Han manoseado los versos*"]) todos aquellos linderos que conforman el continuo borde de lo que se solía denominar un texto, de lo que en el pasado creíamos que esta palabra podía describir, esto es, el supuesto principio y final de un

---

da entre las dos mujeres, una de las cuales imagina –aunque sea sólo para descartar la idea– que se ha ahogado), *obviamente* nada tiene que ver con el ahogamiento de Shelley, o incluso con el suceso registrado así en cierta cronología: "*Fecha*: 1816, sucesos del mes de diciembre: fue encontrada Harriet ahogada. Shelley se casa con Mary." O con "*glu de l'étang lait de ma mort noyé*" ["limo del estanque miel de mi muerte ahogada"] (en *Glas*), que quisiera que se tradujera aquí. Mas allá de esta soberbia estructura espectral, quiero plantear la cuestión del "borde" o margen o ribera, y del "borde del mar", la ribera o la costa. (*El triunfo de la vida* fue escrito en el mar, al borde del mar,

escrito, la unidad de una obra, el título, las márgenes, las firmas, el campo referible al exterior del marco, etcétera. Lo que ha sucedido, si es que ha sucedido, es una especie de desbordamiento que arruina todos esos linderos y divisiones y nos obliga a extender el concepto acreditado, la noción dominante de que un "texto" existe, de lo que en parte por razones estratégicas aún llamo un "texto"–un "texto" que de ahora en adelante no será ya una obra escrita terminada, cierto contenido encerrado en un libro o dentro de sus márgenes, sino una red diferencial, una trama de trazos que incesantemente se refieren a algo distinto de sí misma, a otros trazos diferenciales. Por lo tanto, el texto desborda todos los linderos que se le han asignado hasta la fecha (sin sumergirlos o ahogarlos dentro de una homogeneidad no diferenciada, sino que haciéndolos más complejos, dividiendo y multiplicando los trazos y las líneas) –todos los límites, todo lo que se iba a erigir en oposición a la escritura (el discurso, la vida, el mundo, lo verdadero, la historia y por qué no, todos los campos referibles al cuerpo o a la mente, lo consciente o el inconsciente, la política, la economía, y todo lo demás). Cualquiera que haya sido la (demostrada) necesidad de tal des-bordamiento, aun así tuvo que haber causado un estremecimiento, produciendo un sin fin de esfuerzos para levantar barreras, para resistirlo, para reconstruir las viejas demarcaciones, para culpar a lo que ya no se podía pensar sin confundirse, ¡para culpar a lo diferente *como si fuera* una confusión equivocada! Todo esto ha tenido lugar fuera de la lectura, sin que se haya investigado lo que así se quería demostrar, sin que se haya visto que nunca fue nuestro deseo extender la noción reconfortante del texto a la totalidad del campo extra-textual, ni transformar al mundo en una biblioteca mediante la destrucción de todos los linderos, todas las estructuras, todos los afilados bordes (todas las *arêtes* [aristas]: es ésta la palabra de la que esta noche estoy hablando), sino que más bien bus-

---

entre la tierra y el mar, pero esto no importa.) La cuestión de la línea de demarcación precede la determinación de todas las líneas divisorias que acabo de mencionar: entre una fantasía y una "realidad", un suceso y un no-suceso, una ficción y un hecho real, una obra y otra obra, etcétera. En este lugar, este borde, de semana en semana, en este calendario de bolsillo o en este proceso verbal, posiblemente intentaré crear un efecto de superposición, el de sobreponer un texto en el otro. Ahora bien, cada uno de los dos "triunfos" trata sobre la superposición de texturas ¿Y qué decir respecto de este "sobre" y su superficie? Un efecto de superposición: una procesión o

cábamos establecer el sistema teórico-práctico de esas márgenes, esos bordes, nuevamente, partiendo desde abajo. No entraré en detalles. La documentación de todo esto se halla bien a la mano de todo aquel que haga el voto de desarmar las diversas estructuras de la resistencia, su propia resistencia como tal, o principalmente como el baluarte que refuerza un sistema (sea ya teórico, cultural, institucional, político, o lo que fuere). ¿Cuáles son las líneas de demarcación de un texto? ¿Cómo se dan? No abordaré la cuestión frontalmente, del modo más general. Prefiero, dentro de los límites que aquí existen, un conducto más estrecho, uno que es a la vez más real: el borde del relato, del texto *como* relato. El término es relato [*récit*, o las palabras con que se relata algo] un cuento, una historia, pero no una narración [*narration*, o acción de narrar –es sutil la distinción entre relato y narración. Según el Littré, "...la diferencia entre un *relato* que se elabora con base en los testimonios que sobre un suceso existen... y la *narración* de hechos que nosotros mismos hemos presenciado... es la misma que existe entre un retrato que se hace con base en una descripción... y uno que hacemos del sujeto presente..."]. La re-hechura de una problemática textual ha afectado este aspecto del texto como relato (el relato de un suceso, el suceso del relato, el relato como estructura de un suceso) colocándolo en el primer plano.

(Apunto entre paréntesis que *El triunfo de la vida*, que no pretendo discutir aquí, en muchos aspectos pertenece a la categoría del *récit*, el relato, en cuanto a la desaparición o desbordamiento que se da en el momento que queremos cerrar su caso tras citarlo, invocarlo, ordenarle que se haga presente.

1. *Existe* el *ré-cit* [re-citación] de la afirmación dual, tal como se analiza en "Pas", el "sí/sí" que tiene que ser citado, que tiene que recitarse, a sí mismo relatarse, para producir la alianza [también "anillo matrimonial"] de la afirmación consigo misma, para producir su

---

proceso se sobrepone en otra procesión o proceso, los acompaña sin acompañarlos (*"Celui qui ne m'accompagnait pas"* ["Aquel que no me acompañaba"] de Maurice Blanchot). Tal ejecución jamás sería considerada como una función legítima por un profesor, quien siempre debe dar referencias y decir de lo que está hablando, dándole un título reconocible. No puedes dar un curso sobre Shelley sin mencionarlo jamás, pretendiendo así hablar acerca de Maurice Blanchot y aun de no pocos más. Y tus transiciones deben ser legibles, esto es, deben concordar con criterios de legibilidad muy firmemente establecidos, y desde hace mucho tiempo. Al principio de *Sentencia y*

eslabón y enlace. Queda por verse si la afirmación dual es *triunfante*, si el triunfo es afirmativo o es una fase paradójica en el trance del duelo.

2. *Existe* la narrativa dual, la narrativa de la visión que se encuentra dentro de la narrativa general que realiza el mismo narrador. La línea divisoria entre la narrativa interna y la otra —

...

Y entonces una Visión en mi cerebro se desplegó.

---

—marca el borde superior de un espacio que jamás se cerrará. ¿Cuál es el *topos* del "Yo" que se cita a sí mismo en el relato (de un sueño, una visión, o una alucinación) dentro de un relato, incluyendo, a más de todos sus fantasmas, sus *alucinaciones de fantasmas*, y aún más, otras visiones dentro de las visiones (por ejemplo, "una nueva Visión jamás antes vista")? ¿Cuál es su *topos* cuando cita, en tiempo presente, una pregunta del pasado formulada en otra especie de presente ("... 'Entonces, ¿qué es la Vida?', dije yo...") y la cual narra como algo que se presentó en una visión?

3. *Existe* también la irónica, antitética, subterránea re-citación de los "triunfos de la muerte" que añade otro estrato cifrado al poema. ¿Qué es lo que hacemos cuando –con el propósito de practicar un "género"– citamos ese género, lo representamos, lo escenificamos, exponemos sus *leyes genéricas*, lo analizamos experimentalmente? ¿Estamos todavía practicando el género? ¿Pertenece todavía la "obra" al género que re-cita? Pero de manera inversa, ¿sería posible lograr que el género funcionara sin referirnos a él, casi citándolo, indicando en algún momento, "Vean, ésta es una obra de tal o cual género"? Una indicación de ese tipo no pertenece al género y la convierte en un

---

*suspensión de muerte*, la superposición de dos "imágenes", la imagen de Cristo y Verónica, "detrás del rostro de Jesús los rasgos de una mujer –bella en extremo, incluso magnífica"– esta superposición se puede leer, ver "en la pared del despacho del médico", en una "fotografía". Inscripción y reimpresión de la luz en ambos textos. *La folie du tour* [*La locura del día*; aquí se refiere a un relato de Blanchot con ese título]. El curso del sol, día, año, aniversario, doble revolución, el palíndromo y la versión o reversión anagramática del escrito, el relato y la serie o relación. La serie (escrito, relato, relación, serie, etcétera). Nota a los traductores: ¿cómo habréis de

ejercicio irónico. Interrumpe la pertenencia misma de la cual es una condición necesaria. Por el momento debo dejar de lado esta cuestión; ésta es capaz de echar por tierra a más de un sistema de poética, a más de un pacto literario.)

¿Qué es un relato, esa cosa que llamamos un relato? ¿Sucede? ¿Dónde y cómo? ¿Qué podría ser ese suceder, o suceso del relato?

Me apresuro a decir que no es mi intención aquí, ni pretendo poder dar respuesta a estas preguntas. Cuanto y más, al repetirlas quisiera dar inicio a un diminuto desplazamiento, a la más discreta de las transformaciones: sugiero, por ejemplo, que remplacemos lo que podría llamarse la cuestión de el relato ("¿Qué es la narrativa?") con la exigencia [*la demande*] del relato. Cuando digo *demande*, quiero dar a entender algo que está más cercano del *demand* del inglés que de una mera demanda, o solicitud: una orden, una petición, una insistencia inquisitoria. Para saber (antes de saberlo) lo que el relato es, la narratividad de la narrativa [ésta como sustantivo significa la habilidad para narrar], del relato, acaso debamos antes hacer una relación, tengamos que retornar a la escena de un origen del relato, al relato de un origen del relato (¿sería tal cosa un relato todavía?), a esa escena que moviliza diversas fuerzas, o si lo prefieres, varios agentes o "sujetos", algunos de los cuales *exigen* el relato de otro de ellos, buscan sacárselo por extorsión, cual un secreto no secreto, algo que califican como la verdad de lo que ha sucedido: "Dinos exactamente lo que sucedió." El relato como tal tuvo que haber empezado con esa exigencia, ¿pero hemos de seguir calificando como relato a la puesta en escena de tal exigencia? ¿E incluso la seguiremos llamando puesta en "escena", pues ese origen atañe, toca, corresponde, pertenece a los ojos (como lo veremos), al origen de la visibilidad, el origen del origen, el nacimiento de lo que "ve la luz" como en francés decimos por nacimiento, cuando el presente se convierte en presencia, pre-

---

traducir eso, por ejemplo "*récit*". No como *nouvelle* "novela", no como "cuento". Acaso sea mejor dejar la palabra "francesa" *récit*. De por sí esta palabra es ya bastante difícil de entender en el texto de Blanchot, en el idioma francés. Cuestión esencial para el traductor. El "sobre", "súper", etcétera, que constituyen mi temática en la faja de arriba, también designa la figura de un pasaje mediante la *tras*-lación de la *tra*-ducción, el *trans* de una *Übersetzung* [traducción, transmisión]. Versión, transferencia y traducción. *Übertragung* [transferencia, transmisión]. ¿La simultánea transgresión y re-apropiación de una lengua, de su ley, de su economía? ¿Como habréis de traducir "*langue*"?

sentación o representación? "Oh, veo la luz del día [*je vois le jour*], oh Dios mío", dice una voz en *La folie de jour* [*La locura del día*] un relato (?) de Maurice Blanchot. (Este título, *La folie du jour*, aparece solamente en lo que podría llamarse, según cierta convención, la "segunda versión" de un relato que fue primero publicado en una revista literaria con el título *Un récit?* [*¿Un relato?*]. Usualmente el mismo título permanece de una versión a otro. ¿Qué es una versión? ¿Qué es un título? ¿Qué tipo de cuestiones limítrofes se plantean aquí? Aquí tan sólo busco establecer la necesidad de toda esta problemática del marco legal y la jurisdicción de los marcos. Siento que esta problemática no ha sido explorada, al menos no lo ha sido adecuadamente, por la institución de estudios literarios en la universidad. Y existen razones fundamentales para esto: es aquélla una institución construida con base en el mismo sistema de encuadramiento. En el caso de *La folie du jour* [*La locura del día*], la cuestión es todavía más compleja, como lo veremos poco a poco, y la complejidad involucra cierto "*sobre*poner", o lo que he llamado en otro sitio, en *La Dissémination* [*La diseminación*], cierto "*dobla*dillo". Por ahora, simplemente señalemos que el signo interrogativo aparece como parte integral del título sólo en la portada de la revista literaria *Empédocle*, bajo el encabezado general de "Sumario". Bajo el mismo encabezado, dentro de la revista, en una especie de guardas [*page de garde*, o página de guarda] antes del texto mismo, el signo de interrogación desaparece. Esta desaparición queda confirmada en la primera página del relato, donde se encuentra el título repetido: *Un récit* [*Un relato*]. Y el hecho de que esa variante, que me fue señalada por Andrzej Warminski, fuera deliberada o no, sólo logra construir su propio relato de la variación, en su relativa especificación, mediante tales estructuras de guarda, tales instituciones como el registro de la propiedad editorial, como la Biblioteca del Congreso en Washington D.C., como la Biblioteca Nacional de París,

---

Supongamos pues que aquí, al pie del otro texto, dirijo un mensaje traducible, en el estilo de un telegrama, a los traductores de todos los países. ¿Quién puede decir en qué lenguaje, en cuál lenguaje *exactamente* aparecerá el texto de arriba, si asumimos que la traducción ha sido redactada? No resulta intraducible mi texto, pero aunque no es opaco, sí presenta a cada paso, lo sé, algo que detiene la traducción: obliga al traductor a transformar el idioma o el "medio receptor" al cual está traduciendo, a deformar el contrato inicial que está en la lengua del otro, la cual en sí misma pasa por una constante deformación. Yo anticipé las dificultades de la traducción, aunque sólo

o como una especie de guardas. Así, una voz dice, "¡Oh, veo la luz del día, oh Dios mío!" en *La locura del día*, un relato (?) de Maurice Blanchot, un cuento cuyo título desenfrenado enloquece al lector, quien (se) enloquece en todos los sentidos de la palabra y en todas las direcciones: *La folie du jour*, la locura del día, de hoy, del día de hoy, locura que conduce a la locura que del día proviene, del día nace, así como la locura del día mismo, él mismo enloquecido (aquí hay otro genitivo): la locura del día en el sentido de *diēs*, día, y en el sentido de luz, brillantez. El título parece referirse en ocasiones al "yo enloquecí", "sólo mi ser más interno enloqueció" del "narrador" (sin embargo, un narrador imposible, incapaz de responder a la exigencia de que haga una narración, loco por la luz: "... y si ver me contagiara de locura, esa locura locamente la quería"); otras veces a la locura de un "personaje" que seguía al narrador por las calles ("una especie extraña de lunático"), y también –aun otro genitivo– a la misma "locura del día", con una frase que es homónima del título y es extraída o injertada en el tronco de la narración. ("Finalmente llegué a la conclusión de que me encontraba cara a cara con la locura del día. Ésa era la verdad: la luz se estaba volviendo loca, la brillantez había perdido la razón...") Mediante una diseminación tan gloriosa como pasajera, el día mismo [*le jour même*], el otro del relato se encuentra por así decirlo tanto *ajouré* como *ajourné* [tanto "dobladillado" como "pospuesto"] en sí mismo por la precaria inestabilidad del título. La locura del día, la locura de este momento, es momentánea. El abismo está expresado (por ejemplo) por una voz que clama, "Oh, veo la luz del día, oh Dios mío". No es la voz del narrador sino una voz femenina que discretamente (mediante una especie de juego que según el narrador dice que lo fatiga) libera todos los poderes del lenguaje haciéndolo al parecer intraducible: "De repente ella gritaba, 'Oh, veo la luz del día, oh Dios mío', etcétera. Yo protestaba diciendo que el juego me estaba

---

hasta cierto punto, pero no las sopesé ni aumenté deliberadamente. Simplemente no hice nada para obviarlas. Por el contrario, intentaré aquí, en esta angosta tira esteno-telegráfica, hacer que todo sea de lo más traducible. Éste será el contrato que propongo. Pues los problemas que yo deseaba formalizar arriba tienen todos una relación irreductible con el enigma de la traducción; o en otras palabras con el relato de la traducción [en la "tira de arriba" este traductor explica el relato como las "palabras con que se relata algo", según definición de María Moliner; esta definición será crítica en la traducción, que con base en ella distinguirá relato de narración, relatador de

cansando enormemente, pero ella insaciable deseaba mi gloria." El juego no era solamente o indudablemente un juego de palabras (examina el párrafo). Pero las palabras desde el principio intervienen. La voz femenina que dice "Veo la luz del día" –que de manera insaciable reclama la "gloria" del "yo" del relato, la gloria de su triunfo– esa voz queda expresada, traducida por la frase "Veo la luz", es decir "Estoy naciendo", pero también "Veo" (cosas) y más aún, "veo" la luz, la gloria, el elemento de la visibilidad, la visibilidad de aquello que es visible, la fenomenalidad del fenómeno. De este modo veo yo la visión; veo la vista ocular conjuntamente con lo que puede ver, el escenario y la posibilidad de representación, la escena de la visibilidad, una escena primitiva, diría yo, citando el título de un relato muy breve [*Une scène primitive*] de Blanchot, "una ventana rota, una travesura" de Blanchot, un texto cuyo poderoso enigma no quiero tocar aquí. La visibilidad no debería... ser visible. De acuerdo con un antiguo, omnipotente razonamiento lógico que ha imperado desde Platón, aquello que nos permite ver debería permanecer invisible: negro, cegador. *La locura del día* es una historia de la locura, de aquella locura que consiste en ver la luz, la visión o la visibilidad, desde la experiencia de la ceguera. Si desde la "vida" apelamos a la "visión", podemos así hablar del sobre-vivir –de sobrevivir en una vida-tras-la vida o una vida-tras-la muerte– como una sobre-visión, que "sobrevé" en una visión-más allá de-la visión. Ver la vista o la visión o la visibilidad, ver trascendiendo lo visible, no es meramente "tener una visión" en el sentido usual de la palabra, sino ver-más allá de-la vista, ver-la vista-más allá de-la vista. Como en el relato *Le soleil placé en abîme* [*El sol hundido en el abismo*] de Pongé, el relato de la gloria absorbe o cubre una especie de figura paternal, colocándola en una estructura abisal, en una visión-más allá de-la visión. El relato oscurece el sol ("el sol su padre", dice *El triunfo de la vida*) con una luz cegadora. (Acaso así

---

narrador: el relato es la manera de relacionar lo que se cuenta o narra, es decir, la narración]. He querido y buscado poner en escena estos problemas, pero el escenario donde aparecen, como habrá de verse, es uno donde impera con toda su potencia lo irrepresentable. Por lo tanto he intentado presentarlos de una manera *práctica*, en cierto sentido a la manera de una *representación*, de conformidad con una idea de lo representable que yo pienso que se debe disociar, mediante un acto deconstructivo, de la idea de la presencia con la cual por lo común está ligada. Hacer esta tira inmejorablemente traducible: empobrecer mediante la univocación. Economía y formalis-

sobrevive la madre y no deja de sobrevivir, como un fantasma o una aparición, una absoluta figurante, una comparsa eterna, de acuerdo con el razonamiento lógico "obsecuente" al que me referí en *Glas.* Yo soy mi padre que ha muerto y mi madre que está viva, anuncia Nietzsche en la mitad del camino de su vida, en *Ecce Homo*, tras de haber pasado por la ceguera.) Ver la visión, ver más allá de la vista: esta locura abisal de una escena absolutamente primitiva, la escena de escenas, de los escenarios, de las representaciones, es simulada y disimulada dentro del relato en la forma reconfortante (para aquellos que desean ser reconfortados) de espectáculos limitados, enmarcados, de determinadas "visiones" o "escenas" que en cierta manera sirven para alegorizar el abismo y contener la locura. En sí misma la palabra "visión" resulta lo suficientemente ambigua como para permitir tal economía.

La voz femenina que dice, "Oh, veo la luz del día, oh Dios", insaciablemente reclama, como ya dijimos, la "gloria" del narrador que dice "yo" en *La locura del día.* Éste dice que ha triunfado sobre la ceguera. Yo no sé si es posible suponer que las "glorias" de *El triunfo de la vida* y las de *La locura del día* se traducen unas a otras, y sí así es, cuáles traducen a cuáles, y de qué modos y maneras. Si no nos restringimos a las repeticiones literales de la palabra "gloria", entonces tales traducciones pueden entablarse por cualquiera de las partes.

Sus rodeos y desviaciones pueden ser tan inevitables como interminables. Me detengo aquí.

Por lo tanto, no citaré "Afuera, tuve una breve visión" de *La locura del día*, en la bifurcación del relato, para darle la resonancia de un eco que traduce "Entonces en mi cerebro una visión se desplegó", que es a la vez la apertura y el punto de enlace del relato en *El triunfo de la vida.* Después de la "breve visión" y antes del incidente traumático donde "casi perdí la vista, porque alguien estrelló cristales en mis

---

mo, pero en el sentido opuesto de lo que ocurre en la faja superior: también ahí se encuentran la economía y el formalismo, pero mediante la acumulación y sobrecarga semántica, hasta el extremo en que la lógica de la irresoluble sentencia y suspensión, decreto y cesación de *Sentencia y suspensión de muerte* reclama la polisemia (y su economía) y la dirige en el sentido de la diseminación. ¿Por qué he querido subrayar el efecto-traducción aquí? 1. Efectos de transferencia, de superposición, de superposición textual entre los dos "triunfos" o entre ambas "sentencias", *así como* dentro de cada triunfo y cada sentencia. Los dos están escritos con cierta interrumpida relación traducible o

ojos", el incidente que lo dejó con los ojos vendados al principio (lo cual debe traducirse, supongo, por los "ojos vendados" o "vendados ojos" de los versos 100 y 103 de *El triunfo de la vida*), el principio del fin queda ahí para la lectura. El principio del fin describe –dentro de una estructura abisal– la estructura del "relato" (?) titulado *La locura del día*. Este "relato" *parece* en verdad *empezar* con cierta frase que será citada subsecuentemente, hacia el final, como parte del relato, a menos que la frase primera cite anticipadamente a la que viene al final y relate las primeras palabras de un relato. Regresaré a esta estructura, la cual despoja al texto de un principio y de una margen o borde resoluble, de un *en-tête*, de un en-cabeza-do.

(Con la palabra *Entête* Chouraqui traduce el inicio del *Génesis*:

ENTÊTE Elohim creó el Cielo y la Tierra.
La Tierra estaba en desorden,
la oscuridad sobre la faz del abismo,
el aliento de Elohim se movía sobre la faz de las aguas.
Elohim dice:
"Se hará la luz."
Y se hace la luz.
Elohim ve la luz: Oh, la bondad.
Elohim separa la luz de la oscuridad.
Elohim llama a la luz: "Día."
A la oscuridad él llama: "Noche."

Y es de noche y es de mañana:
día, único.)

Después de la "breve visión", antes del accidente por cuya causa señala que "casi perdí la vista", él se dice que aquella breve visión, a mitad del relato, marca el principio del fin:

---

trasladable. 2. El *himen/eo* [en francés himen tiene también el sentido de himeneo; Derrida usará himen en el sentido de rotura, o alianza por rotura; por lo tanto, la traducción será *himen/eo* en todos los casos] (alianza, anillo de compromiso, reafirmación, "Sí, sí", "Ven, ven", etcétera) está relacionado, en *Sentencia y suspensión de muerte*, temáticamente relacionado, a eso que nos compromete "en el lenguaje del otro". 3. Más que todo, al poner de manifiesto los límites del concepto que se tiene usualmente de la traducción (no hablo de lo traducible en general), exponemos múltiples problemas que son considerados como problemas de "método", de lectura y de enseñanza. La

Este breve suceso me estremeció y me puso al borde del delirio. No creo que me lo pudiera explicar a mí mismo, y sin embargo no tenía dudas de ello, de que había capturado el momento cuando el día, habiéndose encontrado cara a cara con un suceso real, se apresuraría a llegar a su término. Aquí llega, me dije, el fin está a punto de llegar; algo está sucediendo, el fin es el principio. Estaba sobrecogido de felicidad.

(Hay escritos con títulos como, por ejemplo, Génesis, los Evangelios, el Apocalipsis, etcétera. Quisiera hablar de ellos aquí, intentar dar una lectura de ellos, saltar a ellos desde, por ejemplo, *El triunfo de la vida, La locura del día, Sentencia y suspensión de muerte*... y hablar de la historia, el relato de este "Sobrevivir" como la diferancia, con una a, entre la arqueología y la escatología, como la diferancia *en* el apocalipsis. Esto tardará en llegar.)

---

Eso que juiciosamente es descrito como la cuestión-del-relato oculta, con cierta modestia, una exigencia del relato, un violento cuestionamiento, una instrumentación de la tortura que le sonsacaría a uno a la fuerza el relato como si éste fuera un horrendo secreto, con métodos que van desde los más arcaicos recursos policiales, hasta los refinamientos para obligarte a hablar (e incluso para permitírtelo); métodos cuya neutralidad o cortesía es insuperable y que muy respetuosamente son médicos, psiquiátricos, e incluso psicoanalíticos. Por razones que a estas alturas deben ser evidentes, no diré que Blanchot ofrece una representación, una puesta en escena de esa exigencia del relato en *La locura del día*: será mejor decir que se encuentra ahí para ser leído, "al borde del de-*lire*-io", pues si no despistaría al lector. Por los mismos motivos, no puedo decir si el texto debe ser clasificado en el género del "relato", término que Blanchot ha apoyado y combatido reiteradamente, restituido y rechazado, redactado y –después– borra-

---

línea que busco señalar dentro del concepto de lo traducible, y entre dos tipos de traducciones, una gobernada por el modelo clásico de la terminología única traducible o de una polisemia formalizada, y otra que se convierte en diseminación –esa línea también pasa entre la crítica y la deconstrucción. Un problema político-institucional de la Universidad: ésta, como toda la enseñanza en su forma tradicional, y acaso cualquier tipo de enseñanza generalmente, establece como su ideal, de manera exhaustivamente traducible, la desaparición de la lengua. La deconstrucción de una institución pedagógica y todo lo que ello implica. Esta institución no puede soportar que

do, etcétera. Con añadidura a estos motivos generales, está una característica peculiar, la cual involucra precisamente los *linderos* o *bordes*–internos y externos– de este texto. La orilla desde donde creemos que nos acercamos a *La locura del día*, su "primera palabra" ("Yo"), abre con un párrafo que *afirma* una especie de triunfo de la vida al borde de la muerte. El triunfo tiene que ser excesivo (en concordancia con lo ilimitado de la presunción) y muy próximo a aquello sobre lo cual triunfa. Ese párrafo da inicio a un relato, aparentemente, pero no cuenta nada todavía. El narrador se introduce con la más sencilla de las actuaciones, con un "Yo soy", o más precisamente con un "Yo no soy... y tampoco...", lo cual de inmediato aparta a la actuación de la presencia. Al final este párrafo señala especialmente el doble exceso de todo triunfo de la vida: esto es, la excesiva doble afirmación, tanto *de* la vida triunfante, como de la muerte que triunfa *sobre* la vida.

Yo no soy un hombre educado y tampoco un ignorante. He conocido los placeres. Eso es decir muy poco: estoy vivo, y esta vida me da el más grande de los placeres. ¿Y qué de la muerte? Cuando muera (acaso dentro de pocos minutos), sentiré un enorme placer. No estoy hablando del sabor anticipado de la muerte, que resulta rancio y con frecuencia desagradable. El sufrimiento empaña los sentidos. Pero ésta es la verdad extraordinaria, de la cual tengo la certeza: yo siento un placer ilimitado de vivir, y mi satisfacción de morir será ilimitada.

Ciertos signos permiten reconocer a un hombre en el narrador en primera persona. Pero dentro de la *doble* afirmación que hemos visto (que hemos tocado) en la sintaxis de triunfo como *triomphe-de*, triunfo *de* y triunfo *sobre*, el narrador está a punto de identificar un rasgo peculiarmente femenino, un rasgo de femenina belleza incluso.

Los hombres quieren escapar a la muerte, como los extraños animales que

---

alguien toque el lenguaje, entendiendo por lenguaje *tanto* el lenguaje *nacional, como*–paradójicamente– un ideal de lo traducible o trasladable que neutraliza ese lenguaje nacional. Nacionalismo y universalismo. Lo que esta institución no puede soportar es una transformación que altere a cualquiera de estos polos complementarios. Pero puede soportar mejor los "contenidos" que al parecer son más revolucionarios ideológicamente, siempre que éstos dejen intactos los bordes de la lengua, así como todos los contratos jurídico-políticos que ésta garantiza. Es esta cosa "intolerable" lo que a mí me concierne aquí. Como se dice arriba, se encuentra relacionada de un

son. Y algunos de ellos claman "Muerte, muerte" porque quieren escapar a la vida.

"Qué vida. Me mataré. Me rendiré." Esto es lastimoso y extraño; es un error.

Sin embargo he encontrado personas que jamás le han dicho a la vida que se calle o a la muerte que se vaya –son casi siempre mujeres, hermosas criaturas.

Posteriormente, en la penúltima página, nos damos cuenta de que este párrafo inicial (el borde superior de *La locura...*) corresponde en cuanto a su contenido y forma, si no en cuanto a su aparición, a la apertura del relato que el narrador trata de abordar como respuesta a las exigencias de sus interrogadores. Tal cosa produce un extrañísimo espacio: lo que parecía ser el principio y el borde superior de una locución *se habrá convertido* meramente en parte de un relato que a su vez forma parte del discurso, en cuanto a que *relata* como se intentó –¡en vano!– obligar al narrador a dar una relación de los hechos. El borde del inicio habrá sido la cita (que al principio no es identificada como tal) de un fragmento del relato que a su vez solamente estará citando a su cita. Para todas estas citas, citas de re-citaciones que no se han representado anteriormente, no existe un acto de locución que no sea ya la iteración de otro, ningún señalamiento y ningún entrecomillado que nos hagan saber la identidad, la oposición, o la distinción de los actos de locución. La parte siempre es mayor que la totalidad, el borde *del* conjunto es un pliegue del conjunto, pero puesto que el relato de *La locura del día* se desdobla, se explica a sí mismo, sin jamás dejarse desplegar por otro discurso que no sea el propio, es mejor que yo cite. Si, por ejemplo, cito las dos últimas páginas:

Me habían pedido, "Dinos exactamente lo que sucedió". ¿Un relato? Empecé: Yo no soy un hombre educado y tampoco un ignorante. He conocido los

---

modo esencial con aquello que señala los límites del concepto de la traducción, el cual es la base sobre la que está erigida la universidad, en especial cuando hace de la enseñanza del lenguaje, incluso de las literaturas, y aun de la "literatura comparada" su tema principal. Si las *cuestiones de método* (aquí, una nota de traductor: he publicado un texto que es intraducible, empezando por su título, "*Pas*" ["Pasos, Paso, o No"], en "*La double séance*" ["La doble sesión"], que se refiere a la "diseminación en el repliegue del *himen/eo*": "Nada [*pas*] de método, de procedimiento, de pasos: no regresa un sendero circularmente a su primer paso, ninguno va de lo simple a lo complejo, ninguno

placeres. Esto es decir muy poco. Les conté toda la historia y ellos escucharon con atención, creo yo, al menos al principio. Pero el final fue una sorpresa para todos nosotros. "Eso fue el principio –dijeron–. Ahora cuenta los hechos tal como fueron." ¿Pero cómo? ¡El relato había terminado!

Me vi obligado a darme cuenta de que no era capaz de conformar una historia con esos sucesos. Había perdido el hilo de la historia: tal cosa sucede en muchas enfermedades. Pero esta explicación solamente logró hacerlos más insistentes. Entonces me fijé por vez primera en que ellos eran dos y que tal desviación del método tradicional, aunque se pudiera explicar por el hecho de que uno de ellos era un médico de la vista y el otro un especialista en enfermedades mentales, hacía que nuestra conversación pareciera constantemente como una indagatoria autoritaria que era supervisada y guiada por un reglamento estricto. Desde luego que ninguno de ellos era el jefe de la policía. Pero puesto que ellos eran dos, había tres, y este tercero estaba firmemente convencido, no lo dudo, de que un escritor, un hombre que puede hablar y discutir con distinción, siempre es capaz de hacer la relación de los hechos que recuerda.

¿Un relato? No. Nada de relatos, nunca más.

Por definición, no podría finalizar un discurso que intentara describir la estructura invaginada de *La locura del día*. La invaginación es el repliegue de la funda, la re-aplicación invertida del borde externo en el interior de una forma, por lo que entonces el exterior forma un bolso [Invaginar: doblar los bordes de la boca de un tubo o de una vejiga, haciendo que se introduzca en el interior del mismo.] Tal invaginación se hace posible a partir del primer trazo. Es por esto que no existe un "primer" trazo. Acabamos de ver, con base en esta muestra de un refinamiento que raya en la locura, cómo toda la historia que "ellos escucharon con atención" es aquella (la misma pero al mismo tiempo otra) que, como *La locura del día*, empieza con "Yo no soy un hombre educado y tampoco un ignorante...". Pero "toda esta historia", la cual corresponde a la totalidad del "libro", es también sólo

---

conduce desde un principio a un final. ('Un libro ni empieza ni termina: a lo sumo, pretende hacerlo.'...'Todo método es una ficción.'). Absolutamente nada [*point*] de método, de procedimiento, de pasos: esto no excluye cierto camino que hay que seguir" [*La dissemination*, p. 303]. Los traductores no podrán traducir este *pas*, y este *point*. ¿Se verán acaso obligados a señalar que hay que relacionar este señalamiento con la llamada calidad "inacabada" de *El triunfo de la vida* de Shelley y con la imposibilidad de fijar los linderos iniciales y finales de *Sentencia y suspensión de muerte*, problemas que son tratados de otro modo en la procesión de arriba? ¿Relacionarán este intraducible

parte del libro, del relato que es exigido, es intentado, resulta imposible, etcétera. Su fin, que llega antes del final, no responde a la exigencia de la autoridad, la autoridad que exige un autor, un yo capaz de organizar una secuencia narrativa, o de recordar y decir la verdad: "exactamente lo que sucedió", haciendo la relación de los hechos que él recuerda; en otras palabras, decir "yo" (yo soy el mismo al que le pasaron estas cosas, y de ahí en adelante, y de esta manera establecer la unidad o la identidad del narrador y el lector, y así sucesivamente). Tal es la exigencia de la historia, el relato, la exigencia que la sociedad –la ley que gobierna las obras artísticas y literarias, la medicina, la policía, etcétera– pretende instaurar. Esta exigencia de la verdad es en sí misma relatada y arrastrada por el interminable proceso de la invaginación. Puesto que no puedo proseguir aquí con este análisis, simplemente sitúo el lugar, el *locus*, en donde la *doble invaginación* se da, el lugar donde la invaginación del extremo superior en su cara exterior (el supuesto inicio de *La locura del día*) –la cual es doblada hacia "dentro" para formar un bolso y un borde interno– se extiende sobre (o invade) la invaginación del extremo inferior, sobre su cara interna (el supuesto final de *La locura del día*), la cual queda doblada hacia "dentro" formando un bolso y un borde externo. Ciertamente la secuencia "intermedia" ("Me habían pedido, 'Dinos exactamente lo que sucedió'. ¿Un relato? Empecé: Yo no soy un hombre educado y tampoco un ignorante. He conocido los placeres. Esto es decir muy poco. Les conté toda la historia y ellos escucharon con atención, creo yo, al menos al principio. Pero el final fue una sorpresa para todos nosotros. 'Eso fue el principio –dijeron–. Dinos ahora cómo fue.' ¿Pero cómo? ¡El relato había terminado!"), este párrafo antepenúltimo recuerda, subordina, cita sin comillas la primera frase de *La locura del día* (Yo no soy un hombre educado y tampoco...), incluyendo en sí mismo el libro entero, incluso a sí mismo, pero solamente tras antici-

---

*pas* al doble "nudo" de la doble invaginación, que es uno de los temas centrales de ese texto: lo relacionarán a todas las apariciones de "sendero", "pasado", "paso" en *El triunfo de la vida* de Shelley, juntamente con toda la familia semántica de éstos?), si la cuestión de la enseñanza –no solamente la enseñanza de la literatura y las humanidades– aparece a lo largo de todo este ensayo, si mi participación sólo es posible gracias a la interpretación suplementaria de los traductores (activos, entregados, involucrados en una esfera de impulsos político-institucional, etcétera), si no hemos de obviar todos esos intereses y compromisos (¿Qué sucede al respecto en las universidades

par, citándola por adelantado, la pregunta que formará el borde inferior o el lindero final de *La locura del día* –o más bien *casi* final, con el propósito de acentuar la asimetría de los efectos. La pregunta "¿Un relato?", que se plantea como pregunta en respuesta a la exigencia (¿Es que me exigen que cuente un cuento, un relato?) en el antepenúltimo párrafo, será replanteada en la secuencia final ("¿Un relato? No. Nada de relatos, nunca más."), pero una vez más, exactamente igual que en el caso anterior, esta repetición no continúa (cronológica o lógicamente) lo que sin embargo parece venir antes de ella en la primera línea, en la inmediata linealidad de la lectura. Ni siquiera podemos hablar aquí de un modo perfecto del tiempo futuro, si esto supone una modificación regular del presente dentro de sus casos de presente en el pasado, presente en el presente, y presente en el futuro. En esa re-citación del relato [*ré-citation du récit*], aquí intensificada o reforzada por la re-cita de la palabra "relato" [*récit*], es imposible decir cuál cita a la otra, y sobre todo cuál forma el borde de la otra. Cada una incluye a la otra, comprende a la otra; es decir, ninguna comprende a la otra. Cada "historia" (y cada instancia de la palabra "historia", cada "historia" dentro de la historia) forma parte de la otra, convierte a la otra en una parte (de sí misma), cada "historia" es a la vez mayor y menor que sí misma, se incluye a sí misma sin incluirse (o comprenderse), se identifica consigo misma aun cuando permanece totalmente diferente de su homónima. Claro está, en intervalos que abarcan de dos a cuarenta párrafos, esta estructura de *invaginación dual entrecruzada* ("Yo no soy un hombre educado y tampoco [...] ¿Un relato? Empecé: Yo no soy un hombre educado y tampoco [...] ¡El relato había terminado! [...] ¿Un relato? No. Nada de relatos, nunca más.") nunca cesa de replegarse o superponerse o *sobre-utilizarse* a sí misma, y la descripción de esto sería interminable. Debo contentarme por el momento con subrayar el aspecto suplementario de esta estructura:

---

del mundo occidental, de Estados Unidos, qué sucede en Yale, de facultad en facultad? ¿Cómo te vas a inmiscuir? ¿Cuál es la clave que aquí se usa para la decodificación? ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Qué me están haciendo hacer? ¿Cuáles son los linderos de todos esos campos, títulos, obras, etcétera? Aquí únicamente puedo establecer la necesidad de todas estas preguntas), entonces debemos detenernos a considerar la cuestión de la traducción. Debemos detenerlo todo, decidir, suspender, poner en movimiento... incluso en "mi" lengua, dentro de la presuntiva unidad de lo que es llamada la estructura de un lenguaje. *9 a 16 de enero de 1978.* En todo caso qué es lo que será ilegible

el cruzamiento de esa doble invaginación es siempre posible, por causa de lo que he llamado en otro lugar la iteración –la iterabilidad– de la marca. Ahora bien, acabamos de ver un ejemplo notablemente complejo de esto en el caso de un "relato", utilizando la palabra "relato", recitando y re-citando tanto su posibilidad como su imposibilidad, pero la doble invaginación se puede dar en cualquier texto, ya sea formalmente narrativo o no, ya sea del género del "relato" o una especie de "relato", ya sea que el escrito la exprese o no. Sin embargo –y es éste el aspecto que inicialmente me interesó– la doble invaginación, sea donde sea que ocurra, tiene en sí misma la *estructura de un relato en de-construcción*. Aquí el relato es irreductible. Aun antes de que "se trate" de un texto en forma narrativa, la doble invaginación constituye el relato [como estructura verbal: las palabras que relatan algo] de los relatos, la narrativa [como arte o habilidad de narrar] de la narrativa, *la narrativa en deconstrucción de la deconstrucción*: el aparente borde externo de un cercado, lejos de ser sencillo, simplemente externo y circular, acordando con la representación filosófica de la filosofía, no señala nada fuera de sí mismo, no apunta hacia lo que es totalmente ajeno, *otro*, sin hacerse doble o dual, sin hacerse "representar", replegar, superponer, *reparar* dentro del cercado, al menos en cuanto a lo que la estructura produce como efecto de la interioridad. Pero es precisamente este efecto estructural lo que aquí se está deconstruyendo.

Si las palabras "No. Nada de relatos, nunca más" pertenecen a *La locura del día* tal como está registrado en su borde, en el borde de un texto que hace la relación de la exigencia de un relato imposible, un texto que fue inicialmente llamado "Un relato", entonces el relato se borra del relato haciéndose más evidente, reparándose, mediante una "doble exposición" una sobreimpresión. Y la historia del relato o el relato de la historia es el relato de la borradura *como* sobreimpresión

---

para mí de este texto, sin mencionar a Shelley, claro está, y toda la fantasmagoría que ronda su lengua y su lenguaje. Qué será ilegible para mí de este texto, quiero decir una vez que se haya traducido, todavía llevando mi firma. Pero incluso en "mi" lengua, a la cual no pertenece de una manera sencilla. Jamás se escribe en la propia lengua, y tampoco en una lengua extranjera. Deriva todas las consecuencias de esto: involucran cada elemento, cada término de la frase precedente. De ahí por ende el triunfo (necesariamente doble y equívoco, puesto que también es una fase del duelo). De ahí por lo tanto el triunfo como el triunfo de la traducción. *Übersetzung* y "traducción"

de toda la lógica del "doble mensaje" o de la doble invaginación que es reafirmada en ese relato. No es absolutamente necesario que tal sobreimpresión mediante la borradura también subraye la palabra "relato", pero cuando es así constituye un notable suplemento... especialmente si la mención del "relato" forma parte del título –entre éste y el resto del texto– sin formar parte de él. Esto sucede con los primeros títulos de *La locura del día*, así como "en" el texto que lleva esos títulos, pero también es lo que sucede entre las dos versiones de *L'arrêt de mort* [*Sentencia y suspensión de muerte*]. La primera de éstas (1948) lleva bajo el título, aunque no como subtítulo, la indicación "relato". Esto desaparece en la segunda versión (1971), donde se han eliminado las dos últimas páginas, que parecían conformar un enigmático epílogo que amenazaba con conjuntar, bajo la autoridad de un meta-relato, los dos "relatos", ambos independientes y sin duda desemejantes, que lo precedían. Aquí no podemos profundizar en este suceso, esta doble borradura, que en sí misma es un relato: las dos versiones forman (sin formarlo) una sola obra que esta registrada en la Biblioteca Nacional bajo el nombre de Maurice Blanchot. Menciono esta institución para indicar mediante una sola referencia todos los problemas que no puedo tocar aquí, los problemas de la marca que queda sobreimpuesta mediante la borradura (problemas jurídicos, políticos y de orden similar que involucran la convención o la "ficción" que le garantiza al autor sus derechos; la unidad de la obra de un autor, la presunción de que el autor "verdadero" es el nombre propio tal como está registrado en la oficina de registros, el cual lo distingue del narrador: todas esta cuestiones yo las clasifico bajo el encabezado "del derecho a la literatura"). Me es suficiente desbaratar o desarmar, en *La locura del día*, la exigencia del relato, golpear a los instigadores con impotencia pero también confirmarlos como los instigadores que son con base en esa impotencia. En cuanto a la doble

---

equívocamente superan la pérdida de un objeto en el curso de un combate equívoco. Un texto solamente puede ser vigente si sobrevive, y solamente puede sobrevivir si es *a la vez* traducible e intraducible (siempre "a la vez... y...": *hama*, al "mismo" tiempo). Totalmente traducible, desaparece como contexto, como escritura, como un cuerpo lingüístico. Totalmente intraducible, incluso dentro de lo que es considerado nada más un lenguaje, muere de inmediato. Por lo tanto la traducción triunfante no es la vida, y tampoco la muerte, de un texto, sino nada más o ya finalmente su supervivencia, su vida tras de la vida, su vida tras de la muerte. Lo mismo se dirá aquí de lo

versión, no es un accidente casual: es fatal, incluso dentro de lo que se considera una sola versión según la ley del derecho de autor. Como el significado de "género" o "estilo", o como el de "canon" o el de la unidad de una "obra"; el significado de versión, y el de la unidad de una versión, es invadido, excedido, por esa estructura de la invaginación: no solamente cancelado o invalidado, sino que expuesto en la precariedad de su efecto, la fragilidad de los artificios convencionales que provisionalmente lo garantizan, de todas las "ficciones" históricas que certifican su *carte d'identité*, su credencial de identificación. Así, con base en lo que le sucede al relato, la re-citación del término relato de una versión de *Sentencia y suspensión de muerte* a la otra o incluso dentro de lo que se considera como una sola versión de *La locura del día*; con base en lo que le sucede al subtítulo "relato" o al título "Un relato(?)" entre una versión de los dos *relatos* (?) y la otra, podemos comprender mejor cómo una versión puede ser *invadida* por una esencial *inconclusividad* que no puede ser reducida a una falta de terminación o a una inadecuación. Registro, grabo este comentario en la margen de lo que se suele llamar la no terminación de *El triunfo de la vida*, en el momento en que Shelley se ahoga. Lo hago sin pretender que entiendo lo que la gente entiende en este caso por "no terminado", y sin concluir nada. Lo hago solamente para señalar los inmensos procedimientos que deben preceder a una afirmación sobre la terminación o no terminación de una obra.

¿Dónde se habrá de situar el suceso de la muerte de Shelley? ¿Quién decidirá la respuesta a esta cuestión? ¿Quién conformará el relato de estos sucesos al margen, estos sucesos al borde [*événements de bord*]? ¿Por mandato de quién?

---

que yo llamo la escritura, la marca, el trazo y demás. No vive y no muere; sobrevive, se sobrevive. Y solamente "empieza" con la supervivencia (el testamento, la iteración, lo restante, la cripta, el desapego que elimina las restricciones de la *rectio* vital o la dirección de un "autor" que no se ahogó en la ribera de su texto). La relativa sinonimia o "inter-traducibilidad" que busco producir arriba entre "sentencia y suspensión de muerte" y "triunfo de la vida". También significa que estos dos títulos son siempre capaces de designar, por añadidura y más allá de cualquier otra referencia posible, la cosa misma que titulan, es decir, el contexto que les sigue debajo, las palabras del

Habiendo explicado la cuestión del relato como la exigencia del relato, si la respuesta a tal exigencia invagina de manera indeterminada todos los bordes, entonces esto afectará todas las cuestiones con que empecé: la cuestión del relato (¿Qué es un relato?); la cuestión de *la Cosa* [*la Chose*] (¿Qué es esa cosa, esa cosa llamada un relato o qué se le pide a un relato? ¿Qué es la exigencia de *la Cosa*? Etcétera...) la cuestión del suceso y de lo que sucede, de la topografía del suceso; todo lo cual nos llevará a un cierto "de-venir" y a un cierto "pasar" y "no pasar" que abre la puerta a la imposible posibilidad de lo que sobreviene al suceder.

Dentro de los límites de esta sesión, voy a proponer un fragmento, él mismo inacabado, que es independiente de una lectura sistemática de Shelley; será una lectura orientada por los problemas del *relato* como *reafirmación* (el sí, sí) de la vida, en donde el *sí*, que nada dice, solamente se describe a sí, a la escenificación de su propio suceso afirmativo; se repite, se *menciona*, se *cita* a sí mismo, se dice *sí a* sí mismo como si fuera a otro, concordando con la alianza; se re-cita y recita un voto que no existiría fuera de esta repetición de una escenificación sin presencia. La extraña alianza le dice sí a la vida únicamente en la ambigüedad sobredeterminada del triunfo de la vida, sobre la vida, el triunfo señalado en el afijo "sobre" de un *sobrevivir*.

Toda esta sintaxis, que resulta casi intraducible, se encuentra enclaustrada en la expresión francesa *l'arrêt de mort* [sentencia de muerte o decreto de muerte o suspensión de muerte].

Con el propósito de que mi discurso fragmentario permanezca algo inteligible, real, coherente, me referiré al ejemplo del relato que lleva ese título de *L'arrêt de mort*. En este escrito se puede reconocer la "voz narrativa" que Blanchot, en *L'éntretien infini* [*La entrevista infinita*], dis-

---

"poema" o el "relato" que *lleva* el título. El triunfo de la vida o la sentencia y suspensión de muerte serían *el* texto, este texto, su elemento, su condición, su efecto. Tal cosa supone que los títulos poseen una función, y que debemos analizar sus leyes, sus relaciones con la ley y con las convenciones legales de la "literatura". Este esquema no representa su propio *telos*, su propio fin; no es el espejo de sí mismo y tampoco un mero remedo contrahecho; el "doble mensaje" que configura estos títulos, como intento demostrarlo, impide a lo menos que esta representación reflejante se vuelva sobre sí misma, o se reproduzca dentro de sí misma mediante una perfecta adecuación reflexiva;

tingue de la "voz narradora". La voz narrativa, dice Blanchot, es "una voz neutra que dice el relato desde el no lugar donde la obra permanece en silencio". El no lugar donde la obra está en silencio: una voz silente, por ende, retraída en su "afonía". Tal afonía la distingue de la "voz narradora", esa voz que la crítica literaria o la poética o la narratología se esfuerza por localizar en el sistema del relato, de la novela, o de la narración. La voz narradora es la voz del sujeto que cuenta algo, que recuerda un suceso o una secuencia histórica, sabiendo quién él es, dónde él está, y de lo que él habla. Responde a una "fuerza policial", una fuerza del orden o de la ley ("¿Dinos 'exactamente' de lo que hablas?": la verdad de la equivalencia). En este sentido, toda narración organizada es "una cuestión policial", incluso antes de que su género (novela de misterio, novela policiaca) haya sido determinado. La voz narrativa, por su parte, *sobrepasaría* toda investigación policial, si tal cosa fuera posible. Podemos decir que en *La locura del día* la exigencia autoritaria presiona a la voz narrativa para que se convierta en voz narradora y dé lugar a un relato que sea *identificable*, conectado, organizado en cuanto a su objeto y su sujeto. Ahora bien, la voz narrativa ("yo" o "él", "una tercera persona que no es una tercera persona y tampoco la simple disimulación de la impersonalidad") no posee un lugar fijo, decretado. Tiene lugar in-ubicadamente, siendo a la vez *atópica*–demente, extravagante– e *hipertópica*, a la vez in-ubicada y sobre-ubicada. Blanchot habla de lo que "designa a 'su' lugar tanto como un lugar donde éste [o él, *il*, el *él* neutro francés del relato] siempre estaría ausente y que por lo tanto siempre estaría vacío, *y* como un lugar superfluo, el lugar redundante: lo hipertópico" ("La ausencia del libro" en *L'entretien infini*– [*La entrevista infinita*]). El neutro él [es, era, hace, hacía, está, estaba; por ejemplo, es de día, hacía frío], de la voz narrativa, no es un "yo", no es un ego, aunque esté representado en el relato por "yo", "él" o "ella". Podríamos pre-

---

que se domine o incluya a sí misma, de manera y modo tautológicos, que se traduzca a sí misma como su propia totalidad. Escritura y triunfo. Nietzsche: "*Escribir para triunfar*. La escritura siempre debe constituir un triunfo." (*Opiniones y sentencias*, aforismo 152; cito una traducción francesa actual pero algo inadecuada, precisamente inadecuada en su triunfo. Nietzsche dice: "*Schreiben und Siegen-wollen*. –Schreiben sollte immer einen Sieg anzeigen..."). Mira lo que luego dice del triunfo (*Überwindung*) sobre sí mismo, esto es, según afirma, sin ejercer la fuerza (*Gewalt*) sobre los otros. Compara el triunfo que prescribe para la literatura, al de los "dispépticos que solamente

guntarnos –y ésta es una de las cuestiones que veremos a lo largo de mi lectura de este fragmento– por qué el neutro *él* que según Blanchot no es un "yo" se halla representado en el idioma francés por un pronombre que realza la afinidad o la semejanza aparentemente fortuita y externa entre el masculino *il*, él [por ejemplo, *il est froid*, él es frío] y el neutro *il* [por ejemplo, *il fait froid*, hace frío]. Atópica, hipertópica, lugar sin ubicación, esta voz narrativa acude a esa sin-sintaxis que en la narrativa [habilidad para narrar] de Blanchot con tanta frecuencia neutraliza (sin propuesta, sin negación) a una palabra, un concepto, un término: "sin" sin privación o negatividad o carencia ("sin" sin *sin*); voz cuya necesidad yo he tratado de analizar en "*Le 'sans' de la coupure pure*" ["*El 'sin' de la rotura pura*" donde *sans*, sin, y *sens*, sentido, son homófonos], y en "*Pas*" [*pas* puede significar "no", y "paso/s"]. Esta sin sintaxis entra por lo menos dos veces (lo cual no es fortuito) en la definición (indefinible) de la voz narrativa. Ya vimos "no lugar", y ahora tocamos "a una distancia indistinta o indistante", que aparece en un pasaje que hace aparecer al aparecido, aparición fantasmal (el elemento espectral que inunda, por así decirlo, *El triunfo de la vida*, con sus "imágenes", "apariciones", "sombras espectrales", y cosas parecidas):

> La voz narrativa que se encuentra en su interior tan sólo en la medida que se encuentra afuera, a una distancia, no puede encarnarse: aunque ciertamente puede pedir prestada la voz de un personaje juiciosamente elegido, o incluso crear la función híbrida de un intermediario (esa voz que es la ruina de toda mediación), siempre difiere de aquello que la pronuncia; es la indiferente indiferencia que altera la voz personal. Llamémosla por fantasía fantasmal, espectral. [...]
>
> ...La voz narrativa porta lo neutro.

Lo neutro o neutral y no la neutralidad; lo neutral que trasciende

---

escriben durante los momentos mismos en que no pueden ejercer sus funciones digestivas, o cuando un bocado se les atora en la dentadura". El problema del *bocado* [se refiere al bocado del freno equino, o *mors*] (¿cómo se puede traducir "*mors*"?) que se expone en *Glas* y *Fors*. Obviamente (y es éste el lugar para señalarlo, en esta estrecha tira telegráfica que escribo para los traductores y que voy enterrando aquí bajo la otra tira), puedo intentar establecer el carácter inter-traducible (*triunfante* y *decretado*) de *El triunfo de la vida* y *Sentencia y suspensión de muerte*, pero solamente sobre la base de la investigación realizada en otro lugar y cuyo código tendría que utilizarse

la contradicción dialéctica y toda oposición –la posibilidad de un relato que no fuera simplemente la forma, el género o el estilo literario– y que va más allá, que es llevado más allá del sistema de oposiciones filosóficas. Lo neutro no puede ser gobernado por cualquiera de los términos involucrados en una oposición dentro del lenguaje filosófico y del lenguaje normal. Y sin embargo no se encuentra fuera del lenguaje: por ejemplo, es la voz narrativa. A pesar de la forma negativa que tiene en la gramática (*ne-utro*, es decir, ni uno ni otro) y que lo traiciona, sobrepasa la negatividad. Más bien está conectado a la doble afirmación (sí, sí; ven, ven) que se re-cita y queda involucrada en la recitación o relato.

Un texto da una lectura de otro, ¿Cómo se puede fijar una lectura? Por ejemplo, podemos decir que *El triunfo de la vida* da una lectura de *Sentencia y suspensión de muerte*, entre otras cosas. Y, entre otras cosas, viceversa. Todo "texto" es una máquina con múltiples cabezas lectoras que registran otros textos. Para hacer una lectura de *Sentencia y suspensión de muerte*, empezando por el título con su interminable movilidad, siempre me puedo dejar guiar por otro texto de Blanchot –por ejemplo, en este caso, por cierto pasaje de *Le pas au-delà* [título casi intraducible: el no del más allá o el paso más allá] que más de veinte años después también parece suministrar un "comentario" sobre el título *Sentencia y suspensión de muerte*:

• *Dar tres pasos, parar, caer, y de inmediato detener la frágil caída.*

• *Sobrevivir*: no *vivir* o (no viviendo) *mantenerse* sin vida, en un estado puramente suplementario, en una moción que suple la vida, sino más bien detener el morir, una suspensión [*arrêt*] que no lo detiene [*arrête*], que contrariamente lo continúa, lo hace perdurar. '*Comenta el arrête* [aquí, combinación de *arrêt*, detención o suspensión o sentencia o decreto o licencia, y *arête*, espina de pescado o filo cortante] *–la línea de inestabilidad– de la palabra*

---

inevitablemente en la traducción. *Glas, Pas, Fors* [*Doblamientos, Pasos, Salvedades*] limitándome a esta secuencia de títulos casi intraducibles, conducen a otra parte, pero les doy más importancia porque en ellos la relación con el ejercicio del duelo es más temática, así como el ejercicio del concepto freudiano del ejercicio del duelo. Ahora bien, sabemos que de acuerdo con Freud el "triunfo" corresponde a una fase, de tipo maniaco, en el proceso del duelo. Todas las dificultades que Freud distingue en *Trauer und Melancholie* [*Duelo y melancolía*]: la manía y la melancolía tienen el mismo "contenido", y los estados de "gozo", "júbilo" y "triunfo" (*Freude, Jubel, Triumph*) que son carac-

*hablada.' Como si se hiciera presente en el acabamiento de la muerte: como si la noche, habiendo empezado demasiado temprano, con el albor del día, dudara que podría llegar a la noche.*

• Es casi seguro que en ciertos momentos nos damos cuenta de ello: seguir hablando –esa otra vida o vida-tras-la vida de la palabra hablada– es una manera de darnos cuenta de que durante mucho tiempo no hemos estado hablando.

• La alabanza de lo lejano *cercano.*

• Ven, ven, venid, vosotros a quienes jamás podría convenir el mandato, el ruego, la exhortación, la expectativa.

En la primera de estas secuencias, sin duda habrás notado el cambio a letras cursivas. Tal cosa indica con bastante uniformidad la transición de un estilo más bien afirmativo, teórico, e impersonal, a uno mas ficticio, narrativo. (La combinación de estos estilos complica esta polaridad aún más, pero no vamos a tratar esto aquí.) Por ejemplo, *durar*, en cursivas, da inicio incesantemente a una combinación serial. Tal perduración, continuidad, seguimiento, subraya o recalca el *sobre* de un sobrevivir que soporta el enigma de esta lógica suplementaria. Supervivencia y regreso, sobrevivir y regresar de la muerte: sobrevivir trasciende tanto la vida como la muerte, complementando a una o a la otra con un súbito surgimiento y con cierta postergación o suspensión, decretando la vida *y* la muerte; dándoles fin con una suspensión [*arrêt*] decisiva, una detención que pone fin a algo y un decreto que condena mediante una sentencia, una afirmación, una frase dicha o que sigue diciendo. Ahora bien, la homo-nominación de "*arrête*", si se puede llamar homónimos a estos términos – al verbo y al nombre ("*arrêt qui ne l'arrête pas*", "detención que no lo suspende"; "*parle sur l'arrête*", "habla al filo, al borde"), se lleva a cabo mediante cierta mo-

---

terísticos de la manía requieren de las mismas condiciones "económicas" que la melancolía, etcétera. Una moción que va de *Überwindung* a *Triumphieren*. La manía produce fases de júbilo triunfante que son análogas a las que paradójicamente aparecen en la depresión y en la inhibición melancólica cuando el objeto parece retornar. Pero en el triunfo maniaco, lo que el ego "ha superado y sobre lo que triunfa" (*was es überwunden hat und worüber es triumphiert*) se le oculta. ¿Como es posible parecida disimulación? El descontento de Freud con este texto, y con *Más allá del principio de placer*, cuya problemática en su totalidad debía ser introducida aquí. Especulaciones so-

dificación de la ortografía. Tal cosa es bastante rara en Blanchot, y por eso aún más significativa. Y justifica que la recalquemos el hecho de que se haya repetida en otro lugar, treinta páginas antes, cuando al sustantivo *arête*, espina o filo o borde, se le da otra *r* [en el contexto de una discusión de la frase "yo no sé"]: " 'No sé–lo sé' indica el doble poder de ataque que los dos términos aisladamente conservan: la calidad decisiva del saber, el filo cortante del negativo, el *arrête* que en cada caso le da fin a todo con impaciencia." El verbo en segunda persona *arrête* (detente, suspende), con dos erres, es por lo tanto lo que en efecto ordena el *arrêt* (la suspensión o decreto o sentencia), pero *ar(r)ête*, en tanto que sustantivo, es también esa afilada línea divisoria, ese ángulo de inestabilidad sobre el cual es imposible detenerse, posarse, *s'arrêter*. Por lo tanto esa línea divisoria también opera *dentro* de la palabra y traza en su interior una línea inestable. Esa línea corre dentro del relato *L'arrêt de mort*, y dentro de lo que *arrêt de mort* significa como la expresión idiomática que es y como el título que es –teniéndose que distinguir todas las instancias.

Por tanto, ¿qué lectura se debe dar al título del libro? En primer lugar, ¿se puede leer? Su patente pluralidad de significados juega con el lenguaje hasta el punto de impedir o detener cualquier posible traducción. En su introducción a la traducción al inglés de un fragmento de *L'arrêt de mort* (en *Georgia Review*, número de verano de 1976), Geoffrey Hartman pregunta justificadamente: "¿Significa '*arrêt de mort*' por tanto 'sentencia de muerte' o 'suspensión de la muerte'?" (Lo cual jugaré a traducir en mi lengua de la siguiente manera: *¿El triunfo de la vida* es el triunfo sobre la vida [*triomphe de la vie*] o el triunfo de la vida [asimismo, *triomphe de la vie*]? "*Sentencia de muerte*" [*Death Sentence*], el título que fue elegido para el fragmento traducido de la novela corta o cuento largo (*récit* es también intraducible) que con la designación de *novella* fue presentado a los lectores america-

---

bre el improbable impulso de la muerte. Siempre, un paso más sin tesis alguna. Freud, sin encontrar la respuesta, es incapaz de enterrar su posibilidad. Allí, en *Trauer und Melancholie*, la fase más difícil parece concernir la diferencia entre la *Überwindung* [superación] normal y el "triunfo". Claro está que la manía debe haber "superado" (*überwunden*) la pérdida del objeto o el duelo por esta pérdida o por el mismo objeto. De ahí resulta la explosión libidinosa del maniaco, quien "muerto de hambre" corre tras nuevas catexis, nuevos objetos. (Durante su "sobre-vida" o "resurrección", J., al igual que el relatador, se muestra sorprendentemente alegre, y "comió mucho más que

nos, en efecto traduce uno de los sentidos de la expresión *arrêt de mort*. En Francia, el *arrêt* se da al final de un juicio, después de que el caso fue discutido y cuando tiene que ser juzgado. El juicio que constituye el *arrêt* cierra los procedimientos, entregando la decisión legal. Es una sentencia. Un *arrêt de mort* es una sentencia que condena a alguien a morir. Se trata en verdad de una cuestión, de una cosa como caso y causa, y de un decreto sobre *la cuestión, la cosa. La Cuestión* o *la Cosa* es aquí (al igual que en el escrito de Blanchot) la Muerte, y el decreto (veredicto, sentencia) de muerte atañe a la muerte como causa y como final. La muerte no llega *naturalmente*, de la misma manera que *la Cosa* tampoco. La muerte tiene una oscura relación con el decreto, o más precisamente con alguna sentencia, alguna expresión que constituye un *acto* ( "actas notariales", "actas parlamentarias") y deja un rastro. El *arrêt de mort* hace de la muerte un decreto. *Yo* confiero, *yo* doy muerte. *Él* da muerte, eso da muerte: el o lo que da muerte (que dice "yo" en el relato, que ocupa el lugar de la voz de la narrativa, el lugar del relatador en el relato) tras *declararla*, anunciarla, *significarla* y luego *suspenderla*. Y *él* (yo) en verdad *da* muerte, tanto como un regalo como un crimen. En francés *donner la mort*, dar muerte, significa en primer lugar "matar".

Aquí, para empezar, está el momento en que la muerte es significada, declarada, anunciada, como una condena que llama a la muerte y llama a J. a morir–asentimiento, consentimiento, que es también una sentencia (J. queda condenado en todos los sentidos de la palabra –es culpado y es reprobado):

Tras haber hablado con el médico, le dije: "Te da un mes más."

"Pues se lo diré a la reina madre, que no me cree que estoy enferma de verdad."

No sé yo si ella quería vivir o quería morir. La enfermedad contra la que había estado batallando durante diez años en los últimos meses había mina-

---

yo".) Pero si el duelo "normal" efectivamente "supera" la pérdida del objeto, ¿cómo podemos explicar el hecho de que cuando se ha terminado de desarrollar (*nach ihrem Ablaufe*) no da indicación alguna de nada que pudiera proporcionar las condiciones económicas necesarias para una "fase de triunfo? Tras una larga digresión –específicamente examinando la "ambivalencia" como una de las tres condiciones necesarias para la melancolía– Freud evoca la "regresión de la libido hacia el narcisismo" como el único factor eficaz. Pero súbitamente suspende, hace un alto, pospone, con un gesto que en aras de la economía atañe precisamente a la economía. Debemos hacer un alto

do su vida día tras día, y ahora maldecía tanto la enfermedad como la vida misma con toda la violencia que podía suscitar. No hace mucho había pensado seriamente en matarse. Una noche le aconsejé hacerlo. En esa ocasión, tras escucharme, incapaz de hablar por la falta de aliento, pero sentándose ante su mesa como una persona saludable, escribió algunas líneas que quería mantener en secreto. Cuando llegó el final me dio ese escrito, que aún conservo. [...]

No había mención alguna de mí. Pude ver la amargura que sintió al oír que yo estaba de acuerdo con que se suicidara. Cuando pondero el asunto cuidadosamente, como lo hice con posterioridad, me doy cuenta de que ese consentimiento mío era casi imperdonable, era incluso deshonesto, pues se apoyaba turbiamente en el pensamiento de que la enfermedad jamás la vencería, pues ella era tan fuerte. Tenía que haber muerto hacia mucho tiempo, pero no sólo no estaba muerta sino que seguía viviendo, amando, riendo, corriendo por toda la ciudad como alguien inmune a las enfermedades. Su médico me había dicho que desde 1936 la había desahuciado.

Desahuciada (por la enfermedad, el médico, el "narrador"), J. tenía que haber muerto ya. Sin embargo, está más viva que antes. Por lo tanto se sobrevive. La enfermedad no la ha vencido, *n'as pas eu raison d'elle*, otra expresión francesa que resulta difícil traducir: aquí, *avoir raison de* significa rendir, superar, *triunfar sobre*. Sobre la vida, para ser precisos, que no se entrega a esa *ratio*, esa razón; la vida, que resulta difícil explicar razonablemente.

En verdad, es también J. quien hace la decisión que la condena a muerte: J., que tendrá que morir, que tendrá que haber muerto, que tendría que haber muerto (¿pero sabremos jamás si murió, si la muerte vino por ella?), hace la decisión, se responsabiliza de la decisión e impide al narrador decidir. Le ordena a él que la mate, que "le dé muerte". Ella decide y por sí misma decreta su muerte. Esto se encuentra en la penúltima página de la primera parte (que en sí conforma un todo independiente) de un anterior relato partido extraña-

---

(*haltmachen*) dice para concluir, hasta que conozcamos la "naturaleza económica" del dolor físico, así como del "análogo" dolor mental. Anteriormente, como *con frecuencia* lo hace, él emplea la expresión legal *Verdikt* (veredicto, sentencia, fijación) para designar el funcionamiento de la Realidad respecto del objeto perdido. Cada vez que recordamos el objeto perdido, lo cual hace que la libido que alguna vez estuvo ligada a éste regrese, la Realidad da su veredicto, es decir: "el objeto ya no existe". Seguidamente, si el ego no quiere condenarse a sufrir el mismo destino y si valora las satisfacciones narcisistas que aún le quedan, se decide a romper su "vínculo" (*Bindung*) con el objeto

mente en dos partes que son cada una un todo, suspendido en torno a ese irresoluble decreto de muerte [*arrêt de mort*]. El verbo *arrêter*, detener, en su forma reflexiva *s'arrêter*, detenerse, dos veces señala un límite que pone término a las cosas sólo para permitir que se re-inicien. (El pulso "se detuvo, y luego volvió a latir [...]"; "[...] Lo extraordinario empieza en el momento "que me detengo") Aquí ella reclama la muerte, y él se la da; ella misma se la da con la mano del narrador. Mientras leemos esto, no debemos olvidar que J. *había muerto* antes, pues había regresado a la vida a petición del narrador, en respuesta a su llamado. Habiendo muerto ya, se había sobrevivido. Esta doble muerte es un triunfo de la vida *y* de la muerte. Éste es el pasaje:

Nunca la vi tan viva, ni tan lúcida. Acaso estuviera en los últimos instantes de la agonía, pero a pesar de que estaba irremediablemente cercada por el sufrimiento, la fatiga y la muerte, me parecía estar tan viva que una vez más me convencí de que si no lo quisiera ella, y si no lo quisiera yo, nada jamás la vencería. Aunque sufría un ataque tras otro –pero ya no había indicios de coma ni de síntomas fatales– cuando los otros salieron de la recámara, su mano que se crispaba sobre mi mano súbitamente se controló y se prendió de la mía con todo el afecto y toda la ternura que pudo suscitar. Al mismo tiempo, ella me sonrió con naturalidad, incluso de modo juguetón. Inmediatamente después me dijo con voz apresurada y baja: "Inyéctame, date prisa." (No lo había pedido durante toda la noche). Tomé una jeringa grande y mezclé en ella dos dosis de la morfina y dos del sedante, en total cuatro dosis de narcóticos. El líquido tardaba en penetrar, pero como ella veía lo que yo hacía, se mantuvo muy tranquila. No se movió en ningún momento. Dos o tres minutos más tarde su pulso se hizo irregular, latía con violencia, se detenía, luego empezaba a latir de nuevo, pesadamente, sólo para detenerse de nuevo, y esto sucedió muchas veces, y finalmente se hizo extremadamente veloz y ligero, y "se esparció como la arena".

No puedo seguir describiendo la escena. Podría decir que durante ese tiempo J. me seguía mirando con la misma mirada de afecto y consenti-

---

destruido. *23 a 30 de enero de 1978.* Para decirlo con brevedad, ¿nos será posible reducir el tema de la doble afirmación al significado del triunfo en un sentido freudiano? El riesgo está en que podamos encontrar la negatividad del duelo, del resentimiento económico, así como de la melancolía, en el "sí, sí". ¿Se puede evitar? Pero para el mismo Freud no queda claro lo que él denomina el "triunfo", y toda la re-lectura que en Yale quise llevar a cabo sobre la naturaleza insensible de *Más allá del principio de placer* podría aplicarse aquí. Lo que he escrito en otro lugar (*"Je ou le faux-bond"* ["Yo o el vínculo falso"]) sobre el duelo del duelo, y sobre el medio duelo. La sentencia

miento y que esa mirada aún permanece, pero no estoy seguro de ello por desgracia. En cuanto a lo demás, nada quiero decir. Las dificultades con el médico me fueron indiferentes. Por mi parte nada de importante veía en el hecho de que esa mujer joven había muerto, y que regresó a la vida cuando se lo pedí, pero veo un milagro sorprendente en su fortaleza, en su energía, que fue lo suficientemente grande como para mantener a la muerte a raya mientras quiso. Una cosa debe entenderse: no he dicho nada extraordinario o siquiera sorprendente. Lo extraordinario empieza en el momento que me detengo. Pero ya no soy capaz de hablar de eso.

La última frase señala el borde inferior o final del "primero" de los dos relatos titulados *L'arrêt de mort*. Este borde externo también puede verse como una dobladura interna. Este dobladillo está marcado por la indecisión en más de un modo: no sólo porque lo que se "detenía" es un ejemplo del inicio de un nuevo comienzo, sino también porque la temporalidad de "esa mujer joven había muerto" se hunde en un pasado indefinido, y porque "por desgracia" no estamos "seguros" de la condena, de su "consentimiento" a la sentencia de muerte. La razón de la interrupción finalmente oscila entre tres tipos de movimiento, por lo menos ("No puedo seguir [...]"; "Podría decir que [...]"; "En cuanto a lo demás, nada quiero decir [...]"; "Pero ya no soy capaz de hablar de eso").

Él por lo tanto se detiene "en cuanto a lo demás".

Tal como se definió (indefinidamente) en el pasaje de *Le pas au-delà*, el decreto o sentencia de muerte no solamente es la decisión que decreta o sentencia lo irresoluble: también detiene la muerte suspendiéndola, interrumpiéndola, retrasándola con un sobresalto, el sorprendente sobresalto del sobrevivir. Pero entonces lo que suspende o mantiene la muerte a raya es la misma cosa que le da todo su poder de irresolubilidad –otro nombre falso, más que un seudónimo, para la diferancia. Y es éste el pulso del "término" *arrêt*, el pulso arrítmico

---

y suspensión de muerte como *veredicto*: esto es obvio, y los traductores deben tomar esto en cuenta, que en el lenguaje "cotidiano", en la conversación "usual", la expresión sentencia de muerte no es ambigua. Significa decreto de muerte. La sintaxis es clara: la sentencia es un veredicto, una decisión que ha sido decretada, fijada, determinada, y que por sí misma decreta y determina, y su relación con el objeto de la preposición (de muerte) es, desde luego, la misma que en *condena a muerte*. Pero las convenciones "literarias", la suspensión de los contextos "normales", el contexto del lenguaje hablado cotidiano o del lenguaje escrito legitimado por la ley –empezando con los

de su sintaxis en la frase *arrêt de mort*. El verbo *arrêter*, en el sentido de suspender, suspende el *arrêt* en el sentido de decisión. El verbo *arrêter*, en el sentido de decidir, detiene el *arrêt* en el sentido de suspensión. El verbo y el sustantivo se adelantan o retrasan respectivamente. Un término señala el retraso; el otro, la premura. No hay solamente dos sentidos o dos sintaxis de *arrêt*; más allá del juego de las variantes, está el antagonismo entre los sentidos de *arrêt*. El antagonismo pasa de uno en otro, relevándose uno al otro en una especie de *Aufhebung* que nunca cesa: el *arrêt* suspende al *arrêt* en ambos sentidos y significados. La suspensión *se* suspende, el decreto *se* decreta. La indecisión de la suspensión no interviene *entre* los dos sentidos de la palabra *arrêt*, sino que interviene *dentro* de cada sentido, por así decirlo. Pues la suspensiva suspensión se encuentra *ya* indecisa *porque suspende*, y la decisiva decisión se encuentra ya indecisa porque lo que decide, la muerte, *la Cosa*, lo neutro, es lo irresoluble en sí mismo, instalado por la decisión en su irresolubilidad. Al igual que la muerte, el *arrêt* permanece (queda, se queda) irresoluble. Crisis: todo parece empezar en un momento de crisis (1938, Múnich, y seguidamente "el final de 1940"), luego con una "grave y extraña crisis" cuando alguien tiene un ataque de "estertores" tras abrir un armario donde la "prueba" de la historia acaso se encontraba, etcétera. La crisis es la eventualidad de una decisión imposible, *krinein*, el "juicio" que es imposible establecer, decretar –*arrêter*– en la sentencia o *arrêt de mort*. Puesto que la decisión detiene al decreto, puesto que el suspensivo *arrêt* detiene al decisivo *arrêt*, y viceversa, el *arrêt de mort* detiene al *arrêt de mort*. Tal es la pulsación arrítmica del título antes de que quede esparcido como la arena. El *arrêt* se detiene a *sí mismo*, pero al detenerse imparte movimiento, da moción a todo. Hace que las cosas vayan y vengan, vengan y vayan de nuevo. Da vida y da muerte. Y se las da a sí mismo, con un consentimiento que "por desgracia" no es "seguro", por fortuna no es

---

escritos legislativos o el conjunto de leyes que establecen la norma del lenguaje legal mismo– la función del título, la transformación de su relación con el contexto, la transformación de su relatividad (aquí sitúo la necesidad de un análisis extremadamente complejo: ¿Qué es lo que un título titula, designa, delimita? ¿Designa acaso algo más de lo que titula, es decir, la cosa "titulada", el texto o el libro? ¿O algo diferente de sí mismo? ¿Pero quién o qué sería esto? ¿Y dónde? ¿Y cómo se relaciona con la citación de sí mismo? Etcétera.): todo lo anterior prohíbe (impide, inhibe, detiene) la traducción del título *L'arrêt de mort* por su "homónimo" en el lenguaje cotidiano o por

seguro. El *arrêt* se "arresta". Permanece (sin hacer pie), se queda (sin apoyo) en esa línea inestable, ese filo (*arête*) que lo relaciona consigo mismo (el *arrêt* que se "arresta" a *sí mismo*), aunque sin poder constituirlo mediante la autorreflexión y la re-apropiación del ser. Permanece en el filo de sí mismo sin permanecer para sí mismo, en sí mismo. Resta para sí mismo. Ninguna conciencia, ninguna percepción, ninguna vigilancia es capaz de recoger ese remanente, ese residuo y esa resta; ninguna atendencia puede hacerla presente, ningún "yo", ningún "ego"; de allí su relación esencial con las apariciones, las fantasías, los ensueños, con los *Phantasieren* (Freud) o el "sueño de día" (*El triunfo de la vida*). Esa suspensión parentética que retiene al título y asegura la pulsación compulsiva de *L'arrêt de mort*, es también una decisión "ingeniosa", una de aquellas que son fijadas solamente dentro del lenguaje, un lenguaje, y evaden la pertenencia a cualquier "yo" o ego. Pero al mismo tiempo tal decisión resulta *ilegible*, ligada como está a lo que es intraducible en un lenguaje. Mantengo que este título es ilegible. Si leer significa hacer accesible un significado que puede ser transmitido como lo que es, en su propia identidad inequívoca y traducible, entonces este título es ilegible. Pero esta ilegibilidad no detiene la lectura, no la paraliza en una superficie opaca; más bien, pone en movimiento de nuevo a la lectura y la escritura y la traducción. Lo ilegible no es lo opuesto de lo legible, sino más bien el filo que también le da impulso, movimiento, lo pone en movimiento. "La imposibilidad de la lectura no debe tomarse demasiado a la ligera" (Paul de Man). Si decimos que lo ilegible permite la lectura, esto no es una fórmula de compromiso. Lo ilegible no deja de ser irreductible y radical por eso –absoluto, sí; tú me lees.

Habíamos acabado de leer, en *Sentencia y suspensión de muerte*, justo antes del final del "primer" "relato", justo antes de la arista o filo "central" de la obra, la decisiva sentencia de muerte, donde se da la

---

"sentencia de muerte". Esta traducción, como cualquier otra, deja algo fuera, un residuo intraducible. Detiene el movimiento. Ilegítimamente: pues la "literatura" y en general el "parasitismo", la suspensión del contexto "normal" en el habla cotidiana o en el empleo "civilizado" del lenguaje, en pocas palabras todo lo que hace posible ir de "sentencia de muerte" a "suspensión de muerte" en la expresión francesa *arrêt de mort*, siempre puede surgir (*de facto* y *de jure*) en el uso "cotidiano" del lenguaje, en el lenguaje y en el discurso [Veamos: *Condena de vida, Veda de muerte, Privación de muerte*; éste último transmite el doble sentido del francés, como privación mortal, a una

muerte y ya no se difiere. Es verdad que esto tiene lugar en el curso de un suceso que resulta difícil de situar y sobre el cual no podemos estar seguros de que tuvo lugar o de que fue el efecto de una frase de consentimiento. Ahora aquí tenemos el relato del otro decreto de muerte, el decreto que suspende, que aplaza, que da un inesperado "sobresalto" a la moribunda J., o más bien a la J. muerta: pues esa suspensión es una resurrección. Extraigo este pasaje de la "primera" "parte" (ni parte ni totalidad, ni *pars totalis*, ni en sentido estricto "primera"; ninguna palabra es apropiada, incluso no lo son las comillas) de *Sentencia y suspensión de muerte*, del "primero" de los dos "relatos". Todo lo destazo con una especie de barbarie y de ilegitimidad, como siempre, confiando en el acuerdo implícito, el acuerdo imposible: que tú leas "todo" y que en todo momento sepas la "totalidad" de la "obra" de memoria [en francés las cosas se saben de corazón o *par coeur*], con una memoria viva que sin cesar late sin una pulsación siquiera...

Poco antes, J. le había pedido al médico que le diera la muerte, del modo como se pide un favor, y le diera la vida:

> Durante esa escena, J. le dijo: "Si no me das muerte, eres un asesino." Posteriormente me tropecé con una frase similar, atribuida a Kafka. La hermana de ella, que hubiera sido incapaz de inventar algo así, me lo transmitió de esa forma y el médico prácticamente lo confirmó. (Él recordaba que ella había dicho "si no me das muerte, me matarás".)

El médico, al igual que el narrador, sólo puede recibir esta sentencia como una petición de lo imposible: una contradictoria exigencia doble, una exigencia doble a la cual solamente se puede acceder denegándola. Esa sentencia ("si no me das muerte, eres un asesino") afirma, o más bien produce, instituye, una ley cuya estructura misma te pone en la posición de transgredirla fatalmente. No obstante, por

---

parte, e impedimento de la muerte, a la otra; sin embargo, ya me había decidido por *Sentencia y suspensión de muerte*, porque en la traducción profesional el apego al término original usualmente resulta lo más acertado, cosa que además el autor termina por afirmar más adelante.] El sueño de la posibilidad de la traducción sin residuos, de un meta-lenguaje que pudiera garantizar la fluidez ordenada entre el "lenguaje de entrada" y el "lenguaje de salida", entre radicales semánticos bien delimitados. ¿Quién habrá de distinguir aquí con rigor esos lenguajes? Confusión de lenguas y lenguajes. El oficio de traductor de Shelley: tanto en el sentido lingüístico estricto, donde

lo mismo la obedeces incluso dentro de la transgresión a que te obliga. De ahí la infinita violencia de lo que en sentido estricto puede llamarse un "doble mensaje", una doble obligación, una doble petición. La disyunción no permite aplazamiento, no permite la esperanza de la reconciliación: es incesante. El narrador queda sujeto a la violencia de esa ley intratable, parecida a la exigencia de un relato imposible. La misma ley, la ley de la sentencia de muerte, relata ese "doble mensaje" y la doble invaginación que arriba describimos. El narrador aquí se opone al médico (como también se opone a los médicos en *La locura del día*), pero también se encuentra de su lado respecto de la orden de J. El narrador "significa", relata, decide, fija, "da" muerte; es el "autor" de la muerte, pero en todo esto únicamente obedece a una exigencia: una exigencia que a la vez es imposible de satisfacer y que se satisface en el momento que se formula, puesto que contempla su propia transgresión. Así es como se da la muerte, como uno le "da" muerte a otro o a sí mismo: a sí mismo o a otro, da lo *mismo*. Asesinar es inevitable, y sin duda es esta ley irreductible de la sentencia la que la memoria del médico intenta atenuar mediante la transformación de "Si no me das muerte, eres un asesino" en "Si no me das muerte, me matarás". La sentencia de muerte contiene en sí ese "doble mensaje" que hace de toda muerte un crimen, un suceso ajeno de la naturaleza, cercano a la ley, a la *causa*, a *la Cosa*, y una ley que solamente puede ser postulada en su propia transgresión. En *On tue un enfant* (*fragmentaire*) [*Matan a un niño* (*fragmento*)], Blanchot dice: "Existe la muerte y existe el asesinato –términos que reto a cualquiera a distinguirlos realmente y que sin embargo tienen que ser diferenciados– y el que debe responder por esa muerte y ese asesinato es el impersonal, inactivo, irresponsable '*On*' ['Uno']." (Este fragmento, que apareció en el *Nouveau Commerce*, utiliza el vocabulario del *arrêt* para designar la extraña ley que sobrepasa los límites de la dialéctica pero

---

fue significativo, como en el sentido "contextual", que no puede ser separado del anterior. Singularmente en el caso de *El triunfo de la vida* (Dante, Milton, Rousseau, y demás, y todos aquellos que Harold Bloom llama los "precursores" en la senda o procesión triunfante, así como "en la visión del carruaje"). Pero él *se* traduce a *sí mismo*. Aquí, la tentación de una lectura exhaustiva, tanto del *Triunfo* como de todo lo demás, empezando con todos los tocamientos o doblamientos a muerte de Shelley: *Sobre la muerte, Muerte, Otoño: Un canto fúnebre*, el fragmento *Las campanas doblan a muerte*, otra vez *Un canto fúnebre*, *Adonais*, etcétera. Misma tentación con Blanchot: comenzando con *Sentencia y*

que aun así deja una marca en ella: "[...] el resultado, acaso absurdo, fue que lo que hizo temblar a la dialéctica, la experiencia inexperimentable de la muerte, fue detenido de inmediato: una detención de la cual el proceso subsecuente guardó una especie de memoria, como una aporía a la que hay que enfrentar siempre." Tal progresión resulta aquí la primera que conduce de la "primera filosofía" de Hegel al idealismo especulativo.)

Por lo tanto hay una doble *sentencia y suspensión de muerte*: "Si no me das muerte, eres un asesino." J. exige la morfina, esa droga farmacéutica de doble acción, esa muerte que "yo" le daré. Pero en el intervalo, ese "yo" habrá detenido (suspendido) la muerte –habrá dado o dejado una pausa, un intervalo– el suceso sin suceso de esa sentencia y suspensión de muerte. Antes de que sea llamado, *desde lejos*, por una voz telefónica que dice "ven", antes de que se le diga "Ven, por favor ven, J. se muere" (*J. se meurt*: esta construcción pronominal es bastante familiar en francés, pero aparte de una connotación perceptible derivada de su utilización por Bossuet en la famosa oración que dio en el funeral de una princesa, esta manera de decir "se está muriendo" hace que se derive por efecto de la repetición un ingrediente literal reflexivo –ella *se* muere, se muere a sí misma, por sí misma, para sí misma: su sentencia de muerte es definitivamente la propia)– antes de este "ven", o al menos antes de que él lo cite, el "yo" menciona un intercambio entre la enfermera, Dangerue (nombre propio que nos recuerda nuestro proyecto de lectura sistemática de todos los apellidos o las iniciales de nombres en los relatos de Blanchot), y J., quien "le preguntó, '¿Has presenciado la muerte?' 'He visto a gente muerta, señorita.' 'No, ¡la muerte!' La enfermera negó con la cabeza. 'Pues bien, pronto la presenciarás.' "

Por lo tanto no es una cuestión de *una* muerte, una mujer muerta, una persona que está muerta o sobreviviéndose, que se encuentra

---

*suspensión de muerte*, un punto de partida elegido al azar *y* por necesidad, con el objeto de identificar una "lógica" que nos permitiera leer *todo*, leerlo todo en *Sentencia y suspensión de muerte* y en todo lo demás, dar lectura hasta al más nimio de los elementos, el grano de arena, la letra, el espacio entre las letras... Una apuesta: intuyo a la vez su posibilidad y su imposibilidad, cada cual igualmente esencial. Apuesta igual a la de la traducción, apuesta sin residuo, además, de lo restante. Todo lo que en el texto de arriba se remonta a la diseminación de la arena (playa, costa, reloj de arena). La tentación de traducir (trasladar, transferir, voltear, trastrocar) el reloj de arena de Maurice

entre la vida y la muerte –no una muerta, no una muerte, que queda decidida o indecisa en esa sentencia y suspensión de muerte, sino la *muerte*–la Cosa– en *sí* misma como el *otro*, la *otra*. Y ese "yo" que acaba de ser llamado ("Ven"), llega como la muerte, como llega la muerte, como muerto, casi muerto. Cuando en francés dices "*je suis mort*" –estoy muerto–, estás jugando con la palabra *mort* –muerte– y el adjetivo masculino *mort* –muerto–, lo cual puede cambiar todo (en lo que se podía llamar un "cambio de marea"). El atributo "muerto" deja al "yo" vivo, pero el sustantivo también lo pone fuera del alcance del suceso que le podría acaecer, que pudiera llegar accidentalmente.

Ha sido llamado –"Ven"– por teléfono. Era necesario contar la conversación con la enfermera antes de su llegada con el propósito de sugerir que el narrador y la muerte son la misma cosa ("pronto la presenciarás"). Ahora bien, no bien había sido colgado el teléfono, como le dirá la enfermera posteriormente, "su pulso [...] se esparció como la arena": señal de la muerte, sentencia de muerte, que se da en un instante tan escurridizo como el último grano de arena en un reloj de arena; una muerte que también es el resultado de la diseminación del ritmo de la vida sin cesación alguna, una arritmia sin bordes y sin límites en una playa que es la continuación del mar. Esa inesperada expresión (su pulso "se esparció como la arena") será repetida, citada "entre comillas" en el momento de la segunda muerte, en la última página, tras la resurrección. Es ése el pasaje cuya lectura di anteriormente. J. parece muerta, murió al finalizar la llamada telefónica, mientras al narrador se le decía "ven". Se muere mientras ese "ven" recorre la línea e instantáneamente le llega al narrador (le viene a decir). Se le dice "ven" *y* ella se muere. Él llega al departamento, encuentra la puerta abierta, y le anuncian la muerte de J. con "vulgaridad". Este término se repite dos veces para describir al médico, aquel cuya relación con la identidad de la muerte es la más segura y que siempre más

---

Blanchot a los versos de Shelley "...y cuya vida / en el pesar y el gozo sus arenas esparció / para que a la flor y al fruto su tronco sobreviviera."; "...Y de súbito el cerebro se hizo arena..." Luego entran en escena los rastros de animales, "borrados" o "visiblemente estampados" y el "estallido" de la "nueva visión". Correspondencia. Patmos [Isla del Mar Egeo donde san Juan escribió el Apocalipsis por inspiración divina]. Visión. Apocalipsis. Revelación. Los traductores deberán regresar de nuevo al texto apocalíptico de "*Glas*". Tendrían que explicar la necesaria falta de modestia [o imprescindible soberbia, apunta este traductor] de estas autorreferencias y autocitas.

o menos, como en *La folie du jour*, representa a la autoridad o a las convenciones sociales, hablando el mismo lenguaje ("Es un bendito descanso para esos pobres enfermos"). (La vulgaridad y la tontería son dos valores o más bien dos no valores que, junto con la indiscreción, la cual siempre los acompaña, son muy censurables según Blanchot –o según el narrador en todo caso. Pero en vista de que todo valor conduce a su contrario, esto supone ciertos problemas.) "Yo" entra en la habitación de la mujer muerta. La recámara es el lugar privilegiado de *la Cosa* en todos estos relatos, un lugar doméstico pero totalmente extraño (*unheimlich*, sobrenatural), que permanece en la anonimidad más fría, un lugar sellado, usualmente un cuarto de hotel, cuya escueta descripción se reduce a los objetos más indispensables de una habitación europea: una cama en cuyo *borde* uno se sienta, a veces una butaca que uno intenta alcanzar, una puerta, una cerradura y, en *Sentencia y suspensión de muerte*, llaves (de la marca "Yale"); afuera, corredores y escaleras.

Él ("yo") entra en esta cámara de muerte, la habitación de la mujer muerta.

Procederé ahora a dar una lectura extensa, en la voz más neutral que pueda y evitando detenerme a hacer comentarios en cada momento. Recalcaré solamente el momento del llamado: la pronunciación del nombre propio de J., empezando con un silencioso "Ven" que es la resonancia de todos los "Ven" que yo he intentado recitar en *Pas*, hace que ella vuelva a la vida, incluso hace que ella nazca, y hace que ella triunfe sobre la vida. Luego vendrá la aparición de *la Cosa* que no aparece, aunque se encuentre allí, prohibiendo que se hable de ella, lo cual, un poco más tarde, será llamado el *suceso*. La reafirmación, el relato, de la vida marca su discreto triunfo con una "alegría" (las palabras "alegre" y "alegría" son repetidas cinco o seis veces) cuyo recuerdo es aterrador, cuyo recuerdo sería "suficiente para matar a

---

Aquí estoy hablando acerca de la auto-citación, su necesidad y sus espejos. Y además, toda escritura es triunfal y triunfante. Escribir es triunfar (*Schreiben und Siegen-wollen*), un seguro de vida-tras-la vida maniaco. Esto es lo que hace insoportable a la literatura. Esencialmente indiscreta y exhibicionista. Incluso si al leer no vemos al "éste soy yo" en ella. Y el aumento en la discreción es solamente el valor excedente del triunfo, el suplemento del triunfo –todo ello basta para hacerte vomitar. Esto es lo que yo digo aquí. Lo digo en contra de Nietzsche, acaso: el triunfo sobre sí mismo es también la búsqueda del poder (*Gewalt*). Por lo tanto, vuelvo a lo mismo, al texto apocalíptico de

un hombre". Alegría, reafirmación, triunfo *sobre* (triunfo del sobre, súper, híper): sobre la vida y sobre la muerte, la vida tras de la vida y tras de la muerte; simultáneamente entre la vida y la muerte en la cripta; más que la vida cuando termina (*y* vuelve a terminar), aplazamiento, suspensión e híper-vitalidad, un complemento de la vida que es *mejor* que la vida *y mejor* que la muerte, un triunfo de la vida y un triunfo de la muerte; una supervivencia que es mejor que la verdad y que podría ser (si tal supervivencia jamás pudiera ser) *la Cosa* por antonomasia, *la Chose par excellence*: sobre-verdad, súper-verdad, híper-verdad, la verdad tras la verdad, la verdad tras de la vida y tras de la muerte. Aquí está el pasaje:

[...] y algo alumbró mi mente, diciéndome que durante la noche llegó un momento en que se tuvo que dar por vencida, sentirse demasiado débil para vivir hasta el amanecer, cuando yo llegaría, y que había pedido la ayuda del médico para poder durar un poco más, un minuto más, ese minuto que con tanta frecuencia había pedido en silencio y en vano. Eso es lo que el pobre idiota confundió con el enojo, y sin duda eso se lo había dado viniendo, pero era ya demasiado tarde: en el momento en que ella no era ya capaz de hacer nada, él podía hacer aún menos, y su sola ayuda había sido cooperar con esa dulce y tranquila muerte de la que hablaba con tan repugnante familiaridad. Mi duelo empezó en ese momento.

Algo ilumina al narrador, diciéndole que hubo un momento durante la noche, en esa batalla entre la vida y la muerte, que es también una batalla entre el día y la noche, en que ella fue casi "vencida". Entonces *triunfó*–como el día– al subsistir hasta el amanecer. El "triunfo de la vida" como "triunfo de la luz": tanto el *Triunfo de la vida* como *Sentencia y suspensión de muerte* se involucran con el trance de la agonía, la batalla entre la vida y la muerte como la batalla de la luz y la noche. Pero este antagonismo se apoya en la sintaxis de una revolu-

---

*Glas*. Lo que aquí digo está relacionado con la lectura, la escritura, la enseñanza como apocalipsis, el apocalipsis como revelación, el apocalipsis en su sentido escatológico y catastrófico, el *Apokalupsis Ioannou*, la Revelación de san Juan el Divino. Los traductores habrán de citar *Glas*, incluyendo este trozo que empieza en la página 220 – "Tras revelar la placa de rayos X de los óleos y sudarios testamentarios (¿por qué los ungüentos y las mortajas en ambos testamentos?), tras atacar, analizar, tratar sus reliquias en una especie de baño revelador, ¿por qué no buscar en ellos los restos mortales de Juan? Los evangelios y la Revelación violentamente cortados, fragmentados,

ción. Una se derrama en la otra, con una circularidad que hace que una regrese y caiga sobre la otra, mediante una traducción o versión donde cada término se entrega al otro y es atrapado por el otro, se invierte para transformarse en lo opuesto de sí mismo. Así, el minuto de supervivencia queda retenido como un minuto de la verdad tras la verdad: casi nada, un momento suspendido, un sobresalto, el tiempo que toma tomarle el pulso a alguien y darle vuelta al reloj de arena.

Él entra en una habitación "llena de extraños".

Me hubiera gustado saber por qué, luego de haber resistido tan tenazmente durante tantos interminables años, ella no había tenido la fortaleza de aguantar un poco más. Pensaba ingenuamente que ese intervalo había sido de unos cuantos minutos, y que unos cuantos minutos no era nada. Pero para ella esos cuantos minutos habían representado más que toda una vida, más que esa eternidad de la vida de la cual hablan, y la suya se había perdido entonces. Lo que Luisa me había dicho por teléfono –"Se muere"– era verdad, era la especie de verdad que puedes percibir en un destello, ella se moría, estaba casi muerta; la espera no había empezado en ese momento; en ese momento había finalizado; o más bien la última espera había durado lo que había durado la llamada telefónica: al principio estaba viva y lúcida, observando todos los movimientos de Luisa; seguidamente todavía viva, pero ya con la vista borrada y sin dar señal alguna de aceptación cuando Luisa dijo, "Se muere"; y la bocina apenas había sido colgada cuando su pulso, según dijo la enfermera, se esparció como la arena.

"Más que toda una vida, más que esa eternidad de la vida...": este más, esta sobre-vida o sobrevivirse, marca una extensión temporal de la vida en la forma de una postergación, al menos en el pasaje que acabo de citar. Antes de morir, en el intervalo de "esos cuantos minutos", ella vivió "más que toda una vida". Este exceso, que en la vida triunfa sobre la vida y en el tiempo vale más que la eternidad de la vida, es ya totalmente diferente de la vida o de la eternidad de la vida,

---

redistribuidos, espaciados, con cambios de acentuación, líneas omitidas o revueltas, como si nos llegaran a través de un teletipo defectuoso, un tablero de una central telefónica sobrecargada: 'La luz brillaba en la oscuridad y la oscuridad... gloria... quién será digno de tomar el libro y romper sus sellos...?' " –y que concluye en la página 222: "Como el nombre lo indica, la apocalíptica, es decir, la capital revelación, deja al desnudo, en verdad, el hambre de sí mismo. Recordemos en *Pompas fúnebres*, en la misma página: 'Me quitaron a Juan... Juan requería una compensación... Yo tenía hambre de Juan'. A eso se le llama una compensación colosal. La fantasía absoluta

pero se presenta –si tal expresión fuera posible– antes de la sentencia y suspensión de muerte, antes de la muerte de J. en vida. Después de la muerte de J., después de que Luisa, quien "debió leer en mi rostro que algo estaba a punto de suceder que sabía que no tenía el derecho de ver, ni ella ni ninguna otra persona en el mundo", sale con todos de la habitación, el narrador queda solo con la muerta. Está sentado "en el borde de la cama". Describe a la mujer, describe su "quietud de efigie yacente, no de ser viviente". Las esculturas y las mascarillas mortuorias, los testamentos, embalsamamientos, criptas, todo lo que guarda y preserva a los muertos, a la vez vivos y muertos, más allá de la vida y más allá de la muerte: este persistente tema puede ser rastreado en los dos relatos que conforman *Sentencia y suspensión de muerte*. "Ella que había estado absolutamente viva no era ya más que una estatua." Sus manos aún guardan el crispamiento causado por "la inmensa batalla que había entablado". En seguida viene el llamado y la resurrección, el triunfo de la vida, el momento en que "esa joven muerta [...] regresó a la vida con mi [llamado]". Él llama a J. por su nombre propio, pero éste jamás es proferido en el relato que hace de ese llamado. Ese proferimiento se le prohíbe al relato. Ese nombre no debe ser articulado públicamente, en voz alta. La inicial guarda el secreto como la tumba, celosamente. La resurrección de J. será anunciada posteriormente como una buena nueva. Más adelante tomaremos en consideración el hecho de que la otra mujer, en el otro relato, se llama Natalia.

Me incliné sobre ella, la llamé en voz alta por su nombre; y de inmediato –puedo asegurar que no hubo intervalo alguno– una especie de aliento salió de su apretada boca, un suspiro que poco a poco se fue haciendo una leve, débil exclamación; casi al mismo tiempo –de esto estoy seguro– sus brazos se movieron, intentaron alzarse. En esos momentos sus párpados aún estaban totalmente cerrados. Pero al cabo de un segundo, acaso dos, se abrieron

---

del absoluto poseerse en la más doliente de las glorias personales; tragarse para estar dentro de sí; convertirse en un bocado; de-venir, de(venir), devenir (en una palabra, "*bander*" ["extenderse"]) el propio bocado...". El tema apocalíptico de *Glas*, desde luego, no se debe nada más al hecho –otro fenómeno de la traducción– de que la palabra griega (*apokalupsis*) fue un recurso del *Septuaginta* [versión griega precristiana de las Escrituras judías que fue compilada por rabinos y adoptada por los cristianos griegos] para traducir el verbo *gilah*, que en hebreo significa "descubrir" (descubrir peculiarmente los genitales, la oreja, y los ojos; en *Freud y la escena de la escritura* yo hago la

de repente y al abrirse revelaron algo horrendo de lo que no hablaré, la más horrenda de las miradas que un ser humano pudiera recibir, y creo que si yo hubiera temblado en ese momento, si hubiera mostrado miedo, todo lo habría perdido, pero mi ternura era tan grande que ni siquiera pensé en lo extraño que era todo lo que estaba pasando, lo cual ciertamente me pareció totalmente natural por causa de ese infinito movimiento que me atrajo hacia ella, y yo la tomé en mis brazos mientras sus brazos me apretaban, y no solamente estuvo totalmente viva desde ese momento, sino perfectamente normal, alegre y casi recuperada del todo.

Entre el llamamiento –la única ocasión en que su nombre es pronunciado, ese nombre que ni siquiera es revelado– y una resurrección que sólo un suspiro indica, no pasó nada de tiempo ("no hubo intervalo alguno"). El primer aliento, el primer suspiro (en francés usamos la expresión "el último suspiro", literalmente el último aliento, para significar la muerte), la primera exclamación de la mujer que acaba de nacer, no *procedió* de un llamado, el cual no fue más que un nombre propio articulado en voz alta. La resurrección, el nacimiento, el triunfo de la vida por lo tanto no habrán sido el efecto de una causa, sino más bien un suceso absoluto, una causa incluso, la causa, *la Cosa*, el nombre propio en sí mismo: puesto que no hay separación alguna o suspensión que separe al llamado del primer aliento, ni siquiera sabemos quién llamó por ese nombre a quién. Ella lo oyó antes de que el otro hubiera acabado de decirlo. Ella es llamada como (lo es) el otro, y es como el nombre de pila que se da por primera vez a alguien cuando nace. El tiempo de esta respuesta que se alía (*responsa*) con el llamado, lo acompaña más que lo sigue, lo actúa más como un nombramiento que como una sucesión, incluso lo posibilita mediante su incondicional entrega. Este tiempo es contemporáneo con el final de *Sentencia y suspensión de muerte*: "y a ese pensamiento le digo eternamente, 'Ven', y eternamente está ahí". Ese "y" ("y de inmediato", "y

---

referencia a Ezequiel –ver al respecto lo que Bloom comenta sobre el carruaje de Jehová y *El triunfo*– y a cierta secuencia: "Entonces comí (la Tora); en mi boca fue como la miel por su dulzura." Un trozo similar en Revelación: "tomé el librito [...] y me lo comí; y en mi boca fue dulce como la miel: y en cuanto lo hube comido, mi estomago se hizo amargo"). Comparaciones necesarias, efectos de la traducción y superposición en *El triunfo de la vida*, *La locura del día*, y *Sentencia y suspensión de muerte* (entre otros). Por ejemplo, de la *visión* ("Y tuve una visión..."; "*Kai eidon*...") que reúne a todos estos textos en torno a Patmos [Isla del Mar Egeo donde san Juan escribió el Apocalipsis

eternamente") alía en un tiempo intemporal a la que es llamada y al que llama, al imperativo "ven" y a la llegada del que viene. En este sentido, no podemos describir ya el llamamiento (exigencia, orden, deseo) y la respuesta en los términos usuales y de acuerdo con las usuales distinciones en un análisis de los actos de locución. El efecto "ven" del "nombre propio" trasciende todas estas categorías (puede llamarse así, "trascendental", en sentido estricto: *qui trascendit omne genus*), y tal suceso, a la vez ordinario y extraordinario, es el que también *Sentencia y suspensión de muerte* "relata". Pero lo relata al tiempo que lo actúa en secreto. La insistencia críptica en el secreto no sólo está señalada por la inicial de un nombre propio que no es un sustantivo ni un verbo ni un pronombre (cuando más, la inicial, J., del pronombre *je*, yo): esta insistencia es constantemente señalada y es constantemente notable, especialmente en su interdicción, como sucede con todo lo que es críptico en su relación con la ley. Así, el narrador repetidamente dice que no puede decir algo. Le está prohibido hablar. Y si una sentencia de muerte está relacionada con una decisión judicial, con la ley, también es un decreto que suspende –mediante una sentencia, un veredicto– el derecho de hablar. ("En cuanto a lo demás, nada quiero decir [...] no he dicho nada extraordinario o siquiera sorprendente. Lo extraordinario empieza en el momento que me detengo. Pero ya no soy capaz de hablar de eso.") La misma interdicción se extiende a la resurrección, al momento en que ve la horrenda *Cosa*, la cual sabemos que no ve como algo, como algo que no sea una acción de ver, una mirada, unos ojos, cuando los párpados de J. se abrieron de repente "y al abrirse revelaron algo horrendo de lo que no hablaré, la más horrenda de las miradas [...]". Antes de eso, recordemos, Luisa había visto en el rostro del narrador que "algo estaba a punto de suceder que sabía que no tenía el derecho de ver, ni ella ni ninguna otra persona en el mundo [...]". El decreto de muerte

---

por inspiración divina]. (Hölderlin se encuentra en el grupo, junto con muchos otros.) Pero también por el imperativo "Ven" que conforma su escansión regular. "*Pas*" ["paso, nada"], por efecto del "Ven", como una superposición de la Revelación. Tremendos problemas de traducción. Los traductores tendrían que leer –y citar– todos estos textos en hebreo y en griego. ¿Qué sucede cuando *eidos* se traduce como "visión"? ¿Y los términos *erkhou* y *hupage* por "venir" y a veces por "ir"? El ir y venir de "*Thomas l'obscur*" ["Tomás el oscuro"] (en sus dos versiones). Tendrán que dirigir la lectura de *Sentencia y suspensión de muerte* al final, cuando Jesús dice: " 'Yo soy alfa y omega, el

es por lo tanto la decisión prohibitiva que suspende el "relato" titulado *Sentencia y suspensión de muerte* al borde del suceso que no tiene el derecho de relatar, pero que también lo pone en operación, lo pone en funciones, lo hace relatar; decreta, le pide que relate; a partir de esta suspensión prohibitiva, lo hace retomar el relato imposible, lo hace relatar aquello que no relatará. El texto comenta el título (un *parergon* o *cartucho* entre la obra y lo que se encuentra en el exterior de ella como el tópico del derecho a la literatura), un título que por lo tanto forma parte del escrito sin pertenecerle; pero el título también expresa la imposibilidad del texto, es decir, del relato mismo al que habría dado un título; la imposibilidad de un encabezado. *Sentencia y suspensión de muerte*, es el decreto de muerte: del título. Del título o del encabezado. Es la condición de su posibilidad o imposibilidad. La conjugación entera, en todos sus tiempos, de la ley y el deber (debo, debí, no debí, no debo, no deberé, no debí haber debido), todos los pasos [aquí *pas* significa tanto los pasos como los "no", las negaciones] de la interdicción, en todos los tiempos y todos los modos. Este *doble mensaje*, así como la *doble invaginación* de esta interdicción, nos permiten leer, dan a leer, la ilegibilidad de este suceso imposible (la vida tras de la vida de la resurrección); de esta "nueva". Así:

[...] preguntó cuánto tiempo había estado allí, me pareció que recordaba algo, o que estaba a punto de recordarlo, y que al mismo tiempo sentía cierta aprehensión ligada a mí, o al hecho de que yo hubiera visto, de que la hubiera sorprendido en algo que yo no tenía que haber visto. Todo eso me llegaba a través de su voz. No sé cómo respondí. En seguida se relajó y se hizo totalmente humana y normal nuevamente.

Aunque puede parecer extraño, no creo que yo haya tenido durante todo el día un solo pensamiento claro sobre el suceso que había ocasionado que J. de nuevo volviera a hablar y reír conmigo. Sencillamente, en aquellos momentos la amaba mucho y nada más eso me importaba. Sólo tuve el sufi-

---

principio y el fin, el primero y el último [*prōtōs kai eskhatos, ē arkhē kai to telos*]... Sin duda he venido rápidamente [*Nai, erkhomai takhu*]... Y el Espíritu [*pneuma*] y la desposada [*numphē*] dicen 'Ven' ", etcétera. Por vía de la total bibliografía y sigilografía de los *siete sellos*. Y por vía de la escatología de Blanchot en "*Le dernier homme*" ["El último hombre"] ("Con frecuencia era tan obvio que lo que me contaba sobre su vida lo había sacado de libros que la gente, inmediatamente recelando una especie de sufrimiento, salía de su camino para no encontrarlo. Por esto en su deseo de hablar vacilaba de la manera más extraña. No tenía idea clara de lo que los demás llamamos la

ciente control de mí mismo como para ir a decirles a los otros que J. se había recuperado. No sé como tomaron la nueva [...]

El narrador registra que llevó la noticia –una nueva [*nouvelle*, del italiano *novella*, del latín *novella*, del latín *novus*, nuevo], en resumen, un relato y una buena noticia– como un evangelista que ha regresado (de la muerte) para anunciar la resurrección de J. Ese paralelismo con Jesucristo (un decreto que condena a alguien a morir, una suspensión de la muerte que concuerda con la resurrección: "Yo soy la verdad y la vida", el triunfo de la vida...) es apoyado por más de un testigo (mártir, se podría decir) o de un tramo del relato. Se inscribe en profundidad un efecto de estratificación, empezando con la visita al médico, el primero que decretó la muerte de J. Él es un creyente:

Esa primera vez me recibió con la declaración: "Poseo la fortuna de la fe, soy un creyente. ¿Y usted?" En una pared de su despacho había una excelente fotografía del sudario de Turín, una fotografía donde él decía ver dos imágenes sobrepuestas: una de Jesucristo y otra de Verónica; y en verdad yo veía claramente detrás del rostro de Jesús los rasgos de una mujer –bella en extremo, incluso magnífica con su expresión de raro orgullo. Diré una cosa más sobre este médico: no carecía de buenas cualidades; a mi parecer era más confiable en sus diagnósticos que la mayoría.

Tal estratificación en profundidad no se reduce al establecimiento de los Evangelios como un paradigma o modelo de referencia; una *Sentencia y suspensión de muerte* poderosamente citada, o puesta en movimiento de manera críptica, como un enorme y ejemplar relato. Y tampoco es al revés: pues uno también podría estar tentado a leer *Sentencia y suspensión de muerte* como la regresión analítica hacia una especie de relato original, una secuencia invariable de la cual los Evangelios serían solamente un ejemplo, una variación, un caso. La rela-

---

seriedad de los hechos. La veracidad, la precisión que debía tener lo que se decía lo maravillaba. "¿Qué quieren decir por 'suceso'?" Yo leí la pregunta en su ademán de retirarse. Ella le llamaba 'el profesor'. Él no hablaba con nadie. No quiero decir que no me hablaba a *mí*, pero era una persona diferente de mí quien solía oír lo que él decía. ¿Vendrá todavía? ¿Se irá ya? La felicidad de decir sí, de afirmar interminablemente. Él tenía que estar de sobra: ser el sobrante, uno más en exceso. Constantemente evito pensar: él, el último, sin embargo no sería el último. Incluso un Dios necesita un testigo. Pero conmigo allí, se quedaría solo, más que cualquier otro hombre, ni

ción, en mi parecer, es de una especie diferente: es una seriación sin paradigma. Si existe un relato, existe en la medida de que ningún paradigma es capaz de determinarlo o detenerlo. La repetición serial involucra efectos "paradigmáticos" pero los vuelve a insertar en la serie; y tal reinserción se encuentra ya, todavía, operando en *Sentencia y suspensión de muerte*, la cual por sí misma, "sola" –si es ésta la palabra adecuada– constituye una serie de relatos (a lo menos dos); relatos a la vez análogos (de ahí la serie) y totalmente diferentes, sin ofrecer ninguna garantía de analogía. Por cierto, ya que aludimos al velo de Verónica, es notable que este episodio de la Pasión no aparece en ninguno de los evangelios canónicos, como lo señala Pierre Maudale en su *Une tache serieuse?: récit* (París, Gallimard, 1973, p. 106). ¿No es la relación de Shelley en *El triunfo de la vida* con aquellos que Harold Bloom llama los "precursores" de Shelley análoga a este hecho? ¿No podría calificarse de *nouvelle* o cuento este "poema"?

La pregunta tiene la siguiente resonancia: ¿Qué es un cuento o *nouvelle* cuando ya no relata, cuando ya no es relatado como el cuento de un suceso de la vida tras de la vida, cuando sencillamente no lo presenta, sino que su relación con este "suceso" (esta supervivencia) es la relación sobrenatural cuya pista estamos siguiendo aquí bajo los títulos de *Sentencia y suspensión de muerte* o *El triunfo de la vida*. La supervivencia sucede al "amanecer", con el alba, para aquel que dice "yo" y que no debe decir nada. ("En cuanto a lo demás, no quiero decir nada"; "[...] yo, cuyos pensamientos deben quedar en silencio / había permanecido tan en vela como [...]".) Todo el derramamiento de luz y de gloria solar al principio de *El triunfo de la vida*, aquí se concentra en el momento de la resurrección de J.: "El despertar de J. fue al amanecer, casi al salir el sol, y la luz del alba le encantó." Si tuviéramos aquí el tiempo y el espacio, tendríamos que invocar la figura paternal del sol ("el Sol su padre") que domina la apertura de

---

siquiera consigo mismo, ni siquiera con el último de los hombres que él mismo era –por lo tanto el último de los últimos." Todo esto tendrá que haber sido citado extensivamente), o por vía de Nietzsche (por ejemplo, "*Ödipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt*": "El último filósofo, eso es lo que yo me denomino, pues yo soy el último de los hombres. Nadie se acerca a mí sino por mí solamente, y mi voz me llega como la voz de un hombre que se ahoga." Lo cual debe ser citado en su totalidad). Pero yo habré de volver a dar esa lectura en otro lugar. Esto, también, es un "fragmento". Contexto insaturable.

*El triunfo*, hasta la llegada, con la luna, del "espectro de su madre muerta"; figura de rostro borrado, deliberadamente tachada de insignificante por J., la figura de su madre, la "reina madre", una mera comparsa, casi supernumeraria, una figurante, una figura sin rostro, el origen desvanecido de toda figura, el fondo sin fondo y sin fin contra el que se rebela sin cesar la vida de J. y del que ès arrancada en cada momento. Puesto que jamás tendremos el tiempo y el espacio para esta madre, damos seguidamente un pasaje, una de sus apariciones subrepticias y regulares a lo largo del texto, unas cuantas líneas después del "despertar" de J. con el "amanecer":

Al parecer la morfina no había afectado su ánimo para nada: alguien que está saturado con drogas puede parecer lúcido e incluso profundo, pero no alegre; pues bien, ella estaba extremadamente, naturalmente alegre; me acuerdo que se burló de su madre de la manera más tierna, lo cual no era usual. Cuando pienso en todo lo que sucedió antes y después de eso, pienso que el recuerdo de toda esa alegría sería suficiente para matar a un hombre. Pero en ese momento yo simplemente veía que estaba alegre, y yo también estaba alegre.

Durante todo ese día casi no tuvo ataques, aunque hablaba y reía lo suficiente como para haber tenido veinte. Comió mucho más que yo [...].

Mucho se puede decir sobre esta alegría, sobre la calidad de la experiencia así llamada que describe lo que propiamente forma parte de un acto o caso de supervivencia; la levedad de su afirmación, *del sí, sí, sí al sí* del cual nada se recuerda, del *sí* que sin describir ni decir nada, que realizando tan sólo esta afirmación del *sí* que dice *sí al sí*, no debe siquiera poseerse ni conocerse. Pero este no tenerse ni deberse, no deberse ni saberse también es una interdicción que interpone un inconsciente entre el suceso y la experiencia de éste, entre el sobrevivirse y la experiencia consciente, presente y atenta a lo que así

---

¿Y de qué manera lo que aquí digo "atañe" a *El triunfo de la vida*, que yo leí en un idioma "extranjero", y del que carezco tantos rasgos contextuales? ¿Y según qué condiciones, además...? *20-27 de febrero de 1978.* Último juicio. Resurrección de los muertos. Espectros, *Doppelgänger* [el fantasma o doble de una persona viva]. (Nietzsche: Yo soy un *Doppelgänger*, en *Ecce Homo*. El suceso –que sobreviene– ¿cómo habrán de traducir esta palabra? [la palabra es *sur-vient*, o sobreviene; bien que el autor se dirija a los "traductores" (de todos los países), es lastimosa esa rancia y añeja debilidad intelectual francesa que consiste en desconocer, o más bien ignorar, la riqueza del idioma

sobreviene. Yo –ese que dice yo, es decir, yo– no sé lo que ha sucedido, lo que me habrá sobrevenido. *J. no debe saber para nada lo que le ha sucedido.* Este *no*... *nada* puede ser entendido en todas y cada una de las maneras que quieras; aquí se re-cita de todos los modos y maneras. El miedo del narrador:

"¿Por qué –dijo con frialdad–, quieres quedarte *precisamente* esta noche?" Supongo que estaba empezando a saber tanto como yo sobre los sucesos del amanecer, pero en ese momento me asustaba el pensamiento de que pudiera descubrir lo que le había sucedido; pensaba que enterarse sería algo absolutamente horrendo para cualquiera que tuviera miedo de la noche.

Por lo tanto, no se sabe con seguridad que ella sabe lo que le ha sucedido *a ella*, es decir, su regreso a la vida; en cualquier caso no debe saberlo, no lo debe saber, no debe haberlo sabido, no lo debió haber sabido, descubierto... Aquí saber significa "descubrir", "enterarse"; éstas son palabras del narrador. Ahora bien, lo que éste teme es la posibilidad de que J. pueda enterarse o descubrir por *él* –por su relato más o menos irreprimible, de un relato de los hechos que fue incapaz de reprimir durante el tiempo del suceso mismo– el triunfo de la vida que le había sucedido, sobrevenido a ella. Le asusta el pensamiento de que pudo haber dejado escapar algo, pudo haber violado el decreto que prohíbe el relato del suceso, ya para entonces un suceso del pasado, el cual nunca se hizo *presente* (porque ella recupera el aliento antes de que él haya terminado de decir su nombre, diciéndole en verdad "Ven", "Ven de nuevo", "Regresa") y que en sí mismo pertenece al orden, del relato.

Esa cosa aterradora que sobrevino sin jamás hacerse presente, ese suceso que se hace inefable en el momento mismo que es visto, que es visto sin que haya nada que ver excepto una mirada o una *visión* ("sus párpados [...] se abrieron de repente y al abrirse revelaron algo ho-

---

español] –consiste en nada, en nada que no sea lo que sucede, lo que pasa y pasa.) Apocalipsis, escatología, la "última guerra", el "contexto" de *Sentencia y suspensión de muerte*. "Ven" es el suceso que sobreviene. Superposición apocalíptica de textos: no existe un texto paradigmático. Tan sólo relaciones de crípticas vagancias espectrales de marca en marca. Palimpsesto (lo inacabado definitivo). Ninguna pieza, ninguna metonimia, ninguna obra integrada. Y por ende ningún fetichismo. Todo lo que aquí se dice sobre la doble invaginación puede aplicarse –una labor de la traducción– a lo que se explica en *Glas*, por ejemplo, respecto del tema del fetichismo, como el argumen-

rrendo de lo que no hablaré, la más horrenda de las miradas [...]"), esa cosa horrenda, lo horrendo de *la cosa* no es solamente inefable, inenarrable: es prohibitiva, prohíbe contar y aun ver ("[...] que yo hubiera visto, de que la hubiera sorprendido en algo que yo no tenía que haber visto"). Pero la interdicción es violada por sí misma ("algo que no tenía que haber visto"). Da inicio a la suspensión del relato, en otras palabras lo paraliza pero también lo pone en movimiento con un solo paso, una sola negación [*pas* como paso y negación]. La interdicción se transgrede a sí misma y produce el paso y la negación que lo atraviesa: el relato mismo. El relato que cuenta "lo que pasó" sin jamás haber estado presente, y que se lo cuenta al "sujeto" mismo a quien le sucedió y se supone no debe saberlo –este relato imposible es superado, sobrepasado, desbordado por su propia sentencia de muerte, decreto de cesación. Aquello que debe permanecer fuera de su alcance es precisamente lo que lo revive en cada instante. La cosa prohibida prohíbe. Eso que prohíbe (y que no es prohibido) sucede, sobreviene, sin alcanzar y sin sucederle a nadie y a nada en el relato. Y J. no debe enterarse por ese "yo" de lo que pasó sin que le pasara a ella, ella, el "sujeto" de todo, el tema de *la cosa*.

Acaso "cosa" siempre ha designado en la filosofía aquello que no llega. Las cosas llegan, suceden, pero *la Cosa*, en su determinación como *hupokeimenon* o *rēs*, es la sustancia a la cual los "accidentes" le suceden, y en la cual los predicados se fijan, pero que por sí misma no puede ser el accidente o el predicado de otra cosa. La cosa no le sucede a otra cosa. *La cosa*, cuando es definida como *hupokeimenon*, es aquello a lo que el *sumbebēkos* o accidente le sucede, pero que siendo una cosa no sucede, no sobreviene. En la medida de esto y en este sentido al menos, la historia o la posibilidad del relato no puede ser constitutiva de *la cosa*. Ni tampoco de *la cosa* en tanto que *aisthēkon* o en tanto que *hulē*, para usar las tres determinaciones cuya historia, o

---

to de la vaina (¿se habrá de traducir como vagina? En torno a la vaina, ver *Glas*, página 257; ver también allí, respecto del tema del fetichismo, páginas 253 y 235, "contra" Hegel, Marx y Freud. Freud: el fetiche se erige como un "monumento" un "*stigma indelebile*", un "signo de triunfo"). *Sentencia y suspensión de muerte* y el fetichismo. ("Para nada era supersticiosa al enfrentar sus nocturnales miedos; se enfrentaba a un peligro muy grande, un peligro sin nombre y sin forma, completamente indeterminado, y cuando se encontraba sola, ella a él se enfrentaba sola, sin recurso a truco o fetiche alguno.") De manera similar, todo lo que aquí se dice sobre la doble invaginación pue-

fábula, Heidegger nos presenta en *Los orígenes de la obra de arte*. Aquí *la cosa* es "horrenda" porque en su mismo no suceder, le sucede (sobreviene) al "Ven"; en su nada de nada resulta un proceso que no puede ser decidido, al no ser ni vida ni muerte, sino más bien supervivencia; es el mismo proceso que pertenece, sin pertenecer, al proceso de la vida y de la muerte. Sobrevivir no es lo opuesto de vivir y tampoco lo mismo que vivir. La relación es distinta, difiere de ser idéntica, difiere de la distinción de las diferencias –es indecisa, o en un sentido muy riguroso, es "vaga", *vagus*, evasiva, acampanada, como un borde acampanado. Quiero citar un pasaje donde "vivir, sobrevivir" es definido precisamente como un "objetivo vago", en el momento exacto en que esa coma entre los dos verbos es la marca de la vacilación de una transición o de una oposición entre ellos: ni conjunción ni disyunción, ni ecuación ni oposición, sino meramente puntuación que marca una pausa antes de que se exprese el deseo de un borde o límite [*arête*], de una suspensión o cesación [*arrêt*]. También cito este pasaje porque en él se da la proximidad de un "triunfo". Ésta es una de las ocasiones en que ella "triunfa" absoluta, intransitivamente:

> El dolor próximo a su corazón no desapareció, pero los síntomas amenguaron y una vez más ella había triunfado. El tratamiento fue discutido de nuevo: ella quería mucho que se hiciera, ya sea para terminar con el asunto de una vez, o porque su energía no podía seguir satisfaciéndose con un objetivo vago –vivir, sobrevivir– sino que necesitaba de una firme decisión en la que ella se pudiera apoyar firmemente.

Este "vivir, sobrevivir" de inmediato aplaza la vida y aplaza la muerte; es una línea (la inestabilidad del *sobre*) que por lo tanto no es de oposición clara y tampoco de equivalencia estable. El "vivir, sobrevivir" difiere y dilata, trascendiendo la identidad y la diferencia. Su dominio se encuentra en verdad dentro de un relato conformado con tra-

---

de relacionarse –labor de la traducción– con lo que se dice en *La doble sesión* sobre el *himen/eo* (como silepsis) y la placa de vidrio. La discusión, que está por venir, de la estructura vitrificante de la escritura y del deseo en *Sentencia y suspensión de muerte* ("La volví a ver a través del escaparate de una tienda. Cuando alguien que ha desaparecido totalmente se encuentra de repente ahí, en frente de ti, tras un vidrio, esa persona se transforma en una figura de lo más potente (a menos que te perturbe). La verdad es que después de haber tenido la fortuna de verla a través de un vidrio, lo único que quería durante todo el tiempo que la conocí era de nuevo tener ese 'gran placer' a

zos, escritura, distancia, tele-grafía. El telé-fono y el tele-grama son únicamente dos de las formas de esta tele-grafía donde el trazo, la grafía en general, no se fija de manera secundaria en la estructura "telcica", sino que más bien la marca *a priori*. La diferencia –sentencia de muerte o triunfo de la vida– hace diferir a la escritura del relato. Esto lo notamos cuando éste se señala a sí mismo, se "denota a sí mismo" (por ejemplo), en el contexto mismo del pasaje que acabo de citar sobre el "triunfo" y "vivir, sobrevivir". El narrador acaba de relatar, escribir, lo que J. le había escrito. ("Durante el inicio de mi estancia en Arcachon, J. me escribió un carta bastante larga, y su letra aún se mostraba firme y vigorosa.") El narrador siempre se encuentra a distancia (lejos, *tele*); siempre regresa de un lugar lejano y al final permanece alejado. ¿Qué es lo que le escribe ella? "Me decía que el médico apenas le había dado a firmar un papel en caso de que sobreviniera un accidente. Así pues, el tratamiento, que consistía en una serie de inyecciones –una diariamente, que le darían en su casa– estaba a punto de empezar." El médico, el que la ha desahuciado y de hecho ha firmado su sentencia de muerte al recetarle ese tratamiento, el autor del decreto, le pide a ella, la mujer condenada, que lo libere de la responsabilidad como médico, mediante una firma que subscriba la sentencia de muerte. El narrador ya ha firmado su sentencia de muerte, la ha suscrito, al decirle a J. que ella está sentenciada a morir, que el doctor la ha desahuciado. En el caso del papel, ella tiene que rendirse con un documento firmado y refrendado; "dándose la muerte", por ende, arriesgando la muerte en un esfuerzo por sobrevivir.

Este gesto queda confirmado por la exigencia que se formu-la en otra parte del relato: "si no me matas, me matarás". Ahora bien, este tratamiento, tal como fue prescrito u ordenado por el médico, a su vez será postergado, por un motivo que no se revela, tras de un "ata-

---

través de ella, y también romper el cristal. Lo extraño era que aunque la experiencia del escaparate que he descrito se podía aplicar a todo, resultaba más real en el caso de las personas y objetos que me interesaban peculiarmente. Por ejemplo, si me encontraba leyendo un libro que me interesara especialmente, lo leía con un placer grande, pero el placer mismo se encontraba tras un cristal: lo podía ver, lo podía apreciar, pero no lo podía agotar. De manera similar, si me encontraba con alguien que apreciaba, todas las cosas agradables que sucedían entre nosotros permanecían tras un vidrio y a resguardo por lo tanto, aunque también muy lejanas y en un pasado eter-

que" y más de una llamada *telefónica*. El día antes de que debiera empezar el tratamiento, habiendo sido ya suscrito el documento,

> sintió un violento dolor punzante cerca de su corazón y sufrió un ataque tan severo de asfixia que les hizo llamar a su madre [–no es ella quien hace la llamada personalmente, *hace* que alguien la haga: un relevo más en el camino–] quien a su vez llamó al médico. Este médico, como todos los especialistas más o menos distinguidos, no solía romper su rutina para auxiliar a un enfermo. Pero en esa ocasión acudió con bastante premura, sin duda a causa del tratamiento que debía empezar a administrarle a partir del día siguiente. No sé lo que vio: nunca me habló de ello. A ella le dijo que no era nada, y es verdad que la medicina que le recetó era insignificante. Sin embargo decidió posponer el tratamiento unos días.

Puesto que es en este momento cuando "triunfa una vez más", surge la sospecha de que hay acaso una conexión entre el inicio del tratamiento y la sentencia de muerte, porque ella triunfa cuando el tratamiento es diferido. Pero como también exige que se le dé la muerte y se la da a sí misma, todas estas proposiciones en torno al triunfo y a la sentencia quedan revertidas a cada paso.

Ésa sería la sobre-verdad del sobre-vivir, la calidad hipertópica de este proceso. *La Cosa* se da sin darse, tiene lugar sin tener lugar: no ha lugar en el proceso, no ha lugar al "final" del proceso, se encuentra más allá de la absolución inclusive, de la deuda, de lo simbólico, de lo judicial. (En la ley francesa el no haber lugar representa la extraña decisión judicial que vale *más* que un perdón: anula los procedimientos mismos de la acusación, el emplazamiento, la detención y la causa, aun cuando éstos hayan tenido lugar; sólo permanece su transcripción, así como la certificación del no lugar.) El suceso imposible de relatar del regreso de J. a la vida mantiene al relato en suspenso, sin aliento, durante un intervalo interminable que no es meramente el

---

no. Pero cuando de gentes y cosas sin importancia se trataba, la vida reasumía su inmediatez y sentido ordinarios, y aunque prefería mantener la vida a distancia". "Y acaso yo hubiera podido saber algo sobre sus intenciones que incluso ella jamás hubiera podido saber, vuelta tan fría por mi distanciamiento que se encontraba bajo vidrio", así como en *La locura del día* (donde casi se pierde a la vista por causa de los cristales), o como en "*Une scène primitive*" ["Una escena primitiva"] ("a través del vidrio de la ventana –como si fuera a través de una ventana rota–"). ¿Habrán de traducir *verre* [vaso] y *vitre* [vidrio] como *glass* [vaso, vidrio en inglés, homónimo del francés *glas* o

tiempo de lo que se relata: el que relata [aquí, *le recitant*, el recitador] es también, para empezar, *el que sobrevive*. Esta supervivencia es también un regreso fantasmal de los muertos (quien sobrevive es siempre un fantasma), y está representada desde el inicio, a partir del momento en que el carácter póstumo, testamentario, evangélico, del relato empieza a desarrollarse o desenrollarse. El narrador ha mencionado que el médico ha desahuciado o sentenciado a muerte a J., ha mencionado la manera en que él mismo se lo ha dicho a ella, ha mencionado "algunas líneas" que ella escribió y que "quería mantener en secreto". ("En ese escrito, que aún conservo [...] no había mención alguna de mí. Pude ver la amargura que sintió al oír que yo estaba de acuerdo con que se suicidara") Yhele aquí, él mismo sentenciado por el mismo médico, y por lo tanto sobreviviéndose, viviendo el "remanente" "supernumerario" de una vida:

> Su médico me dijo que la había desahuciado desde 1936. Claro está que él mismo, a quien consulté en diversas ocasiones, una vez me dijo, a mí también: "Puesto que tú debiste morir hace dos años, todo lo que te queda de vida es una postergación." Solamente me había dado seis meses más de vida y eso fue hace siete años. Pero él tenía un motivo importante para querer que yo me encontrara a dos metros bajo la tierra. Lo que me dijo era tan sólo la expresión de un deseo, únicamente sugería lo que quería que sucediera. En el caso de J., sin embargo, pienso que decía la verdad.

Esto no elimina la posibilidad de que la sentencia de muerte de J. sea de igual forma la expresión del deseo del *narrador*.

Esa postergación dentro de la cual cada momento de la vida es *extra*, *super*numerario (la supernumerología –1936, dos años, seis meses, siete años, dos metros– con que se hace el recuento de todo y se determinan las cuentas), esa supervivencia, establece a este relato, este relato anteriormente sin relato (ahora la borradura de la desig-

---

doblamiento a muerte]? Una cosa más que evade el uso cotidiano, el valor de la utilización. Gastar, agotar, lo que ya no se estila. Valor excedente y conversión en fetiche. La calidad de trasluz, calidad "bajo vidrio" del texto en una traducción, y por tanto de toda marca. ¿Cómo se debe firmar una traducción? ¿Cómo debe traducirse un nombre propio? Existe a partir de ese momento una cosa que se pueda llamar un nombre propio? Yel "sí" en la traducción. Las personas que se casan en el extranjero (*yes... yes...*): todas las garantías en las transferencias de los certificados de casamiento. Irresponsabilidad fundamental respecto de un texto traducido. Lo ideal sería

nación de relato es parte del relato de *Sentencia y suspensión de muerte*) en la sobre-verdad, en el complemento de la verdad sin verdad.

¿Por qué en la sobre-verdad? En el momento en que el narrador dice, "me asustaba el pensamiento de que pudiera descubrir lo que le había sucedido; pensaba que enterarse sería algo absolutamente horrendo para cualquiera que tuviera miedo de la noche", sospecha que se ha permitido a sí mismo decir lo que no tenía que decir (es decir, como siempre pasa, lo único que había que decir), de decir lo que sería (absolutamente) aterrador, la cosa aterradora. Éste es el principio de lo que llamaré, utilizando una figura que he justificado en otro lugar (*Pas*), la escalera o escalada de la verdad, una verdad tras de otra, una verdad encima de otra, una arriba o abajo de la otra, cada paso más o menos verdadero que la verdad. Ésta no es una cuestión de la verdad objetiva o impersonal, de la veracidad, de decir la verdad que es equivalente al asunto de que se trata. Ni de la relación entre la verdad y la interdicción (la verdad que se debe callar); ni de la verdad transgresora o la transgresión de la verdad, de la verdad como ley o que está por encima de la ley.

Hay una *exigencia del relato* por parte de J. "Acaso sí cometí un grave error al no decirle lo que estaba esperando que le dijera. Mi falta de franqueza nos puso frente a frente como dos criaturas que se acechaban pero que ya no eran capaces de verse." Él no le ha ocultado lo que no le ha dicho: en cierta manera, ella lo sabía lo suficientemente bien como para esperar que se lo dijera. No decir la verdad, en este caso, o más bien ser "insincero", no ser "franco", no consiste en no decir algo (algo que en cierta manera es sabido), sino simplemente no *decir*, no *admitir*, lo que ya ha sido revelado; no revelar lo que ha sido revelado. Por ende se podría pensar que la verdad en este caso consiste en el acto de *decirla*, de *recitarla*, y no en la relación de veracidad entre lo que se dice o es experimentado y el acto de decirlo, entre

---

traducir a un sistema de escritura diferente (para un europeo el japonés, por ejemplo). Pero eso también es válido para "mi" idioma. Contrato imposible. *27de febrero a 6 de marzo de 1978.* No olvides que N. (Natalia) es traductora. ("Traduce escritos en todo tipo de lenguajes". El narrador señala: "Era ése un aspecto de su carácter que contribuyó a que no la entendiera." A estas alturas debe ser evidente que todos estos textos involucran la ley y la transgresión, y las normas que son dadas, y el tipo de normas que solamente pueden ser obedecidas mediante su anterior transgresión. Ayer leí, entre algunos grafiti: "no me leas". Yo continuamente cuestiono lo que *debe* hacer-

el decir y la cosa que se dice, en este caso entre el relato y lo que relata (su sentido o su tema): todas estas distinciones cobran importancia de manera, por así decirlo, hipertópica. Pero si pensáramos que la verdad consiste solamente en el acto de decirla, aún así estaríamos consignando la verdad al tiempo presente de un acto (el decir, relatar, relacionar) o incluso de lo representativo (un decir o relacionar que produce, en el presente, el contenido o tema de lo que se ha dicho o relatado; el tema relatado del relato, su "referente" no diferido). Sin embargo, también este *presente* es acarreado por la progresión escalonada de la verdad (encima y) más allá de la verdad.

La verdad-tras-la verdad de la vida-tras-la vida: la verdad que no se le dice a J. mientras ella se sobrevive; a quien, como suele suceder en la mayoría de los casos, no se le dice que ha sido desahuciada, que está sentenciada a muerte, que la enfermedad no se habrá de compadecer de ella y perdonarla, que se *va* a morir o incluso que *acaba* de morir, sino más bien que no ha muerto, que ha muerto y ha sobrevivido. Es esto lo que es horrendo del caso: de *la cosa* como el suceso de la supervivencia, de la vida-tras-la vida: pero este suceso, este volver a la vida, jamás se hace presente. Es por esto que carece de verdad, es más o menos que la verdad. Esta verdad-tras-la verdad le proporciona al narrador (él mismo condenado, sentenciado, a sobrevivir, y también condenado por el doble mensaje de una petición imposible) una doble "excusa":

1. "Mi pretexto es que en ese momento la elevé sobre cualquier tipo de verdad, y la mayor de las verdades me importaba menos que el más mínimo riesgo de angustiarla."

Si aquí quedara la cosa, si eso fuera todo, podríamos interpretar este movimiento en términos banales: el prefiere el bienestar de J., su paz y tranquilidad, a su propia insinceridad, su propia relación con la verdad. Pero esto precisamente no lo es todo, y por este motivo la

---

se o no hacerse (por ejemplo, respecto de la lectura, la escritura, la enseñanza y lo demás), para descubrir sobre qué está construido el lugar de lo que tiene lugar (por ejemplo, la universidad, los linderos entre las facultades, entre un discurso y otro discurso, etcétera). Respetando (hasta cierto punto) el contrato que me liga con los demás autores de este libro, hoy he decidido que es mejor que me limite al problema de lo que "se debe", lo que se debe hacer o sea necesario, y de su transgresión (en las esferas de la lectura, la escritura, la institución universitaria, y todo lo demás –campos todos que se resisten a la delimitación) desde el punto de vista de la traducción (*Über-*

excusa, al menos la que da o la que se da, es doble: J. tiene acceso, o más bien sólo se aproxima, a una verdad que es superior a la suya, a la verdad en nombre de la cual está prohibido decirle a ella la verdad.

2. "Otro pretexto es que poco a poco ella parecía acercarse a una verdad comparada con la cual la mía perdía toda significación."

La verdad a la cual ella solamente se aproxima podría ser la que ya sabía, pero sin embargo quería, según él cree, oír de sus labios; pero acaso también podría ser un secreto que se hallaba *encima* de lo que él pudiera haberle contado pero se lo ha prohibido: *la Cosa espantosa*–la vida-tras-la vida que ha sobrevenido sin sobrevenir, la llegada de lo que ya pasó– es el *pasado*, sin haber tenido lugar en el presente, remplazando tanto a la vida como a la muerte sin "tener" "lugar" en el tiempo que pasa o no pasa cuando un nombre propio pone en movimiento y paraliza todo el relato, prohíbe el mismo paso que ha puesto en movimiento, *fascina* a toda la narrativa de *Sentencia y suspensión de muerte*. Esto también se puede leer como un fascinante *tratamiento de* la verdad. En la diseminación imparable de sus títulos, la sentencia de muerte es la verdad *acerca de* la verdad, *sobre* la verdad; la sin-verdad *sobre* la verdad, el sin-relato de la sin-verdad *sobre* la verdad.

Desde el principio hasta el final. Empecemos ahora con el final, el mero final, el fin del final, el fin de lo que yo llamaré por conveniencia y sin rigor la "segunda parte" del "libro". Pero esta segunda parte es una totalidad perfectamente autónoma. Es verdad que si aceptamos el sistema convencional de legalidades que en la literatura organiza o enmarca la unidad de la obra (la encuadernación, el diseño, la unidad del título, la unidad del nombre del autor, la unidad del contrato, el registro del derecho de autor, etcétera), *Sentencia y suspensión de muerte* (en cada una de sus versiones), es una sola obra firmada por un solo autor, conformada por dos relatos en primera persona que

---

*setzung, Über-tragung*, trans-ferencia, trans-misión, etcétera). ¿Qué es aquello que *no se debe* decir, hoy en día, si hemos de seguir el sistema dominante de las normas en este campo? No lo digo yo; yo digo aquello que no se debe decir: por ejemplo, ¡que un texto puede tener una relación de transferencia (en el sentido psicoanalítico principalmente) con otro texto! Y puesto que Freud nos hacer ver que la relación de transferencia es una relación "amorosa", yo recalco el hecho: un texto ama a otro (por ejemplo, *El triunfo de la vida* de manera transferible *ama* a *La locura del día*, que a su vez...). Basta para hacer a un filólogo reír a gritos (o aullar), y al mismo Freud, quien sin embar-

siguen determinado orden, y así sucesivamente. Y todo eso que en el contexto puede poner en tela de juicio este sistema convencional de legalidades también se hace presente en el formato. En tal formato, la extraña estructura del doble relato gira en torno a una bisagra invisible, un doble borde interno (el espacio entre la última frase del primer relato y la primera del segundo). No hay garantía absoluta de la unidad de los dos relatos, y todavía menos de la continuidad de uno en el otro, o incluso de que el narrador que dice "yo" en cada uno sea el mismo. E incluso si éste empieza diciendo, "Seguiré con este relato", lo cual acrecienta la indecisión de la obra, no hay un verdadero hilo conductor que vaya de un relato al otro, ninguna conexión temporal, ningún personaje, ninguna situación, ni nada por el estilo. Y "este relato" puede indicar, con su pronombre demostrativo, un relato totalmente diferente, así como también el que acaba de terminar con "me detengo" "en el momento en que" "lo extraordinario empieza". Esta indecisión jamás queda resuelta. El doble relato está construido de tal manera que se mantenga la indecisión y que se mantenga en suspenso la exigencia del relato que, como en *La folie du jour*, exige la unidad de un narrador que sea capaz de recordar y de serenarse para decir "exactamente" lo que ha pasado. Entre otras cosas, siempre nos podemos preguntar, contraviniendo la ley (la ley del registro del derecho de autor, con todas sus implicaciones, por ejemplo, de identidad fija del autor como el signatario "real", el portador de un solo apellido), si la temporalidad del segundo relato no tiene lugar antes, no habrá tenido lugar, antes del "primero". Por lo tanto el título *Sentencia y suspensión de muerte* también se puede referir (lo que sería todavía un sentido más) a la sentencia de muerte, la cesación mortal *dentro* del relato, casi en su parte central. La vida de J. tras de la sentencia de muerte, luego su muerte, y luego la vida-tras-la vida, y posteriormente su muerte, parecen en efecto estar seguidas por la

---

go sí describió a la transferencia como "una nueva edición" (¡claro está, en el sentido metafórico de *Übertragung*!). ¿Bajo qué condiciones es posible esta magnetización de la transferencia entre los llamados textos? Acaso esta extraña pregunta desde hace mucho tiempo me ha preocupado (o me ha comprometido). Me ha preocupado en lo que no debió haberlo hecho. ¿Cómo vas a traducir eso? Lo que no debe hacerse en el campo de la traducción, la transferencia, o en el campo antes mencionado de la literatura comparada: por ejemplo, relatar mediante una monstruosa asociación el "fenómeno", la "aparición", el "surgimiento" de "*rose*" [rosa y tiempo verbal de 'alzar', 'sur-

largamente esperada aparición de Natalia –nombre propio que procede de la Natividad con toda su resonancia de las buenas nuevas, las noticias que ya conocíamos. ¿No es Natalia el triunfo de la vida? Esta lectura de la sentencia de muerte en el centro de *Sentencia y suspensión de muerte* es poderosamente exigida por el cráter del doble borde interno: el "primer" relato cesa en el momento en que la sentencia de muerte se ha realizado, pero esta suspensión también marca el momento cuando "lo extraordinario" de la sentencia de muerte empieza: "Lo extraordinario empieza en el momento que me detengo. Pero ya no soy capaz de hablar de eso." Lo extraordinario comienza donde el "yo" cesa, donde la voz del relato cesa, en el "*arrête*" de la voz. Recordemos *Le pas au-delà*: " 'Comenta el "arrête"–*la línea de inestabilidad– de la palabra hablada.' Como si se hiciera presente en el acabamiento de la muerte: como si la noche, habiendo empezado demasiado temprano, con el albor del día, dudara que podría llegar a la noche.*" La línea de este borde o filo cortante, esta arista, esta aresta, este arete, pasa "entre" los dos relatos de *Sentencia y suspensión de muerte*. En verdad, el doble relato gira (en la circulación de una versión o una revolución) en torno a la *raya de la muerte*, el rayado o borradura de la muerte, el bloqueo de la muerte, muerte interrumpida, signada, sellada, sentenciada.

La verdad más allá de la verdad del sobrevivir: el centro del relato, su cresta, su espina dorsal. En la tipografía del libro únicamente existe un espacio en blanco: el que se encuentra entre los dos relatos. Anteriormente, en la primera versión, existían dos. Mediante la borradura, la eliminación del segundo espacio en blanco en la segunda versión –el espacio en blanco que separaba a los dos relatos de la especie de epílogo que estaba en peligro de convertirse en un meta-relato que pretendiera reunir a los dos relatos– con este cambio Blanchot ha dotado al espacio del "centro" de una singularidad aún más notable. Aunque éste no es el único efecto del cambio, sí juega un papel.

---

gir', 'levantarse'] en *El triunfo de la vida* (en tantas ocasiones "*arose*", "*rose*", "*I rose*", "*I arose*") a la "rosa o surgimiento" de la resurrección –no a la resurrección– en *Sentencia y suspensión de muerte*. Es esto lo que no sería serio, sobrio, aun si dentro del poema de Shelley se encuentran efectos de transferencia homónima ya y por necesidad, y que además el poema se encuentra lleno de colores y flores bordadas. La última palabra que J., la mujer que "sobrevive" ha dicho, no fue *la Cosa* sino *la Rosa*, "*la rosa por excelencia*". No la rosa de arena, aun cuando la mujer que sobrevive la pidió dos veces en el momento cuando su "pulso se esparció como la arena". Dos veces, en el momento de

Ahora bien, inmediatamente después de este espacio, en la parte de abajo de una página y en la parte de arriba de la siguiente, tras la interrupción absoluta, la relación sin relación, tras la segunda muerte de J., después de que el narrador ha dicho, "Lo extraordinario empieza en el momento en que me detengo. Pero ya no soy capaz de hablar de eso", en la siguiente página, la página colindante, la otra margen, la verdad se introduce –de manera temática y con su nombre. Es como si el velo de una interdicción finalmente fuera a ser levantado –en cualquier momento, de nuevo.

"Seguiré con el relato, pero ahora tomaré algunas precauciones. No estoy tomando tales precauciones con el propósito de cubrir la verdad con un velo. La verdad se dirá, todo lo que pasó y fue importante se dirá. Pero no todo ha pasado todavía."

No todo ha pasado todavía. Esto es difícil de entender. ¿A qué se refiere? Sea cual fuere la respuesta a la pregunta, el relato de *esta* historia, la historia que aquí se inicia, no contará un suceso pasado. No hará el reporte, no hará la relación (una relación sin relación) de algo que es anterior y por lo tanto exterior a la narrativa, al relato o, como ahora diremos, la serie. *Sentencia y suspensión de muerte* es una serie.

No todo ha pasado todavía. La llegada de *la cosa*, su suceder o advenimiento, será también la llegada de la cosa al relato, la llegada que es subsecuente, por lo menos, al inicio del relato, y que será por tanto un efecto del relato. Así, el relato será la causa –y asimismo la *causa*, la cosa– de lo que parece relatar. El relato mismo como la causa y no como la relación de un suceso: ésta es la extraña verdad que es anunciada. El relato es la cosa. Pero debemos estar vigilantes: esta fórmula, "la cosa es el relato", implica que no se da una presentación o producción representativa. Lo que aquí tenemos es aquella conclusión, a la cual en nuestros días con facilidad se llega, utilizando una lógica de la verdad como presentación que sustituye una lógica de

---

su doble muerte, de su doble sentencia y suspensión de muerte, ella dice, "Rápido, una rosa perfecta, una rosa por excelencia". Releer *in extenso*. Por ejemplo: "Otro pretexto era el que poco a poco parecía acercarse a una verdad comparada con la cual la mía perdía todo interés. Hacia las once o a medianoche empezó a tener sueños agitados. Incluso todavía estaba despierta, pues yo le dije algo y ella contestó. Ella veía moverse en el cuarto lo que llamaba 'una rosa por excelencia'. En el día había pedido para ella unas flores que eran vívidamente rojas pero que ya se estaban ajando, y no tengo la seguridad de que le gustaran demasiado. Las miraba de vez en cuando de

la verdad como equivalencia representativa, conclusión de que según la nueva lógica el relato es el mismo suceso que relata, presentándose la cosa a sí misma y presentándose a sí mismo el contexto –presentándose *a sí mismo*– mediante la producción de lo que dice. Si aquí se da la representación, entonces debe ser disociada de la noción de la presencia que la gente siempre liga a lo que es representativo. Lo que aquí se recita habrá sido la no presentación del suceso, su presencia *sin* presencia, pues tiene lugar *sin* tener lugar: el sin sin la negación, la negación sin el sin; sin la negatividad del sin.

Dije antes que la "verdad" aparecía, por lo menos nominalmente, en el centro, en el inicio y en el final. Y que yo habría de empezar con el final para contar la verdad por turnos. Pero ¿cómo habremos de decidir, fijar el final de parecido texto? Su calidad inacabada es estructural; se encuentra atada a sí misma, en la atadura cambiante del decreto, la sentencia, la interrupción y cesación. Procederé de manera algo arbitraria, al igual que se hace en todo decreto, condena, suspensión y limitación, pues disponemos de poco tiempo, y espero que se me perdone. Siempre debemos pedir que se nos perdone cuando escribimos o recitamos. Pues aquí estoy relatando. De modo y manera que elegiré el episodio de la llave.

Hay una llave en el relato: una llave de marca Yale. Como todas las llaves, cierra y abre. Esa llave fue robada y escondida por N. (Natalia). La aterradora escena que esta escena habrá de ocasionar parece formar, en este segundo relato, una especie de pendiente o suplemento de la escena del regreso a la vida de J. en el primero. Pero la sobreimposición es algo de lo que nunca se puede estar seguro, y sobre todo no podemos en sentido estricto llamar escena a ninguna de estas dos: en ninguna se hace presente *la Cosa*, y tampoco se hace visible cualquier otra cosa –o si se hace visible, es con la prohibición de que se la mencione. Éste es, éste será el momento en que el "yo" dice "Ven".

---

una manera bastante fría. Habían sido puestas en el pasillo a pasar las horas de la noche, frente a su puerta, que permaneció abierta durante algún tiempo. Entonces vio que algo se movía a través del cuarto, a cierta altura, según me pareció, y ella lo describió como 'una rosa por excelencia'. Pensé que este ensueño le venía de las flores, las cuales acaso la molestaban, así que cerré la puerta. A partir de ese momento realmente se quedó dormida, casi tranquilamente, y yo la miraba vivir y dormir cuando de súbito dijo con mucha angustia, 'Rápido, una rosa por excelencia', sin dejar de dormir pero con un ligero estertor. La enfermera vino y me susurró que la noche anterior esas

Esta vez el "yo" no pronuncia el "Ven" de una manera condicional o virtual, o como una cita, como en las tres ocasiones que he citado, he transcrito, en otro lugar (en *Pas*); "yo" no se dirige aquí a lo femenino gramatical meramente, el genero femenino de "idea" o "habla", o a lo neutro (más allá de la distinción sexual), sino más bien, *al parecer*, en tiempo presente, realmente, a una mujer. (Es cierto que esta mujer no es nadie: "Puedo decir que cuando me involucré con Natalia no me estaba relacionando con nadie: esto no lo digo para hacerla menos; por el contrario, es la cosa más seria que puedo decir sobre alguien.")

Debo suponer que usted conoce el relato. Durante un bombardeo aéreo en la segunda guerra mundial, en un refugio subterráneo que se encuentra dentro del metro (ya aparece lo que podría calificarse como una cripta), él le dice por primera vez *en francés*, en su lengua materna, ciertas cosas que usualmente le dice de un modo juguetón, fantaseador, y sin compromiso alguno, en la lengua de ella, un idioma *eslavo*, una propuesta de matrimonio por ejemplo. Siempre que se hablaban en el lenguaje del otro, era *como si* las palabras fueran *irresponsables*. Pero esa irresponsabilidad en sí los compromete y, como veremos, el retorno a la lengua materna deshace el compromiso a la vez que lo sella. El compromiso que de esa manera es decretado, fijado y suspendido, tanto en la lengua propia como en la del otro, es en verdad el *himeneo*.

Ya durante algún tiempo le había estado hablando en su lengua materna, lo cual me parecía tanto más emocionante cuanto que sabía muy pocas palabras del idioma [...] Ella [...] me respondía en francés, pero en un francés diferente del suyo, más infantil y locuaz, como si su manera de hablar se hubiera hecho irresponsable, de manera parecida a la mía, como si hablara en un lenguaje desconocido. Y es verdad que yo también me sentía irresponsable en el otro lenguaje, que me era tan poco familiar [...] Así que le

---

palabras eran las últimas que había pronunciado: cuando parecía sumida en la inconsciencia absoluta, de repente se había despertado de su estupor para señalar con el dedo el globo del oxígeno y murmurar 'Una rosa por excelencia', y seguidamente se había hundido de nuevo en el lecho. Esta historia me dejó helado." *6 al 13 de marzo de 1978.* "y seguidamente": para traducir esto, como todo lo demás que se dice acerca del "y.", los traductores tendrán que consultar (o indicarle al lector que esto haga) a los términos griegos *hama*, "al mismo tiempo", y *en tō ephexēs*, "inmediatamente", tal como son usados en *Ousia et grammè*. ¿Qué es una *referencia*, una referencia a una cosa, a un

hice las declaraciones más amistosas en aquel lenguaje, cosas que no acostumbraba hacer. Al menos dos veces le propuse matrimonio, lo cual probaba cuán ficticias mis palabras eran, puesto que le tengo aversión al matrimonio (y muy poco respeto), pero en su lengua me casé con ella, y no solamente utilice esa lengua a la ligera, sino que, más o menos inventando las palabras y con la ingenuidad y la veracidad de una conciencia a medias, expresé en esa lengua sentimientos desconocidos que con desvergüenza surgían en esa forma y que incluso me engañaron a mí, tal como pudieron engañarla a ella.

Pero burlarse con palabras que expresan en el lenguaje ajeno una "verdad a medias", equivale a "burlar la vigilancia" (como decimos en "mi" lengua, el francés), eludir el ojo avizor de algún detector, con el propósito de decir la verdad. Tanto más cuanto que el idioma del otro, como lenguaje de la verdad, nunca es solamente el idioma del otro. Puesto que es el lenguaje "del otro" lo invento en cada momento ("más o menos inventando las palabras"), lo hablo como si fuera por vez primera, como si fuera en el momento de su inicial establecimiento, del primer contrato mediante el cual me apropio del lenguaje. Al mismo tiempo, en el mítico tiempo de ese "al mismo tiempo" del idioma del otro y de mi determinación del idioma, hago el contrato *y* me exonero de éste. Todo al mismo tiempo y *de inmediato*. Soy "irresponsable" *y* absolutamente comprometido al establecer el lenguaje del otro. ¿No es significativo que ese "de inmediato" y ese "al mismo tiempo", que ese doble mensaje, es lo que da ocasión al *himeneo*, a su oportunidad y a su ley?

Las palabras habladas en el lenguaje del otro son "verdaderas", comprometen al que las dice, constriñen, como en un procedimiento legal, de acuerdo con un contrato que es tanto más inflexible cuanto que las palabras pertenecen a la lengua del otro. Es la paradoja de la asimetría heterónoma que se debe al elemento aparentemente for-

---

texto, a cierto texto, a otro texto? ¿Qué es la palabra "referencia"? ¿Y la referencia de cierta "rosa por excelencia"? La cripta absoluta, lo ilegible en sí. Y sin embargo las "referencias" requieren un "infinito análisis finito", un infinito-finito carácter legible-traducible. No sigas con el simbolismo de la flor (lo has hecho en otro lugar y extensamente, precisamente en torno a la rosa). "Símbolo" de la vida (la apariencia rosada de las mejillas, imitada por el maquillaje en *Sentencia y suspensión de muerte*), el "símbolo" de la muerte (flor de funeral) o del amor, la rosa es también el paradigma de aquello que no tiene que dar razón de sí mismo ("*die rose ist ohne warum*", "la rosa no tiene

mal del lenguaje antes de cualquier consideración de su contexto: el compromiso constriñe en la medida en que las palabras de la obligación son "ficticias", o son "ficciones". El compromiso sólo se da en el idioma del otro, el cual necesariamente hablo irresponsablemente, de manera ficticia, expropiándolo; pero la lengua del otro es más contractual, más contractiva, está más cercana al origen ficticio convencional, en la medida en que la invento y por lo tanto la adopto, me la apropio, míticamente, en el acto presente de cada palabra hablada. La lengua del otro le da la palabra a la palabra hablada, y nos compromete a dar nuestra palabra. En este sentido, se da el "lenguaje del otro" siempre que se da un acto de locución. Esto es lo que yo doy a entender por "trazo".

Quiero proponer ahora una larga lectura. Tenemos aquí el pasaje de la lengua del otro a *mi* lengua, mi lengua *materna*, cuyo tema también debe ser relacionado con la figura de la madre como figurante, comparsa, extra, en este relato y en ciertos otros. Aquí, una súbita intrusión, el suceso que sobreviene en el metro cuando le digo al otro, esta vez en mi lengua, aquello que estaba reservado para la otra lengua, la verdad como ficción cometedora y provocadora –*la Cosa*, el robo de la pequeña llave de marca Yale. Esto sigue inmediatamente después del pasaje que cité anteriormente.

Para nada la engañaban; de esto estoy seguro. Y acaso mi frivolidad, aunque también la hacía frívola a ella, despertaba pensamientos desagradables, más que cualquier otra cosa, para no hablar de otro pensamiento del cual nada puedo decir. Incluso ahora, cuando tantas cosas se han hecho evidentes, resulta difícil para mí imaginar lo que la palabra matrimonio pudo haberle producido. Había estado casada una vez, pero ese asunto solamente le había dejado los detalles desagradables del divorcio. Así que el matrimonio tampoco era muy importante para ella. Pero entonces por qué cuando le propuse matrimonio fue la única vez, o una de las contadas veces, que me contestó en su propia lengua: la palabra era extraña, totalmente desconoci-

---

cómo ni porqué"), lo arbitrario enigmático que da sentido a la no-significancia de lo arbitrario, de la cosa que no posee ni cómo ni porqué, la cosa sin origen y sin fin. (Ver "*Le 'sans' de la coupure pure*" ["El 'sin' con sentido de la rotura pura"] y toda la lectura que se dio, en un seminario en Yale sobre *La chose*, del texto de Heidegger respecto de "*Die Rose ist ohne warum*". Todo lo cual será continuado en otro lugar, al igual que lo que concierne a la rosa de Ponge.) Si la rosa no es una cosa, y si no es tampoco *la Cosa*. Entiende la rosa por excelencia no como una cosa sino como una palabra, un suspiro, el últi-

da para mí, y cuando le dije: "Bien, entonces la voy a traducir", ella fue invadida por auténtico pánico al pensar que yo pudiera acertar exactamente, de manera que tuve que guardar para mí tanto mi traducción como mi presentimiento.

Se mantiene la prohibición: hay "otro pensamiento del cual nada puedo decir", y la única respuesta que da a su propuesta de matrimonio no es ni sí ni no, sino una palabra intraducible: no solamente una palabra en una lengua extranjera sino que "extraña" y "desconocida" para él. Sin embargo, el riesgo de que él la pudiera traducir, hace de su carácter intraducible más que una imposibilidad, una prohibición. Si la tradujera, habría una contestación, la respuesta de una *sponsa* (la prometida; la promesa dada), y esta posibilidad la vuelve loca a ella. Es este entendimiento de un "sí" (el cual tiene que ser intraducible y no se puede citar, tiene que permanecer fuera del lenguaje, tiene que ser extraño y extranjero), este entendimiento entre ambos, el cual junto con la "locura" y las "palabras dementes" hará que ella huya; interrumpirá el *himen/eo* [himen e himeneo son sinónimos en francés; con himen/eo intento dar el doble sentido de ruptura/alianza] al mismo tiempo que lo consuma en la confusión de sus lenguas.

Posiblemente la idea de estar casada conmigo le parecía algo muy malo, una especie de sacrilegio, o todo lo contrario, una auténtica felicidad, o a fin de cuentas una burla sin sentido. Todavía hoy en día soy incapaz de decidirme por una de las interpretaciones. Basta de esto. Como dije, me estaba engañando más a mí mismo que a ella con estas palabras, que sonaban dentro de mí como el lenguaje de otra persona. Le dije a ella demasiado como para no sentir lo que estaba diciendo; interiormente me comprometí a honrar esas extrañas palabras; mientras más extremadas fueran, quiero decir, mientras más extranjeras fueran de lo que se pudiera haber esperado de mí, más auténticas y veraces me podían parecer porque eran nuevas, porque no tenían un precedente; más quería, puesto que no podían ser creídas, hacerlas creíbles, incluso para mí mismo, especialmente para mí mismo, poniendo

---

mo suspiro de una palabra: adjetivo, sustantivo (común o propio), predicado inmediatamente calificable (rosa, la rosa, el rosa, Rosa). La primera palabra de la primera escena del primer acto de un drama (por ejemplo, "*Paravents*" ["Pantallas"] de Genet; ver *Glas*), conserva fuera de contexto la reserva de todos esos poderes (*¡Rosa!*) de un nombre más allá de los nombres, la reserva que todavía conserva cuando se convierte en la última palabra (*por excelencia*) del último acto: de la mujer muerta y de la muerte, de *la Cosa por excelencia*. Rosa: rosa: "rosa": yo, una rosa, florecí. Su propio sujeto

todo mi esfuerzo en ir más y más lejos y en construir, sobre lo que hubiera sido una base bastante estrecha, una pirámide tan vertiginosa que su creciente altitud me sorprendía incluso a mí. Aun así, soy capaz de escribir esto: fue verdad; no puede haber ilusiones cuando se trata de tan grandes excesos. Mi equivocación en esa situación, cuyas tentaciones veo con gran claridad, se debió sobre todo al efecto de la distancia que me imaginaba que mantenía respecto de ella mediante esos modos totalmente ficticios de acercarme a ella. En realidad, todo eso, que empezó con palabras que yo no sabía y me llevó a verla con mucha más frecuencia, a llamarla una y otra vez, a querer convencerla, a forzarla a ver algo más que un lenguaje en mis palabras, también me llevaba a buscarla desde una distancia infinita, lo cual contribuyó tan naturalmente a su aire ausente y extraño que yo pensé que éste quedaba lo suficientemente explicado por esa razón, y que al tiempo que me atraía más y más, yo me hacía menos y menos consciente de su naturaleza anormal y de su horrendo origen.

Sin duda fui demasiado lejos el día que nos refugiamos en el metro. Me parece que algo salvaje me impulsaba, una verdad tan violenta que súbitamente quebré todos los frágiles soportes de esa lengua y empecé a hablar en francés, utilizando palabras tontas que nunca antes había soñado en usar y que cayeron sobre ella con todo su poder demente. Apenas la tocaron supe materialmente que algo se estaba quebrando. Justo en ese momento la multitud me la arrancó, la arrastró, arrojándome a mí muy lejos, y mientras esto sucedía el espíritu desencadenado de ese alocado gentío cayó sobre mí, me golpeó, como si mi crimen se hubiera convertido en una muchedumbre y estuviera decidido a separarnos para siempre.

¿Dejaremos que este trozo se defienda por sí solo?

No debemos comentarlo, subrayar una sola de sus palabras, extraer nada, sacar cualquier conclusión o lección. Tendríamos que abstenernos: así tendría que ser la norma respecto de un contexto que se da, que se entrega a la lectura. Y sin embargo reclama una violencia que lo iguale en intensidad, una violencia cuya intención difiera de la suya, acaso, pero que luche con esa primera norma solamente con el propósito de intentar comprometerse, implicarse en ella. Allegarse,

---

y predicado, una tautología en la cual lo otro, sin embargo, ha hecho intrusión, una flor retórica sin propiedades, sin significado propio alguno, una auto-citación perpetua. "Una rosa es una rosa es una rosa"; en "*L'entretien infini*" ["La entrevista infinita"], Blanchot dice que este verso de Gertrude Stein nos perturba porque es "el foco de una contradicción perversa" (ver el pasaje siguiente, en la p. 503). Hablando de la "voz narrativa", menciona cierta "astuta perversidad". Aquí los traductores podrían hacer el acopio de referencias –a la Rosa Mística en "*Miracle of the Rose*" ["El milagro de la

amoldándose, aproximarse poéticamente. La veracidad violenta de la "lectura".

Esto es lo que va a pasar aquí. Con gran violencia voy a entresacar tres temas del pasaje citado.

1. El propósito de la ficción del idioma extranjero es crear una distancia, de hecho una distancia infinita, dentro del acercamiento, la proximidad, la apropiación. Dis-tancia [*Pas de Ent-fernung:* paso/s, o nada, de dis-tancia ]. Esto no resulta tan susceptible de definición con palabras tales como "ficción", "lenguaje", "palabras del otro", como con esas mismas palabras que por su parte es capaz de comentar, señalándolas, haciendo que nos fijemos en ellas.

2. ¿De dónde viene esa "verdad", esa "verdad tan violenta" con la que "yo" se refugia en su propia lengua? Del hecho de que la reapropiación no tiene lugar y de que descubre el lenguaje del otro en su "propio" idioma, el francés, al expresar en éste esas palabras totalmente nuevas para él. (La relación entre las dos experiencias de los dos sucesos o los dos idiomas es de nuevo una relación de doble invaginación.) Al igual que en la experiencia previa, cuando estaba hablando en la lengua de Natalia, aunque esta vez en su propia lengua, su lengua "materna", él inicia, descubre, *establece*, crea; habla con palabras "nuevas", que no tenían un precedente. Cuando empieza "a hablar en francés", lo hace "utilizando palabras tontas que nunca antes había soñado en usar". De ahí la demencia de las palabras, demencia tanto para él como para ella. Podemos decir también que para él esas palabras "francesas" eran intraducibles, eran absolutamente familiares y absolutamente extrañas. Habla su lengua materna como si fuera la lengua del otro y así se niega toda posibilidad de reapropiación, toda posibilidad especularia. El efecto del compromiso, de la expropiación heterónoma, del asalto, da veracidad a esta sobre-violencia: en mi lengua materna he roto todos los dispositivos de seguridad, ("súbitamente quebré todos los frágiles soportes de esa lengua"), todo aque-

---

rosa"] y en *Glas*, a la misma Rosa Mística en "*The Secret Rose*" ["La rosa secreta"] de Yeats, cuyo poema "*The Second Comino*" ["La segunda venida"] también tendrá que ser citado –a Rilke, de quien Blanchot es un prodigioso lector– a todas sus menciones de "rosa" y de "rosas" (una *antología* formidable, de la cual por la limitación de espacio solamente extraeré este verso de "*Les roses*" ["Las rosas"], un poema escrito por Rilke *en francés*: "*Rose, toi, ô chose par excellence complète*" ["Tú, rosa, por excelencia absoluta"]. Leer y traducir en su totalidad.) –a Kierkegaard, de quien Blanchot es un lector

llo que autoriza la conciencia y la ilusión de la apropiación respecto del lenguaje. ¿Se podrá decir que estoy rompiendo con lo que es maternal en la lengua materna? ¿O por el contrario con la ley paterna que me mantenía apartado de lo que era materno? Estas cuestiones las he tocado y modificado en otros escritos.

3. El *himen/eo se interrumpe*: sobreviene *y* es inmediatamente prohibido. Es la estructura basada en el doble mensaje de este suceso: su "demencia". La interrupción del himeneo –que no es otra cosa que su suceder, su suceso– no surge de ninguna decisión. Nadie tiene la iniciativa. Tan pronto como las palabras "la tocaron", "la multitud me la arrancó, la arrastró": ella no se va por su cuenta, así como yo tampoco, y este "arranque" consigna lo que se lleva consigo a la *dispersión* (el suceso, el *golpe*– la pulsación, "súbitamente"– una vez más el latido "se esparció como la arena") y al *anonimato*. Aun así, la muchedumbre (dispersión y anonimato) no entrega un veredicto de absolución. El crimen ha tenido lugar (y todo *himen* interviene, como un crimen, "entre la perpetración y el recuerdo que de ésta se tiene": aquí corro un velo sobre *La double seance*) y su diseminación lo disuelve o absuelve en la multitud mediante su multiplicación incalculable solamente ("como si mi crimen se hubiera convertido en una muchedumbre y estuviera decidido a separarnos para siempre"). Y mi crimen fue que la amé, que le propuse matrimonio, fue esta *alianza* –pero en una lengua de la cual nunca me he podido re-apropiar, una lengua que no he podido siquiera entender, ya fuera su lengua (eslava), una lengua extraña, o ya fueran las palabras dementes (también extrañas) en "mi" lengua. Mi crimen consiste en que le propuse matrimonio con un lenguaje que solamente me podría comprometer si fuera el lenguaje del otro, por lo tanto solamente si no lo comprendiera como el mío y por esto no me comprometiera; si aun mientras me ataba, aun mientras me atara, me liberaba. Pero esto siempre es así, siempre es "normal": jamás me puedo apropiar de una lengua; es sólo mía en la medida en

---

prodigioso ("El sello es tuyo, pero yo lo guardaré. Pero también tú sabes que en el sello de un anillo las letras se encuentran al revés; por lo tanto la palabra 'tuyo', mediante la cual tú certificas y ratificas la posesión, de mi lado se lee 'mío'. He sellado así este paquete y te pediría que hicieras lo mismo con esta rosa antes de ponerla en el templo de los archivos"; la reversión "tuyo"/"mío" solamente tiene lugar, claro está, en el idioma danés –a tantísimas otras. *Sentencia y suspensión de muerte* es otro "*Roman de la rose*" ["Relato de la rosa"; relato alegórico y enciclopédico en 22 000 versos

que es el lenguaje del otro, y viceversa. La esencial irresponsabilidad de la promesa o la respuesta: es éste el crimen del himen o himeneo. La violencia de una verdad que es más fuerte que la verdad. El crimen del *himen/eo* tiene lugar sin tenerlo y se repite interminablemente, multitudinariamente, como la arena, como la sentencia, decreto, suspensión, cesación de la muerte: es un proceso sin fin.

¿Qué es lo que sucede entonces? Nada justifica este viaje, y tampoco esta serie de saltos y omisiones (y me estoy refiriendo tanto a la escritura como a la lectura). Él la pierde y la está buscando. Primeramente, aunque "en su casa nadie había tomado la llamada", él acude allí pensando "que no la ha tomado" a propósito. Pero nadie viene a la puerta tampoco: está "sorda". Sin embargo, "todas las veces que yo había ido allá, ella se había encontrado" en ese lugar. (La última frase de *Sentencia de muerte*: "y a ese pensamiento yo le digo eternamente, 'Ven', y eternamente allí está".) En el lugar ni siquiera puede distinguir "el rastro que había dejado al pasar por allí", o esperar a que llegue, de esta manera "remplazándola". Sustituyéndola a *ella*: a la mujer llamada Natalia, el nombre propio que celebra el nacimiento de Jesucristo, como ya lo señalamos, pero también el nombre propio de la mujer que en el relato procreó a Cristiana, a quien en ese momento "yo maldije por estar de viaje en el campo, donde no podía evitar que su madre se perdiera". Sintiéndose "perdido" él mismo, más que preocupado por Natalia, es como un "vagabundo que no busca nada". ¿Se ha ahogado? No, el suicidio la horroriza. Entonces llega el momento en que él deja de vagar. Llega a una decisión, fríamente llega a una decisión, una que sería tentador comparar con el momento en el "primer" relato cuando él (él mismo, u otro) regresa y seguidamente hace que ella regrese a la vida llamándola, para luego "darle" muerte: "volví a la razón, al menos a un sentimiento relativamente lúcido y tranquilo que me dijo: ha llegado el tiempo, ahora tienes que hacer lo que debes hacer". Su resolución es de naturaleza

---

octosílabos que resume todos los temas de la filosofía y la vida cortesana de los siglos XII y XIII en Francia; es descrito como un doble espejo para los amantes de la corte, que relata un encuentro amoroso donde la "rosa" es la "dama"; fue iniciado en 1230 por el poeta cortesano Guillaume de Lorris, y terminado en 1270-75 por el clerigo parisiense Jean de Meun, un traductor de obras latinas] (sabemos que también este texto presenta considerables problemas respecto de la unidad o dualidad de la obra y del "yo", el narrador o el autor). Y nada mejor que estos "fragmentos descubiertos" por Bataille

puramente formal. En cualquier caso, no sabemos nada de su contenido: lo que tienes que hacer es lo que debes hacer. Debes hacer "lo que debes": él se da esta orden pura, esta prescripción, al mismo tiempo que la recibe. Regresará a casa, pero su casa no es su hogar, por dos motivos. Primero, vive en cuartos de hotel, no tiene un lugar propio. Segundo, porque son cuartos en dos hoteles: un cuarto en un hotel casi vacío cuyo dueño nunca está (es tiempo de guerra y ha sido llamado a filas), un cuarto donde "no tenía nada [...] sólo unos libros" y donde "casi nunca iba", y solamente iba "de noche si realmente fuera necesario"; el otro, en el hotel de la calle S. adonde "le había pedido a N. que jamás fuera". Ella le llama allí una mañana y lo que él le dice, su respuesta, le hace odiar el lugar. Al retornar allí esa noche en particular, se da cuenta de que "lo extraño" es que no piensa para nada que ella le pueda estar esperando allí. No quiere dormir en ninguno de los dos sitios, así que trata de conseguir un cuarto en un "hotel bastante dudoso", pero estando éste lleno, regresa al de la calle de O., aquél donde "casi nunca" se queda. Allí su cuarto es como una cripta: puesto que el elevador no funciona, hay que subir por una escalera que despide "un olor frío de tierra y piedra". Las características tópicas de ese cuarto como una cripta, ese aposento oscuro, tienen la resonancia de un peculiar triunfo de la vida. Es una especie de fuero interno sin intimidad, un sitio mayor que su habitante pero que éste sin embargo se lleva consigo; más que habitarlo, lo ronda como un fantasma. Las relaciones de inclusión o de inherencia que vinculan la parte al todo no pueden ser determinadas, fijadas, definidas, decretadas en términos de los linderos. La parte abarca el todo, y la vida triunfa sobre la vida. "El cuarto todo él, sumido en la más profunda oscuridad, me era familiar; lo había penetrado, lo llevaba dentro de mí, le daba vida, una vida que no es la vida pero que es más potente que la vida y que ninguna fuerza en el mundo jamás sería capaz de vencer." Esta cámara oscura es secreta; nadie va allí, y él

---

para poner aquí esta rosa en la más abisal de las criptas, en torno a Laure (que recién acaba sacar a la luz Jérôme Peignot, el sobrino de Laure): "Caminando en las calles, descubrí una verdad que no me deja en paz: esa especie de contracción de mi vida entera que para mí está relacionada con la muerte de Laure [en octubre de 1938, fecha que se encuentra al inicio de *Sentencia y suspensión de muerte*] y con la esparcida tristeza del otoño, y que para mí es también la única manera de crucificarme. 11 de octubre. Mientras Laure se moría, encontré en el jardín ya en ruinas, entre las hojas secas y las plantas

guarda la llave en su cartera. De allí la transgresión que sobreviene, el robo de una llave y de una carta; una cripta violada, profanada –y una escena irrepresentable de *la Cosa*: esa escena es a lo que yo quería llegar.

[...] El elevador no funcionaba y en la escalera, a partir del cuarto piso, una especie de extraño olor mustio me envolvió, un olor frío de tierra y piedra que me era perfectamente familiar porque dentro del cuarto era mi vida misma. Siempre llevaba la llave conmigo, y como precaución siempre en la cartera. Hay que imaginarse esa escalera hundida en la oscuridad, que yo subía a tientas. A dos pasos de la puerta quedé estremecido: la llave no estaba. Siempre había temido perderla. Con frecuencia, a lo largo del día me cercioraba de que siguiera estando en mi cartera; era una llave pequeña, una llave de marca Yale, yo conocía su más nimio detalle. La pérdida hizo que toda mi ansiedad regresara de golpe, aumentada por una certeza tan poderosa de infelicidad que sentí el sabor de esa infelicidad en la boca y ese sabor ha permanecido en mi boca desde entonces. Ya no pensaba nada. Estaba delante de la puerta. Puede parecer ridículo, pero creo que le rogué, le supliqué, creo que la maldije, pero como no me respondió, cometí algo que únicamente puede ser explicado por mi falta de dominio: le di un golpe violento con el puño y la puerta se abrió de golpe.

Diré muy poco de lo que sucedió luego: lo que sucedió había ya sucedido hacía mucho tiempo, o durante tanto tiempo había sido tan inminente que no haberlo revelado, habiéndolo sentido todas las noches de mi vida, es una señal del entendimiento secreto con esa premonición. No tenía que dar un solo paso más para saber que alguien estaba en el cuarto. Que si entrara, de repente alguien estaría ahí frente de mí, apretándose contra mí, absolutamente próximo, con una proximidad que la gente no conoce: también esto lo sabía. El cuarto todo él, sumido en la más profunda oscuridad, me era familiar; lo había penetrado, lo llevaba dentro de mí, le daba vida, una vida que no es la vida pero que es más potente que la vida y que ninguna fuerza en el mundo jamás sería capaz de vencer. Ese cuarto no respira, no hay en él ni memoria ni sombra alguna, ni sueño ni hondura; lo escucho y nadie dice nada; lo miro y nadie vive en él. Y sin embargo lo habita una vida de lo más

---

marchitas, una de las flores más bonitas que jamás hubiera visto: una rosa, 'color de otoño', apenas abierta. A pesar de mi estado la cogí y se la llevé a Laure. Ella estaba en ese momento extraviada en sí misma, perdida en un indefinible delirio. Pero cuando le di la rosa, Laure emergió de su extraño estado, me sonrió, y pronunció una de sus últimas frases inteligibles: 'Es preciosa', me dijo. Entonces llevó la flor a sus labios y la besó con pasión loca como si quisiera aferrarse a todo lo que se le estaba yendo. Pero tan sólo un instante duró: arrojó la rosa del modo que los niños tiran sus juguetes y de

interna, una vida que puedo tocar y que me toca, absolutamente igual a las otras vidas, que ciñe mi cuerpo con su cuerpo, sella mi boca con su boca, cuyos ojos se abren, cuyos ojos son los ojos más vivos, más profundos en el mundo, y cuyos ojos me ven. Que aquella persona que no entienda se acerque y muera. Porque esa vida transforma la vida que le rehúye en una mentira.

Entré; cerré la puerta. Me senté en la cama. La oscuridad más negra se extendía ante mí. Yo no me encontraba dentro de esa negrura, sino en el borde de ella, y confieso que es aterradora. Es aterradora porque hay algo en ella que desprecia al hombre y que el hombre no puede resistir sin perderse. Pero debe perderse; y aquel que resista se hundirá, y aquel que siga adelante se convertirá en esa misma negrura, esa cosa fría y muerta y desdeñosa en cuyo mismo corazón vive el infinito. Esa negrura permaneció junto a mí, probablemente por causa de mi miedo: este miedo no era el miedo que la gente conoce, no me quebró, no me hizo caso alguno, sino que vagó en torno al cuarto como las humanos suelen hacerlo. Se requiere de mucha paciencia para que el pensamiento, cuando ha sido arrojado en las profundidades de lo horrendo, vuelva a surgir poco a poco y vuelva a reconocernos y a mirarnos. Sin embargo me causaba pavor esa mirada. Una mirada así es muy diferente de lo que se podría esperar, no posee ni luz ni expresión ni fuerza ni moción, es silenciosa, pero desde el corazón de la extrañeza su silencio atraviesa dimensiones y la persona que oye ese silencio queda transformada. De repente la certeza de que alguien estaba ahí y que había venido a buscarme se hizo tan vehemente que retrocedí, tropezando con la cama, y la vi claramente, tres o cuatro pasos delante de mí, con esa llama muerta y vacía en sus ojos. No tuve más remedio que mirarla, mirarla con todas mis fuerzas, y ella me miró, pero de una manera extraña, como si yo hubiera estado detrás de mí mismo a una distancia infinitamente lejana. Es posible que las cosas siguieron así durante mucho tiempo, aunque yo tengo la impresión de que ella apenas me había encontrado antes de que yo la perdiera. Sea como fuere, permanecí en mi sitio durante muchísimo tiempo sin moverme. Ya no temía por mí, pero temía muchísimo por ella, tenía miedo de alarmarla, de transformarla mediante mi miedo en una cosa salvaje que se habría de romper en mis manos. Creo que yo tenía conciencia de

---

nuevo se volvió una extraña para todo lo que se le acercara, respirando convulsivamente. 12 de octubre. La muerte de Laure casi había concluido cuando ella alzó con agotada moción una de las rosas que recién habían sido esparcidas en su lecho, y con una voz ausente, infinitamente dolorosa, exclamó, casi: '¡La rosa!' (Éstas fueron sus últimas palabras.) En ese mismo instante yo me encontraba recordando lo que había sentido esa misma mañana: 'Toma una flor y mírala hasta que tú y la flor se encuentren en harmonía...' Se había dado una *visión*, una *visión interna* que era mantenida por una ne-

ese miedo, y no obstante creo que todo se encontraba tan completamente tranquilo que yo pudiera haber jurado que nada había frente a mí. Probablemente por esa tranquilidad fue que decidí avanzar un poco, lentamente, de la manera más lenta que fuera posible, rocé la chimenea, me detuve de nuevo, reconocí en mí una paciencia tan grande, un respeto tan grande por esa solitaria noche que casi no hice movimiento alguno; sólo extendí ligeramente la mano, pero con mucho cuidado, para no asustar. Sobre todo quería moverme hacia el sillón, veía el sillón en mi mente, estaba ahí, lo tocaba. Finalmente me puse de rodillas para no hacer mucho bulto, y mi mano lentamente atravesó la oscuridad, rozó el respaldo de madera del sillón, rozó una tela: nunca había habido una mano más paciente, ni más tranquila y amigable; por eso fue que no tembló cuando otra mano, una fría mano, lentamente se plasmó junto a ella, y esa otra mano, tan quieta y tan fría, permitió sin temblar que la mía se posara sobre ella. Yo no me moví, seguía de rodillas, todo sucedía a una distancia infinita, mi propia mano en esa fría piel parecía tan lejana de mí, me veía tan separado de ella, y empujado por ella contra una cosa desesperada que era la vida, que todas mis esperanzas parecían yacer infinitamente lejos, en esa fría dimensión donde mi mano descansaba en la piel de ese cuerpo y lo amaba, donde ese cuerpo, dentro de su noche pétrea, agradecía, reconocía y amaba esa mano mía.

Puede ser que esto haya durado algunos minutos, puede ser que una hora. La abracé, permanecí inmóvil y ella permaneció inmóvil. Pero llegó un momento cuando me di cuenta que aún estaba mortalmente fría, y la apreté más y le dije: "Ven." Me levanté y le tomé la mano; ella también se alzó y yo pude ver lo alta que era. Dio unos pasos conmigo, y todos sus movimientos tenían la misma docilidad que los míos. La hice acostar; me tendí junto a ella. Tome su cabeza entre mis manos y le dije, con tanta ternura como puede, "Mírame". Su cabeza se alzó realmente entre mis manos y de inmediato la vi de nuevo tres o cuatro pasos frente a mí, con esa llama muerta y vacía en sus ojos. Con todas mis fuerzas la miré fijamente, y también ella parecía mirarme fijamente, pero infinitamente detrás de mí. Entonces algo se despertó dentro de mí, me incliné hacia ella y dije, "Mira, no temas, voy a soplarte en la cara". Pero cuando me acerqué ella se movió rápidamente y retrocedió (o me empujó hacia atrás).

---

cesidad silenciosamente presentida." *20 al 27 de marzo de 1978.* Resurrecciones. Semana de Pascua. Los traductores deberán referirse al final de mi apocalipsis (*Glas*), que está enteramente dedicado a la conjunción pascual. De nuevo la figura semejante a Cristo, la figura de "¿quién", de X. de *Sentencia y suspensión de muerte,* a quien "ha llegado el momento de ponerle una cruz", según dice el médico que lo desahucia. Los traductores tendrán que referirse aquí a lo que se comenta respecto del cruzamiento, del χ (*ji,* la letra griega) y el *ichtus* en "+R (*par dessus le marché*)" (referente a Adami) y

(Citar o no citar es siempre igualmente injustificable, de acuerdo con la ley que aquí me interesa. ¿Qué debemos hacer para permitirle a un texto vivir? ¿Debemos tomarlo con las manos –pero cómo– o simplemente rozarlo con la mano? ¿Decirle "Ven"? ¿No es eso lo que hacemos siempre "en casa", es decir, de acuerdo con la violenta ley de nuestra propia *economía*, en este caso de la mía? Pero acabamos de ver cómo lo que propiamente pertenece a una economía, la propia economía de alguien, es dedicado de manera anónima, se divide y se entrega al otro que ya estaba en espera de él, sin esperarlo, y vimos cómo éste dijo "Permanecí", y luego "me detuve de nuevo". El resto lo acabamos de leer.)

Ese "Ven" que recién resonó será citado, tras un intervalo en que se nos hablará del "obstáculo que debe ser superado" y de lo que al parecer ha "triunfado sobre una inmensa derrota, y aun ahora está triunfando sobre ella, y en cada instante, y siempre, por lo que el tiempo ya no existe para ella". En el intervalo entre la primera aparición, suceso, llegada del "Ven" en el relato, y la primera cita que se hace de esa aparición, un intervalo que te dejaré para leer, que te dejaré leer (es como dejar a alguien, a algo, vivir) él la ve en la habitación "por la mañana", como a J., y "bastante alegre". Éste es un tiempo de frialdad más allá de la frialdad. Ha regresado lo que parece ser "la normalidad de la vida". "Naturalmente, lo que tenía que hacer era vivir con ella, en su departamento: tenía que vengarme de esa puerta." Y aquí está la cita del "Ven", "solo" en su repetición serial:

[...] había tomado la determinación de transformar los detalles más simples de la vida en igual cantidad de palabras insignificantes; que mi voz, que se estaba convirtiendo en el único espacio donde le permitía vivir, la obligara a salir de su silencio también, y le diera una especie de certeza física, una solidez física, que de otra manera no hubiera tenido. Todo esto puede parecer infantil. No importa. Tal infantilismo era lo suficientemente poderoso como para prolongar la ilusión que ya se había perdido, y para forzar la

---

en el artículo de Hillis Miller "*Ariadne's Thread*" ["El hilo de Ariadne"] (*Critical Inquiry*, volumen 3, número 1). Hay otro X. en *Sentencia y suspensión de muerte*, el creador de ese "proceso que resulta extraño cuando se lleva a cabo en la gente viva, a veces peligroso, sorprendente, un proceso que [...] Abruptamente". X. es el nombre del escultor, aquel que por excelencia fija la vida muerte. Fijación sin la *Aufhebung* [rescisión]: de la traducción. Economía. La tentación, aunque imposible, de contar la historia de *este* texto (episodios incontables: por ejemplo, el Seminario de Yale de 1976, Venecia, la

presencia de algo que ya no estaba ahí. Creo yo que en toda esa incesante charla se encontraba el peso de una sola palabra, el eco de ese "Ven" que yo le había dicho; y ella había venido, y nunca jamás sería capaz de irse de nuevo.

"Ven": una sola palabra, única, en y por sí misma entretejida, entrelazada, en una serie. La verdad más allá de la verdad inscribe su propia borradura aquí, en el centro del relato y en los linderos invaginados de éste, de estas criptas, estas cámaras de muerte o de matrimonio que dan lugar a este doble relato, esta sentencia, decreto, cesación y suspensión de muerte que finalmente es sólo su propio homónimo. Tras el robo de la llave –el suceso de un *himen/eo* que de inmediato causa la alianza y la separación en la cripta: "pero en cuanto me acerqué ella se movió rápidamente y retrocedió" ("unidos: separados", *L'attente l'oubli*) –otra sentencia y suspensión de muerte marca el relato. Cada vez más allá de la decisión, en una repetición serial que no cambia la unicidad del suceso. De ahí la extraordinaria ligereza, levedad, la distracción indiferente, la frialdad tan extraña como insignificante que está vinculada con un dolor abismal y un duelo sin medida en la emotividad del relato. En el momento mismo cuando la infelicidad es "inmensa", no se debe, dice él, "tener fe en las decisiones dramáticas. No había ningún drama. Dentro de mí al cabo de un instante se hizo más débil, algo confusa, menos real [...] Sabía que si de inmediato no me convertía nuevamente en un hombre impulsado por un sentimiento desenfrenado, estaba en peligro de perder tanto una vida como el reverso de una vida." Llegamos así a la otra sentencia de muerte, y al otro robo: en la cartera, ella no había encontrado una carta sino una tarjeta y una dirección, la dirección de un escultor que podía hacer una mascarilla de su rostro y un molde de sus manos –lo bastante como para convertirla en una efigie.

Antes de leer este trozo, recordemos el "primero" de los relatos, recordemos la "quietud de efigie yacente", la petición que el narra-

---

conferencia en Bélgica –la líder feminista, prodigiosa lectora de Blanchot, que se da cuenta a destiempo de que para ella era difícil soportar que un "hombre" se hubiera atrevido a proponer la "demencial hipótesis" del *himen/eo* entre las dos mujeres; utilizó contra mí los criterios más académicos, exigió "pruebas", etcétera– leyendo *Morella*, la idea de esa señorita Blind corrigiendo *El triunfo de la vida*, dudas sobre el título –primero había pensado en "Sobrevivir... la traducción" y "Traducciones"– mis estimaciones sobre el idioma inglés –¿como traducirán el *il faut* [se debe, es necesario, hace

dor hace pidiendo permiso para embalsamar a J. Anteriormente él "había enviado un precioso molde de las manos de J. a un quiromántico y astrólogo profesional". Embalsamar, hacer una mascarilla de muerte o un molde, es en verdad dar comienzo a la sentencia o suspensión de muerte en su doble triunfo, y en verdad las cámaras de este deseo se encuentran en una especie de funeraria. Tal cosa sucede (nuevamente) dentro de una serie en ambos relatos. Existe una interrupción hipertópica entre las dos muertes: entre las dos muertes de cada relato, y entre las dos sentencias o suspensiones de muerte entre los dos relatos. Dos relatos en uno, un relato en dos, sinónimo, homónimo, anónimo. Él (el narrador, cuya identidad es doblemente problemática: no tiene nombre, y no hay garantía de que no tenga dos al pasar de un medio relato –o medio duelo– al otro) las ama. Él las ama... muertas. Ama verlas y las ama viéndolas. Las ama muertas y las ama viéndolas muertas. Pero cuando las ve morir –cuando las ve y cuando lo ven con esa terrible mirada suya, viéndolo como su muerte– con esta mirada ellas mueren, se mueren. Mueren, se mueren, cuando las ama –mueren, se mueren de ese amor. Además, el sólo puede amar, sólo puede desear, detrás de una placa de vidrio, según dice en otra parte. Podemos imaginarnos un féretro de cristal: éste es uno de los temas de este relato –y de otros– que me reservo en esta ocasión. Pero cada mujer es también el doble, la mascarilla de muerte, el molde, el fantasma, el cuerpo tanto vivo como muerto, de la otra. Separadas: unidas. Ellas son dos, son absolutamente diferentes, absolutamente *otras*, separadas infinitamente en dos relatos heterogéneos por la sentencia y suspensión de muerte. Están ligadas a "mí" (al que dice "yo" en cada caso y que no es necesariamente el mismo, que no es él mismo –el del mismo nombre o mismo nombre propio– precisamente porque está ligado, atado, conforme a un doble *himen/eo*, y en dos ocasiones dice "sí", en dos "Ven") mediante un doble voto. Por el mismo doble motivo, él mismo doble por la misma razón, el

---

falta] o acaso el *faut-il* [forma interrogativa del anterior: ¿se debe?] que es la huella de la prescripción en "Sobrevivir"? –el Seminario de París en 1974 o 1975 sobre "*Die Aufgabe des Übersetzers*" ["*La* tarea de los traductores"]– lo que mi amigo Koitchi Toyosaaki me dijo ayer, el artículo en *La part du feu* titulado "Traducido de" [empieza de esta manera: "En *Por quién doblan las campanas*, Robert Jordan, al descubrir la importancia del momento que está viviendo, se repite en varios idiomas la palabra '*now*'. *Now*, ahora, *maintenant*, *heute*. Pero queda algo decepcionado..."] –las cinco páginas en *L'amitié* titu-

"yo" se hace dos, se hace absolutamente extraño para sí mismo, queda dividido, seccionado en su cripta: pertenece a dos relatos diferentes, dos votos diferentes; una mujer le dicta lo que tiene que decir y le dice lo que tiene que hacer –otra mujer lo *inspira*. Todo se decide, como ya hemos visto, en un acto de insuflación en el cual no sabemos ya quién tiene absolutamente la iniciativa. Incluso la boca de una de las mujeres, "abierta al sonido de la agonía, no parecía pertenecerle, parecía ser la boca de alguien que yo no conocía, una persona que estaba irremediablemente condenada, o aun muerta". La interrupción, esa relación sin relación en la sentencia-decreto-cesación-y-suspensión, no solamente sucede entre J. y N., sino también, y con la misma interminable pulsación, dentro de mí, el ego, sucesivamente en las entrañas sin entrañas del narrador. Pero si ambas mujeres son diferentes, son otras, absolutamente, la una en relación con la otra, entonces cada una *es* la otra. Cada una define y custodia a la otra. Cada una sigue siendo: la otra. Para y por la otra. Cada una entona la sentencia y suspensión de muerte de la otra. Una muere mientras la otra vive, sobrevive, sobreviene... de nuevo. "Mientras": "como": "cuando": "para que": "porque": "en cuanto que": éste es el tiempo intemporal del "y", del "y de inmediato" que se repite, que retorna con tanta frecuencia en el relato para describir el *simul* [juntamente, a una: simultaneidad] sin causalidad, sin absoluta sincronía, sin orden. Para el narrador, la muerte de una de ellas es lo que mantiene a la otra a recaudo –lo que preserva a la otra, lo que lo preserva a él de la otra. Así pues, en el tiempo del "y" deben morir ambas para que la otra a su vez viva. Una muere *y* la otra vive: inmediatez que une la simbiosis con la *sintanatosis* en un triunfo sin identificación, sin identidad. Mediante una doble firma, él mismo firma con la misma mano y letra la sentencia de muerte de ellas, a petición de ellas, por exigencia de ellas, según dice, con el propósito de preservarlas, mantenerlas, embalsamarlas, encerrarlas en la cripta... y *su propia* sentencia de

---

ladas "Traducir" [las últimas palabras: "...convencido de que traducir es, a fin de cuentas, la locura."]– y todo lo demás), pero hago el recuento de las palabras y me doy por vencido. Economía. Política... Si hay algo que limita la traducción, ese límite no se debe a alguna característica de inseparabilidad del significado y el lenguaje, del significador y del significado, como suelen decir. Es una cuestión de *economía* (la economía, claro está, tiene que ser *pensada, elaborada*) y mantiene una relación esencial con el tiempo, el espacio, el recuento de palabras, signos, *marcas*. La unidad de una palabra no

muerte. Lo que lo liga a cada una de esas muertas (alianza, anillo, voto, *himen/eo*, doble afirmación, sí, sí, ven, ven: regresa, ven de nuevo –"ven", de nuevo), lo que lo liga a cada una de esas apariciones, quienes sobreviven como espectrales novias, ese vínculo no es doble porque lo compromete dos veces, lo liga a dos mujeres, a dos identidades: este *himen/eo* es un "doble mensaje" cada vez, porque cada uno de esos vínculos que vincula es en sí mismo doble. Significa, desea, suspende la vida muerte, la vida muerte de la otra para que la otra viva y muera, la otra de la otra, la otra que sin serlo *es* la *misma*. Pues hay la otra de la otra, la que no es la misma: esto es lo que el orden del símbolo busca negar con desesperación. El doble vínculo con cada mujer *significa* para cada mujer la sentencia de muerte (la muerte y la vida-tras-la vida/vida-tras-la muerte), para posibilitar la sentencia de muerte de la otra (y que así pueda sobrevivir y dejar de vivir). La sentencia y suspensión de muerte –aquello que es designado por el título del relato y por la "totalidad " de un relato que nunca se conjunta para formar un relato único y que de esta manera pone en duda incluso la unidad de su "título", así como la unidad del narrador– la sentencia y suspensión de muerte por lo tanto asumiría este "doble vínculo" cuya aterradora figura o rostro atraviesa el relato, el relato que está prohibido, inter-dicho, en su parte casi central, más allá de su doble borde interno, sobre su borde interno.

Pero existen los suficientes signos como para hacer posible la lectura de un relato en el otro, así como el doble desbordamiento de estos dos bordes internos, por lo que la doble invaginación ya no es simplemente una estructura formal. Está relacionada de una manera esencial al doble mensaje o vínculo que liga al "relatador" a cada una de estas mujeres; relacionada de una manera esencial al triunfo de la vida o a una sentencia y suspensión de muerte que se interrumpe en la parte "central" de esa sentencia y suspensión, "en medio de ella", *en el lugar mismo* donde la *relación* del "libro" *consigo mismo*, en su frágil

---

debe ser convertida en un fetiche ni debe ser sustantivada. Por ejemplo, echando mano de más palabras o partes de palabras el traductor podrá triunfar más fácilmente sobre el *arrêt* en la expresión *arrêt de mort*. No sin que algo quede faltando, claro está, pero más o menos fácilmente, estrictamente, cercanamente, apretadamente. Cuidado con "la nueva forma expresiva" del "lenguaje totalmente nuevo", y con cosas parecidas. Economía: apego y no ruptura. Es siempre un factor *externo* lo que limita un texto en general, esto es, *cualquier cosa*, por ejemplo la vida muerte. Lo que aquí es limitado:

ligazón, se forma; la *relación* del "yo" *consigo mismo*, su alianza consigo mismo, su anillo, su aniversario, la *alianza* que lo une consigo. Ese lugar *mismo*, exactamente el mismo, siendo como es el lugar, el foco, de la interrupción, es también el sitio donde la doble invaginación junta en la extraña semejanza del lugar eso que ha interrumpido. La sentencia y suspensión de muerte reclama lo que prohíbe: la muerte de la otra, a quien supuestamente debe preservar de la muerte. Un relato (una mujer) hace que la otra muera y sobreviva dentro de un movimiento que es inefable e imparable. Por el mismo (doble) motivo, la actividad *equivale* a la pasividad, dar muerte a alguien *equivale* a dejarla morir, hacer que alguien viva *equivale* a dejarla vivir. Pero al ir del "hacer" al "dejar" ya no pasamos de un contrario al otro, no pasamos a la pasividad. La pasividad del "dejar" es diferente de la pasividad de las parejas o los pares, por ejemplo, el par activo/pasivo.

Cada mujer vive y muere de la otra, protege a la otra y pierde a la otra, abriga y pierde al narrador de la otra. El término "y" en cada caso debe entenderse como una conjunción que no liga lógicamente, por ejemplo, en la contradicción, ni según la cronología, la sucesión o la absoluta simultaneidad, ni conforme a alguna fundamental ontología. Este "y" tiene que entenderse, si es posible, tal como aparece en la historia, donde no se puede leer aparentemente en los términos de cualquiera de las *conjunciones* que arriba mencioné. Y el carácter conyugal del doble vínculo entre ambas mujeres y el narrador (si es que hay uno sólo) une o casa a este "y" consigo mismo, *como* una *sentencia y suspensión de muerte*. (Un solo ejemplo, aunque pudiéramos dar una larga serie de ellos: "La llamé por su nombre; y de inmediato –puedo decir que no hubo intervalo alguno– una especie de aliento salió de su apretada boca". "Ya ese pensamiento le digo eternamente, 'Ven', y eternamente ahí está." Esta escritura de "y", de "y de inmediato", al aniquilar el círculo del eterno retorno, en este relato aparea la afirmación consigo misma, dentro de lo que más allá del tiempo es el ser

---

la autenticidad (*Eigentlichkeit* –*sic*– ¿virtualidad?) de un ser-para-la-muerte. Piensa en la exterioridad desde este ángulo de la economía de *arrêt*. *Arrêt*: la mayor energía "ligada", apretada estrechamente en torno a su propio límite, retenida, inhibida (*Hemmung*, *Haltung* [inhibición, comportamiento]) y *de inmediato* diseminada. Arena. Vacía, descargada, disparada de sí misma, espontáneamente. En el trance del *trans-*. Respecto de la palabra *transe*, los traductores deberán citar extensivamente *Glas* (por ejemplo, la página 30). Trans/partición, trans/partir, traspasar. *Trépas* [muerte: *trans* + *passus*]. Lo

simultáneo del otro; dentro del acompañamiento de lo que no está acompañado -esta escritura de "y" retorna, se repite con regularidad cuando la voz del relatador se deja escuchar en el texto de Blanchot, en todos los demás textos firmados por él. Es como un silencioso plano, en el carácter esquivo de una causa que no acompaña a su efecto, de un antes y un después que no se pueden distinguir en el ligero y suave paso de un movimiento. Incesantemente sin cesación, sin detención, decisión y sin nada decretar.

Cada mujer vive y muere de la otra, y vive para la otra lo mismo; cada una lo hace protegiendo al narrador de la otra, al que pierden de inmediato. ¿De qué lo protegen? De la soledad *con* la otra, del voto único a la otra. Pero en cada caso hay un doble voto, un voto único y singularizado, cuando firman la sentencia de muerte del narrador: él no puede vivir de conformidad con la alianza única, y tampoco con la doble alianza. Además, él es un sobreviviente en cada uno de los relatos, en cada uno desahuciado por un médico, condenado (prometido) a una muerte inminente, como *otro* Cristo anónimo (X, ji, quiasma, "ponerle una cruz"). Ya he citado del "primer" relato; esta cita es del "segundo": "Aquél [un editor] creía que yo estaba a punto de morir y llamó a mi médico, quien también me daba por muerto de mes en mes, y obtuvo el siguiente diagnóstico: '¿X.? Mi estimado señor, ha llegado el momento de ponerle una cruz.' Unos cuantos días después, mi médico me contó esto como si fuera un buen chiste." Posteriormente, en el curso de un episodio donde se hablaba de una muestra de sangre que debía ser analizada: "El médico me ingresó en su clínica; creía que yo me estaba muriendo." Un par de páginas después: "La noche anterior había estado a punto de morirme."

Las dos mujeres, al igual que el médico, firman su sentencia de muerte, y él firma la de ellas, pero siempre contrafirmando, porque la muerte que es "dada" siempre es solicitada, exigida, por quien la recibe e inmediatamente después se la da a sí mismo o a sí misma, con el propósito de firmarla, con/de/en la mano del otro.

---

cual debe ser relacionado, sin traducción, a todos los "trans-" que aquí están en funciones. Espero que los traductores no crean que escoltado por esta masa, por esta procesión de dobles, fantasmas, trances, locuras diurnas, júbilos maniacos y triunfos, yo he llevado a cabo aquí una traducción oscura o subterránea de *El triunfo de la vida*, por ejemplo de "La multitud cedió y yo me alcé asombrado / o parecí surgir, era tan grande el trance, / y vi como nubes del trueno estrellarse / sobre los millones en salvajes cantos y danzas/

Y por tanto tenemos... otro *himen/eo*.

Entre estos tres sobrevivientes, mientras sobreviven, solamente puede haber un decreto y éste solamente puede ser de muerte. Nada de infidelidad, más de una fidelidad. Tres que perderán: perdidos. Él, el único narrador, en su improbable y divisible identidad, no puede vivir ni la alianza singular ni la doble, y él se protege, obliga/permite que una mujer lo proteja de la otra, utilizando un terror para evitar el otro, y el doble relato, como lo hemos visto, acaso adecuadamente, asegura la posibilidad de una imposible sentencia y suspensión de muerte. Nada parece ser capaz de superar esta afirmación aterradora y triunfante –a menos que aparezca para preservar de lo peor, a menos que exista algo todavía peor –y por ende más deseable, más demencial y aterrador– para el narrador: el *himen/eo* entre las dos mujeres. ¿Y si la estructura del relato, la interrupción entre ambas partes del relato, garantizaba que no se diera el encuentro de J. y N.? ¿Y si esto fuera –el que las dos mujeres se aman y se acercan una a otra, antes de hacerlo con él y haciéndolo sin él– si éste fuera el *himen/eo* que la sentencia y suspensión de muerte habría de prohibir como un terror absoluto, y por lo tanto, puesto que toda sentencia y suspensión de muerte invoca lo que suprime, habría de entregar a la vida, a la lectura, a la muerte? Habló aquí de la fascinación de una mujer por la otra, a través de la placa de vidrio impracticable que separa ambos relatos. Ellas no se conocen, nunca se encontraron; viven en dos mundos totalmente diferentes. Se llaman por teléfono ("ven") a través de la distancia infinita de una relación inexistente. El narrador se encuentra en medio de ellas, diciendo "yo", con un "yo" que es a la vez idéntico *y* diferente de un relato al otro. En él, ante él, sin él, ellas son lo mismo, son la misma, "dos imágenes sobrepuestas", una sobreimpresión fotográfica; ambas son totalmente diferentes, totalmente otras, y ambas se unen y se llaman la una a la otra: "Ven." Claro está que nada en la superficie obviamente legible de los dos relatos permite sostener una hipótesis ten demencial. ¿Cómo sería

---

demenciales; así aparecía el júbilo...". He juntado referencias (a "cosas" y a "textos", dirían) pero en verdad lo que acabo de escribir no es referente. Se refiere, sobre todo, a mí mismo o a textos que yo he firmado en otro idioma. Precisamente *por* esta jubilosa multiplicidad de autorreferencias. "Para convertirse en un texto, la función de referencia tenía que ser radicalmente suspendida" (Paul de Man, "*The Purloined Ribbon*" ["El listón hurtado"], en *Glyph* 1. Citar en su totalidad). Transferencia. ¿Cómo puede uno firmar una

posible que el personaje de una historia desee, fascine, se una, etcétera, al personaje de otra historia? Y si quisiéramos considerar que *Sentencia y suspensión de muerte* es un solo relato, ligado a sí mismo por la supuesta identidad del personaje que dice "yo", ¿cómo podríamos no ver que J. y N., en la historia, no tienen contacto alguno, ninguna relación la una con la otra, nunca se conocen, de la misma manera que las dos series de sucesos en las que están involucradas jamás se intersecan? Claro está. Ninguna categoría normal de la lectura, por lo tanto, podría dar credibilidad a la demencial hipótesis según la cual la doble invaginación que nos atrae en este relato pueda dar a entender, a leer, el ilegible *himen/eo* entre ambas mujeres: una sin la otra. Aquí no hablo ni de una intención ni de una construcción de parte del "autor" –lo cual no quiere decir que la interrupción entre el autor y el narrador, o incluso entre ambas mujeres, es sencilla: es tan ambigua como la interrupción de cada sentencia y suspensión de muerte. Tan ambigua, además, como la dis-tancia de la diferancia (*Ent-fernung*): de un relato a otro, ellas –ambas mujeres, ambas voces afónicas, se llaman por telé-fono: Ven. Y la relación, la conexión entre ambos relatos sería tele-gráfica por naturaleza. Más aún, no hablo aquí de una intención, y tampoco de una construcción, de parte del "narrador" –lo cual no quiere decir que la interrupción entre la voz del narrador y la voz narrativa, las dos voces, las dos mujeres, una *sin* la otra, es sencilla: sigue siendo tan improbable como la interrupción de cada sentencia y suspensión de muerte. Y no obstante algo tan sencillo como un análisis con rayos X o un análisis de la sangre pueden hacer legible lo que es ilegible en esta obra. (Antes hablé de la "sangre" que circula en una de las dos historias, la sangre "misteriosa", "tan inestable que era asombroso analizarla", la "demencia de la sangre" dentro de la cual el narrador "espera escapar lo inevitable".) La legibilidad de la ilegibilidad es tan improbable como una sentencia y suspensión de muerte. Ninguna norma (normal) de la lectura puede garantizar su *legitimidad*. Por lectura normal quiero dar a entender toda lectura que

---

traducción de la propia obra, firmar en otro lenguaje? Sobrevivir –¿en o bajo el nombre de quién, en o bajo el nombre de qué? ¿Cómo traducirán esto? Desde luego que yo he cumplido mi promesa. Esta tira telegráfica produce un suplemento intraducible, lo quiera yo o no. Nunca digas lo que vas a hacer, y pretendiendo decirlo, hagas algo diferente que de inmediato se hace críptico, añade algo, se encubre, se atrinchera. Hablar de la escritura, del triunfo, como *sobrevivir*, equivale a enunciar o denunciar la fantasía

establece el conocimiento que es transmisible en su propio lenguaje, en un lenguaje, en una escuela o en una academia; un conocimiento construido y asegurado con construcciones institucionales, en conformidad con leyes que se han elaborado para resistir (precisamente porque son las más débiles) las amenazas ambiguas con las cuales la sentencia y suspensión de muerte perturba tantas oposiciones conceptuales, tantos linderos y tantos bordes. La sentencia y suspensión de muerte ocasiona el decreto y cesación de la ley. La doble invaginación de este cuerpo narrativo en deconstrucción desborda y excede no solamente la oposición de los valores que instituyen las normas y conforman la ley en todas las escuelas de la lectura, antiguas y modernas, antes y después de Freud; desborda la limitación de la fantasía, limitación en nombre de la cual alguien aquí achacaría, por ejemplo, la hipótesis de la locura a la proyección de "mi" fantasía, a la del que aquí dice "yo", el narrador, los narradores, o yo que te estoy diciendo todo esto ahora. Esa ilegibilidad habrá tenido lugar como algo ilegible, se habrá hecho legible, se habrá dado a la lectura aquí mismo como algo ilegible, desde el fondo mismo de la cripta donde permanece. Habrá tenido lugar donde permanece: es esa la prueba. A partir de este momento corre de tu cuenta determinar lo que habrá tenido lugar, decidir tanto las condiciones de su posibilidad como sus consecuencias. En cuanto a mí, debo cerrar aquí, interrumpir todo esto, cerrar el paréntesis, y dejar que el flujo continúe sin mí, se reinicie, o se suspenda, se detenga, una vez que yo señale lo siguiente: en todo lo que sucede, es como si el narrador deseara (en otras palabras, prohibiera) –a partir del momento en que dice "yo"– una cosa: que ambas mujeres lleguen a amarse, a conocerse, a unirse en conformidad con el *himen/eo. No sin él, y de inmediato sin él.* Que ellas, esas dos mujeres, esas otras dos, no solamente se parezcan sino que sean la misma: es esto lo que él desea, esto de lo que moriría, esto lo que desea como la muerte que él se "daría". Es esto el terror absoluto: abismo sin fondo y sin mesura de aquello que es singular, único –la otra muerte,

---

maniaca. Pero sin dejar de repetirla, como aquí se ve. [Pues bien, ha llegado el momento de que este traductor se explique y se explaye: resultó imposible para Siglo XXI localizar a tiempo el texto original en francés de *Sobrevivir*, que tuve que traducir de la traducción inglesa firmada por James Hulbert. Es decir, que *Survivre* resultó "*introuvable*", bella e imprescindible palabra francesa, para mí *la* palabra francesa por excelencia: *introuvable* resume ese maravilloso ahínco intelectual francés, ese arrojo que ningún

visible muerte, la muerte más simple e insignificante, la más fatal. Y de inmediato *la Cosa* es su doble. Permanece como su doble. Pero ahora podremos fijar lo que se queda de lo que resta.

Como a las diez Natalia me dijo: "Telefoneé a X., y le pedí que hiciera un molde de mi rostro y de mis manos."

Un sentimiento de terror me invadió inmediatamente. "¿Cómo se te pudo ocurrir eso?" "Por la tarjeta." Me enseñó la tarjeta de un escultor, la cual usualmente llevaba en mi cartera junto con la llave.

¿Podríamos decir que él le dio la idea o el deseo de la mascarilla de muerte, del mismo modo que había querido embalsamar a la otra mujer, con el propósito de conservarlas a ambas, mantenerlas vivas-y-muertas, sobreviviendo? Sí *y* no. Sí porque es en verdad gracias a él, junto a él, *en* él, como ella *encuentra* esa "idea", esa dirección. No, porque solamente *encuentra* la dirección al robársela de un sitio donde la escondía, una cripta, una cripta que tenía junto a su cuerpo, agarrada de su piel, la cartera, un objeto que se puede desprender de él, que no es una prenda ni parte del cuerpo, un cofre que contiene otros objetos que se pueden desprender, una tarjeta, llaves, y cosas por el estilo. Estos objetos que se pueden desprender son de una naturaleza peculiar: funcionan, orientan, abren, cierran; hacen que algo sea legible o lo mantienen en secreto. Ellos, como la cartera que los contiene, no son objetos o simplemente cosas. "Me parece que no siempre te portas muy bien en relación con esa cartera", él le dice.

En este punto el intercambio de un "sí" asume una forma peculiar y responde a exigencias específicas (" 'Di sí', y tomé su mano [...]", luego "Dije que sí con la cabeza. Todavía la tenía de la mano [...]") en una escena que no puedo citar aquí. Entonces –puesto que el "sí" a nada responde en sí mismo, salvo al otro "sí"– entonces la "horrenda cosa", la "victoria sobre la vida", la "intención triunfal", la "gloria", la "locura de la victoria" serán todas evocada, nombradas; entonces, también, surgirá la exclamación de "¡sí, sí, sí!".

---

resabio místico matiza, enroma, ese sobre-humano afán de buscar y no encontrar la ultima letra, el último espacio, el último aliento del mensaje cifrado que en sí es la mente humana, de indagar y perseguir hasta el último rastro, la última marca, huella, sigla de *la Chose*: la cosa, la vida tras de la vida, la muerte tras de la muerte, la otra cara de nuestro rostro, la supervivencia de esta extraña raza de "humanos" que somos. Y esta traducción de una traducción, esta tras-traducción, esta sobre-traducción sen-

Parecía tan humana, estaba todavía tan cerca de mí, esperando una especie de absolución de esa horrenda cosa que ciertamente no era su culpa.

"Fue probablemente necesario", murmuré.

Se prendió de estas palabras.

"Sí fue necesario, ¿verdad?"

En verdad parecía que mi asentimiento repercutió dentro de ella, que de alguna manera éste era esperado, con inmensa expectativa, por la invisible responsabilidad a la cual ella solamente prestaba su voz, y que ahora un supremo poder, seguro de sí mismo y lleno de felicidad –no por causa de mi asenso, claro está, que le era bastante inútil, sino por su victoria sobre la vida y también por mi leal comprensión, mi abandono sin límites– se posesionó de esa joven mujer dándole una agudeza y una maestría que me dictaban tanto mis pensamientos como mis breves palabras.

"Bien –dijo con voz algo ronca– ¿no es cierto que siempre lo supiste?"

"Sí–dije yo– lo sabía."

"¿Y sabes cuándo sucedió?"

"Creo que tengo una idea."

Pero mi tono de voz, que sin duda fue bastante condescendiente y sumiso, no pareció satisfacer su voluntad de triunfo.

"Pues bien, acaso no lo sabes todo aún" exclamó con un dejo de desafío. Y en verdad que dentro de su exaltación jubilosa había cierta lucidez, cierto rescoldo en el fondo de sus ojos, cierta gloria que me llegó a través de mi angustia, y me conmovió, a mí también, con el mismo orgullo magnífico, la misma locura de la victoria.

"Bien, ¿qué?", dije levantándome yo también.

"Sí –exclamó–, ¡sí, sí!"

"¿Que esto tuvo lugar hace una semana?"

Me arrebató las palabras de la boca con alarmante ansiedad.

"¿Y luego?", exclamó.

"Y que hoy fuiste a casa de X. a... ¿buscar eso?"

"¡Y luego!"

"Y ahora esa cosa está ahí, la has sacado, la has mirado, y has mirado el rostro de algo que estará vivo para siempre, por toda la eternidad, ¡por la tuya y por la mía! Sí lo sé, lo he sabido siempre."

No puedo decir exactamente si estas palabras, u otras como éstas, jamás

---

cillamente resulta imprescindible al original francés, al contexto mismo del original, al proyecto mismo de Jacques Derrida, a su afán, su ahínco, su arrojo, "su imprescindible soberbia": para citarme a mí mismo aquí mismo y así *boucler la boucle*, o cuadrar el círculo de este ensayo, o más bien relato de un relato que es *Sobrevivir*. Así tenía que ser y así debía de ser. Citando al *autor traducido*: "Por lo tanto, la traducción triunfante no es la vida, y tampoco la muerte, de un texto, sino nada más o ya finalmente su

llegaron a sus oídos, ni cuál sentimiento me impulsaba a permitirle que las oyera: eso era una cuestión menor, así como tampoco era importante saber si las cosas habían pasado realmente de esa manera. Pero he de decir que a mí sí me parece que sucedieron así, sin tomar en consideración la cuestión de las fechas, pues todo pudo haber ocurrido en un periodo muy anterior. Pero la verdad no está encerrada en estos hechos. Me puedo imaginar ocultando estos mismos. Pero si ésos no tuvieron lugar, otros los sustituyen, y respondiendo al llamado de la afirmación todo poderosa que está vinculada conmigo, asumen el mismo sentido y la historia permanece igual. Era posible que al hablarme del "plan" N. solamente quería desgarrar con mano celosa las mentiras bajo las que vivíamos. Puede ser que estaba cansada de verme perseverar con una especie de fe en mi papel de hombre de "mundo", y que había usado esa historia para devolverme abruptamente a mi verdadera condición y señalarme cuál era mi lugar. También puede ser que ella misma obedecía a una orden misteriosa que procedía de mí y que es la voz que renace sin cesar en mí, y que es una voz además vigilante, es la voz de un sentimiento que no puede desaparecer. ¿Quién puede decir: esto pasó porque ciertos sucesos permitieron que pasara? ¿Esto ocurrió porque en cierto momento los hechos se hicieron engañosos y por causa de su yuxtaposición permitieron a la verdad que se posesionara de ellos? En cuanto a mí, no he sido el infortunado mensajero de un pensamiento más fuerte que yo, ni su juguete, ni su víctima, puesto que ese *pensamiento*, si es que me ha conquistado, solamente ha conquistado a través de mí, y al final siempre ha sido igual a mí. A éste lo he amado y solamente a éste lo he amado, y todo lo que sucedió yo quería que sucediera, y habiéndome importado sólo éste, dondequiera que estuviera o dondequiera que yo pudiera haber estado, yo le impartí todas mis fuerzas en la ausencia, en la infelicidad, en la inevitabilidad de las cosas muertas, en la necesidad de las cosas vivas, en la fatiga del trabajo, en los rostros nacidos de mi curiosidad, en mis falsas palabras, en mis votos falaces, en el silencio y en la noche yo le di toda mi energía y éste me dio toda su energía, por lo que esta energía es demasiado fuerte, nada es capaz de arruinarla y nos condena, acaso, a una infelicidad inconmensurable; pero si así es, yo asumo la infelicidad en mí mismo y ella me llena de un placer inconmensurable y a ese pensamiento yo le digo eternamente, "Ven," y eternamente ahí está.

---

supervivencia, su vida tras de la vida, su vida tras de la muerte." Por lo que esta traducción de una traducción es una sobre-supervivencia: ¡la invaginación por antonomasia! Quiero pensar que a Jacques Derrida le hubiera encantado la coincidencia.]

4

# GEOFFREY H. HARTMAN

## Palabras, deseos y valía: Wordsworth

### I

Mientras piensa en un paseo con Dora por la campiña inglesa, a Wordsworth le asalta una imagen miltónica salida de *Samson Agonistes* que convierte a su hija de 12 años en una Antígona que guía al ciego Edipo:

> *"A* LITTLE *onward lend thy guiding hand*
> *to these dark steps, a little further on!"*[1]
>
> ["Un POCO más allá, brinda tu mano guía,
> a estos pasos oscuros, un poco más allá."]

Wordsworth padecía un grado severo de vista cansada y temía quedarse ciego, una circunstancia a la cual hace alusión cuando se refiere a sí mismo como "*not unmenaced*" [ "...no sin amenazas..."] (línea 9). Sin embargo, esto simplemente califica una sorpresa en la que él insiste: la usurpación de ese texto en su voz y la naturaleza anticipadora y proléptica de ese pensamiento. Wordsworth registra un pensamiento involuntario relacionado con la privación y que implica a un viajero vacilante. Anhela el placer de caminar con Dora, y en vez de pasar fácilmente de pensamiento a realización, de deseo inocente a explicación imaginativa, algo se interpone oscuramente y complica la secuencia. El movimiento de la fantasía se ve obstaculizado momentáneamente; ya no nace tan fácil y naturalmente como el amanecer, sino debe precipitarse como un aviso de órgano en misa: "*From thy orisons / Come forth; and while the morning air is yet / Transparent as the sould of innocent youth, /Let me, thy happy guide, now point ty way...*" ["–De tus plegarias, / acércate, y mientras el aire matutino aún es / transparente como el alma de joven inocente, / permite ahora a tu feliz guía señalar el camino..."] (líneas 20-23).

[1] Véase *infra*, pp. 207-210 para el texto completo del poema, precedido de una nota bibliográfica.

No obstante, este gesto activo o llamado –una especie de antistrofa de la invocación introductoria que lo tenía bloqueado, pues restituye una imagen del poeta como "líder natural"–, esta voz digresiva pronto es detenida una vez más por imágenes que reviven –temáticamente ahora y desde la narrativa ilusoria– el poder de la imaginación, anticipador e incluso, vertiginoso:

*Let me, thy happy guide, now point thy way,*
*And now precede thee, winding to and fro,*
*Till we by perseverance gain the top*
*Of some smooth ridge, whose brink precipitous*
*Kindles intense desire for powers withheld*
*From this corporeal frame; whereon who stands*
*Is seized with strong incitement to push forth*
*His arms, as swimmers use, and plunge–dread thought,*
*For pastime plunge–into the "abrupt abyss,"*
*Where ravens spread their plumy vans, at ease!*
[líneas 23-32]

["...permite ahora a tu feliz guía señalar el camino,
y precederte ahora, en vaivén,
hasta que por perseverancia lleguemos arriba
de algún suave risco, cuyo borde escarpado
enciende un deseo intenso de poderes contenidos
en esta armadura corpórea, en cuyo morador
se ve poseído de una fuerte incitación a echar
los brazos, como nadador, y lanzarme –pensamiento terrorífico,
el de zambullidas pasadas– en el 'abismo abrupto'
donde los cuervos extienden sus plumosas alas a voluntad."]

Lo que ocurre aquí parece suficientemente ordinario porque no inspira una elocución extática. No hay remisión a la imaginación, como en el libro VI de *Preludio*: "*Imagination–here that Power... That awful Power rose from the mind's abyss...*" ["Imaginación–aquí el Poder así llamado / Por la triste incompetencia del lenguaje humano, / Ese temible poder surgió de los abismos de la mente..."]* Pero la imaginación, por supuesto, ya ha surgido del "abismo abrupto" en forma de una voz: la cita de *Samson Agonistes*–reverberación de *Oedipus at Colonus*– que abre el poema y que perturba el transcurrir del tiempo y la natu-

* William Wordsworth, *Preludio*, versión de Antonio Resines, col. Visor de Poesía, vol. CXXIV, Visor, Madrid, 1980, p. 218. [T.]

raleza, no sólo al prefigurar a un Wordsworth anciano y ciego, sino también al invertir el papel de hija y padre. Si bien Wordsworth trata de normalizar esta sensación de inversión (líneas 4 a 10), la perturbación permanece, y su ánimo nuevamente alcanza un tono profético ("*Should that day come*") ["Si llegara ese día..."]. En este punto, la voz detenida brota deliberadamente e importa sonidos de la naturaleza con el fin de recuperar su fe en la continuidad natural:

> *Should that day come–but hark! the birds salute*
> *The cheerful dawn, brightening for me the east;*
> *For me, thy natural leader...*
>
> [líneas 12-14]

> ["Si llegara ese día... Pero ¡escucha! Las aves saludan
> al alegre amanecer, iluminando el este para mí,
> para mí, su líder natural..."]

Para Wordsworth, el sol siempre sale al final, pero los fantasmas de la imaginación –vislumbres de gloria o privación, voces ancestrales, pensamientos ciegos– siguen arrojando una luz confusa sobre la alegre escena. Los pasos de Wordsworth siguen siendo tortuosos y vacilantes, "*dark steps*" ["pasos oscuros"], inciertos de un avance que él afirma. La naturaleza demuestra ser un templo (línea 35ss.) o enseñanza de temor, y el poeta es arrastrado, casi compulsivamente, hacia cierto "abismo abrupto" o "*center whence those sighs creep forth / To awe the lightness of humanity*" ["centro donde esos suspiros avanzan deslizándose / Para atemorizar a la luz de la humanidad"] (*Ode to Lycoris*).

La voz que abre este poema suspira y, a la vez, es inspiradora de temor. Si el pensamiento poético de Wordsworth tiene un principio, éste radica en dicha voz o en la agitación visionaria que ella produce. Por supuesto, podemos darle un contexto a la voz, pero no podemos humanizarla completamente. A medida que su "*invisible source*" "*deepens upon fancy*" ["fuente invisible", "se ahonda en la fantasía"] (*Ode to Lycoris*), el poeta pudiera relacionarla con una cueva de oráculos, gruta egea o algún otro centro o lugar sagrado. ¿Qué hay "un poco más allá" de no ser un *templum*: un punto destinado o claramente demarcado, lugar de muerte y, tal vez, de exaltación? La cita de apertura, como el poema en general, linda con ese espacio: escuchamos una voz que apenas es humana, hablando palabras que son demasiado humanas. Un hombre afligido, parte mendigo parte profeta, mira hacia la justificación desde el margen extremo de su ser mortal.

Estas palabras liminares, entonces, están cerca de ser las palabras finales. Oscurecen el poema y compelen a Wordsworth a dar una respuesta interpretativa o reflexiva, más que una resultante libremente ficticia. No puede haber muchos poemas que inician con una cita y se desarrollan en contra o a la sombra de ella. Tal vez todos los poemas lo hacen, en el sentido de que la memoria borrada o asimilada de otros grandes poemas motiva su propia carrera. Pero ello no ocurre tan directamente como aquí, donde cada estatus de la poesía es puesto en tela de juicio, dado que no parece ser ni un discurso profético-visionario ni un tipo de lenguaje puramente reflexivo y meditado. Indudablemente, es ambos: el poeta es Major Man, exento de guía, fuente –más que copia– de oráculos, pero también alguien que sigue viviendo en esta zona problemática de las insinuaciones divinas.

Definitivamente hay algo profético (tal vez "inaugural" sería la palabra adecuada) en el inicio del poema. Es como si el espíritu de Wordsworth inconscientemente hubiera estado jugando a hojas sibilinas con Milton o los clásicos. Por supuesto, no es la primera vez que la voz del poeta es usurpada por un reflejo visionario o "truco de la memoria". Sin embargo, aquí la fuente cuasiprofética resulta provenir, a través de Milton, de los clásicos, y no es sólo un pasaje sino un pasadizo que él debe negociar: las palabras dejan perplejo al poeta como un presagio oscuro cuyos antecedentes psíquicos se mantienen tan oscuros como el grito registrado en *Strange fits of passion*.

Por medio del "pasaje oscuro" de un texto que sale a la superficie en su mente, Wordsworth se debate por encontrar un "*passage clear*" ["pasaje claro"] (52) que lo conduzca a él y a Dora a una escena más sublime. Esta escena posiblemente pudieran ser los Alpes (líneas 34 a 39), los cuales él visitará en un viaje de aniversario en 1820, y hacia donde giran sus pensamientos después de la guerra contra Francia. Ahora bien, una repetición del deseo de guiar a Dora evoca al final "*heights more glorious still*" y "*shades more awful*" ["alturas aún más gloriosas" y "sombras más terribles"] (línea 53s.) que parecen encontrarse más allá de la naturaleza. Si Wordsworth está repitiendo su travesía alpina de 1790 como espíritu, prevé un viaje aún más lejano, hasta que la imagen de la ceguera, tan cargada y absurda al principio, revela su verdad al final, pues cada nuevo viaje podría incrementar su sensación de pérdida. *Tintern Abbey* ya sugiere esa pérdida y la necesidad de una vista prestada: "*and in thy voice I catch / The language of my former heart, and read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes*" ["y en tu voz atrapo / El lenguaje de mi antiguo corazón, y

leo / Mis antiguos placeres en las luces fugaces / De tus ojos salvajes"]. En el presente poema nos encontramos "un poco más allá". No hay repetición en un tono más suave sino, más bien, una "iteración lastimera", frase aún más reveladora por contener un juego de palabras con *iter*, palabra en latín que significa "viaje".

## II

*...the childhood shows the man*
*As morning shows the day*
MILTON, *Paradise Regained*

["La infancia anuncia al hombre,
como la mañana anuncia el día..."]*

Donde encontrar el lugar

Los intérpretes han comentado adecuadamente sobre el regreso del poeta a la naturaleza o los recuerdos de su infancia, y otro tanto sobre su retorno a los escritores ingleses de la Reforma. Igualmente notable es su regreso, después de 1801, a los clásicos. Este proceso inicia con un interés renovado en los poetas de la Reforma –poetas también del Renacimiento por habérselas arreglado para revivir los clásicos y las Escrituras.

Sin embargo, las fuentes clásicas son casi tan peligrosas como la propia imaginación. No se cierran "*o'er Fable's dark abyss*" ["sobre el oscuro abismo de la fábula"], nos advierte Wordsworth solemnemente en 1820. Pudiera ser como el abismo de donde surge la imaginación en el capítulo VI de *Preludio*, o el "abismo abrupto" que enciende en nosotros "*intense desire for powers withheld*" ["un deseo intenso de poderes contenidos"] (línea 27). La voz de Sansón-Edipo, elevándose con tanta fuerza del abismo de la mente, podría representar el poder percibido, aunque reprimido, de la literatura precristiana: un poder que, como la imaginación, apunta a la posibilidad de una visión sin mediar. El propio Sansón-Edipo, en esta coyuntura del drama, se acerca a un estatus de divinidad.

"Un poco más allá" comienza con un suceso psíquico privado: un texto bien conocido que cruza por la mente del poeta y, no obstante,

* John Milton, *El paraíso recobrado*, Montaner y Simón Editores, Barcelona, 2001, p. 57. [T.]

concluye con una peroración que indiscutiblemente muestra cuán intenso es el sentir de Wordsworth por la sabiduría de los clásicos y las Escrituras. La peroración combina dos conceptos heredados: el del libro de la naturaleza, abierto a los ojos de cualquiera, y el de los reformistas, que "abren" el libro de Dios para que todos lo lean:

> *Now also shall the page of classic lore,*
> *To these glad eyes from bondage freed, again*
> *Lie open; and the book of Holy writ,*
> *Again unfolded, passage clear shall yield...*
> [líneas 49-52]

> ["Ahora también la página del saber clásico liberará
> de la esclavitud a estos ojos agradecidos que una vez más
> se encuentran abiertos, y el libro de la Sagrada Escritura,
> de nuevo desplegado, producirá un pasaje claro..."]

Wordsworth no sugiere que los clásicos sean una especie de escritura, pero amplía un principio que comparten Milton, los reformistas y los grandes académicos del Renacimiento: debemos ir directamente a las fuentes. Sólo entonces la lectura conduce a inspiración. Cuando se libera como Sagrada Escritura de falsas reflexiones, el saber clásico puede abrirse a la conciencia privada con tanta fuerza como el inicio de este poema.

La tendencia de Wordsworth hacia los clásicos es prácticamente tan intrépida como su tendencia hacia la infancia. Reintegrar a los clásicos no es muy diferente de reintegrar una infancia concebida como la edad heroica de la psique. Sin embargo, la asociación entre infancia y literatura incipiente no es de índole usualmente primitivista. Eso sería imposible con los clásicos, llamados así porque nos parecen increíblemente maduros. La razón para vincular a los clásicos con la juventud o la infancia es esa fábula, retórica e historia pagana donde lo literario es materia prima del joven poeta. Si bien fueron trivializados por la rutina escolar y el uso durante el siglo XVIII, las simpatías republicanas de Wordsworth y el ejemplo de Milton los mantuvieron vivos. Y cuando la infancia regresa, ellos regresan. Al comentar en el decenio de 1840-1850 sobre *Ode to Lycoris*, escrita a poco menos de un año de "Un poco más allá", Wordsworth señala: "Seguramente a alguien que ha escrito tanto en verso como yo puede permitírsele volver sobre sus pasos a las regiones de la imaginación que lo deleitaron en su niñez, cuando conoció a los poetas griegos y romanos. [...] La litera-

tura clásica me afectó por su propia belleza. Pero habiendo sido confiadas las verdades de las Escrituras a las lenguas muertas, y habiendo sido abiertas estas fuentes recientemente con la Reforma, en ese periodo se unieron importancia y santidad a la literatura clásica que, como es evidente en *Lycidas* de Milton, extendió, por ejemplo, su espíritu y forma en un grado que nunca podrá revivirse."

No obstante, la insistencia de los clásicos no es tan fácil de explicar, incluso si el propio poeta echara mano de la psicología asociacionista. No hay mucho clasicismo cortés en Wordsworth, y poca, o casi ninguna, "belleza" helénica como Winckelmann la concebía y que afectó a tantos escritores europeos e ingleses. Me atrevo a adivinar que Keats y Shelley fueron menos radicales que Wordsworth en su comprensión de los clásicos, aunque también los defendieron menos. En lo que Wordsworth recuerda de los textos clásicos suele encontrarse algo involuntario, una simpatía no acordada o dolorosamente evitada. Su difícil reserva tiene un patetismo propio que parece ir más allá del escrúpulo cristiano ordinario. Milton y el uso que él hace de los clásicos le recuerdan un principio más absoluto: un punto de origen básicamente sin mediar, más allá del recuerdo de la experiencia o la incertidumbre del lugar temporal. Un origen "celestial" tal vez, en el sentido del mito (de por sí un mecanismo de mediación) que presenta *Intimations Ode* y que da un uso heurístico al concepto de preexistencia de Platón. Este receso de la experiencia a la frontera donde el recuerdo se desvanece en el mito o donde toca la hipóstasis de un origen sobrenatural –así como un total respeto a esa frontera– es lo que preocupa a la psique del poeta. Sólo esa frontera, a pesar de ser tan incierta, separa en su mente la infancia, los clásicos y la divinización. Los clásicos, entonces, llegan más allá de la mediación religiosa o temporal hasta un punto dudoso y peligroso donde "*all stand single*" ["somos únicos"] (*Prelude*, III, 1850, línea 189 [*Preludio*, 1980, p. 71]).

La escena de Sófocles tiene, por supuesto, un patetismo casi cristiano: la humillación precede a la exaltación. Sin embargo, en términos del poema, lo que más afecta son los papeles invertidos de hija y padre, y ello pudiera remitirnos a un famoso texto de la propia poesía de Wordsworth. ¿Acaso él no escribió, al inicio mismo de su pasión renacida por los clásicos, "El niño es padre del hombre"? ¿Y no desordena esto nuestra perspectiva temporal y genealógica? Si el pensamiento se convierte en axioma de psicología moderna del desarrollo, y, para el propio poeta, en hito que señala una frontera que no va a

cruzar, entonces sigue siendo la paradoja más escandalosa que jamás haya cimentado la poesía de la experiencia.

La imagen enigmática es parte de un poema lírico "extemporáneo" de 1802: "*My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky*". ["Mi corazón salta cuando miro / Un arco iris en el cielo"] Afirma lo que Wordworth denomina "piedad natural". La piedad proviene de un conjunto de virtudes relacionadas con el clasicismo, y la "piedad natural" sugiere algo innato, un regalo de la naturaleza que debería proteger a la naturaleza. En 1816, la "piedad natural" sigue ahí, en la imagen de Antígona como "bastón viviente" ayudando a su padre; y a pesar de que el corazón del poeta se hunde en vez de saltar cuando viene a su mente la imagen del Edipo ciego, ocurre al menos una fuerte respuesta "extemporánea": un salto negativo en vez de ninguno. Ese salto bien podría ir "más allá" o "fuera" (ex) del tiempo: apunta a un poder más absoluto para empezar o para situar un principio, como en el poema de 1816. Lo que parece haber cambiado o intensificado hasta ser símbolo de obsesión es el temor del poeta a que llegue el tiempo cuando, ciego o no, sea espiritualmente ciego a la naturaleza, autónomo incluso más allá de su deseo.

Sin embargo, este temor no es tardío; puede encontrarse en los primeros poemas de Wordsworth, impregna *Tintern Abbey* y el episodio del limosnero ciego en el libro VII de *Preludio*, y se entremezcla inevitablemente con los pensamientos de Milton o con lo que podría ocurrir a sus propios "*genial spirits*" [were they to] "*find no dawn*" ["espíritus geniales" de no "encontrar amanecer"] (cf. *Paradise Lost*, libro III, p. 24). Hasta que la naturaleza se desvanece por influencia de la imaginación o de "*The prophetic spirit ... Dreaming on things to come*" ["El espíritu profético ... soñando con cosas por venir"], Wordsworth no invoca ninguna mediación excepto la naturaleza. E incluso cuando se ve obligado a reconocer la necesidad futura de una sabiduría "ciega" en el sentido de ser meramente una luz interna, Wordsworth aún la retrata como dependiente de la naturaleza, como Edipo lo es de Antígona.

"El niño es padre del hombre." Antígona conduciendo a su padre, o la naturaleza de la infancia volviendo al poeta para guiarlo, son emblemas distintos de una verdad. La infancia, o su papel continuo en el crecimiento de la mente, es la verdad que Wordsworth descubre y en cuya luz rechaza todos los temas heroicos y clasicistas. Sin embargo, lo rechazado vuelve y se descubre como una infancia aún más profunda, capaz de extenderse en el tiempo y renovarse en el espíritu

poético. Si eso no es la Ilustración wordsworthiana, debe ser el Renacimiento wordsworthiano.

## III

La poesía de Wordsworth con frecuencia describe un destello en el ojo interno. Una imagen ulterior o recuerdo sorprende al viajero mental. Un deseo que se ha formado, a veces inconscientemente, o por lo menos de manera tan natural que no deriva en pensamiento alguno, súbitamente se vuelve consciente al vencerse, frustrarse o cumplirse de manera inesperada. El énfasis radica en el extraño cumplimiento, más que en la frustración pero, precisamente debido a ello, la "*anxiety of hope*" ["ansiedad de la esperanza"] (*Prelude*, XI, 1805, línea 372) acompaña a cada movimiento anticipador de la mente. El deseo, ya sea una fantasía activa o una ensoñación ambigua, tiende al cumplimiento. Por lo tanto, Wordsworth oculta incluso el "salto" más inocente del ojo y del corazón. De hecho, muchos de sus poemas son meras reflexiones sobre los movimientos "caprichosos" de la mente. El resultado es una poesía conscientemente nimia, deprimida pero psicológicamente fascinante, que representa esa desconfianza hacia el *entusiasmo* que limita a gran parte de la poesía del siglo XVIII.

El hecho de que el destello adopte la forma de cita aclara aún más la relación de Wordsworth con la poesía del siglo XVIII, es decir, con la escritura posmiltónica o la posvisionaria. Es increíble qué tanto tiende a la condición de cita, alusión atenuada y parafraseo. Se ha argumentado que el soneto de Gray, tan criticado en el prefacio a *Baladas líricas*, debería leerse con su fraseología entrecomillada. Se ha sugerido que Gray sabía de lo inadecuado de esas palabras en el umbral de la muerte. Pero, ¿qué hay de la "*sad incompetence of human speech*" ["la triste incompetencia del lenguaje humano"] (*Prelude*, VI, 1850, línea 593 [*Preludio*, 1980, p. 218]) en el umbral de la imaginación? Las visitas del poder imaginativo en Wordsworth ponen comillas alrededor incluso de la naturaleza. Por lo tanto, las líneas de *Samson Agonistes* que usurpan el principio del poema de Wordsworth son el cumplimiento de veleidades literarias: exaltan la "voz prestada" de la poesía del siglo XVIII. Le dan la gloria a Milton y a una imaginación tan privativa como profética.

Pudiera parecer melodramático representar a Wordsworth como

un Jonás que evade la palabra divina o como una imaginación privativa. Aquí no hay ciudad, ninguna Nínive contra la cual profetizar. Pero sí está lo que Wordsworth sabe respecto a que la imaginación pudiera no estar del lado de la naturaleza. A las elocuciones voluntarias o involuntarias que surgen en él no se les permite lograr siquiera una ascendencia artificial. Wordsworth reconoce y rechaza a la vez su poder vehicular y visionario. Las comillas o los signos de admiración las mantienen en cuarentena: ningún camino fácil y unificador conduce de la imagen absoluta o abrupta a la meditación que la preserva. Wordsworth no incita metáforas para la poesía.

"Un poco más allá" sigue siendo una respuesta *sospechosamente* secundaria. La táctica que ofrece la imaginación es rechazada y también, en última instancia, lo es la apertura hacia un clasicismo radical. A pesar de que el poema implica el deseo "*Where Imagination was, the Classics shall be*" ["Donde estuvo la Imaginación, los clásicos estarán"], Milton, las Escrituras y, tal vez, la fuerza de los propios clásicos interfieren y el deseo se convierte en "*Where Imagination was, quotation shall be*" ["Donde estuvo la Imaginación, la cita estará"]. Un suceso psíquico sin mediar resulta ser un texto mediado: palabras hechas de palabras más fuertes, de los clásicos y de la Biblia, que incluso sugieren, por su contenido, la necesidad de mediación. Wordsworth registra escrupulosamente una acción introspectiva: *el misterio obligatorio del texto –y del sentido– y del alma.*

## IV

La relación entre "texto" y "alma" es competencia de una teoría de la lectura. A pesar de los muchos intentos (desde I.A. Richards hasta Norman Holland, Stanley Fish y Wolfgang Iser) por entender la experiencia de la lectura y por elaborar una teoría a partir de los actos de lectura reales o supuestos, la cuestión suele estudiarse divorciándola de la historia de la interpretación. Incluso cuando ingresa la historia, lo hace como el registro social de *Rezeptionsgeschichte* [Historia de la recepción] o como registro estructural de la "indeterminación" de una obra en particular no conectada con los grandes movimientos en la teología o la filosofía política.

Sin embargo, debemos ser capaces de hablar del lector intrínsecamente –o como es en sí mismo– e históricamente, como alguien ubicado

concretamente en un campo de influencia modificable. Por lo tanto, varios pensadores contemporáneos no se sienten satisfechos con considerar la lectura como un asunto "práctico" por corregir o mejorar mediante algún tipo de capacitación. Lo ven como una "práctica" vital llena de teoría o valores ideológicos. El surgimiento del Protestantismo, por ejemplo, es relevante para la experiencia de lectura, en la época de Wordsworth o en la actual. El señalamiento de que las Escrituras examinadas por mentes devotas podrían resultar inspiradoras –que una hermenéutica clerical o institucionalmente sancionada no era una mediación necesaria– es, por lo menos, análoga a nuestro prejuicio moderno a favor de una lectura "crítica" y en contra de la maquinaria metodológica. Por supuesto, recientemente se ha dado una reactivación de la metodología debido al estructuralismo y la semiótica –ciencias paracientíficas– por un lado, y al creciente interés en la exégesis alegórica medieval (cristiana o judía), por el otro. Pero esto simplemente ha agudizado el conflicto entre ambos tipos de lectura: el enfoque directo o "luz interna", inherentemente crítico cuando se aplica a las obras seculares porque corroe la agudeza ("ingenio", "luz natural", "sentido común") del lector contra un texto considerado potencialmente crucial o influyente; y el enfoque aprendido, científico o filosófico, que ve toda obra secular o sagrada como constructos profundamente mediados que no pueden comprenderse salvo mediante un estudio de la historia o del carácter intertextual de toda escritura.

El poema de Wordsworth sugiere que debemos leer al escritor como lector. El escritor no sólo es lector en el sentido de que tiene que leer para escribir, y por lo tanto es "mediado", sin importar cuán original sea su obra. Es un lector debido a su postura radicalmente responsiva frente a 1] los textos y 2] una luz interior* –o una oscuridad interior– que permite su contrapalabra, el acto mismo de interpretación. Leer es una forma de vida, sea correlativa o no –como en Wordsworth– con una teología específica. Pero el considerar paradigmático el poema de 1816 de Wordsworth sugiere que cuando una teología existe, incluso si afirma la inspección directa y la eficacia de un principio de luz interior, requiere de estudio histórico para ser apreciada. Por lo tanto, sigue surtiendo efecto el conflicto entre tipos de lectura directos y mediados.

* *Inner light* en el original. Referencia a la creencia en que la introspección y la experiencia eran suficientes para que cualquier individuo pudiera conocer la verdad religiosa. [T.]

Las complejidades no terminan aquí ya que, por supuesto, en el concepto de "luz interior" hay una metáfora. Si bien desempeña un papel importante desde san Agustín hasta Descartes, ocupa una posición sobresaliente en la Reforma y se mantiene en formulaciones derivadas como el "*Lichtung*" de Heidegger, uno se pregunta por qué la metáfora correlativa de "voz interior" no pareció apropiada.[2]

El énfasis en la "luz" más que en la "voz" puede ser una falsificación sencilla e inconsciente, pero también pudiera apuntar a la represión del elemento profético o entusiasta en el lector. Éste es ciertamente el caso en Inglaterra, donde un protestantismo conservador o católico es particularmente sensible a la naturaleza no inglesa de cualquier ideología de voz interior. T.S. Eliot, cuya poesía se alimenta de voces de todo tipo –la auralidad es un aspecto esencial de su aura–, aún intenta descalificar, salvajemente, el concepto de voz interior calificándolo de política y religiosamente subversivo. Ataca a Middleton Murry, quien afirmó que "el escritor inglés, el teólogo inglés, el estadista inglés, no hereda reglas de sus antepasados, sólo hereda esto: la sensación de que, como último recurso, debe depender de la voz interior". Eliot huele en esto una herejía romántica, populista e incluso demoniaca. "Mi opinión es que quienes poseen esta voz interior [...] no escuchan a nadie. La voz interior, de hecho, se parece mucho a un viejo principio expresado por un crítico anciano en la frase, actualmente familiar, de 'hacer como te plazca'. Los profesores de la voz interior viajan de a diez en un compartimento para asistir a un partido de futbol en Swansea, escuchando a la voz interior, que respira el mensaje eterno de vanidad, temor y lujuria."

He citado esta escaramuza para mostrar cuán fácilmente la idea de luz interior recobra sensibilidad ideológica cuando vuelve a relacionarse con la de voz interior. La metáfora es explosiva. No obstante, debemos aceptar el hecho de que el poema de Wordsworth de 1816 comienza con una "voz interior" que usurpa la voz del poeta. Esa voz interior también resulta ser un texto. Es la voz textual de Milton que evoca la agonía de Sansón, para quien el sol está oscuro y "tan silencioso como la luna". Parece como un paso gigantesco y torpe para ir de esto al episodio de Snowdon al final de *Preludio*, donde la "voz de las aguas" ruge a la "luz silenciosa" de la luna. Las circunstancias de Snowdon, según señala Wordsworth con precisión, son inusualmente atroces y sublimes (*Prelude*, XIII, 1805, línea 76). Tal vez, entonces, el

[2] Véase, sin embargo, mi discusión sobre "voz" en Heidegger, en la pp. 199-200 más adelante.

surgimiento interior de la voz de Milton, como en el poema de 1816, era más usual.

En cualquier caso, este silenciar a la luz –el despojar de sonido a la luz mediante una especie de metáfora negativa o el dotar a la luz de un sonido ahora separado– es más que una descripción figurativa de la ceguera. Ocurre (en circunstancias muy sutiles) en las estrofas (1 y 2) de apertura a *Intimations Ode*, y ahí también el sonido regresa. A pesar de que no se encuentra ningún trastocamiento manifiesto (como en Snowdon) en la tercera estrofa de la oda, se tiene la sensación de descubrimiento y alivio. Se abre una fuente interna: es como si Wordsworth, en ausencia de un "poder como sonido en la luz" (Coleridge), hubiera expresado internamente el deseo "sea la luz" o, para ser más precisos, "sea el sonido, y de él, la luz". No tanto *son et lumière*, sino la iluminación que es el sonido. El mandato del lector, "ábranse las fuentes", y del poeta, "ahora también la página... se encuentra abierta", empiezan a coincidir cuando pasamos a la "caverna profética" del oído: "*Strict passage, through which sighs are brought, / And whispers for the heart, their slave*" ["Pasaje estricto por el cual se traen suspiros, / Y susurros para el corazón, su esclavo"] (*On the Power of Sound*, líneas 6-8).

## V

Sin embargo, estas líneas, cuando van seguidas de "*And shrieks, that revelin abuse / Of shivering flesh*" ["Y gritos, que se deleitan en el abuso / De la carne trémula"] etc., sugieren algo bastante específico que explica por qué la "caverna profética" del oído es "*dread ... to enter*" ["temerosa ... de entrar"] (*op. cit.*, líneas 5-6). Wordsworth evoca sonidos de lujuria o pasión ("*How oft along thy mazes, / Regent of sound, have dangerous Passions trod*", ["Cuán a menudo en tus laberintos, / Regente del sonido, han andado peligrosas pasiones"] *op. cit.*, líneas 81-82), con una reserva que intensifica el afecto, más que disimularlo. En su descripción, resulta imposible separar el éxtasis amoroso del éxtasis religioso o de la locura marcial. Nos encontramos en el ámbito de las pasiones, quizas, de su sublimación tenue, y es el oído afligido –más que el ojo afligido– el que nos conduce ahí mediante resonancias de otras grandes odas musicales del siglo XVIII, como *The Passions, an Ode for Music* de Collins.

El "temor", entonces, es más que una ansiedad abstracta: lo "estricto" del "pasaje estricto" apunta de inmediato a una modalidad inevitable de escuchar, una naturaleza "limitada" que sobredetermina sonidos cuya totalidad pasa por el mismo canal estrecho, y a la carga que se impone sobre el corazón y la conciencia, sobre la respuesta moral. El "misterio forzoso del sentido y el alma" incluye la relación cargada de "pasión" con la voz y el oído. "*Strange fits of passion have I known: / And I will dare to tell, / But in the lover's ear alone, / What once to me befell*" ["Extraños arrebatos de pasión he conocido: / Y me atreveré a narrar, / lo que tan sólo en el oído del amante, / una vez a mí me aconteció"].

"*The sounding cataract haunted me like a passion*" ["La sonora catarata me hechizó como una pasión"] también lleva la palabra a primer plano. Estos usos comparten una ambigüedad: "pasión" parece significar una elocución apasionada, como cuando se dice que alguien "fue víctima de la pasión". La palabra conjuga emoción y movimiento de la voz. El "poder del sonido" adopta una forma que es tanto vocal como verbal, como si fuera una canción... pero no la hay, sólo un movimiento de la voz escuchado internamente, o en ensueño, o uno que [disgusta] a su propia creación (*Prelude*, I, 1805, línea 47). Tal vez el término "balada lírica" indica este exceso de sentimiento vocal frente a la palabra articulada. El "poder en el sonido" es la música severa del significante o de un eco interior que es intensamente humano y fantasmal.

La "pasión", en cualquier caso, generalmente se utiliza de esta manera significativa. Wordsworth empieza *Preludio* con una efusión extemporánea cuya característica especial señala más adelante. La denomina, de hecho, una "pasión" (*Prelude*, I, 1805, línea 69) e incluso dentro del pasaje extemporáneo, la palabra es ambigua ("*Pure passions, virtue, knowledge, and delight, / The holy life of music and of verse*" ["Pasiones puras, virtud, conocimiento y deleite, / La vida sagrada de la música y el verso"], *op. cit.*, líneas 53-54). Casi puede decirse que la narrativa de Wordsworth empieza con "*an Ode, in passion utter'd*" ["una oda, pronunciada en pasión"] (*op. cit.*, V, línea 27), que el poeta nos acerca al oído.

Esta intrincada multitud de significados en "pasión" emerge más adelante en *Preludio* de manera explícita:

> *whatsoe'er of Terror or of Love*
> *Or Beauty, Nature's daily face put on*
> *From transitory passion, unto this*

*I was as wakeful, even, as waters are*
*To the sky's motion; in a kindred sense*
*Of passion was obedient as a lute*
*That waits upon the touches of the wind.*
[1805, III, líneas 132-138]

[Que de lo que quiera de Terror o de Amor
O de Belleza, que se ponga cada día la faz de la Naturaleza
Por pasión transitoria, de esto
Era yo tan consciente, incluso, como las aguas
Lo son del movimiento de los cielos; en un sentido semejante
De pasión, era obediente como un laúd
Que espera los toques del viento.
*Preludio,* 1980, pp. 68-69]

Aquí, la palabra se utiliza primeramente en su sentido convencional (equivalente a un estado de ánimo elevado aunque volátil) y después, "en un sentido semejante": el de la elocución espontánea evocada pasivamente, como la del arpa de viento. Una pasión como ésa había inaugurado *Preludio. "O there is blessin in this gentle breeze"* ["Oh hay bendiciones en esta suave brisa", *Preludio,* 1980, p. 11] muestra que el poeta es responsivo a "los toques del viento". Wordsworth expresa un misterio eólico, al que ahora pasaremos, que purifica el oído con su suave toque y aligera en nosotros la respiración pesada.

## VI

*...my ear was touched*
*With dreams and visionary impulses.*
WORDSWORTH, *To Joanna*

[...mi oído fue tocado
con sueños e impulsos visionarios.]

¿En qué grado trabaja la poesía mediante voces, residuos tan explícitos e identificables como el pasaje usurpador de Milton, o tan enigmáticamente mnemotécnico como lo expresan el ritmo y el sueño? Freud insiste en que el discurso directo, cuando ocurre en sueños, es algo que se ha escuchado con anterioridad, sin importar qué tan radicalmente pueda el sueño cambiar su contexto. Las ideas del

poeta inspirado o de la musa inspiradora también apuntan a este ámbito donde las palabras son tan inevitables como las imágenes: no tenemos otra opción más que escuchar.

El poeta –afirma una definición famosa– sueña con los ojos abiertos; no obstante, esta presión latente de las voces o textos sugiere que sueña con los oídos abiertos. "*The winds come to me from the fields of sleep*" ["Los vientos vienen a mi de los campos del sueño"] (Wordsworth, *Intimations Ode*). Los vientos seguramente transportan invocaciones, pero ¿vienen de los campos en los sueños del poeta, campos que están dormidos porque su virtud pasa inadvertida, campos invernales que ahora avanzan hacia una nueva vida, o campos elíseos? ¿Qué misterio eólico se encuentra ahí? El contexto de esta línea en la oda de Wordsworth sólo produce el entorno del sonido: el trompeteo de las cataratas, los ecos de las montañas, los llamados de un pastorcillo. Estos sonidos abren sus oídos, como si pudiera recuperarse un brillo ya desaparecido de los ojos mediante las invocaciones aurales: vientos, palabras, ecos. El oído, oscuro por naturaleza, busca una oscuridad que ha caído sobre la vista. "*To the open fields I told / A prophecy*" ["...a las abiertas praderas les conté / Una profecía..."] (*Prelude*, I, 1805, líneas 59-60 [*Preludio*, 1980, p. 13]) revierte con agradecimiento, o devuelve vastamente, lo que se ha recibido: la brisa, los vientos, sus palabras, ahora surgen de dentro del poeta mismo.

> *Visionary Power*
> *Attends upon the motions of the winds*
> *Embodied in the mystery of words.*
> *There darkness makes abode, and all the host*
> *Of shadowy things do work their changes there...*
> [*Prelude*, V, 1805, líneas 619-623]

> [...El Poder Visionario.
> Espera sobre los movimientos del viento,
> Corporeizado en el misterio de las palabras:
> Allí, la oscuridad hace su nido, y toda la muchedumbre
> De cosas sombrías realizan sus cambios allí...
> *Preludio*, 1980, p. 146]

Debe haber una relación entre el poder visionario atribuido a las palabras y la oscuridad activa de la experiencia aural. Los oídos suelen volverse misteriosos en Wordsworth. "*With what strange utterance did the loud dry wind / Blow through my ears!*" ["¡Con qué extraña articulación el violento y seco viento / Soplaba en mis orejas!"] (*Prelude*, I,

1805, líneas 347-348 [*Preludio*, 1980, p. 26]). "En aquel momento", agrega Wordsworth, "pendía solitario", como arpa eólica o abandonada, los oídos del poeta que hacen las veces de instrumento de viento. El contexto real es la búsqueda de huevos de cuervo, durante la cual se encuentra en un "peligroso despeñadero" entre la tierra y el cielo, "mal sujeto" y "casi suspendido por la ráfaga". El propio sentido, el significado directo referencial, es "casi suspendido" mediante un curioso verso-música que posteriormente conduce a un símil: "*The mind of Man is fram'd even like the breath / And harmony of music*" ["La mente del hombre está enmarcada igual que el aliento / Y la armonía de la música"] (*Prelude*, I, 1805, líneas 351-352). Escuchamos, tanto como vemos, "con qué movimientos desplazaba a las nubes". Nos preguntamos si nuestros ojos y oídos no se han abierto más allá de las "abiertas praderas".

Sin embargo, la profecía que dirige Wordsworth a los campos nunca se formaliza como una distorsión visionaria de palabras y mundo. Las palabras siguen siendo familiares, y lo que abre su movimiento sigue siendo los campos y las nubes. El fin que se elogia es que existe una referencialidad, que encontramos algo de estabilidad en este mundo. Los medios, empero, que mueven al poeta hacia este final feliz son inquietantes. "¡Ah!", suspira, mientras enumera los "elementos discordantes" que se han fusionado en su mente. Los medios de la naturaleza son invocaciones tanto suaves como toscas, pero incluso las suaves se describen en términos de poder contenido. Desde su primera infancia, la naturaleza "*doth open up the clouds, / as at the touch of lightning*" ["abre las nubes, / Como un toque de relámpago"] (*Prelude*, I, 1805, 363ss., redondas mías [*Preludio*, 1980, p. 27]). Esta frase se acerca a la paradoja como "*blast of harmony*" ["estruendo de armonía"] (*Prelude*, V, 1805, línea 96 [*Preludio*, 1980, p. 123]).

¿Existe en el sonido un equivalente a este "toque de relámpago"? ¿Un chispazo de sonido o un roce de trueno? Creo que esto es lo que revela el poema de 1816 cuando comienza con la voz del Sansón de Milton. Aquí también se mantiene la referencialidad en el sentido de que la voz usurpadora es remitida a un texto específico. No se trata de una intrusión flotante, fantasmal: una voz hueca de algún punto misterioso en el paisaje de la mente. El referente intertextual delimita el carácter fantasmal dado que vemos *a través* del texto. La voz de Milton abre un oído en Wordsworth que no ha sido cegado (oscurecido más allá del recuerdo) por esa revelación.

Ahora estamos cerca de comprender el estilo de Wordsworth y, más

precisamente, la relación entre textualidad y referencialidad. Las palabras del poeta siempre son antífonas del *phoné* de una experiencia previa, o, la experiencia previa es el *phoné*:

> *[I] Have felt what'er there is of power in sound*
> *To breathe an elevated mood, by form*
> *Or image unprofaned; and I would stand*
> *Beneath some rock, listening to sounds that are*
> *The ghostly language og the ancient earth,*
> *Or make their dim abode in distant winds.*
> *Thence did I drink the visionary power.*
>
> [*Prelude*, II, 1805, líneas 324-330]

> [He sentido lo que hay de poder en el sonido
> Para respirar un ánimo elevado, por la forma
> O la imagen no profanado; y me quedaba en pie
> Bajo alguna roca, escuchando los sonidos que son
> El fantasmal lenguaje de la vieja tierra,
> O hacen su oscura morada en distantes vientos.
> De ahí bebí yo el poder visionario.
>
> *Preludio*, 1980, p. 55]

Por *phoné* me refiero a la voz o sonido antes de que se le pueda imputar una forma local o una fuente humana. El estilo antifonal de Wordsworth –su versión de "canción reverberante"– limita, mediante una cita o comentario autoinstitucionalizante, un descenso potencialmente infinito hacia el oído fantasmal del recuerdo. Casi olvidamos que, en el poema de 1816, algo se ha abierto paso a través del tiempo histórico y personal para reclamar una segunda personificación. El momento es comparable en su diferencia misma a aquel cuando Milton cae en el tarso izquierdo de Blake e inspira a un seudópodo cristiano que sigue su camino (*Milton*, placa 15). La voz miltónica se convierte en la extremidad fantasma de Blake. Sin embargo, el fundamento de Wordsworth es radicalmente diferente del de Blake: no tiene nada de la confianza de "*And did those feet in acient times / Walk upon England's pleasant green*" ["Yesos pies en tiempos antiguos / Caminaron sobre el agradable verdor de Inglaterra"]. La voz de Wordsworth ha perdido, o siempre pierde, su impulso lírico. Formalmente es titubeante, disyuntiva, "pasos oscuros" sobre lugares en la naturaleza o el escrito consciente del "abismo abrupto" que pudiera abrirse una vez más.

Es el propio escrito de Wordsworth, su propio poema, lo que debería develarse; y sin embargo, por un sino apropiadamente calificado

como edípico, se interpone un "discurso del otro" profético que implica la relación de hijo y padre, de poeta joven y anciano. Wordsworth, reaccionando a estas "pasiones" internas, proyecta la naturaleza como algo que habla "cosas memorables", como algo que textualiza una voz fantasmal: tal vez "el lenguaje espectral de la tierra antigua", tal vez el lenguaje de imágenes y frases oníricas. El resultado es una poesía lírica extendida precariamente, incluso en la desatinada forma progresiva de *Preludio*: una música nocturna dilatada, el residuo de la noche de un largo día.

## VII

*O first-created beam, and thou great Word*
*Let there be light*
MILTON, *Samson Agonistes*

[Oh haz primigenio, y tú gran Palabra,
Sea la luz]

En Wordsworth, los oídos temblorosos y los oídos iluminados van juntos. El camino hacia la iluminación atraviesa pasajes oscuros llenos de sonidos extraños. Describir lo que se escucha como un "lenguaje fantasmal" ya es humanizarlo mediante un acto metafórico que implica el cambio en todo el *Preludio*. "Mi propia voz me saludó", dice candorosamente el poeta al principio, porque es una voz –y no los murmullos, sollozos, gritos y ecos fantasmales sibilantes– lo que constituye su experiencia auditiva. Cuando agrega "*and, far more, the mind's / Internal echo of the imperfect sound*" ["y, mucho más, de la mente / El eco interno del sonido imperfecto"] (*Prelude*, I, 1850, 55-56), Wordsworth no sólo sugiere su esperanza de una voz perfeccionada, su "alegre confianza" en que llegará más allá de los esfuerzos preliminares de este pastoral paseante (*paulo majora canamus*), sino también su esperanza de que dominará la eco-esfera: efectos secundarios oscuramente sobrenaturales que evocan la "oscura morada" de una geografía visionaria donde habitan "*unknown modes of being*", "*mighty Forms that do not live / Like living men*" ["Ninguna forma familiar ... inmensas y poderosas formas, que no viven / Como los hombres viven..."] (*Prelude*, I, 1805, línea 425s. [*Preludio*, 1980, p. 29]). La poesía es eco humanizado, un movimiento responsivo representado aquí en forma esquemática.

Este avance hacia un lenguaje que sea humano y oportuno, una palabra que more con y entre los hombres, sigue concretándose de manera incierta, pues el "poder en el sonido" no puede humanizarse por un mero acto de voluntad o por la arbitrariedad del discurso metafórico. Y la doctrina del Logos ("En el principio era el Verbo"), que evoca una iluminación paralela ("Una voz dio ser a la luz") en la alusión que hace Wordsworth al respecto en *On the power of sound*, permanece envuelta en el misterio. El Logos mora con Dios y, cuando llega a los hombres, no es comprendido. La Luz a la que hace Ser ilumina una oscuridad que no comprende. No obstante, en la visión de Snowdon, que es el final del *Preludio*, Wordsworth recupera la "*fellowship of silent light / With speaking darkness*". ["comunión de la luz silente / Con la oscuridad elocuente""comunión de la luz silente / Con la oscuridad elocuente".] El poeta sube la montaña y trae de vuelta la palabra. Sin embargo, incluso aquí, el sonido no llega primero más que en forma de respuesta antífona desde el abismo. Lo que Wordsworth trae, entonces, es un segundo que se convierte en un primero: una antífona que revierte la prioridad de la "luz silente" y se revela como coetánea, incluso ante-fonal. El poeta trae la oscuridad elocuente a la luz; transforma el poder en el sonido en sonido iluminado.

Así, Snowdon es una visión magistral, pero una maestría peculiar. El poder en el sonido y el poder en la luz, u oído y ojo, o naturaleza y mente, son elementos asimétricos que luchan por lo que Wordsworth llama "supremacía intercambiable", "dominación mutua". No hay un lugar único de majestad o maestría: éste es duplicado y atribulado por cambios en la interpretación del poeta sobre lo que ha experimentado. Si bien la luz inicia usurpando el paisaje (tanto interno como externo), el sonido ruge en reclamo, y no se logra ninguna postura cosmológica u ontológica que pudiera resolver el conflicto. Las modificaciones de Wordsworth al manuscrito también sugieren metaforicidad radical más que maestría: el poder no se encuentra unificado o localizado como la propiedad de un lugar, órgano o elemento; se encuentra tan "desposeído" como la propia "voz de las aguas". Puede insistir en el comentario (*Prelude*, XIV, 1850, 63ss.) de que lo que vio era el "*type* [*of a*] *majestic intellect*" ["tipo de un intelecto majestuoso"], pero la característica más sorprendente o "*soul*" ["alma"] (*Prelude*, XIII, 1805, línea 65) de la visión es un caso de *elocución temporánea* (*Intimations Ode*, I, línea 23).

Tomo esta frase para describir la voz de las aguas rugiéndole al cielo y dentro de la mente soñadora del poeta. La fuerza de su elocu-

ción remplaza la intemporalidad con temporalidad. Y lo que escuchamos, mientras estas voces poco apaciguadas y no tan quedas intervienen, demuestra ser oportuno de tres maneras: libera al poeta de una fijación, lo hace detenerse en el tiempo una vez más y su respuesta dilatada (su aparente atemporalidad) es lo que les proporciona ese efecto temporáneo, es decir, antífona. Parecen volver literal el logos-poder como Wordsworth lo concibe: "*A Voice to light gave Being; / To Time* ..." ["Una Voz dio Ser a la luz; /Al tiempo"].

## VIII

En Snowdon, escuchar remplaza un estado de no escuchar cuando se manifiesta la "voz". Decir que la voz es inteligible o que lo que se escucha es leíble sería ir más allá de las premisas wordsworthianas, incluso si aceptamos la conjunción de ideas de tiempo y voz en "elocución temporánea", dado que esta frase no nos dice nada específico sobre lo expresado o si lo expresado tenía un contenido inteligible, es decir, lenguaje humano.

A pesar de lo anterior, quiero insistir en que la inversión de "poderes" en Snowdon incluye al poeta como lector de un texto previo y sagrado. Existe un texto "primero" con respecto al cual se coloca como "segundo", pero esta relación es reversible y la última elocución logra su propia primeridad. Lo que Wordsworth ha hecho es incrementar las indicaciones antífonas en su(s) texto(s) precursor(es) de un nuevo, "segundo" poder. Ha creado su propio texto mediante una geometría verbal que extiende las líneas de fuerza en un escrito previo. El escrito en este caso son las Escrituras.

La "elocución temporánea" de la voz o voces escuchadas en Snowdown tiene paralelos principalmente con *Sea la luz* del Génesis, la primera elocución divina que surge del cernerse sobre el caos, y crea al mismo tiempo lenguaje y luz. La luz se expresa y, con ella, el tiempo (la división del día y la noche), y con la luz y el tiempo, el Verbo que el evangelio de san Juan correctamente infiere de ese mandato como era "con" Dios. Pero en Wordsworth –y ello constituye un trastocamiento– la intromisión de la oscuridad elocuente en la luz silenciosa presupone un mandato independiente que había sido pasado por alto y que se erige para reclamar igualdad o primordialidad. Es como si la instantaneidad de la luz –"*For instantly a light upon the turf / Fell*

*like a flash*" ["Pues, al instante, una luz sobre césped / Cayó como un chispazo"] (*Prelude*, XIV, 1850, líneas 38-39)– hubiera satisfecho un deseo en la psique, pero incitado otro, lo cual sugiere una repetición infinita (*Prelude*, XIV, 1850, línea 71). *Sea la luz* es el primer deseo, expresado inconscientemente por Wordsworth, pero llevado a la existencia mediante el recuerdo por el efecto *Y fue la luz.*

Tal vez el hecho mismo de que la luz se dio sin un movimiento vocal consciente o deseoso hizo que el poeta se cuestionara sobre el estatus de la voz. La luz previa elide o usurpa la conciencia de la voz; el chispazo está ahí, mágicamente, antes de que uno esté consciente de haberlo deseado o pedido. De igual modo, no hay una reflexión explícita que anteceda al cobrar conciencia, por parte del poeta, de la voz de las aguas. En lugar de *Sea la voz*, que debe haber sido doblemente intenso si no se expresó en Wordsworth debido a que la voz de ese deseo fue elidida tanto por la anterioridad de la luz como por el cielo silencioso, encontramos que *Y fue la luz* está seguido con igual súbito por *Y fue la voz.*

Por lo tanto, dos cosas se silencian en el episodio: la voz (temporalmente) y el propio deseo o forma imperativa. Otra manera de ponerlo es decir que "sea" como deseo primordial y "sea" como acto discursivo primordial (*que expresa* deseo) convergen en la visión, que esta convergencia se percibe como peligrosa y que un mandato no autorizado es reprimido. En lugar de la voz del deseo de Wordsworth, sólo se proporciona la palabra responsiva o antífona, y no tanto como una palabra sino como la imagen de una voz. Este patrón continúa en el comentario de Wordsworth acerca de la visión, que nuevamente impide que un llamado primordial y deseoso llegue a ser voz consciente. Si bien este llamado se sugiere (*Prelude*, XIV, 1850, líneas 93-99) e incluso se considera como la base del poder poético, en general aparece como angelical y dulce, como si se llevara la conciencia de la autonomía humana, creativa o deliberada, en vez de imponerla. El *Preludio* de 1805 habla de "*peace at will*" ["paz a voluntad"] (XIII), una formulación ambigua que si bien acentúa una "soberanía interior" que calma la voluntad a voluntad, también sugiere una renuncia final a la soberanía ("Hágase Tu voluntad"). La versión de 1850 aclara ese impulso pacífico:

> *Hence, amid ills that vex and wrongs that crush*
> *Our hearts–if here the words of Holy Writ*
> *May with fit reverence be applied–that peace*

*Which passeth understanding, that repose*
*In moral judgements...*

[XIV, líneas 124-128]

[Aquí, en medio de infortunios que afligen y males que aplastan
Nuestros corazones –si ahí las palabras de la Sagrada Escritura
Pueden aplicarse con apropiada reverencia–, esa paz
Que pasa entendimiento, que reposa
En juicios morales...]

Pero la naturaleza, sin importar cuán fuerte sea su presencia, no apaga el principio creativo en el poeta. La idea tardía, al interpretar el espectáculo sobre Snowdon como un emblema grandioso de verso responsivo –como un salmo davídico magnificado, atrapado en el origen, en la psicogénesis–, permite a Wordsworth autorizarse en un movimiento análogo al responsivo *Y vio Dios que... era buena.* En su comentario, Wordsworth bendice su propia visión.

## IX

Allí, la oscuridad hace su nido
WORDSWORTH, *Preludio*, V

¿Hay en Wordsworth un mandato no autorizado silenciado? Al analizarse, "Sea..." en sí mismo mezcla deseo y discurso en una manera que anula toda especificación ontológica o incluso gramatical. "Sea..." ¿qué? ¿Puede proporcionarse un *objeto* que realmente complete el mandato, que lo convierta en oración? "Sea..." es una "pasión" tan fundamental que añadir la palabra "voz" como su objeto la condena a redundancia, mientras que todos los otros objetos la delimitan. Uno siente que no se invoca un objeto de deseo sino "*something evermore about to be*" ["algo a punto de ser eternamente"] (*Prelude*, VI, 1850, línea 608) y que el tono de la frase incita y constriñe al mismo tiempo el hambre de realidad de una voluntad infinita que desea cumplimientos omnipotentes y manifiestos. No obstante, el cumplimiento no puede separarse de la responsividad si "Sea..." pide una respuesta que es el objeto aún por ser creado. La creación y la respuesta se fusionan, incluso si la imaginación (meditación infinitamente deseosa) y el amor intelectual (pensamiento socializante y digresivo) no pueden ser "dividualmente".

Separar la forma verbal "Sea." tiene su propia precariedad: es una forma peculiar que, de recibir una entonación reflexiva, podría conducir a ambigüedades autoinvalidantes. Tal vez baste con sugerir que a Wordsworth le obsesionaba el mandato como tal y que buscaba convertir un imperativo divino o voluntarioso en una elocución responsiva o temporánea, tomando indicaciones de los textos sagrados –del Génesis, los Salmos y *Paraíso perdido*– como una épica de la creación.

Dejo sin discutir la cuestión de si hay una manera semiótica de describir la estructura pregunta-respuesta de esta palabra (el mandato) que también es un deseo. Lo que sí sabemos es que una palabra-deseo siempre se estropea en su camino a ser la elocución que podría causar el cumplimiento. Es decir, la elocución misma obstaculiza o posterga el deseo, o lo altera. A la vez mandato y arrebato (léase "Extraños mandatos de pasión he conocido"), el estatus de la palabra-deseo sigue sin resolverse.

Cada "pasión" de palabras, entonces, se encuentra bajo la sombra de ser un "arrebato extraño" –o de plano no ser arrebato– debido a que se ha perturbado la correspondencia (la armonía esperada) entre palabra y deseo. La obstaculización del deseo en la elocución también es explícita al principio de "Un poco más allá". Ahora bien, el episodio más intrigante de este tipo casualmente está relacionado con Snowdon en fortituidad y tema: ocurre durante la experiencia de poder creativo del poeta en la llanura de Salisbury y queda registrado en el penúltimo libro de *Preludio*. Wordsworth se describe cayendo en un ensueño o trance relacionado con el pasado británico mientras viaja en solitario por esa planicie semejante a desierto:

*Time with his retinue of ages fled*
*Backwards, nor checked his flight until I saw*
*Our dim ancestral Past in vision clear;*
*Saw multitudes of men, and here and there,*
*A single Briton clothed in wolf-skin vest,*
*With shield and stone-axe, stride across the wold;*
*The voice of spears was heard, the rattling spear*
*Shaken by arms of mighty bone, in strength,*
*Long moundered, of barbaric majesty.*
*I called on Darkness–but before the word*
*Was uttered, midnight darkness seemed to take*
*All objects from my sight; and lo! again*
*The Desert visible by dismal flames;*

*It is the sacrificial altar, fed*
*With living men–how deep the groans! the voice*
*Of those that crowd the giant wicker thrills*
*The monumental hillocks, and the pomp*
*Is for both worlds, the living and the dead.*

[El tiempo, con su séquito de eras, voló
hacia atrás, y no detuvo su vuelo hasta que vi
nuestro borroso Pasado ancestral claro en una visión;
Vi multitudes de hombres, aquí y allá,
Un solo britano vestido en piel de lobo,
Con escudo y hacha de piedra, caminar por la llanura;
La voz de lanzas se escuchó, la lanza rápida
Esgrimida por brazos de hueso poderoso, fuertes,
De extenso molde, de majestad barbárica.
Invoqué a la Oscuridad pero, antes de que la palabra
Fuera pronunciada, la oscuridad de medianoche pareció llevarse
todos los objetos de mi vista, y ¡he aquí! de nuevo
El Desierto visible por flamas lúgubres:
Es el altar sacrificatorio, alimentado
Con hombres vivientes. ¡Cuán profundos los quejidos! La voz
De aquellos que atestan los escalofríos gigantescos
Los montecillos monumentales, y la pompa
Es para ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos.]

"Invoqué a la Oscuridad" es un deseo tipo mandato seguido por un cumplimiento inmediato. Y es un episodio de omnipotencia de la voz tan dramático como lo puede ser la poesía de Wordsworth. Además, como "arrebato", es suficientemente extraño. El cumplimiento se da de manera peculiar y tal vez inesperada, "antes de que la palabra / Fuera pronunciada". Esto no podría indicar otra cosa que instantaneidad. La versión de 1805 omite la frase. Pero también podría indicar que, de haberse expresado, el deseo podría haber sido obstaculizado o haberse enredado en sentimientos sublimes, como cuando un deseo inconsciente, cernido de la idea de cruzar los Alpes, se vuelve consciente durante la composición del episodio de Paso Simplón en el libro VI de *Preludio*.

O la elocución de Wordsworth fue a destiempo, y la oscuridad que llegó no fue la oscuridad solicitada. A menos que cediera al horror que lo invadía durante su trance, a menos que se volviera su cómplice (una interpretación posible), cabría esperar que deseara envolvimiento, es decir, una especie de oscuridad envolvente. Pero si su llamado no se expresó a tiempo, la oscuridad que llegó podría haber sido una

que iba a ser alejada, y se encontró sujetado por una visión de sacrificio humano. (Una oscuridad se anticipa a otra, como un tipo de luz a otro para los viajeros que se disponen a ver el sol salir en Snowdon.)

Igualmente notable es 1] que el episodio muestre una descreación –y no una creación– de palabras, y 2] que si bien en Snowdon una elocución temporánea reveló una "oscuridad elocuente", aquí el poeta habla a la oscuridad. En lugar de expresar el mandato primordial que combina la luz y la palabra, Wordsworth pudiera haber abordado un mandato "inexpresable" que combinara la oscuridad y la palabra. Esto explicaría la obstaculización o elicitación del deseo o fantasía (cualquier "Sea...") en Wordsworth. El mandato acechado en su camino a la elocución porque el poeta está ansioso por miedo a decir lo contrario de una palabra creadora: una palabra no temporánea o "apocalíptica". Teme que "Sea la voz..." se combine con "Sea la oscuridad..." para producir una "*speaking darkness*" ["oscuridad elocuente"] y un lapso de tiempo (*Prelude*, XIII, 1850, líneas 318-320) que pudiera continuar sin obstáculos.

Por lo tanto, a medida que Wordsworth se aproxima a lo apocalíptico, le preocupa que "el horno al fin suba" (Christopher Smart). Y eso es lo que ocurre en la llanura de Salisbury casi como visión literal:

> ...y ¡he aquí! de nuevo
> El Desierto visible por flamas lúgubres:
> Es el altar sacrificatorio, alimentado
> Con hombres vivientes. ¡Cuán profundos los quejidos!
> [*Prelude*, XIII, 1850, líneas 329-332]

"El Desierto visible..." es una versión del infierno de Milton: "*No light / But rather darkness visible*" ["Ninguna luz / Más bien, una oscuridad visible"]. Asimismo, las "flamas lúgubres" nos llevan de vuelta al tema de la voz, su misterio y eficacia. El sacrificio druídico se describe como un sacrificio eficaz de voces humanas:

> ...¡Cuán profundos los quejidos! La voz
> De aquellos que atestan los escalofríos gigantescos
> Los montecillos monumentales, y la pompa
> Es para ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos.
> [*Prelude*, XIII, 1850, líneas 332-325]

Es como si la suposición de un estatus visionario por parte del poeta (véase 1850, XIII, 300ss.) debiera revivir voces como éstas: ancestrales,

temerosas, no iluminadas. El cuento castiga al cuentista; es el precio que él paga por aspirar a potencia en la voz. Esa oscuridad gimiente o elocuente no parece otra cosa que una extensión de su propia voz que también habló oscuridad.

Snowdon ahonda y modifica a la vez el terror de la voz. Sugiere que el *paso* del acto de habla a lo hablado, de la voz visionaria al texto visionario, es parte de una extensa actividad metafórica identificable con el propio poder creativo. Llegar a ser "*A power like one of Nature's*" ["Un poder como el de la Naturaleza"] (*Prelude*, XIII, 1850, línea 312) es producir "mutaciones" o "transformaciones" tales que "a una vida se impartan / Las funciones de otra... cambiar, crear...". La creatividad aparece como una metaforicidad, y se alberga en el paso de la voz a la imagen y viceversa.

El mandato obstaculizado o elidido en Wordsworth pudiera, por lo tanto, describirse como una "mutación" enmudecida. El mandato, considerado como texto primo o como acto de habla primordial, expresa metaforicidad al albergar en él la locución formulaica y ejecutoria de una voz sagrada. Sin embargo, en la llanura de Salisbury, en Snowdon y en el poema que nos sirvió de punto de partida, el mandato es simplemente un "pasaje oscuro". La metaforicidad no puede terminar en "[the] *dark deep thoroughfare*" ["[la] calle oscura y profunda"] (*Prelude*, XIII, 1805, línea 64) de dichos textos, cada uno de los cuales revela un cambio radical que extrae del mandato primo la imagen de una voz que invocó a la oscuridad, ya sea para delimitarla o para honrar su afirmación anterior.

## X

*...divine respondence meet*
SPENSER, *The Fairie Queene*

["divina respuesta proporcionada"]

La frase "elocución temporánea" puede aplicarse tanto al mandato ("Sea...") como a deseos ordinarios como "permite ahora a tu feliz guía". Sin importar la diferencia entre los deseos extraordinarios y los ordinarios en cuanto a intensidad imaginativa, existe un vínculo común que se extiende también a la forma más simple que adopta el deseo: "Buenos días" o "Esta mañana nos promete un día glorioso".

Saludos y bendiciones de este tipo mantienen su relación con las formas verbales más elevadas y elaboradas como sucede, por ejemplo, con *On the Morning of Christ's Nativity* de Milton, que no es otra cosa que un "buenos días" o una "elocución temporánea". El poeta, en el prólogo al himno, se pregunta si su voz puede unirse al coro de ángeles y honrar la grandeza del acontecimiento. "*This is the month, and this the happy morn*" ["Éste es el mes y, ésta, la feliz mañana"]. Él debe responder; tiene que responder. Y en Wordsworth, donde las ocasiones rituales son tan manifiestas, donde un "calendario viviente" remplaza al de las fiestas de rigor, la carga de responsividad es más continua, indefinida, autoimpuesta.

Pero si el poeta siempre se encuentra bajo esta obligación de "elocución temporánea", si "Sea el verso..." siempre es forzoso, entonces el poder de la imaginación no sólo es una bendición. Puede llegar a afligir a su propia creación (*Prelude*, I, 1805, línea 47). La voluntad creativa o el deseo a responder con una elocución temporánea, e incluso a renovar el tiempo mediante ella, pudiera volverse voluntariosa y en contra de aquello que desea bendecir, y, "*thereof come[s] in the end despondency and madness*" ["y por ende al final surge desaliento y locura"] (*Resolution and Independence*). La imaginación puede sentirse como Hamlet: "La naturaleza está en desorden... ¡Iniquidad execrable!"

El problema de respuesta, en el caso de Wordsworth, no se facilita por su entendimiento del "poder en el sonido". En última instancia, o primordialmente, ése es el poder del mandato. Por lo tanto, no sólo es cuestión de respuesta, sino también de demanda y potencia. El mandato como deseo no adopta la forma de bendición salvo retrospectivamente: es un llamado apremiante, una fuerza ejercida para hacer que algo, el propio tiempo incluso, se someta. "Hubo un tiempo cuando..." y luego se permite que ese tiempo vuelva otra vez.

Puede tratarse de un deseo inocente que Wordsworth anhele caminar con su hija en la campiña inglesa, pero su anhelo es también remembranza de escenas implicadas en recuerdos y asociaciones: él trata de recapturar el tiempo que fue, leer en los ojos de Dora como en los de Dorothy (*Tintern Abbey*, 11, línea 117s.). La elocución que oscurece su deseo, el recuerdo usurpador del texto de Milton, es un oscuro enjuiciamiento de él que responde en versos más reflexivos que imperiosos, versos que simplemente ganan tiempo mediante una *dilación* característica. Su poema a Dora se convierte en una iteración prolongada y adversa, en una travesía con tres deseos para transfor-

mar un fallido "buenos días" en una bendición a lo que causó el fallo: esa desconcertante y usurpadora cita de Milton. El cierre del poema no sólo une las manos de Dora y las de William, sino también las fuentes de inspiración de los clásicos y las Escrituras. Texto llama a texto, y en ello está involucrada la apropiación que hace Milton de la tradición clásica. Se ha alzado la barrera, al menos la barrera literaria, entre lo clásico y lo cristiano.

Pero, ¿qué hay de la barrera entre padre e hija? Dora ha cumplido 12 años, se encuentra en el umbral de la pubertad. La situación edípica está ahí, ya sea que suscite o no esas palabras de apertura del inconsciente literario. Los desplazamientos son complejos, pero no sería difícil entenderlos como un disfraz complicado del deseo de incesto. Pudiera ser, en la mente del poeta, que el nacimiento de Dora como mujer asumiera un papel de apoyo no muy diferente del de Dorothy. La "mano que guía", mediante una reducción cruda pero poderosa, entonces apuntaría a un contacto anhelado: el "intenso deseo de los poderes contenidos" por lo que se reprime o prohíbe, el "mano con mano" final hasta una unión que va más allá de las barreras terrenales y de parentesco (las líneas 43 a 48 implicarían que el padre prefiere que su hija se recluya como monja en vez de surgir de sus plegarias/perspectivas [*Orisons/horizons* en el original], cf. *Hamlet*, acto 3, escena 1). Mediante esta lectura edípica, la elocución temporánea apunta a una trascendencia o transgresión del tiempo, incluso mientras recuperamos la situación de la vida a la cual responde. El deseo revela una doble estructura de motivación sublimada y regresiva, y la voz del poeta se oscurece comprensiblemente al llegar casi hasta la bendición impronunciable que consagra la unión con Dora.

## XI

*Why then I'le fit you*
Hieronymo, en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd

["Porque, entonces, te haré adecuado"]

Sería difícil distinguir el deseo por un "ahora" del deseo por un "a pesar de" en la "elocución temporánea" de la poesía. Nos hemos preocupado por revelar la estructura, la fenomenología, de la palabra-deseo en forma de mandato y también en forma de bendición (o maldi-

ción). Pero "ahora" y "a pesar de", estas palabras que se hacen eco mutuamente, también desempeñan un papel. Ya he descrito en otra parte su aportación al estilo "occidental" o residualmente epifánico, y una consideración completa tendría que incluir su transmisión mediante el lenguaje de la afirmación en la himnología clásica y cristiana.

Aquí resulta imprescindible algo de teología. Jacques Lacan, por ejemplo, ha tratado de comprender la "palabra imperativa" mientras nos sostiene o mantiene en el tiempo. Su teoría de la mediación simbólica, basada al mismo tiempo en Freud y en la semiótica, considera que los símbolos envuelven "la vida del hombre en una red tan total que se unen, antes de que él llegue al mundo, con quienes lo van a engendrar 'en carne y sangre'; tan total que a su nacimiento, junto con los regalos de las estrellas –mas no de las hadas– llevan consigo la forma de su destino; tan total que dan las palabras que lo harán fiel o renegado, la ley de los hechos que lo seguirán hasta el lugar mismo donde aún no *está* e incluso después de su muerte; tan total que mediante ellos su fin encuentra significado en el juicio final, donde la Palabra lo absuelve o lo condena, a menos de que él consiga llevar a buen fin el ser para morir". Mediante dicha teoría, nuevamente tocamos la imaginación perdida de la teología o lo que solía encontrarse bajo el nombre de "teología de los poetas". Carlyle no lo hace mejor en *Sartor Resartus.*

Para muchos pensadores contemporáneos, la teología sigue siendo un basurero de oscuras sublimidades. Ensuciado con ideas obsoletas y locas, otrora poderosas, supersticiosas ahora, en el mejor de los casos no emite luz sino una oscuridad visible. La mente contemporánea prefiere una teoría semiótica de mediación simbólica, sin importar cuánto se haya complicado con ideas freudianas. A pesar de lo anterior, se ha dado un movimiento discernible de recuperación al cual han contribuido, además de Lacan, diferentes rabinos como Gershom Scholem, Owen Barfield, Walter Benjamin, Erich Auerbach (sobre el tema de "figura") y Kenneth Burke (sobre el de "logología" agustiniana).

A la fecha, el movimiento *contrateológico* más eficaz es el análisis de la voz posheideggeriano , o "elocución temporánea", de Jacques Derrida, el cual se enfoca en la relación engañosa entre actos de habla y ser en el tiempo. La elocución revela la relación de los deseos humanos con la existencia, pero también complica la cuestión del desear –en vez de resolverla–, pues ésta no desaparece en el tiempo. Revela, mediante fenómenos tales como los textos, un elemento

"atemporal", es decir, residual y diferido. El eclipse de la voz con un texto se valoriza después del análisis que hace Heidegger de la temporalidad y del "llamado" (*Ruf*) o "voz" (*Stimme*) de la conciencia. Heidegger describe la conciencia como un modo de discurso independiente de la elocución vocal, pero "en cuyo llamado nos entregamos a la comprensión" (*El ser y el tiempo*, párrafos 55ss.). Este discurso silencioso (Derrida lo considera como una característica de textualidad) revela que la "voz" de la conciencia, o la culpa y el cuidado inherentes a la naturaleza humana, no son ecos de eventos previos, es decir, de condiciones prehistóricas o pretemporales. Son características del *Dasein*, la existencia humana en el tiempo, y se interpretan falsamente mediante positivismos teológicos, históricos y psicologísticos.

Por lo tanto, a pesar de que no puede evitar la metáfora de la "voz", Heidegger cancela eficazmente su estatus divino o psicogenético. Su análisis del discurso de la conciencia es sobre algo que "habla silencio", que enmudece la palabra directamente comunicativa, afectiva o ejecutoria. De acuerdo con Heidegger, incluso el habla interna, o el diálogo del yo con el yo, puede ser una evasión de la responsabilidad humana. (Podemos pensar en la intimidad pegajosa de ciertas novelas o monólogos interiores, que evaden la culpa mediante su confesión contagiosa que todo lo abarca.) Las estructuras de congruencia o correspondencia, que sustituyen armonía con jerarquía –demanda satisfecha, expectativa cumplida o la convergencia deseada de voz y hecho en la elocución– no revelan verdad sino, más bien, falsedad: la falta de capacidad para "oírse" o un "oírse mal" erróneo (confusión del yo o *Sichverhören*) que revela que no podemos asirnos en el tiempo. No tenemos una manera auténtica de pronunciar una sentencia contra nosotros. Debemos seguir viviendo, *sin que nos exonere la voz, propia o ajena*, bajo culpa, deuda o responsabilidad. Por ende, vivimos con estos sentimientos de muerte rumbo a una muerte que los resuelve.

El carácter prematuro de la voz –su patetismo de presencia, su éxtasis peculiar y proléptico, su capacidad para autoexcusarse– queda expuesto también mediante la técnica de "deconstrucción" de Derrida. No obstante, el mayor engaño de la voz es representarse como reprimida por la voz escrita. Derrida argumenta que es la escritura la que realmente padeció la represión al ser considerada una mera reducción o redacción de la palabra oral. De esta manera, el intérprete celosamente redime la voz enterrada del texto en vez de comprender cómo es que los textos eclipsan la voz y hablan silencio. No existe un discurso auténticamente temporal, ninguna elocución tempo-

ránea, excepto mediante actos resolutos de escritura. Es en la escritura donde se alcanza lo "subjetivo", por citar la paráfrasis que hace el Lacan de Heiddeger, un "lograr el cumplimiento del ser para morir". La escritura, como proceso individual o colectivo, posterga la pronunciación de la *parole* o contraseña definitiva de generación en generación.

En contra de Husserl, Heidegger y cierto tipo de técnica filosófica, espero haber demostrado que no es necesario agrupar "experiencia natural", psicología o lenguaje ordinario para revelar la estructura de la "elocución temporánea". (La manera de agrupar de Derrida, su estilo de paréntesis, es más disimulado y obvio a la vez: cada referente o "cosa" se difiere, y este movimiento de *différance*, identificado con la escritura, no revela "cosa" alguna.) Al empezar con un deseo sencillo aunque fallido, una naturaleza humana dada tan universal como cualquiera, fue posible rastrear las complejas interacciones de la poesía con ese deseo. No recurrí a un sistema interpretativo especial como pudiera ser el psicoanálisis, si bien ese movimiento me motivó a tomar un deseo como punto de partida y reconocer sus conexiones tortuosas con la voz y el tiempo. Empero, no traté de reducir el deseo a algo previo o más profundo, ni tomé decisión alguna, particularmente respecto a la preeminencia del deseo frente a la palabra. La noción de palabra-deseo, y de su prototipo en el mandato, pudiera resultar de utilidad para reflexiones futuras en cuanto a la relación entre deseo, acto de habla y texto, particularmente si el texto es poético o visionario. Pero, reitero, mientras apreciaba el área de interés concentrándome en las teorías sobre el acto de habla, no ahondé en ellas.

Wordsworth escribió lo siguiente en su famoso "verso nupcial", publicado como prospecto de un *Recluse* inconcluso:

> *...my voice proclaims*
> *How exquisitely the individual Mind*
> *(And the progressive powers perhaps no less*
> *Of the whole species) to the external World*
> *Is fitted:–and how exquisitely, too–*
> *Theme this but little heard of among men–*
> *The external World is fitted to the Mind...*
>
> [...mi voz proclama
> Cuán exquisitamente la Mente individual
> (Y los poderes progresivos tal vez
> De toda la especie) se ajusta al Mundo externo

–y cuán exquisitamente también–
Un tema éste que pocas veces se escucha entre los hombres:
La Palabra externa se ajusta a la Mente...]

A este respecto, Blake comentó: "No me orillarás a creer tales ajustes y adaptaciones que conozco bien para complacer tu Señorío." Blake tiene razón. Sentía la deuda que este pasaje tenía con el principio teológico y retórico de acomodación. La verdad de Dios, cualquier gran verdad, debe acomodarse –ajustarse– al entendimiento humano. Al igual que Heidegger, Blake rechazó este principio (o expresión) que afirmaba redimir lo que aquel denomina "experiencia natural" y éste "hombre natural". Sin embargo, su rechazo en sí mismo es fuertemente redentor: nos libera también de una opinión condescendiente del poder humano ("orillarás" y "complacer tu Señorío") implícita en la necesidad de acomodar la verdad a la percepción humana. Podríamos ponerlo de esta manera: ajustar tiene que ver con adaptar, no con crear.

No obstante, el contenido del pasaje en Wordsworth es la creación: "*the creation (by no lower name / Can it be called) which they [the Mind and the external World] with blended might / Accomplish*" ["La creación (a la que por ningún nombre inferior / Puede llamarse ) que ellos –la Mente y el Mundo externo– con fuerza combinada pudieran / Lograr"]. Los "ajustes y adaptaciones" de Wordsworth tratan de respetar la "fuerza combinada", es decir, la "supremacía intercambiable" o "dominio mutuo" –el factor móvil, responsivo, recíproco– en el mandato. Y llega incluso a decir, en versos que introducen la experiencia visionaria en la llanura de Salisbury (pero más adecuados para lo que sigue sobre Snowdon), que en naturaleza y mente hay una pasión creativa.

*I felt that the array*
*Of act and circumstance, and visible form,*
*is mainly to the pleasure of the mind*
*What passion makes them; that meanwhile the forms*
*Of Nature have a passion in themselves,*
*That intermingles with those works of man*
*To which she summons him....*
[*Prelude*, XIII, 1850, líneas 287-293]

[Sentí que el orden
de acto y circunstancia, y forma visible,
ocurre principalmente para placer de la mente
pues la pasión las hace; y que, mientras tanto, las formas

de la Naturaleza tienen una pasión en ellas,
que se entremezcla con las obras del hombre
que ella en él evoca. ...]

¡Extraño arrebato de pasión! El poeta –prosigue–, como el profeta, tiene una facultad peculiar, "*a sense that fits him to perceive / Objects unseen before*" ["un sentido que lo ajusta para percibir / Objetos nunca antes vistos"] (*ibid.*, líneas 304-305). Si bien el significado de "ajusta" es, en general, el de "acomodar", ¿podemos evitar escuchar "*that causes fits to fall on him, like on prophets of old, visions that make him perceive...*"? ["que causa que le caigan arrebatos, como a los profetas de antaño, visiones que le hacen percibir"]. El hecho de que la palabra "arrebato" se vuelva tan dividida contra sí misma, capaz de expresar en el inglés tanto adaptación responsiva como locura imaginativa, apunta al problema que tiene toda poesía con una pretensión creativa o visionaria. El mandato, su presión sobre la visión y la elocución, puede convertirse en un arrebato que nada sobre la tierra podría modificar. Es contra esa posibilidad que Wordsworth escribe, ilusoriamente tal vez, sin consumir otra cosa salvo la voz de su deseo.

## XII

Concluyo volviendo al principio: el principio del *Preludio*. Este poema se inicia como "Un poco más allá" con una cita. Pero el poema se cita a sí mismo, no a Milton; y la "pasión" expresada es la de la poesía mientras busca ser una respuesta extemporánea al "júbilo presente". El texto wordsworthiano se inspira en nuestros oídos: hecho de poco más que brisa, un sentimiento, un impulso minimalista ("salvado del vacío"), es sombrío e insustancial sin ser abiertamente visionario. Los cincuenta y tantos versos de este preludio a *Preludio* no son más que una respiración recobrada o extendida ("*I breathe again!*", *Prelude*, 1, 1805, línea 19 ["¡Respiro de nuevo!", *Preludio*, 1980, p. 11]) y pueden comprimirse en una oración compuesta por la primera y última líneas:

1 *Oh there is blessing in this gentle breeze*
54 *The holy life of music and of verse*

[ 1 Oh hay bendiciones en esta suave brisa
54 La vida sagrada de la música y del verso]

¿A qué equivale esto? La exhalación en el "*Oh...*", lo fáctico del "*there is...*" (cf. "*Es gibt*" o el baládico "*There is*", "*It is*"), la sensación, en este presente, de no ser capaces de distinguir entre el movimiento puro de una voz que bendice y el impulso incitante –de manera que voz y bendición, voz y deseo, se convierten en uno, siendo el deseo para la voz y elaborando la voz el deseo–... todo ello no significa nada progresivo, sino una textualidad nueva, confiada e incluso originada por sí misma. El texto se construye casi *ex nihilo*, pero en su transcurrir (encuentra, al avanzar, tributarios en los clásicos, las Escrituras y Milton) expone la problemática de dar y recibir, de alimentar y ser alimentado, de probar y ser probado, todo lo cual es el dilema de la madurez emergente (el crecimiento de la mente del poeta) y el punto en cuestión entre Coleridge (el amigo a quien se dirige) y Wordsworth.

Si en este caso Wordsworth no logra hacer del "gozo presente" el "asunto" de su canción, ello se debe a que "presente", en el sentido también de "regalo" (cf. el juego de palabras virtual en "*Say heavenly Muse, shall not thy sacred vein / Afford a present to the infant God?*") ["Diga, Musa celestial, ¿su vena sagrada / no proporcionará un presente al Dios infante?"], resulta ser un efecto de gracia y no de trabajo, de divinidad más que de poder humano autoproporcionado. La cuestión, de nuevo, es lograr una "elocución temporánea" más que una involuntaria o autoprovocada. ¿Existe un presente (tiempo) que sea un presente (regalo) sin quitarle poder recíproco alternativo a la mente?

La poesía en Wordsworth da nombre a ese momento ideal de "poder mezclado" o "supremacía intercambiable". No obstante, a pesar de las "*Eolian visitations*" ["Eólicas visitaciones"] (*Prelude*, I, 1805, línea 104 [ *Preludio*, 1980, p. 15]), el tiempo del poeta pudiera no haber llegado. En la *Nativity Ode* de Milton, se da el tiempo ("*This is the month, and this is the happy Morn*" ["Éste es el mes y, ésta, la feliz mañana"]) y justifica al poeta que une su voz al coro sagrados. En *Lycidas*, sin embargo, la ocasión es solemne pero menos apremiante. Se expresa duda en "dedos forzados descorteses" y "temporada concluida": tal vez *Lycidas* es un pretexto para un juicio cuestionable de la fortaleza (cf. *Prelude*, I, 1859, línea 94ss.): "*my soul / Once more made trial of* her *strength...*" ["...mi alma / Puso de nuevo a prueba la fuerza", *Preludio*, 1980, p. 15.].

Comparado con *Preludio*, "Un poco más allá" comienza con una elocución *no temporánea*. Si bien esto aún se da en forma de una cita que representa un movimiento de habla directo, las palabras parecen haber llegado, de improviso, a la voz equivocada y confundido la rela-

ción del hablante con el tiempo. En otras partes también, Wordsworth registra elocuciones que le hacen difícil leer el tiempo. "*The clock / That told, with unintelligible voice, / The widely parted hours*" ["El reloj / Dijo eso, con voz ininteligible, /Las horas ampliamente repartidas"] mientras observa (fuera de Gravedona) "[the] *dull red image of the moon*" ["La insulsa imagen roja de la luna"] de "*hour to hour ... as if the night / Had been ensnared by witchcraft*" ["Hora en hora ... como si la noche / Hubiera sido entrampada mediante brujería"] (*Prelude*, VI, 1850, líneas 700-722), casi vuelve literal ese tipo de experiencia. ¿Ha invocado a la oscuridad sin saberlo? Como Hamlet, parece haber sido "hechizado" en un tiempo dislocado.

De hecho, este sentido de suceso no temporáneo evoca ecos tanto shakespearianos como miltónicos. Un famoso "*spot of time*" ["Punto de tiempo"] (*Prelude*, XI, 1805, líneas 345-389) recuenta cómo el joven Wordsworth escaló un risco frente al punto de encuentro de dos caminos para ver los caballos que lo llevarían a casa para las vacaciones de Navidad. Ahí espera "*in anxiety of hope*" ["En la ansiedad de la esperanza"]: una sola oveja a su derecha y un espino sibilante ("maldito", en la versión de 1850). Se encuentra, como era el caso, en la encrucijada de un rígido reloj. Fuerza la vista, mientras mira la neblina avanzar sobre la línea de cada uno de esos dos caminos en "formas indisputables" –un episodio que está seguido en breve por la muerte no temporánea de su padre. "Tú eres el más puntual en venir a la hora", le dice un centinela a otro casi al principio de *Hamlet* mientras esperan la "forma cuestionable" del fantasma de Hamlet. El deseo del muchacho, suficientemente inocente, de que el tiempo pase con rapidez, de que vea lo que está por llegar, se oscurece retrospectivamente en un sentido de esta relación transgresiva con el tiempo asociado a las complejidades shakespearianas. Un acontecimiento sigue a otro con demasiada rapidez, como el entierro en *Hamlet*. El padre del muchacho muere, y éste siente oscuramente que invocó a la oscuridad sin saberlo, que hechizó al tiempo que ahora lo hechiza a él. Es el "deseo", es decir, la omnipotencia de los pensamientos o de la imaginación, lo que se corrige. "*How awful is the might of souls / And what they do within themselves*" ["Cuán aterradora es la potencia de las almas / Y lo que hacen dentro de sí mismas"] (*Prelude*, III, 1850, línea 180s. [*Preludio*, 1980, p. 70]) Dichas experiencias de la infancia constituyen la base de la invocación supremamente absurda que hace el poeta del Niño como "Vidente Poderoso" en la Gran Oda.

El más extraño de estos episodios tal vez sea un poema compuesto

"casi de improviso" en las arboledas de Alfoxden e incluido en *Baladas líricas* de 1798. Este poema, "The Idiot Boy", encuentra su climax en la "respuesta" a una "pregunta" que la madre le hace a Johnny después de su infructuoso paseo nocturno. " *'Tell us Johnny, do, / Where all this long night you have been, / What you have heard, what you have seen.'* " [" 'Dinos Johnny, por favor, / ¿dónde has estado esta larga noche?, / ¿qué has escuchado?, ¿qué has visto?' "] Pero el poeta mismo ya ha renunciado a este deseo de una historia: "*O reader! now that I might tell / What Johnny and his horse are doing! / What they've been doing all this time...*" ["¡Oh lector! Que ahora pudiera decir / Lo que están haciendo Johnny y su caballo / Lo que han estado haciendo todo este tiempo..."]. No lo puede decir; se siente incapaz de buscar un "relato encantador" (a pesar de algunas especulaciones de su parte) debido a que lo que pudiera haber ocurrido es íntimo del muchacho idiota. A nosotros, los lectores, no se nos dice nada de toda esa aventura salvo la ansiedad de las mujeres cuando Johnny no regresa, una ansiedad relacionada con el reloj ("*The clock is on the stroke of twelve, / And Johnny is not yet in sight*" ["El reloj está a punto de dar las doce / Y Johnny aún no se deja ver"]), y las pocas palabras que pronuncia Johnny:

> *'The Cocks did crow to-whi, to-whi*
> *And the sun did shine so cold.'*
>
> ['Los gallos cantaron tujú tujú
> Y el sol brilló tan frío.']

¿No es éste el tipo mismo de una "elocución no temporánea", esta cita que es "todo el relato de su viaje" y que ronda, indecisa, entre iteración lastimera y jubilosa?

En un peculiar y conmovedor comentario sobre los idiotas, Wordsworth señala que su vida estaba con Dios. Estamos obligados a preguntar, después de nuestro extenso análisis de "Un poco más allá", dónde se encuentra la vida del poema. Es, a la vez, un poema *menor* y un *texto* considerable. En este caso, el orden de la poesía y el orden de los textos parece divergir. Por supuesto, es posible que la distinción resulte ser falsa. Tendríamos que llegar a la conclusión de que dichos poemas son débiles, redimidos sólo por el intérprete responsivo, o que tienen una suerte de fortaleza para cuya percepción aún no somos aptos pues nuestra imagen presente de las grandes poesías se pone en medio de su peculiar calidad textual. A la larga pudiera haber una nueva convergencia, y sin duda los poemas menores de

Wordsworth pudieran ser vistos por lo que son y recibir el aprecio que corresponde a las piezas menores de, por poner un caso, Milton.

El tiempo dirá. Y es justamente el tiempo el punto en cuestión. La vida de las líneas de Wordsworth suele ser agitada, como si hubiera algo más aún por manifestarse mediante la acción del tiempo o la elocución de futuros lectores. Podríamos recurrir a Wordsworth cuando dice del muchacho idiota: "*You hardly can perceive his joy*" ["Difícilmente puedes percibir su gozo"]. No deberíamos olvidar que el más grande poema de Wordsworth (bajo cuya luz *ahora* leemos todo lo demás) permaneció oculto, y que sólo se hizo alusión a su poder y autoridad en el resto de su obra. En el peor de este curioso caso, esta manera alusiva puede producir la estilización que encontramos en las líneas 34 a 39 de "Un poco más allá" (refiriéndose a los Alpes), pero también hay un efecto general de referencia indirecta o interna. Manteniendo al *Preludio* en reserva, casi como Dios a su propio Hijo, Wordsworth se basó en una experiencia textual cuya vida permaneció con Dios. Postergó el convertirse en autor de un poema tan original que no podría acomodarse a las formas conocidas del Cristianismo. Por lo tanto, en lo que sí publica, la relación autor-poema suele ser la más extraña mezcla de conocimiento e inocencia: es, en pocas palabras, idiotez divina. El brillo intertextual de Milton, su poderosa mezcla de saber sobre las Escrituras y los clásicos, no es más que un estribillo de la vena intratextual de Wordsworth que repite algo ya engendrado en él.

## TEXTO DEL POEMA Y NOTA BIBLIOGRÁFICA

Para el texto completo que se proporciona más adelante, véase E. de Selincourt, *The Poetical Words of William Wordsworth*, vol. 4, Clarendon Press, Oxford, 1947, pp. 92-94 (con permiso de Oxford University Press). En las notas de este mismo volumen, De Selincourt enumera otros ecos de Milton (p. 422). Hay también alusiones curiosamente entretejidas que involucran al ciego Gloucester en el *Rey Lear* de Shakespeare. Trato estos aspectos en "Diction and Defense in Wordsworth", *Psychiatry and the Humanities*, Joseph H. Smith, ed., vol. 4, New Haven, 1980. El fragmentario *The Wanderings of Cain* (escrito en 1798, durante la fermentación que llevó a *Baladas líricas*, ya había imitado ese patético "Un poco más allá...". La alusión a Antígona se

refuerza con la versión original de la línea 11, que se encuentra en todas las ediciones hasta 1850 como "*–O my Antigone, beloved child!*" ["¡Oh mi Antígona, niña amada!"], en vez de "*–O my own Dora, my beloved child!*" ["¡Oh mi propia Dora, mi niña amada!"] La única discusión extensa del poema hasta ahora es realizada por Leslie Brisman en *Milton's Poetry of Choice and Its Romantic Heirs*, Ithaca, 1973, cap. 5. Brisman hace hincapié no sólo en la deuda que se tiene con Milton, sino en cómo "logra Wordsworth alguno de sus mejores momentos al recurrir a Milton" y "llevar lo sublime de Milton 'un poco más allá'." Asimismo, busca modificar la insistencia de Harold Bloom en la sombra sublime pero restrictiva que arroja Milton sobre poemas posteriores. Respecto a Wordsworth y la voz, los estudios más detallados los ha realizado John Hollander, "Wordsworth and the Music of Sound", en *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, G.H. Hartman, ed., Nueva York, 1972, y su ponencia del Churchill College, *Images of Voice*, Cambridge, Inglaterra, 1970. Compárese también con el libro de mi autoría *The fate of Reading*, pp. 195ss. y 288-292. La respuesta que da Derrida a Heidegger en la cuestión de la voz sin voz, la conciencia y la escritura se presenta de manera más sucinta en *De la grammatologie*, París, 1967, pp. 31ss. [*De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971]. Para las citas de Eliot en la sección IV, véase "The Function of Criticism", de 1922, y para la cita de Lacan en la sección XI, "Discours de Rome", de 1953, y "The function and field of speech and language in psychoanalysis", *Ecrits: A Selection*, Nueva York, 1977, p. 68 ["Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 1984]. Con respecto a la interpretación edípica del poema planteada en la sección X, compárese con el artículo de mi autoría "The Voice of the Shuttle", en *Beyond Formalism*, New Haven, 1970, en el cual intento vincular una teoría de vida con una teoría de condensación literaria. La convergencia prohibida de líneas de la vida mediante el deseo de incesto (expresado más adecuadamente mediante un deseo de unión a pesar de las barreras del parentesco) elide las estructuras temporales e históricas, y la "elocución temporánea" da tiempo a que ese deseo se gratifique en los lineamientos mismos del retraso.

*"A LITTLE onward lend thy guiding hand*
*To these dark steps, a little further on!"*
*–What trick of memory to my voice hath brought*
*This mournful iteration? For though Time,*
*The Conqueror, crowns the Conquered, on his brow*

*Planting his favourite silver diadem,*
*Nor he, nor minister of his–intent*
*To run before him, hath enrolled me yet,*
*Though not unmenaced, among those who lean*
*Upon a living staff, with borrowed sight.*
*–O my own Dora, my beloved child!*
*Should that day come–but hark! the birds salute*
*The cheerful dawn, brightening for me the east;*
*For me, thy natural leader, once again*
*Impatient to conduct thee, not as erst*
*A tottering infant, with compliant stoop*
*From flower to flower supported; but to curb*
*Thy nymph-like step swift-bounding o'er the lawn,*
*Along the loose rocks, or the slippery verge*
*Of foaming torrents.–From thy orisons*
*Come forth; and while the morning air is yet*
*Transparent as the soul of innocent youth,*
*Let me, thy happy guide, now point thy way,*
*And now precede thee, winding to and fro,*
*Till we by perseverance gain the top*
*Of some smooth ridge, whose brink precipitous*
*Kindles intense desire for powers withheld*
*From this corporeal frame; whereon who stands*
*Is seized with strong incitement to push forth*
*His arms, as swimmers use, and plunge–dread thought,*
*For pastime plunge–into the "abrupt abyss,"*
*Where ravens spread their plumy vans, at ease!*

*And yet more gladly thee would I conduct*
*Through woods and spacious forests,–to behold*
*There, how the Original of human art,*
*Heaven-prompted Nature, measures and erects*
*Her temples, fearless for the stately work,*
*Though waves, to every breeze, its high-arched roof,*
*And storms the pillars rock. But we such schools*
*Of reverential awe will chiefly seek*
*In the still summer noon, while beams of light,*
*Reposing here, and in the aisles beyond*
*Traceably gliding through the dusk, recall*
*To mind the living presences of nuns;*
*A gentle, pensive, white-robed sisterhood,*
*Whose saintly radiance mitigates the gloom*
*Of those terrestial fabrics, where they serve,*
*To Christ, the Sun of righteousness, espoused.*

*Now also shall the page of classic lore,*
*To these glad eyes from bondage freed, again*
*Lie open; and the book of Holy writ,*
*Again unfolded, passage clear shall yield*
*To heights more glorious still, and into shades*
*More awful, where, advancing hand in hand,*
*We may be taught, O Darling of my care!*
*To calm the affections, elevate the soul,*
*And consecrate our lives to truth and love.*

["Un POCO más allá, brinda tu mano guía
a estos pasos oscuros, un poco más allá."
–¿Qué truco de la memoria a mi voz llevó
esta lastimera iteración? Como si el Tiempo,
el Conquistador, que corona al Conquistado plantando
en su frente su diadema de plata favorita,
y ni él ni sus ministros intentan
huir de su presencia, me hubiera alistado,
no sin amenazas, entre quienes se inclinan
sobre un bastón viviente, con vista prestada.
–¡Oh mi propia Dora, mi niña amada!
Si llegara ese día... Pero ¡escucha! Las aves saludan
al alegre amanecer, iluminando el este para mí,
para mí, su líder natural, de nuevo
impaciente por llevarte a ti, no como antes,
niño vacilante, con movimientos obedientes,
apoyándose de flor en flor, sino refrenar
tu paso de ninfa saltando rápidamente en el prado
por esas rocas sueltas o la orilla resbalosa
de torrentes espumosos. –De tus plegarias,
acércate, y mientras el aire matutino aún es
transparente como el alma de joven inocente,
permite ahora a tu feliz guía señalar el camino,
y precederte ahora, en vaivén,
hasta que por perseverancia lleguemos arriba
de algún suave risco, cuyo borde escarpado
enciende un deseo intenso de poderes contenidos
en esta armadura corpórea, en cuyo morador
se ve poseído de una fuerte incitación a echar
los brazos, como nadador, y lanzarme –pensamiento terrorífico,
el de zambullidas pasadas– en el "abismo abrupto"
donde los cuervos extienden sus plumosas alas a voluntad.

Y con más gusto aún te llevaría
por arboledas y bosques espaciosos –para mirar,

ahí, cómo el Original del arte humano,
la Naturaleza inspirada en el Cielo, mide y levanta
sus templos, sin miedo por la señorial obra,
aunque ondule, hasta la misma brisa, su techo abovedado
y atormente la roca de los pilares. Pero nosotros buscaremos
especialmente esas enseñanzas de temor reverencial
en la quietud del mediodía estival, mientras rayos de luz
reposan aquí y en los pasillos más allá,
deslizándose ostensiblemente por la oscuridad, recordando
a la mente la presencia viviente de las monjas,
hermandad gentil, pensativa, de blanca túnica,
cuyo resplandor piadoso mitiga la penumbra
de esas telas terrestres, en las que sirven
a Cristo, el Sol de la virtuosidad, en sus esponsales.

Ahora también la página del saber clásico,
frente a estos agradecidos ojos de la esclavitud liberados,
una vez más se encuentra abierta, y el libro de la Sagrada Escritura,
de nuevo desplegado, producirá un pasaje claro
hacia alturas aún más gloriosas y hacia sombras
más terribles donde, avanzando mano con mano,
podremos ser instruidos, ¡Oh niña de mis cuidados!,
para calmar los afectos, elevar el alma
y consagrar nuestra vida a la verdad y al amor.]

5

# J. HILLIS MILLER

## El crítico como huésped

"Je meurs où je m'attache", *Mr. Holt said with a polite grin. "The ivy says so in the picture, and clings to the oak like a fond parasite as it is."*

*"Parricide, sir!" cries Mrs. Tusher.*

HENRY ESMOND, libro I, cap. 3

["*Je meurs où je m'attache*", dijo el Sr. Holt con una educada sonrisa. "La hiedra así lo dice en el cuadro, y se aferra al roble como el parásito cariñoso que es."

"¡Parricidio, señor!", grita la Sra. Tusher.]

### I

En un punto de "Rationality and Imagination in Cultural History", M.H. Abrams cita la aseveración de Wayne Booth respecto a que la lectura "deconstruccionista" de una obra dada "es simple y llanamente un parásito" de "la lectura obvia o unívoca".[1] La última frase es de Abrams; la primera, de Booth. Mi cita de una cita es un ejemplo del tipo de cadena que pretendo cuestionar aquí. ¿Qué ocurre cuando un ensayo crítico extrae un "pasaje" y lo "cita"? ¿Es esto diferente de una cita, eco o alusión dentro de un poema? ¿Es la cita un parásito intruso dentro del cuerpo del texto principal, o es el texto interpretativo el parásito que rodea y estrangula a la cita, su anfitrión? El anfitrión alimenta al parásito y hace posible su vida pero, al mismo tiempo, es aniquilado por él tal como se acostumbra decir que la crítica mata a la

[1] *Critical Inquiry*, II, 3, primavera de 1976, pp. 457-458. La primera frase se cita de Wayne Booth, "M.H. Abrams: Historian as Critic, Critic as Pluralist", *Critical Inquiry*, II, 3, primavera de 1976, p. 441. Las páginas de apertura del presente ensayo aparecieron primeramente en *Critical Inquiry*, III, 3, primavera de 1977, pp. 439-447, con permiso de The University of Chicago Press.

literatura: ¿Pueden anfitrión y parásito vivir felices juntos, en el domicilio del mismo texto, alimentándose o compartiendo el alimento?

Abrams, en cualquier caso, procede a agregar "una respuesta más radical". Si se toman en serio los "principios deconstruccionistas –dice–, cualquier historia que depende de los textos escritos se convierte en una imposibilidad" (p. 458). Así sea, pero esto no es un argumento propiamente dicho. Una cierta noción de la historia o de la historia literaria, como cierta noción de la lectura determinable, sí pudiera ser una imposibilidad y, de serlo, tal vez es mejor saberlo. Sin embargo, el que algo en el ámbito de la interpretación sea una imposibilidad demostrable no le impide ser "hecho", como lo demuestra la abundancia de historias, historias literarias, y lecturas. Por otra parte, estoy de acuerdo con que la imposibilidad de la lectura no debería tomarse demasiado a la ligera. Tiene consecuencias, de vida o muerte, dado que se incorpora paralelamente al cuerpo de seres humanos individuales y al cuerpo de políticas de nuestra vida y muerte cultural.

"Parasitaria..." La palabra sugiere la imagen de "la lectura obvia o unívoca" como el roble poderoso, arraigado en tierra firme, en peligro por la manera en que la hiedra deconstructiva se enrosca insidiosamente a su alrededor. Esa hiedra es de cierta manera femenina, secundaria, defectuosa o dependiente. Es una enredadera colgante, incapaz de sobrevivir de ninguna otra manera más que extrayendo la savia vital de su anfitrión, privándole de su luz y aire. Esto me recuerda *The Ivy-Wife* de Hardy o el final de *Vanity Fair* de Thackeray: "*God bless you, honest William!–Farewell, dear Amelia–Grow green again, tender little parasite, round the rugged old oak to which you cling!*" ["¡Dios te bendiga, honesto William! –Adiós, querida Amelia–. ¡Crece verde nuevamente, parásito suave y pequeño, alrededor del viejo roble robusto del que te cuelgas!"]

Dichas historias de amor tristes con una afectación doméstica que introduce lo parasitario en la economía cerrada del hogar sin duda describen suficientemente bien el sentir de algunas personas respecto a la relación entre la interpretación "deconstructiva" y "la lectura obvia o unívoca". El parásito está destruyendo al anfitrión. El extraño ha invadido la casa, tal vez para matar al padre de la familia en un acto que no parece parricidio, pero lo es. Sin embargo, ¿es la lectura "obvia" tan "obvia" o incluso "unívoca"? ¿Pudiera no ser que el propio extraño misterioso estuviera tan cerca que no pudiera vérsele como extraño: anfitrión en el sentido de un enemigo más que anfitrión en el sentido de generoso dispensador de hospitalidad? ¿No será que la

lectura obvia tal vez sea equívoca y no unívoca: más equívoca en su familiaridad íntima y en su habilidad para que se la dé por sentado como "obvia" y poseedora de una sola voz?

"Parásito" es una de esas palabras que evoca su opuesto aparente. Carece de significado sin un homólogo. No hay parásito sin su anfitrión. Al mismo tiempo, tanto la palabra como la contrapalabra subdividen. Cada una ya se muestra fisurada dentro de sí, para ser como lo *Unheimlich, unheimlich.** Las palabras con "para", al igual que las palabras con "ana", tienen esta propiedad intrínseca. "Para" como prefijo en español (a veces "par") indica junto a, más allá, incorrectamente, semejante o similar a, subsidiario de, isómero o polímero de. En las palabras compuestas de origen griego, "para" indica junto a, al lado de, a un costado de, más allá, equivocadamente, perniciosamente, desfavorable, entre otras. Las palabras con "para" forman una rama del enredado laberinto de palabras que utilizan alguna forma de la raíz indoeuropea *per*. Esta raíz constituye la "base de preposiciones y preverbios con el significado fundamental de 'hacia delante', 'mediante' y una amplia gama de sentidos ampliados como 'frente a', 'antes', 'pronto', 'primero', principal', 'hacia', 'contra', 'cerca', 'en' y 'alrededor'".[2]

Si las palabras con "para" constituyen una rama del laberinto de palabras con "per", la rama es en sí un laberinto en miniatura. "Para" es un prefijo antitético doble que significa al mismo tiempo proximidad y distancia; similitud y diferencia; interioridad y exterioridad; algo dentro de una economía doméstica y, al mismo tiempo, fuera de ella; algo simultáneamente en este lado del límite, umbral o margen, y también más allá de él; equivalente en estatus y también secundario, subsidiario, sumiso, como huésped con anfitrión o esclavo con amo. Por otra parte, otro aspecto de "para" es que no sólo se encuentra simultáneamente a ambos lados del límite entre dentro y fuera; también es el propio límite, la malla que es una membrana permeable para conectar dentro y fuera. Confunde ambos lugares entre sí, permitiendo lo fuera dentro, volviendo lo dentro fuera, dividiéndolos y uniéndolos. Forma también una transición ambigua entre uno y el otro. Si bien pudiera parecer que una palabra dada con "para" elige unívocamente una de estas posibilidades, los otros significados siem-

* Término freudiano que designa todo lo familiar que se vuelve siniestro. [T.]

[2] Todas las definiciones y etimologías en este ensayo se tomaron de *The American Heritage Dictionary of the English Language*, William Morris, ed., American Heritage Publishing Co., Inc. y Houghton Mifflin Company, Boston, 1969.

pre están ahí, como una vibración en la palabra que le hace rehusarse a permanecer quieta en una oración. La palabra es como un huésped ligeramente ajeno dentro de la cerca sintáctica donde todas las palabras son amigas de la familia al estar juntas. Algunas palabras con "para" son: paracaídas, paradigma, parasol, *paravent* ("parabrisas" en francés) y *parapluie* ("paraguas" en francés), parangón, paradoja, parapeto, parataxis, parapraxis, *parabasis* ("digresión" en inglés), paráfrasis, párrafo, *paraph* ("rúbrica" en inglés), parálisis, paranoia, parafernalia, paralelo, paralaje, parámetro, parábola, parestesia, paramnesia, paramorfo, paramecio, Paracleto, paramédico, *paralegal* ("gestor jurídico" en inglés) y parásito.

"Parásito" proviene del griego *parasitos*, "junto al grano" (*para*: junto a [en este caso] y *sitos*: grano, comida). La "sitología" es la ciencia de los alimentos, la nutrición y la dieta. Originalmente, un parásito era algo positivo, un cohuésped, alguien que comparte la comida contigo, ahí contigo junto al grano. Posteriormente, "parásito" llegó a significar comensal profesional, alguien experto en gorronear sin ofrecer nunca una comida en reciprocidad. A partir de ahí surgieron los dos significados principales en el español moderno: el biológico y el social. Un parásito es "cualquier organismo que crece, se alimenta y se cobija en otro organismo sin aportar nada a la supervivencia de su anfitrión" o "persona que habitualmente se aprovecha de la generosidad de otros sin corresponder con ninguna reciprocidad útil". En todo caso, no es cualquier cosa el calificar de "parasitaria" a alguna crítica.

Un curioso sistema de pensamiento, de lenguaje o de organización social (de hecho, los tres al mismo tiempo) se encuentra implícito en la palabra "parásito". No existe parásito sin hospedero. El hospedero y el parásito en cierto modo siniestro o subversivo son comensales junto al alimento al compartirlo. Por otra parte, el propio hospedero es el alimento y su sustancia es consumida sin recompensa, como cuando se dice: "me sale más barato vestirle que darle de comer". El hospedero pudiera entonces convertirse en anfitrión de otra manera, sin relación etimológica. La palabra "huésped" [*host*] denomina, en inglés, el pan u hostia consagrada para la eucaristía y proviene del inglés medio *oste*, que a su vez se deriva del latín *hostia*: sacrificio, víctima.

Si el anfitrión (*host*) es tanto comensal como comida, contiene dentro de sí la doble relación antitética de anfitrión y huésped, huésped en el doble sentido de presencia amistosa e invasor extraño. Las pala-

bras que designan ambos significados en inglés, *host* y *guest*, se remontan de hecho a la misma raíz etimológica: *ghos-ti*, extraño, invitado, huésped, "alguien con quien se tienen deberes recíprocos de hospitalidad". La palabra *host* en el inglés moderno se deriva, en este sentido alternativo, del inglés medio *(h)oste*, del francés antiguo "huésped", "invitado", y a su vez del latín *hospes* (morfema *hospit-*): invitado, huésped, extraño. El lexema *pes* o *pit* en las palabras en latín y en palabras modernas como "hospital" y "hospitalidad" se derivan de otra raíz, *pot*, que significa "señor". La raíz compuesta o bifurcada *ghos-pot* significaba "señor de los huéspedes", "aquel que simboliza la relación de hospitalidad recíproca" como en el eslavo *gospodi*: señor, amo. "Huésped" [*Guest*], proviene del inglés medio *gest*, del normando antiguo *gestr*, y de *ghos-ti*, la misma raíz de "anfitrión". Un anfitrión es un huésped y un huésped es un anfitrión. Un anfitrión es un anfitrión. La relación entre el amo de la casa que ofrece hospitalidad a un huésped y el huésped que la recibe, entre anfitrión y parásito en el sentido original de "cohuésped", se encuentra contenida dentro de la propia palabra "anfitrión".

Por otra parte, un anfitrión en el sentido de huésped es visitante amistoso en casa y, al mismo tiempo, una presencia ajena que convierte el hogar en hotel, un territorio neutral. Pudiera ser el primer emisario de una hueste de enemigos (del latín *hostis*: extraño, enemigo), un primer pie en la puerta que irá seguido de un enjambre de extraños hostiles enfrentados por nuestra propia hueste, como es la deidad cristiana: Señor Dios de las Huestes. No sólo existe una relación antitética extraña entre pares de palabras en este sistema, anfitrión y parásito, anfitrión y huésped, sino dentro de cada palabra en sí. Esta relación se modifica en cada opuesto polar cuando éste se separa, con lo cual se subvierte o anula la relación aparentemente inequívoca de polaridad que parece ser el esquema conceptual apropiado para pensar en el sistema. Cada palabra en sí se ve dividida por la lógica extraña del "para": una membrana que separa el adentro del afuera y, no obstante, los une en un lazo himeneico que permite una mezcla osmótica y convierte al extraño en amigo, lo distante en cercano, *heimlich* en *unheimlich* y lo casero en casa sin dejar de ser extraño, distante y disímil a pesar de toda su cercanía y similitud.

Una de las versiones más aterradoras del parásito como hueste invasora es el virus. En este caso, el parásito es algo ajeno que no sólo tiene la capacidad de invadir el ámbito doméstico, consumir la comida de la familia y matar al anfitrión, sino la extraña habilidad de

hacer todo eso y convertir mientras tanto al anfitrión en una multitud de réplicas prolíficas de sí mismo. El virus se encuentra en el límite incómodo entre la vida y la muerte. Desafía esa oposición dado que, por ejemplo, no "come" sino sólo se reproduce. Es tanto cristal o componente de un cristal como organismo. El patrón genético del virus se encuentra codificado de tal manera que puede ingresar en una célula anfitrión y reprogramar violentamente todo el material genético en ella, convirtiéndola en una pequeña fábrica de copias de sí mismo y destruyéndola al hacerlo. Esto es *The Ivy-Wife* con venganza.

¿Se trata de una alegoría? Y, de ser así, ¿una alegoría de qué? El uso que hacen los genetistas modernos de la "analogía" (pero, ¿cuál es el estatus ontológico de esta analogía?) entre reproducción genética y los intercambios sociales conducidos mediante el lenguaje u otros sistemas de signos pudiera justificar una retrotransferencia en otra dirección. ¿Es la "crítica deconstructiva" semejante a un virus que invade al anfitrión en un texto inocentemente metafísico, un texto con un "significado obvio o unívoco", conducido mediante una sola gramática de referencia? ¿Dicha crítica reprograma ferozmente la *grama* del texto anfitrión para hacerlo expresar su propio mensaje, lo "extraño", la "aporía", la "diferancia" o, cuál es su caso? Algunas personas así lo han señalado. Por otra parte, ¿pudiera ser justo lo contrario? ¿Pudiera ser que la metafísica, el significado obvio o unívoco, sea el virus parasitario que durante milenios ha pasado de generación en generación dentro de las lenguas de la cultura occidental y en los textos privilegiados de dichas lenguas? ¿Se introduce lo metafísico en el aparato de aprendizaje de la lengua de cada nuevo infante que nace dentro de esa cultura y moldea el aparato conforme a sus propios patrones? La diferencia pudiera ser que este aparato, de manera muy distinta de lo que constituye la célula anfitrión para un virus, no tiene incorporado su propio código genético preexistente.

Pero, ¿se tiene certidumbre de esto? ¿Es el sistema de la metafísica "natural" en el hombre como es natural para un cucú cantar "cucú" o para una abeja construir su panal con celdas hexagonales? De ser así, el virus parasitario sería una presencia amistosa portadora del mismo mensaje que ya se encuentra genéticamente programado dentro de su anfitrión. El mensaje haría que todos los infantes europeos o, tal vez, que todos los infantes del mundo, estuvieran predispuestos a leer a Platón y volverse platonistas, de manera que cualquier otra cosa requeriría de una mutación inimaginable de la especie "hombre". ¿Es la cárcel de la lengua una limitante exterior o forma parte de la san-

gre, los huesos, los nervios y el cerebro del prisionero? ¿Puede esa incesante voz susurrante que habla siempre dentro de mí o que teje la trama de la lengua hasta ahí, en mis sueños, ser un huésped extraño, un virus parasitario, en vez de un miembro de la familia? ¿Cómo podemos hacer siquiera esta pregunta, dado que debe plantearse en palabras proporcionadas por la voz susurrante? ¿Acaso esa voz no está hablando aquí y ahora? Tal vez, después de todo, la analogía con los virus es "sólo una analogía", una "figura del discurso", y no necesita tomarse en serio.

¿Qué tiene que ver esto con los poemas y con la lectura de poemas? Su propósito es servir como "ejemplo" de la estrategia deconstructiva de la interpretación. El procedimiento se aplica, en este caso, no al texto de un poema sino al fragmento que se cita de un ensayo crítico que contiene dentro de sí una cita de otro ensayo, como un parásito dentro de su anfitrión. El "ejemplo" es un fragmento semejante a esos cachitos minúsculos de cierta sustancia que se colocan en un pequeño tubo de ensayo para explorarla mediante técnicas determinadas de la química analista. Llegar tan lejos o derivar tanto de un pequeño fragmento de lengua que, contexto tras contexto, se expande desde estas pocas frases para incluir como medio necesario a toda la familia de lenguas indoeuropeas, a toda la literatura y a todo el pensamiento conceptual dentro de esas lenguas, y a todas las permutaciones de nuestras estructuras sociales de la economía doméstica, el dar regalos y el recibir regalos... ésta es una justificación del valor de reconocer la riqueza equívoca del lenguaje aparentemente obvia o unívoca, incluso del lenguaje de la crítica. En este sentido, y en ningún otro, la crítica es un continuo que acompaña al lenguaje de la literatura. Esta riqueza equívoca, según lo implica mi análisis del "parásito", reside en parte en el hecho de que no hay expresión conceptual sin alegoría, ni entrelazamiento alegórico sin una narrativa implícita que, en este caso, es la historia del huésped ajeno en el hogar. La deconstrucción es una investigación de lo que se implica con esta inherencia de alegoría, concepto y narrativa.

Mi ejemplo presenta un modelo de la relación de crítico con crítico, de la incoherencia dentro del lenguaje de un solo crítico, de la relación asimétrica entre texto crítico y poema, de la incoherencia dentro de cualquier texto literario único, y de la relación desvirtuada de un poema con sus predecesores. Hablar de la lectura "deconstructiva" de un poema como "parasitario" de la "lectura obvia o unívoca" es ingresar, se quiera o no, en la lógica extraña del parásito,

volver unívoco lo equívoco a pesar de uno mismo, de acuerdo con la ley de que la lengua no es un instrumento o herramienta en las manos del hombre, un medio sumiso de pensar. Más bien, la lengua piensa al hombre y a su "mundo", incluidos los poemas, si él le permite hacerlo.

El sistema de pensamiento alegórico (¿qué pensamiento no es alegórico?) inscrito dentro de la palabra "parásito" y sus conexas –huésped y anfitrión– nos invita a reconocer que la "lectura obvia o unívoca" de un poema no es idéntica al propio poema. Ambas lecturas, la "unívoca" y la "deconstructiva", son cohuéspedes "junto al grano", anfitrión y huésped, anfitrión y anfitrión, anfitrión y parásito, parásito y parásito. La relación es un triángulo, no una oposición polar. Siempre hay un tercero con quien ambos están relacionados, algo antes que ellos o entre ellos que es dividido, consumido, intercambiado o atravesado para así reunirse. La relación en cuestión siempre es, de hecho, una cadena. Es un tipo extraño de cadena, sin principio o final; una cadena en la que no puede identificarse ningún elemento de mando (origen, objetivo u principio subyacente). En dicha cadena siempre hay algo antes o después a lo cual se refiere cualquier eslabón en el que nos enfoquemos y que mantiene abierta la serie. La relación entre cualesquiera dos elementos contiguos en esta cadena es una oposición extraña que es, a la vez, de afinidad íntima y de enemistad. No puede ser englobado por la lógica ordinaria de la oposición global. No está abierto a la síntesis dialéctica. Además, cada "elemento único", lejos de ser inequívocamente lo que es, se subdivide dentro de sí para recapitular la relación de parásito y huésped en la que, a una escala mayor, parece ser un polo o el contrario. Por un lado, la "lectura obvia o unívoca" siempre contiene la "lectura deconstructiva" como un parásito codificado dentro de sí que es parte de sí mismo. Por el otro, la lectura "deconstructiva" de ninguna manera puede liberarse de la lectura metafísica que pretende rebatir. En consecuencia, el poema en sí no es ni anfitrión ni parásito, sino la comida que ambos necesitan; anfitrión en otro sentido, el tercer elemento de este triángulo particular. Ambas lecturas juntas forman el mismo tablón, unidas por una extraña relación de obligación recíproca, de regalo o dar comida y regalo o recibir comida.

El poema, en mi alegoría, es ese regalo, comida o anfitrión ambiguo en el sentido de víctima, sacrificio. Lo rompen, dividen, trivializan y consumen críticos cautos e incautos que forman parte de esa inusitada relación mutua de anfitrión y parásito. Sin embargo, cualquier

poema es parasitario al recurrir a poemas anteriores o al contener poemas anteriores dentro de sí como parásitos adjuntos, en otra versión de la inversión perpetua de parásito y anfitrión. Si el poema es alimento y veneno para los críticos, es porque a su vez debe de haber comido. Debe haber sido un consumidor caníbal de poemas previos.

Tomemos, por ejemplo, *The Triumph of Life* de Shelley. Como lo han demostrado sus críticos, está poblado de una larga cadena de presencias parasitarias: ecos, alusiones, anfitriones, fantasmas de textos anteriores. Se encuentran presentes dentro del domicilio del poema en esa curiosa manera fantasmal, afirmada, negada, sublimada, torcida, enderezada y parodiada que Harold Bloom ha empezado a estudiar y que actualmente constituye una importante tarea de interpretación literaria por investigar más a fondo y por definir. El texto anterior es tanto fundamento del nuevo como algo que el nuevo poema debe aniquilar al incorporarlo, al convertirlo en una insustancialidad fantasmal, para así poder llevar a cabo su tarea posible-imposible de convertirse en su propio fundamento. El nuevo poema necesita los viejos textos y, a la vez, debe destruirlos. Es parásito de ellos que se alimenta bruscamente de su sustancia y, al mismo tiempo, anfitrión siniestro que los debilita al invitarlos a su casa, tal como el Caballero Verde invita a Gawain. Cada vínculo anterior en la cadena desempeñó, a su vez, el mismo papel de anfitrión y parásito en relación con sus antecesores. Desde las escrituras hebreas hasta las griegas, desde Ezequiel hasta Revelación, Dante, Ariosto, Spenser, Milton, Rousseau, Wordsworth y Coleridge... la cadena conduce, en última instancia, a *The Triumph of Life*. A su vez, este poema, o la obra de Shelley en general, se encuentra presente en la obra de Hardy o Yeats o Stevens y forma parte de una secuencia en los principales textos del "nihilismo" romántico entre los que se encuentran Nietzsche, Freud, Heidegger y Blanchot. Esta re-expresión perpetua de la relación de anfitrión y parásito se forma nuevamente en las críticas actuales. Se encuentra presente, por ejemplo, en la relación entre las lecturas "unívoca" y "deconstruccionista" de *The Triumph of Life*, entre la lectura de Meyer Abrams y la de Harold Bloom, o entre la lectura que hace Abrams de Shelley y la que yo propongo aquí, o dentro de la obra de cada uno de estos críticos tomados por separado. La ley inexorable que hace que la relación "alógica" de anfitrión y parásito se re-forme dentro de cada entidad independiente que parecía, a mayor escala, ser uno o lo otro, se aplica en la misma medida a los ensayos críticos que a los textos objeto de su estudio. *The Triumph of Life* contiene

dentro de sí, empujándose irreconciliablemente, tanto la metafísica logocéntrica como el nihilismo. No es casualidad que los críticos hayan estado en desacuerdo al respecto. El significado de *The Triumph of Life* nunca puede reducirse a una lectura "unívoca" –trátese de la "obvia" o de la deconstruccionista con un solo propósito–, si pudiera haber semejante cosa, lo cual es imposible. El poema, al igual que todos los textos, es "ilegible", si por "legible" nos referimos a una interpretación única y definitiva. En realidad, ni la lectura "obvia" ni la "deconstruccionista" es "unívoca". Cada una contiene, necesariamente, a su enemigo dentro de sí y es tanto anfitrión como parásito. La lectura deconstruccionista contiene a la obvia, y viceversa. El nihilismo es una presencia ajena inalienable dentro de la metafísica occidental, tanto en los poemas como en la crítica de los poemas.

## II

Nihilismo. Esta palabra ha surgido inevitablemente como etiqueta para la "deconstrucción" y ha sido denominación abierta o encubierta de lo que se teme del nuevo modo de crítica y de su habilidad para devaluar todos los valores, tornando "imposibles" los modos tradicionales de interpretación. ¿Qué es el nihilismo? En este sentido, el análisis puede recibir la ayuda de una cadena que va desde Friedrich Nietzsche hasta Ernst Jünger, pasando por Martin Heidegger.

El primer libro de *La voluntad de poderío* de Nietzsche, cuando su hermana ordenó su obra póstuma, se titula "Nihilismo europeo". El inicio de la primera sección de ese libro es como sigue: "El nihilismo está en puerta. ¿Cuándo llega éste, el más misterioso de todos los invitados?" (*"Der Nihilismus steht vor der Tür: woher kommt uns dieser unheimlichste aller Gäste?"*)[3]

El comentario de Heidegger a este respecto se da cerca del principio de su ensayo sobre *Über die Linie* de Ernst Jünger. El título del ensayo de Heidegger posteriormente se cambia a *Zur Seinsfrage, The Question of Being*. El ensayo de Heidegger toma la forma de una carta a Jünger:

[3] Walter Kaufmann y R.J. Hollingdale, trads., *The Will to Power*, Vintage Books, Nueva York, 1968, p. 7; Friedrich Nietzsche, *Werke in Drei Bänden*, Karl Schlechta, III, ed., Carl Hanser Verlag, Múnich, 1966, p. 881.

Se le denomina lo "más misterioso" [*der "unheimlichste"*] porque, como el deseo incondicional de desear, quiere el desamparo como tal [*die Heimatlosigkeit als solche*]. Por lo tanto, no resulta útil mostrarle la puerta pues, desde hace mucho, se ha estado moviendo por la casa sin ser visto. Lo importante es echar un vistazo al huésped y ver a través de él. Tú [Jünger] escribes: "Una buena definición de nihilismo podría compararse a tornar visible el bacilo del cáncer. Ello no significaría una cura, sino tal vez la presuposición de cura dado que los hombres no aportarían nada para conseguirla." [...] El propio nihilismo, tan poco como el bacilo del cáncer, es algo enfermo. Con respecto a la *esencia* del nihilismo, no hay posibilidad ni afirmación significativa de una cura... La esencia del nihilismo no es curable ni incurable. Es lo sin cura [*das Heil-lose*], pero como tal, es una remisión única a la salud [*eine einzigartige Verweisung ins Heile*].[4]

Para estos tres escritores, eslabón tras eslabón en una cadena, la confrontación del nihilismo no puede desprenderse del sistema de términos que he estado analizando. Dicho de otra manera, el sistema de términos implica inevitablemente una confrontación con el más misterioso de los huéspedes: el nihilismo. El nihilismo es de cierta manera inherente en la relación de parásito y anfitrión. Inherente también es la imaginería de enfermedad y salud. Salud para el parásito, alimento y el ambiente adecuado, pudiera traducirse en enfermedad, una enfermedad incluso mortal, para el anfitrión. Por otra parte, en la proliferación de formas de vida hay casos innumerables en los que la presencia de un parásito es absolutamente necesaria para la salud de su anfitrión. Asimismo, si el nihilismo es lo "sin cura", una herida que no puede cerrarse, el intento por comprender ese hecho pudiera ser una condición para la salud. El intento de pretender que éste, el más misterioso de todos los huéspedes, no se encuentra presente en la casa pudiera ser la peor de todas las enfermedades: ésa de tipo persistente, arisca, encubierta, no identificada que, como mal general, socava todas las actividades al privarlas de gozo.

El huésped más misterioso es el nihilismo, "*hôte fantôme*", en la frase de Jacques Derrida "*hôte qui hante plutôt qu'il n'habite*, huésped *et* fantasma *d'une inquiétante étrangeté*". El nihilismo ya se siente como en casa dentro de la metafísica occidental. El nihilismo es el fantasma latente codificado dentro de cualquier expresión de un sistema logocéntrico como, por ejemplo, en *The Triumph of Life* de Shelley, o

[4] Jean T. Wilde y William Kluback, trads., *The Question of Being* (texto bilingüe), College & University Press, New Haven, Connecticut, 1958, pp. 36-39.

en cualquier interpretación de dicho texto –por ejemplo, la lectura que hace Meyer Abrams de *The Triumph of Life*– o, en forma inversa, en la lectura de Harold Bloom. Ambos, logocentrismo y nihilismo, se relacionan de una manera que no es antítesis y que no podría sintetizarse en ninguna *Aufhebung* dialéctica. Cada uno define y está abierto al otro, siendo tanto su anfitrión como su parásito. Empero, cada uno es enemigo mortal del otro, invisible al otro, como su fantasma inconsciente, es decir, como algo de lo cual, por definición, no puede ser consciente.

Si el nihilismo es el extraño parasitario dentro de la casa de la metafísica, el "nihilismo", como denominación de la devaluación o reducción a nada de todos los valores, no es la denominación que el nihilismo tiene "en sí mismo": es la denominación que le ha dado la metafísica, tal como el término "inconsciente" lo da la conciencia de esa parte de sí que no puede enfrentar directamente. Al tratar de expulsar a ese otro aparte de sí contenido dentro de sí mismo, la metafísica logocéntrica se desconstituye a sí misma conforme a una ley regular que puede demostrarse en la autosubversión de todos los grandes textos de la metafísica occidental a partir de Platón. La metafísica contiene su parásito dentro de sí, como lo "incurable" que trata infructuosamente de curar. Intenta cubrir lo incurable aniquilando la nada oculta dentro de sí.

¿Hay alguna manera de violar esta ley, de dar un giro radical al sistema? ¿Podría ser posible abordar la metafísica desde el punto de vista del "nihilismo"? ¿Podríamos hacer del nihilismo el huésped cuyo invitado ajeno es la metafísica, dando así denominaciones nuevas a ambos? El nihilismo no sería nihilismo sino algo más, algo sin el aura melodramática, tal vez algo que sonara tan inocente como "retórica", "filología", el "estudio de los tropos", o, incluso, "el trivio". Por su parte, la metafísica podría volverse a definir, desde el punto de vista de este trivio, como un efecto retórico o tropológico inevitable. No sería una causa, sino un fantasma generado dentro de la casa de la lengua mediante el juego de la lengua. "Deconstrucción" es una de las denominaciones que actualmente se da a esta inversión.

Sin embargo, el procedimiento actual de "deconstrucción", el cual tiene en Nietzsche a uno de sus patrocinadores, no es algo exclusivo de nuestra época. Se ha repetido regularmente en una forma u otra en todos los siglos desde los sofistas y retóricos griegos, incluso desde el propio Platón, quien en *El sofista* incluyó su propia deconstrucción dentro del canon de su propio escrito. Si la deconstrucción pudiera

liberarnos de la cárcel de la lengua, hace mucho que debería haberlo hecho, y ello no ha sido así. Debe haber algo mal en la maquinaria de demolición, tal vez cierta inexperiencia en su operación o, tal vez, su definición –como algo liberador– es incorrecta. El *fröhliche Wissenschaft* de Nietzsche, su intento por avanzar más allá de la metafísica hacia un acto de lengua afirmativo, inspirador y ejecutorio, se sitúa en un desmantelamiento de la metafísica que lo muestra como conducente al nihilismo mediante un proceso inevitable por el cual "los valores más elevados se devalúan a sí mismos". Los valores no son devaluados por algo subversivo fuera de ellos. El nihilismo no es un fenómeno global de índole social, psicológica ni histórica. No es un fenómeno nuevo, ni uno que tal vez aparezca cíclicamente en la historia del "espíritu" o del "ser". Los valores más elevados se autodevalúan. El nihilismo es un parásito que ya se siente como en casa dentro de su anfitrión: la metafísica occidental. Se le menciona como "punto de partida" (*Ausgangspunkt*) al principio de *Zum Plan* ("Hacia un esbozo") al principio del libro I de *La voluntad de dominio*, justo después de la oración que define al nihilismo como el "más misterioso de todos los huéspedes":

> ...Es un error considerar que la "tensión social", la "degeneración psicológica" o, peor aún, la corrupción son la *causa* del nihilismo... La tensión, sea del alma, del cuerpo o del intelecto, no puede en sí originar el nihilismo (es decir, el repudio radical del valor, el significado y la calidad de deseable). Esta tensión siempre permite una infinidad de interpretaciones. Más bien, es en una interpretación particular, la cristiano-moralista, en la que se arraiga el nihilismo.[5]

Entonces, ¿podría ser posible escapar de la infinita generación del nihilismo fuera de sí que realiza la metafísica, y del resometimiento infinito del nihilismo a la metafísica que lo define y que es la condición de su existencia? ¿Es la "deconstrucción" este nuevo camino, un camino con tres ramales para salir del laberinto de la historia humana, que es la historia del error, y entrar en un foro de verdad y claridad iluminado por el sol donde todos los caminos finalmente se enderezan? ¿Pueden la semiótica, la retórica y la tropología sustituir a la antigua gramática, retórica y lógica? ¿Sería posible liberarse al fin de la pesadilla de una eterna batalla fraternal en la que Caín remplaza a Abel y Abel remplaza a Caín?

[5] Kaufmann y Hollingdale, p. 7; Schlechta, III, p. 881.

No lo creo. La "deconstrucción" no es nihilismo ni metafísica, sino simplemente interpretación *per se*: el desenredar la inherencia de la metafísica en el nihilismo y del nihilismo en la metafísica mediante leer muy de cerca los textos. Sin embargo, de ninguna manera es posible que este procedimiento escape, en su propio discurso, del lenguaje de los pasajes que cita. Este lenguaje es la expresión de la inherencia del nihilismo en la metafísica y de la metafísica en el nihilismo. No tenemos otro lenguaje. El lenguaje de la crítica está sujeto exactamente a las mismas limitaciones y callejones sin salida que el lenguaje de las obras que lee. El esfuerzo más heroico por escapar de la cárcel del lenguaje sólo alza más los muros.

No obstante, al revertir la relación entre fantasma y anfitrión, al jugar al juego dentro del lenguaje, el procedimiento deconstructivo pudiera ir más allá de la generación repetitiva de nihilismo mediante la metafísica y de la metafísica mediante el nihilismo. Pudiera llegar a algo como lo que Nietzsche llamó *fröhliche Wissenschaft*: interpretación como sabiduría gozosa, la mayor felicidad en medio del mayor sufrimiento, un habitar esa alegría del lenguaje que es nuestro señorío.

La deconstrucción no proporciona un escape del nihilismo, ni de la metafísica, ni de la inherencia misteriosa en uno y otro. No hay escape. Sin embargo, sí hay un vaivén dentro de esta inherencia. Hace que la inherencia oscile de manera tal que se ingresa en una frontera extraña, una región limítrofe que parece proporcionar el vistazo más amplio en la otra tierra ("más allá de la metafísica"), a pesar de que esa tierra no puede ser ingresada de forma alguna y en realidad no existe para el hombre occidental. No obstante, mediante esta forma de interpretación la propia zona fronteriza puede sensibilizarse, tal como una pintura del periodo cuatrocentista vuelve visible el aire toscano en su invisibilidad. Es posible apropiarse de esa zona en la torsión que da la expropiación de la mente, su experiencia de una incapacidad para comprender lógicamente. Este procedimiento es un intento por lograr claridad en una región donde la claridad es imposible. Sin embargo, en el fracaso de ese intento, algo se mueve, se encuentra un límite. Este encuentro pudiera compararse con la experiencia misteriosa de llegar a una frontera donde no hay barrera visible, como cuando Wordsworth descubrió que había cruzado los Alpes sin darse cuenta. Es como si la "cárcel de la lengua" fuera como ese universo finito pero ilimitado que postulan algunas cosmologías modernas. Pudiéramos movernos libremente por doquier dentro de este ámbito sin encontrar jamás una pared y, no obstante, el ámbito es

limitado. Se trata de una prisión, un medio sin origen u orilla. De manera que un lugar así es pura zona limítrofe: no tiene patria pacífica, tierra de anfitriones y domesticidad, a un lado, ni tierra ajena de extranjeros hostiles "más allá de la línea", al otro lado.

El lugar que habitamos, sin importar dónde nos encontremos, es siempre esta zona intermedia, el lugar del anfitrión y el parásito, ni dentro ni fuera. Es una región de lo *Unheimlich*, más allá de cualquier formalismo, que se reforma donde sea que estemos, si es que sabemos dónde estamos. Este "lugar" es donde estamos, en cualesquier texto –en el sentido más inclusivo de esa palabra– donde casualmente estemos viviendo. Sin embargo, pudiera hacérsele aparecer únicamente mediante una interpretación extrema de ese texto que fuera tan lejos como se pudiera con los términos que proporciona la obra. A esta forma de interpretación, que es la interpretación como tal, se le ha denominado por el momento "deconstrucción".

## III

Como "ejemplo" de cómo funciona parasitariamente la palabra "parásito" dentro del "cuerpo" de la obra de un autor, paso ahora al análisis de esta palabra en Shelley.

La palabra "parásito" no aparece en *The Triumph of Life*. Sin embargo, este poema está estructurado alrededor de esa relación parasitaria. *The Triumph of Life* pudiera definirse como la exploración de varias formas de relación parasitaria. El poema se rige por la imaginería de luz y sombras, o de luz diferenciada dentro de sí misma. El poema es una serie de personificaciones y escenas, cada una de las cuales da una "forma" (palabra de Shelley) alegórica, una luz que permanece "igual" en todas su personificaciones. La forma alegórica hace de la luz una sombra. Cualquier lectura del poema debe hilvanarse a través de configuraciones repetidas de la polaridad de la luz y las sombras. Además, debe identificar la relación de una escena con la siguiente que la remplaza tal como la luz del sol apaga la estrella matutina y, ésta, de nueva cuenta al sol. Esa estrella es Lucifer, Venus, Véspero, todo al mismo tiempo. La polaridad que constantemente se reforma a sí misma dentro de una luz que convierte su sombra en la presencia de una luz nueva es el vehículo que conduce a, o es conducido por, la estructura de la visión en sueños dentro de la visión en sueños de

la persona que confronta o remplaza a la persona anterior. Esta estructura se repite en todo el poema. Estas repeticiones hacen del poema una *mise en abîme* de reflexiones dentro de reflexiones o un nido de cajas chinas. Esta relación existe dentro del poema en, por ejemplo, la yuxtaposición de la visión del poeta y la visión anterior que es narrada por Rousseau dentro de la visión del poeta. La visión de Rousseau se da posteriormente en la secuencia lineal del poema, pero con anterioridad en el tiempo "cronológico". Pone tarde lo temprano, metalépticamente, como predecesor explicativo de lo tardío. La relación en cuestión también existe en el encapsulamiento, dentro del poema, de los ecos y referencias a una larga cadena de textos previos en los que han aparecido el carro emblemático u otras alegorías del poema: Ezequiel, Revelación, Virgilio, Dante, Spenser, Milton, Rousseau, Wordsworth. A su vez, del poema de Shelley hacen eco Hardy, Yeats y muchos otros.

Esta relación dentro del poema entre una parte de él y otra, o la relación del poema con textos previos y posteriores, es una versión de la relación de parásito con anfitrión. Ejemplifica la oscilación indecisa de esa relación. Es imposible decidir cuál elemento es parásito, cuál anfitrión, cuál manda o contiene al otro. Resulta imposible decidir si la serie debería considerarse como una consecuencia de elementos, cada uno externo al siguiente, o como algún modelo de contención similar al de las cajas chinas. Cuando se aplica este último modelo, resulta imposible decidir cuál elemento de un par cualquiera está fuera y cuál está dentro. En pocas palabras, la distinción entre dentro y fuera no puede mantenerse a través de esa membrana extraña, muro e himen copulador a la vez, que se erige entre anfitrión y parásito. Cada elemento es tanto exterior al elemento adyacente como contenedor y contenido de él.

Uno de los "episodios" más sorprendentes de *The Triumph of Life* es la escena de amor erótico autodestructivo. Esta escena iguala una serie de escenas en otras partes de la poesía de Shelley donde aparece la palabra "parásito". La escena muestra la atracción sexual como una de las formas más mortales de triunfo de la vida. El triunfo de la vida es de hecho el triunfo de la lengua. Para Shelley, esto cobra la forma del sometimiento de cada hombre o mujer a alegorías ilusorias proyectadas por su deseo. Cada una de estas alegorías está hecha de otra forma de luz sustitutiva que desaparece al agarrarla. Desaparece porque existe sólo como una metáfora transitoria de la luz. Es un portador de luz momentáneo. Venus, la estrella de la tarde, como dice el

poema, es sólo otro disfraz de Lucifer, la estrella caída de la mañana. Véspero se convierte en Héspero al cambiar la consonante inicial.

Cuando los amantes locamente enamorados de *The Triumph of Life* se precipitan uno al otro, se aniquilan, partícula y antipartícula, o, conforme a las metáforas que Shelley utiliza, como dos nubes de tormenta que colisionan en un valle estrecho, o como una gran ola que se estrella en la playa. No obstante, esa aniquilación es incompleta, dado que la violenta colisión siempre deja un rastro, un remanente, espuma en la playa. Es la espuma de Afrodita, la semilla o esperma que inicia el ciclo una vez más en el drama shelleyano de repetición sin fin. La característica más oscura del triunfo de la vida es, para Shelley, que pudiera no ser finalizado ni siquiera por la muerte. Para él, si bien la vida es una muerte viviente, no puede morir. Se regenera interminablemente en alegorías de luz siempre nuevas.

*...in their dance round her who dims the Sun.*

*Maidens & youths fling their wild arms in air*
*As their feet twinkle; they recede, and now*
*Bending within each other's atmosphere*

*Kindle invisibly; and as they glow*
*Like moths by light attracted & repelled,*
*Oft to new bright destruction come & go.*

*Till like two clouds into one vale impelled*
*That shake the mountains when their lightnings mingle*
*And die in rain,–the fiery band which held*

*Their natures, snaps... ere the shock cease to tingle*
*One falls and then another in the path*
*Senseless, nor is the desolation single,*

*Yet ere I can say where the chariot hath*
*Past over them; nor other trace I find*
*But as of foam after the Ocean's wrath*

*I spent upon the desert shore.*

[líneas 148-164][6]

[6] *El triunfo de la vida* es citado del texto establecido por Donald H. Reiman en Shelley's *"The Triumph of live": A Critical Study* (Illinois, The University of Illinois Press, 1965). Todas las demás citas se tomaron de Poetical Works, ed. Thomas Hutchinson, corregido por G.M. Matthews (Londres, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1973).

[...en su baile alrededor de aquella que oscurece el sol

Doncellas y jóvenes arrojan sus brazos salvajes al aire
Mientras sus pies centellean; retroceden, y ahora que se
Inclinan dentro de la atmósfera del otro

Se encienden invisiblemente; y mientras brillan
Como mariposas atraídas y repelidas por la luz,
Suelen ir y venir hacia una nueva destrucción brillante.

Hasta que como dos nubes impulsadas en un valle
Que sacuden las montañas cuando sus rayos se mezclan
Y mueren como la lluvia –banda feroz que contenía

Su naturaleza– que chasquea... Antes de que la sacudida
deje de estremecer
Uno y luego otro en el camino caen
Sin sentido, tampoco la desolación está sola,

Pero antes de poder decir *dónde* el carro había
Pasado sobre ellos; no encuentro ningún otro rastro
Más que como la espuma que después de la ira del Océano

Se extingue sobre la playa desierta.]

Este magnífico pasaje es la culminación de una serie de pasajes que escriben y vuelven a escribir los mismos materiales en una cadena de repeticiones que inician con *Queen Mab.* Es característico de las versiones anteriores que aparezca la palabra "parásito" como una discreta marca identificadora entretejida en la textura de la tela verbal. La palabra aparece en *Queen Mab* y en la versión de un episodio de *Queen Mab* denominada *The Daemon of the World.* Asimismo, aparece en *Alastor,* en *Laon and Cythna,* en *The Revolt of Islam,* en *Epipsychidion* y en *The Sensitive Plant,* siempre con el mismo contexto circundante de motivos y temas: narcisismo e incesto, el conflicto generacional, la lucha por el poder político, los motivos del sol y la luna, la fuente, el arroyo, el entorno cavernoso, la torre en ruinas, el vallecito arbolado, la dilapidación *per natura* de las construcciones del hombre, y el fracaso de la búsqueda poética.

La parte de *Queen Mab* que Shelley volvió a trabajar con el título de *The Daemon of the World* contiene la primera versión del complejo de elementos (incluso el carro de Ezequiel) que recibe su expresión final en *The Triumph of Life.* Ahí, se dice lo siguiente de Ianthe: "*golden*

*tresses shade / The bosom's stainless pride, / Twining like tendrils of the parasite / Around a marble column*" ["las trenzas doradas oscurecen / El orgullo incólume del pecho, / Enroscándose como tentáculos del parásito / Alrededor de una columna de mármol"] (líneas 44-47).

En *Alastor*, el poeta condenado, al igual que Narciso cuando desea encontrar a su hermana gemela perdida, busca a "*[the] veiled maid*" ["la doncella con velo"] (línea 151) que ha venido a él en sueños. La busca en una cañada arbolada donde hay una "*well / Dark, gleaming and of most translucent wave*" ["charca / Oscura, brillante, con el agua más traslúcida"] (líneas 457-458), pero ahí sólo encuentra el reflejo de sus propios ojos. Sin embargo, sus ojos son replicados por "*two eyes, / Two starry eyes*" ["dos ojos, /Dos ojos como estrellas"] (líneas 489-490) que se encuentran con los suyos al alzar la mirada. Tal vez se trate de estrellas reales; tal vez sean los ojos de su amada evasiva. Este juego de ojos y miradas había sido preparado pocas líneas antes en una descripción de "*parasites, / Starred with ten thousand blossoms*" ["parásitos, / Sembrados de diez mil estrellas en flor"] (líneas 439-440), que se enredan en torno a los árboles del denso bosque que oculta esta charca.

En el canto VI de *Laon and Cythna*, también en la versión modificada de *The Revolt of Islam* (que expone veladamente el tema del amor incestuoso), Cythna rescata a Laon de la derrota en batalla y se lo lleva cabalgando desaforadamente sobre un corcel del Tártaro hasta un palacio en ruinas sobre una montaña. Ahí hacen el amor en otra escena que implica ojos, miradas, estrellas y la charca de Narciso: "*her dark and deepening eyes, / Which, as twin phantoms of one star that lies / O'er a dim well, move though the Star reposes, / Swam in our mute and liquid ecstasies*" ["sus ojos oscuros y profundos / Que, como fantasmas gemelos de una estrella que yace / Sobre una charca oscura, se desplazan, aunque la Estrella reposa, / Nadaron en nuestro éxtasis enmudecido y líquido"] (líneas 2624-2628). Este acto sexual ocurre sobre un "*natural couch of leaves*" ["lecho natural de hojas"] en un resquicio entre las ruinas. En primavera, este resquicio queda bajo la sombra de "*flowering parasites*" ["parásitos en flor"] que derraman sus "*stars*" ["estrellas"] cuando sopla el viento errante (líneas 2578-2584).

En *Epipsychidion*, el poeta planea llevar a la dama Emily a una isla donde hay una torre en ruinas para, como él dice, "*We shall become the same, we shall be one / Spirit within two frames*" ["Seremos el mismo, seremos uno / Espíritu dentro de dos cuerpos"] (líneas 573-574). Estas ruinas también están bajo la sombra de "*parasite flowers*" ["flores parasitarias"] (línea 502) tal como, en *The Sensitive Plant*, el jardín que

personifica a la dama contiene "*parasite bowers*" ["emparrados parasitarios"] (línea 47) que mueren cuando llega el invierno.

En todos estos pasajes opera una versión especial de la estructura irresoluble contenida dentro de la palabra "parásito". Podría decirse que la palabra contiene dentro de sí los pasajes en miniatura o que los propios pasajes son una dramatización de la palabra. Los pasajes limitan el significado de la palabra y, al mismo tiempo, lo amplían al trazar un diseño especial dentro del sistema complejo de pensamiento y configuración contenido dentro de la palabra.

Estos pasajes pudieran definirse como un intento por lograr que salga bien un complicado grupo de temas. Su objetivo es mágico o prometeo. Intentan describir un acto de autoprocreación y autoposesión narcisista que, al mismo tiempo, es un coito incestuoso entre hermano y hermana. Este coito se salta las diferencias entre sexos y la heterogeneidad de familias en una cópula ilegítima. Al mismo tiempo, este acto es el derrumbamiento de la barrera entre el hombre y la naturaleza. Es también un acto político que pone fin a una tiranía imaginada como el dominio familiar del mal padre sobre sus hijos y sobre los hijos de éste en todas las generaciones sucesivas. Por último, es un acto de poesía que destruirá todas las barreras entre signo y significado. Dicha poesía producirá un apocalipsis de inminencia donde ya no será necesaria la poesía dado que ya no serán necesarias más alegorías, ni metáforas, ni sustituciones o "remplazos", ni velos. El hombre estará entonces en presencia de un presente universal que será todo luz. Ya no requerirá de formas luciféricas, personas, alegorías o imágenes de la naturaleza para portar esa luz y, al ser su portador, ocultarla.

Todos estos proyectos fracasan a la vez. Fracasan en una manera que *The Triumph of Life* deja muy clara al mostrar que la conjunción de amantes, nubes, oleaje y mar, o palabras, destruye lo que une y siempre deja un remanente. Este rastro genético inicia el ciclo de hacer el amor, trata de poseerse debido al yo –tiranía política autodestructiva– y escribe poesía, todo de nuevo. La poesía de Shelley es el registro de un fracaso que se renueva a perpetuidad. Es un fracaso eterno por conseguir la fórmula adecuada y así poner fin al yo incompleto y separado, poner fin a hacer el amor, poner fin a la política y a la poesía, todo al mismo tiempo, en un apocalipsis ejecutorio en el que las palabras se convierten en el fuego que han iniciado para así dejar de ser palabras, en una luz universal. Pero las palabras siempre permanecen ahí, en la página, como los restos sin consumir de dicho intento falli-

do de utilizar las palabras para acabar con las palabras. Por lo tanto, el intento debe repetirse. La misma escena, con los mismos elementos en una disposición ligeramente diferente, es escrita por Shelley una y otra vez desde *Queen Mab* hasta *The Triumph of Life*, en una repetición concluida únicamente debido a la muerte. Esta repetición imita la incapacidad del poeta para hacerlo bien y así poner fin a la necesidad de tratar una vez más con lo que resta.

En el caso de Shelley, la palabra "parásito" denomina al puente, muro o membrana conectiva que permite esta unión apocalíptica que anula la diferencia y, al mismo tiempo, permanece como barrera, prohibiéndola. Como la delgada línea de la espuma de Afrodita en la playa, este remanente inicia el proceso de nueva cuenta después de que desaparece la pareja anterior en su intento violento por poner fin a la cadena interminable. Por otra parte, el parásito es la barrera y el himen marital entre los elementos horizontales que constituyen cierta oposición binaria. Esta oposición genera formas y también una narrativa de su interacción. Al mismo tiempo, el parásito es barrera y película conectiva entre elementos que verticalmente se encuentran en planos diferentes: la tierra y el cielo, este mundo y el mundo espiritual sobre él. Las parejas opuestas de este mundo –por ejemplo, macho en contraposición a hembra– representan y ocultan ese fuego blanco.

Los parásitos, para Shelley, siempre son *flores* parásitas. Son enredaderas que se enroscan en torno a árboles de un bosque para ascender a la luz y el aire o que crecen en un palacio en ruinas para cubrir sus piedras y erigir emparrados fragantes allí. Las enredaderas parasitarias en flor se alimentan del aire y de lo que pueden tomar de sus huéspedes, esos huéspedes a los cuales se unen con sus tallos. Los parásitos de Shelley son pródigos en flores y levantan una malla entre el cielo y la tierra. Esta malla permanece, incluso en invierno, como una celosía de enredaderas muertas.

Una última ambigüedad de la versión shelleyana del sistema de parásito y anfitrión es la imposibilidad de decidir si la amada hermana en estos poemas se encuentra en el mismo plano que el poeta deseoso o si es un espíritu trascendental que eternamente se encuentra sobre él. Ella es ambas cosas a la vez: una hermana a la que el protagonista podría hacer el amor, incestuosamente, y al mismo tiempo, una musa o madre inalcanzable que gobierna todo, como los ojos espirituales que Alastor busca –que no son los de una hermana terrenal–, o como el amor del poeta por Emily en *Epipsychidion* –que es

también un intento, como el de Prometeo, por robar el fuego divino–, o como la escena de amor erótico en *The Triumph of Life* –que es presidida por la diosa devorante, que cabalga triunfal sobre la Vida, o como, en la primera versión de este patrón, la Ianthe terrenal amada por Henry que es duplicada por el Demonio del Mundo femenino que preside su relación y se encuentra presente al final del poema como la estrella que repite los ojos de la heroína. Estos ojos como estrellas son símbolo constante en Shelley del poder trascendental inalcanzable en su relación con los signos terrestres de ello pero, al mismo tiempo, no son más que los ojos de la amada y, también al mismo tiempo, los propios ojos del protagonista que le son reflejados.

## IV

El motivo de una relación entre generaciones en la que una se relaciona parasitariamente con otra, con toda la ambigüedad de esa relación, aparece en forma más completa en *Epipsychidion*. Esta versión aclara la relación de este tema con el sistema de parásito y anfitrión, con el tema en Shelley de una repetición generada siempre por lo que queda después de una autodestrucción cataclísmica previa, con el tema político que siempre se encuentra presente en estos pasajes, con la relación de las obras del hombre con la naturaleza y con la dramatización del poder de la poesía que es siempre uno de los temas de Shelley.

De la torre destruida en las Espóradas, donde el poeta llevará a su Emily en *Epipsychidion*, se dice en uno de los borradores del prefacio, de manera algo prosaica, que era "un castillo sarraceno que el accidente había preservado en buen estado". En el propio poema, esta torre es una estructura extraña que ha crecido naturalmente, casi como una flor o piedra, saxífraga y saxiforme. Al mismo tiempo, es casi sobrenatural: el albergue de un dios y una diosa, o por lo menos de un semidiós, el rey Oceáno, y su hermana-esposa. La construcción agrupa lo humano; está, al mismo tiempo, por encima y por debajo de lo humano:

> *But the chief marvel of the wilderness*
> *Is a lone dwelling, built by whom or how*
> *None of the rustic island-people know:*
> *'Tis not a tower of strength, though with its height*

*It overtops the woods; but, for delight,*
*Some wise and tender Ocean-King, ere crime*
*Had been invented, in the world's young prime,*
*Reared it, a wonder of that simple time,*
*An envy of the isles, a pleasure-house*
*Made sacred to his sister and his spouse.*
*It scarce seems now a wreck of human art,*
*But, as it were Titanic; in the heart*
*of Earth having assumed its form, then grown*
*Out of the mountains, from the living stone,*
*Lifting itself in caverns light and high:*
*For all the antique and learned imagery*
*Has been erased, and in the place of it*
*The ivy and the wild-vine interknit*
*The volumes of their many-twining stems;*
*Parasite flowers illume with dewy gems*
*The lampless halls, and when they fade, the sky*
*Peeps through their winter-woof of tracery*
*With moonlight patches, or star atoms keen,*
*Or fragments of the day's intense serene;–*
*Working mosaic on their Parian floors.*

[líneas 483-507]

[Pero la principal maravilla del yermo
Es una morada solitaria, construida por quién o cómo
Nadie de la rústica gente isleña sabe:
'No es una torre férrea, mas por su altura
Rebasa al bosque; pero, por deleite,
Algún sabio y afectuoso rey Océano, antes de que el delito
Se inventara, en la juventud del mundo,
La erigió: una maravilla en esos sencillos tiempos,
La envidia de las islas, una casa de placer
que consagró a su hermana y esposa.
Difícilmente parece ahora una ruina de arte humano,
pero, como si fuera titánica, en el corazón
de la Tierra que asumió su forma, creció después
de las montañas, de la roca viva,
elevándose en cavernas delicadas y elevadas:
Pues toda la imaginería antigua y aprendida,
Ha sido borrada, y en lugar de ella,
La hiedra y la enredadera entretejen
multitudes de tallos enroscados;
Flores parásitas iluminan con gemas de rocío
los pasillos sin farol, y cuando se apagan, el cielo

Mira por la trama invernal de tracería
Con parches de luz lunar, o intensos átomos de estrella,
O fragmentos del intenso cielo diurno sereno;
Mosaico laborioso en sus suelos parios.]

Un "rey Océano" es, posiblemente, un rey humano de esta isla oceánica y, al mismo tiempo, posiblemente, un Rey del Océano, un dios olímpico o titán. De cualquier modo, esta morada se construyó "en la juventud del mundo". Se construyó cerca del tiempo del origen, cuando los opuestos se encontraban fusionados o casi fusionados y cuando el incesto no era un delito, como no lo era para esos faraones egipcios que siempre se casaban con sus hermanas, las únicas esposas aptas para su divinidad terrenal. De la misma manera, en esa época joven, naturaleza y cultura no eran contrarias. El palacio parece "titánico", obra de un poder sobrehumano y, al mismo tiempo, humano; es, después de todo, "una ruina de arte humano", aunque apenas lo parece. Al mismo tiempo es natural, como si hubiera crecido de la roca y no fuera producto del arte humano. La construcción alguna vez estuvo adornada con complejas inscripciones e imágenes talladas que se borraron con el tiempo. Sus torres y fachadas una vez más parecían roca natural, brotada de las montañas, roca viva. Lo natural, lo sobrenatural y lo humano se reconciliaban en una unión cuyo símbolo era el incesto hermano-hermana, el apareo entre iguales, un salto en el amor humano normal con su producción de nuevas líneas genéticas. La prohibición contra el incesto, como ha argumentado Lévi-Strauss, es al mismo tiempo humano y natural. Por lo tanto, derriba la barrera entre ambos. Este derrumbamiento fue roto por partida doble por el rey Océano y su hermana. Su cópula impidió que el delito se inventara. Mantuvo en unión a la naturaleza, lo sobrenatural y lo humano, copiando y manteniendo esa visión de unidad que puede observarse desde el palacio. Este paisaje terrestre y oceánico, dos en uno, hace que los pormenores de la naturaleza parezcan el sueño ideal de una sexualidad satisfecha entre dos grandes dioses: la Tierra y el Océano:

*And, day and night, aloof, from the high towers*
*And terraces, the Earth and Ocean seem*
*To sleep in one another's arms, and dream*
*Of waves, flowers, clouds, woods, rocks, and all that we*
*Read in their smiles, and call reality.*

[líneas 508-512]

[Y día y noche, apartados, desde las altas torres
Y terrazas, la Tierra y el Océano parecen
Dormir uno en los brazos del otro, y soñar
Con olas, flores, nubes, rocas y todo lo que nosotros
Leemos en su sonrisa y llamamos realidad.]

Es a este lugar donde el poeta planea llevar a su Emily, con la promesa de esa unión sexual ideal de los primeros tiempos. Esta renovación renovará mágicamente el propio tiempo. Los llevará de vuelta a una época anterior a la invención del delito y reconciliará nuevamente, en un abrazo ejecutorio, la naturaleza, lo sobrenatural y el hombre.

Sin embargo, esta ejecución nunca podrá llevarse a cabo. Al final de *Epipsychidion* permanece una esperanza proléptica prohibida por las palabras que la expresan. Nunca podrá ser llevada a cabo porque en realidad esta unión nunca existió en el pasado. Sólo es una retrospección desde el presente. Es una "apariencia" creada por la lectura de signos o los remanentes que aun quedan en el presente. El rey Océano, por más sabio y afectuoso que haya sido, era humano después de todo. La prohibición del incesto antecede al cometer el incesto. Antecede a la división entre lo natural y lo humano mientras, al mismo tiempo, crea esa división. El acto sexual entre el rey Océano y su esposa fue el propio acto que "inventó el delito". Si bien no era cópula entre iguales, no puso un alto a la diferencia de sexos, familias y generaciones, como lo demuestra la población de la tierra, la presencia de tiranía política y paternal, y la existencia del poeta con su deseo insatisfecho por Emily.

Además, la construcción sólo parecía ser natural, divina y humana a la vez. Si bien su piedra es suficientemente natural, su forma era en realidad producto del arte humano, como lo evidencia la otrora presencia de "imaginería antigua y aprendida" en ella. Esta imaginería era aprendida porque se remontaba aún más una tradición humana ya inmemorial. Las "multitudes" de hiedra y enredadera que ocultan las flores parásitas, el previo grabado de un patrón jeroglífico en la roca y el posterior esbozo de patrones mosaicos de tracería en los pisos de mármol, son sustitutos de esa escritura borrada. Aquí, las enredaderas y parásitos puramente naturales se convierten, paradójicamente, en una especie de escritura. Representan al patrón borrado de imaginería aprendida que grabaron en la roca los constructores del rey Océano. En consecuencia, representan también la escritura en general, la escritura, por ejemplo, del propio poema que el lector

está reconstituyendo en este momento. No obstante, el patrón de enredaderas parásitas no es lenguaje legible; se encuentra "en lugar del" lenguaje humano borrado. Es en este "en lugar de" donde se desmorona toda la unidad imaginaria de "la juventud del mundo". Se dispersa nuevamente para convertirse en compartimentos irreconciliables separados por la membrana divisoria texturizada que trata de unirlos. Masculino y femenino; divino, humano, sobrenatural... todo se convierte en ámbitos separados. Y son ámbitos separados por el propio lenguaje y porque éste es dependiente de la alegoría, del "en lugar de" de la metáfora o la sustitución alegórica. Cualquier intento de cruzar la barrera y unificar lo que por todo ese tiempo ha sido separado por el lenguaje unificador (esa imaginería antigua y aprendida que ya estaba ahí incluso para el sabio y afectuoso rey Océano y su esposa hermana) conduce únicamente a la exacerbación de la distancia. Se convierte en una transgresión que crea esa misma barrera que trata de borrar o ignorar. El incesto no puede existir sin denominaciones del parentesco y se "inventa" como delito no tanto en actos sexuales entre hermano y hermana sino como cualquier imaginería para ellos. Sin embargo, esta imaginería siempre está ahí; es de antigüedad inmemorial. Se une a la naturaleza y la cultura en aquello que las divide, tal como la piedra viva está cubierta de imágenes talladas que le dan significación humana, y como las trepadoras parásitas o las filigranas de sus sombras, que son tomadas como signos.

De la misma manera, el intento del poeta por repetir con Emily el placer del rey Océano y su hermana sólo repite el delito de las relaciones sexuales ilícitas que, por lo menos implícitamente, siempre es incesto para Shelley. "*Would we two had been twins of the same mother!*" ["¡Si los dos hubiéramos sido gemelos de la misma madre!"] (línea 45), le dice el protagonista a su Emily. El amor del hablante sólo prolonga las divisiones. Su unión con Emily siempre permanece en el futuro, como le sucede al amor de Henri en *The Daemon of the World*, o al amor del héroe en *Alastor*, o como se paga la unión de Laon y Cythna cuando son quemados en la hoguera. El acto sexual de Laon y Cythna en cualquier caso no produce la liberación política del islam. De la misma manera, el intento que hace el poeta en *Epipsychidion* de expresar con palabras esta unión se convierte en la barrera que lo prohíbe. Prohíbe también el intento prometeico del poeta de subir al cielo y apoderarse de su fuego mediante el lenguaje y el amor erótico. Este pasaje es uno de los grandes clímax sinfónicos de Shelley, pero lo que expresa es el fracaso de la poesía y el fracaso del amor. Expresa la

destrucción del poeta-amante en su intento por salir de sus límites, de las cadenas de la individualidad y del lenguaje al mismo tiempo. Este fracaso es la versión de Shelley de la estructura parásita.

Pero, ¿quién es "Shelley"? ¿A qué se refiere esta palabra si toda obra firmada con este nombre no tiene límites identificables ni tampoco muros interiores? No tiene bordes porque también ha sido invadida desde dentro por otros "nombres", otras potencias de la escritura: Rousseau, Dante, Ezequiel y toda una hueste de otros, extranjeros fantasmas que han cruzado el umbral de los poemas, borrando sus márgenes. Si bien la palabra "Shelley" puede aparecer impresa en la cubierta de un libro titulado *Poetical Works*, debe denominar algo sin límites identificables, dado que el libro incorpora mucho exterior dentro de su interior. La estructura parásita borra las fronteras de los textos donde se introduce. Para "Shelley", entonces, el parásito es una malla comunicante de lenguaje figurado que divide permanentemente lo que unificaría en un "en lugar de" perpetuo de unión prohibida. Esta malla crea la sombra de esa unión como un efecto figurado, un "solía ser" fantasmal y un "aún pudiera ser", nunca un "ahora" y "aquí":

*Our breath shall intermix, our bosoms bound,*
*And our veins beat together; and our lips*
*With other eloquence that words, eclipse*
*The soul that burns between them, and the wells*
*Which boil under our being's inmost cells,*
*The fountains of our deepest life, shall be*
*Confused in Passion's golden purity,*
*As mountain-springs under the morning sun.*
*We shall become the same, we shall be one*
*Spirit within two frames, oh! wherefore two?*
*One passion in twin-hearts, which grows and grew,*
*Till like two meteors of expanding flame,*
*Those spheres instinct with it become the same,*
*Touch, mingle, are transfigured; ever still*
*Burning, yet ever inconsumable:*
*In one another's substance finding food,*
*Like flames too pure and light and unimbued*
*To nourish their bright lives with baser prey,*
*Which point to Heaven and cannot pass away:*
*One hope within two wills, one will beneath*
*Two overshadowing minds, one life, one death,*
*One Heaven, one Hell, one immortality,*
*And one annihilation. Woe is me!*

*The winged words on which my soul would pierce*
*Into the height of Love's rare Universe,*
*Are chains of lead around its flight of fire–*
*I pant, I sink, I tremble, I expire!*
[líneas 565-591]

[Nuestro aliento se entremezclará, unido nuestro pecho,
Y nuestras venas palpitan al unísono; nuestro labios,
Con elocuencia distinta de las palabras, eclipsan
El alma que arde entre ellos, y los pozos
Que hierven bajo las células más íntimas de nuestro ser
–las fuentes de nuestra vida más profunda–
Se fundirán en la pureza dorada de la Pasión
Como manantiales bajo el sol matinal.
Nos volveremos iguales, seremos un
Espíritu dentro de dos cuerpos. ¡Oh! ¿Por qué dos?
Una pasión en corazones gemelos que crece y creció
Hasta que, como dos meteoros de flama creciente,
Esferas llenas de ella, se vuelvan iguales,
Se toquen, se mezclen, se transfiguren, por siempre
Quemándose, sin consumirse nunca:
Encontrando alimento en la sustancia del otro,
Como flamas demasiado puras y luz, e insatisfechas
Para nutrir su vida brillante con presa degradante,
Que apuntan al Cielo y no pueden morir:
Una esperanza dentro de dos voluntades, una voluntad bajo
Dos mentes eclipsadas, una vida, una muerte,
Un Cielo, un Infierno, una inmortalidad
Y una aniquilación. ¡Ay de mí!
Las palabras aladas sobre las que mi alma se abriría
Paso hacia la cumbre del extraño Universo del Amor
Son cadenas de plomo alrededor de su vuelo de fuego.
¡Jadeo, me hundo, tiemblo, expiro!]

Nadie que lea estas líneas extraordinarias puede dejar de sentir que el poeta protesta demasiado. Cada repetición de la palabras "un" y "una" sólo añade otra capa a la barrera que prohíbe la unicidad. El poeta protesta demasiado no sólo en el intento con palabras de producir una unión que esas mismas palabras impiden que ocurra, sino incluso en el grito de aflicción al final. El poeta no sólo no logra unirse mediante palabras con su Emily y así ascender a las feroces alturas del Amor: ni siquiera "expira" mediante el fracaso de estas ejecuciones mágicas. Las palabras no logran que ocurra algo, ni tampoco su

incapacidad logra hacer que algo pase. Si bien el "anuncio" de *Epipsychidion* dice al lector que el poeta murió en Florencia sin llegar jamas a esa isla, "una de las Espóradas más indómitas", el lector sabe que las palabras no lo mataron, pues "¡Jadeo, me hundo, tiemblo, expiro!" está seguido de las líneas dedicatorias posteriores al clímax, relativamente calmadas, que comienzan: "*Weak Verses, go, kneel at your Soverign's feet*" ["Débiles Versos, vayan y arrodíllense a los pies de su Soberano"] (línea 591).

Incluso este gran pasaje en clímax se compone de variaciones a la estructura parásita paradójica. Los signos verbales de unión necesariamente reconstruyen la barrera que deberían eliminar. Cuanto más dice el poeta que ellos serán uno, más se vuelven dos al reafirmar las maneras en que están separados. Los labios que hablan con elocuencia distinta de las palabras son puertas que también son una barrera liminal entre persona y persona. Esos labios pudieran eclipsar el alma que arde entre ellos, pero siguen siendo un medio de comunicación que también es una barrera para la unión. Los labios son la estructura parásita una vez más. Por otra parte, la voz que habla de una elocuencia más allá de las palabras utiliza palabras elocuentes para hablar de este discurso transverbal. Al nombrar dicho discurso, impide que el alma sea eclipsada. De igual modo, la imagen de los pozos profundos reafirma la noción de la contención celular, tal como el choque de fuego y agua en la alegoría de los manantiales que se "fusionan" bajo el sol matinal dice al lector que sólo evaporándose como entidades pueden los amantes ser uno. Las imágenes de dos cuerpos con un espíritu, los meteoros dobles que se convierten en una esfera flotante, el par en que cada uno es comensal y comida ("encontrando alimento en la sustancia del otro"), son nuevamente la relación parásita. Todos desempeñan variaciones de la versión "shelleyana" de la estructura parásita: la noción de una unidad que permanece doble pero que, en la expresión figurativa de esa unidad, revela la imposibilidad de que dos se vuelvan uno a través de la pared parasitaria y, empero, sigan siendo dos.

Esta imposibilidad es imitada en la *mise en abîme* final: una cascada de expresiones descriptivas de una duplicidad que radica en el fundamento de una unicidad que después se subdivide una vez más para radicar en un fundamento aún más profundo que, en última instancia, se revela como el abismo de la "aniquilación", si es que éste existe. La pared vertical entre célula y célula, amante y amada, es duplicada por un velo horizontal entre niveles del ser. Cuando se levanta, cada velo

revela únicamente otro velo, *ad infinitum*, a menos que el último velo exponga una vacuidad. Ésta sería la vacuidad de esa unicidad que se implora exista al reiterarse el "un", "una", "un", "una": "Una esperanza dentro de dos voluntades, una voluntad bajo / Dos mentes eclipsadas, una vida, una muerte, / Un Cielo, un Infierno, una inmortalidad / Yuna aniquilación. ¡Ay de mí!" El lenguaje que trata de borrarse como lenguaje para dar cabida a una unión sin mediador más allá del lenguaje es, en sí, la barrera que siempre queda como el pesar de un rastro imborrable. Las palabras siempre están ahí como remanente, "cadenas de plomo" que prohíben el vuelo de la unión feroz que invocan.

Esto no significa que hacer el amor y escribir poesía sea "la misma cosa" o que estén sujetos a los mismos atolladeros que determinan su fracaso como ejecuciones que transforman mágicamente el mundo. En cierto sentido son antagonistas, dado que "hacer el amor" trata de hacer sin palabras lo que la poesía trata de hacer con palabras. Nadie puede dudar que Shelley creía que la experiencia sexual "ocurre" o que él la "describiera" en su poesía: por ejemplo, en *Laon and Cythna* y en el gran pasaje de amor erótico en *The Triumph of Life*. Sin embargo, hacer el amor y escribir poesía no son opuestos absolutos tampoco en Shelley. Por decirlo de alguna manera, cada uno es la dramatización del otro o la alegoría del otro. Se trata de una relación elíptica en la que, sin importar en cuál de los dos se enfoque el lector, cada uno demostrará ser la sustitución metafórica del otro. Sin embargo, el otro, cuando el lector pasa a él, no es el "original" sino una alegoría de lo que al principio parecía ser la alegoría. Hacer el amor, como lo demuestra *The Triumph of Life*, es una manera de "experimentar", como sufrimiento encarnado, la elaboración de signos, la proyección de signos y la interpretación de signos. La ausencia de palabras en el acto sexual es, después de todo, sólo otra manera de morar dentro de los signos, como se evidencia en *The Triumph of Life* mediante la similitud idéntica que se afirma entre Venus, estrella vespertina del amor, y Lucifer, estrella de la mañana, "portador de luz", personificación de la personificación y de todos los demás tropos, de todas las forma de "en lugar de".

Escribir poesía, por otra parte, siempre es para Shelley alegoría de, y alegoría mediante, varias formas de vida: la política, la religiosa, la familiar y la erótica. No tiene prioridad como origen pero sólo puede existir únicamente personificada en una u otra de las formas de vida de las que es alegoría. Para Shelley, no existe el "signo" sin su

portador material; por lo tanto, el juego de sustituciones en el lenguaje nunca puede ser un intercambio meramente ideal. Este intercambio siempre está contaminado por su encarnación necesaria, cuya forma más dramática es el cuerpo de los amantes. Por otra parte, el acto sexual nunca es meramente un intercambio o comunión sin palabras. En vez de esto, se encuentra contaminado por el lenguaje. El sexo es una manera de vivir, en la carne, las aporías de la alegoría. Es también una manera de experimentar el modo de funcionar del lenguaje para prohibir la unión perfecta de los amantes. El lenguaje siempre permanece, después de que éstos se han agotado o incluso aniquilado en un intento por hacerlo bien, como el rastro genético que inicia el ciclo de nueva cuenta.

## V

Cinco veces; siete, si uno cuenta *The Daemon of the World* y *The Revolt of Islam* como textos independientes; siete veces, o incluso más si se incluyen otros pasajes con los mismos elementos donde la palabra "parásito" no aparece... Más de siete veces, entonces, en toda su obra, Shelley se lanza contra los labios de la puerta parasitaria. Y todas las veces cae de espaldas, habiendo fracasado en convertir dos en uno sin aniquilar a ambos. Cae de espaldas como el propio remanente, el poder del lenguaje capaz de decir "Ay de mí", obligado a tratar nuevamente de romper la barrera sólo para caer una vez más en repeticiones que terminan únicamente con su muerte.

A su vez, el crítico, como esos poetas –Browning, Hardy, Yeats o Stevens– que decididamente han sido "influidos" por Shelley, es un seguidor que repite el patrón una vez más y que una vez más no logra "hacerlo bien", tal como Shelley se repite y repite a sus precursores, justo como el poeta y Emily siguen al rey Océano y a su esposa hermana.

La versión del crítico del patrón proliferado en esta cadena de repeticiones es como sigue: el intento del crítico por desenredar los elementos en los textos que interpreta sólo los enreda nuevamente en otro lugar y siempre deja un remanente de opacidad, o una opacidad añadida, aún por desenredar. El crítico queda atrapado en su propia versión de repeticiones interminables que determinan la carrera del poeta. El crítico experimenta esto como una incapacidad para enten-

der bien a su poeta en una última formulación decisiva que le permitirá deshacerse de ese poeta, de una vez por todas. Si bien cada poeta es diferente, cada uno contiene su propia forma de indecidibilidad. Esto pudiera definirse diciendo que el crítico nunca puede mostrar decidiblemente si la obra del escritor es "decidible", si es capaz o no de interpretarse de manera definitiva. El crítico no puede desenmarañar la maraña de líneas de significado, peinar sus hilos para que brillen claramente lado a lado. Sólo puede reconstituir el texto, poner sus elementos en movimiento una vez más, en esa experiencia de la incapacidad de la lectura determinable que es decisiva aquí.

La pared en blanco más allá de la cual no puede llevar el análisis racional surge de la presencia simultánea, en cualquier texto de la literatura occidental, entrelazados inextricablemente como anfitrión y parásito, de alguna versión de la metafísica logocéntrica y de su contraparte subversiva. En el caso de Shelley, éstos son, por un lado, el "idealismo" siempre presente como una lectura posible de sus poemas –incluso en *The Triumph of Life*– y, por el otro, el cuestionamiento de esto en el "escepticismo" de Shelley mediante reconocer el papel de las proyecciones en la vida humana. Ésta es la ley del enclipsamiento que deconstruye al idealismo y que se formula de manera más explícita en *The Triumph of Life*:

> *Figures ever new*
> *Rise on the bubble [of the phenomenal and historical world], paint*
> *them how you may;*
> *We have but thrown, as those before us threw,*
>
> *Our shadows on it as it past away.*
>
> [líneas 248-251]

> [Figuras siempre nuevas
> Se levantan en la burbuja [del mundo fenomenal e histórico], sin
> importar cómo se pinten;
> No hemos más que hecho, como ésos antes que
> nosotros,
>
> Sombra en él a medida que pasaba.]

Sin embargo, la "deconstrucción" de la metafísica al apelar a la naturaleza figurativa del lenguaje siempre contiene su propio atolladero, ya sea que este desmantelamiento se lleve a cabo dentro del escrito del propio autor o después de éste en la reconstitución repetitiva

que hace el crítico que llega después, como es el caso de mi análisis aquí. Este atolladero también es doble. Por un lado, el poeta y su sombra, el crítico, pueden "deconstruir" la metafísica únicamente con cierta herramienta de análisis capaz de convertirse, a su vez, en otra forma de metafísica. Dicho de otra manera, la diferenciación entre metafísica y escepticismo se reforma como una nueva forma de duplicidad dentro del "escepticismo". El escepticismo no es una máquina firme e inequívoca de deconstrucción; porta dentro de sí otra forma de estructura parasitaria, una imagen reflejo con valencias invertidas de aquello dentro de la propia metafísica.

La manera en que el idealismo recurre al lenguaje es un ejemplo admirable de esto. Tal y como es muy evidente en la crítica actual, el análisis retórico, la "semiótica", el "estructuralismo", la "narratología" o la interpretación de tropos puede congelarse en una disciplina cuasicientífica que promete certidumbre racional exhaustiva en la identificación del significado en un texto y en la identificación de la manera en que se produce ese significado. El recurrir a las etimologías puede convertirse en otra arqueología. Puede convertirse en otra manera de ser seducido por el poder explicativo aparente de los "orígenes" supuestos y del poder explicativo que acompaña a las cadenas determinadas aparentemente de manera causal que surgen de un punto de partida en cierta "raíz indoeuropea". En la medida en que este movimiento en la crítica contemporánea está motivado por un recurrir a las ideas lingüísticas de Freud, los críticos tal vez deberían recordar cómo él demostró, en *Psicopatología de la vida cotidiana* y *El chiste y sus relaciones con el inconsciente*, cuán superficial es el juego de palabras en todas sus formas. El juego de palabras es la represión de algo más peligroso. Este algo, sin embargo, se entreteje con ese juego de palabras y lo prohíbe por ser meramente verbal o meramente juego. El análisis retórico, el análisis alegórico e incluso la investigación de etimologías son necesarios para poner en tela de juicio la lectura tremendamente idealista de Shelley, pero dichos análisis deben desmantelarse a su vez en un movimiento interminable de cuestionamiento que es la vida de la crítica. La crítica es una actividad humana que, para ser válida, depende de nunca sentirse a sus anchas dentro de un "método" fijo. Constantemente debe cuestionar sus propios fundamentos. El texto crítico y el texto literario son parásito y anfitrión del otro, cada uno alimentándose del otro y alimentándolo, destruyéndolo y siendo destruido por él.

No obstante, el desmantelamiento de los supuestos lingüísticos

necesarios para desmantelar el idealismo de Shelley no debe ocurrir mediante un regreso al idealismo ni mediante el recurso a algún "metalenguaje" que abarque ambos, sino mediante un movimiento a través del análisis retórico, el análisis de los tropos y el recurso a las etimologías, a algo "más allá" del lenguaje que ahora sólo puede alcanzarse al reconocer el momento lingüístico en su contraímpetu frente al idealismo o frente a la metafísica logocéntrica. Por "momento lingüístico" me refiero al momento en una obra literaria cuando se pone en tela de juicio su propio medio. Este momento permite al crítico tomar lo que queda del choque entre escepticismo e idealismo como nuevo punto de partida al reconocer, por ejemplo, la función ejecutoria del lenguaje que se ha introducido en mi análisis de Shelley. Dado que esto restituye una nueva forma de referencialidad y forma un nuevo choque –ahora entre la retórica como tropos y la retórica como palabras ejecutorias–, debe ser puesto en tela de juicio nuevamente en un movimiento incesante de interpretación que el propio Shelley imita en la secuencia de episodios en *The Triumph of Life*.

Este movimiento no está sujeto a la síntesis dialéctica ni a cualquier otra limitación. No obstante, lo irresoluble siempre tiene fuerza para regresar a alguna forma encubierta de movimiento dialéctico, como en los términos "cadena" e "ir más allá" que he utilizado aquí. Sin embargo, esto se contrarresta constantemente con la experiencia del movimiento usual. Lo momentáneo siempre tiende a generar una narrativa, incluso si es la narrativa de la imposibilidad de la narrativa, la imposibilidad de ir de aquí a allá mediante el lenguaje. La tensión entre dialéctica e indecidibilidad es otra manera en que esta forma de crítica permanece abierta en el movimiento incesante de un "en lugar de" sin lugar de reposo.

La palabra "deconstrucción" es, en cierto modo, una buena manera de denominar a este movimiento. La palabra, como otras palabras con "de" –"decrepitud", por ejemplo, o "denotación"–, describe una acción paradójica que es negativa y positiva a la vez. En esto es como todas las palabras con un prefijo antitético doble, palabras con "ana" –como "análisis"– o palabras con "para" –como "parásito". Estas palabras tienden a darse en pares que no son opuestos, positivo contra negativo. Se relacionan en una diferenciación sistemática que, en cada caso, requiere un análisis deferente o desvinculación pero que, en cada caso, conduce de manera diferente cada vez a la vinculación de una unión doble. Esta vinculación es al mismo tiempo un soltarse. Es una parálisis del pensamiento ante lo que no puede pensarse racio-

nalmente: análisis, parálisis; solución, disolución; composición, descomposición; construcción, deconstrucción; armar, desarmar; cauto, incauto; competencia, incompetencia; apocalíptico, anacalíptico; constitutivo, desconstitutivo. La crítica deconstructiva va y viene entre los polos de estos pares, demostrando en su propia actividad que, por ejemplo, no hay deconstrucción que no sea al mismo tiempo constructiva, afirmativa. La palabra dice esto al yuxtaponer "de" y "con".

Al mismo tiempo, la palabra "deconstrucción" tiene alusiones o implicaciones engañosas. Sugiere algo demasiado externo, demasiado magistral y musculoso. Sugiere la demolición del texto impotente con herramientas diferentes y más fuertes que aquello que se está demoliendo. La palabra "deconstrucción" sugiere que dicha crítica es una actividad que convierte algo unificado de vuelta en fragmentos o partes desvinculadas. Sugiere la imagen de un niño que se lleva el reloj de su padre para convertirlo de nueva cuenta en partes inútiles más allá de cualquier reconstitución. Un deconstruccionista no es un parásito sino un parricida; es el hijo malo que demuele más allá de toda esperanza de reparación la maquinaria de la metafísica occidental.

Dado que la "deconstrucción" denomina el uso de análisis retóricos, etimológicos o alegóricos para desmistificar las mistificaciones del lenguaje literario y filosófico, esta forma de crítica no se encuentra afuera sino adentro. Su naturaleza es igual a la de aquello contra lo cual trabaja. Lejos de reducir el texto nuevamente a fragmentos desvinculados, inevitablemente construye de nueva cuenta con una forma diferente aquello que deconstruye. Hace nuevamente a medida que deshace. Vuelve a cruzar en un lugar lo que descruza en otro. Más que vigilar el texto con mando soberano desde fuera, permanece atrapada dentro de la actividad en el interior del texto que reconstituye.

A la acción de deconstruir, con su implicación del poder irresistible del crítico sobre el texto, siempre debe añadirse la experiencia de la imposibilidad de ejercer ese poder como descripción de lo que ocurre en la interpretación. El desmantelador se desmantela a sí mismo. Lejos de ser una sierra que se adentra más y más en el texto, cada vez más cerca de darle una interpretación definitiva, el modo de crítica a veces llamado "deconstrucción" –el cual es crítica analítica *per se*– siempre encuentra cierto modo de oscilación si se lleva suficientemente lejos. En esta oscilación, dos ideas genuinas sobre la literatura en general y sobre un texto dado en particular se inhiben, subvierten y socavan una a la otra. Esta inhibición impide que ambas funcionen como lugar de descanso firme, punto final del análisis. Mi ejemplo en

este texto ha sido la copresencia, en la estructura parasitaria de Shelley, de idealismo y escepticismo, de una referencialidad que sólo hace referencias prolépticas alegóricamente –y, por lo tanto, no hace ninguna referencia– y de ejecuciones que no ejecutan. El análisis se torna en parálisis, de acuerdo con la extraña necesidad que hace que estas palabras, o la "experiencia" o el "procedimiento" que describen, se conviertan en uno y otro. Cada una atraviesa su aparente negación u opuesto. Si la palabra "deconstrucción" denomina al procedimiento de crítica, y "oscilación" al atolladero al que se llega mediante ese procedimiento, "irresolución" denomina la experiencia de un movimiento incesablemente insatisfactorio en la relación del crítico con el texto.

La justificación final de este modo de crítica, tanto como de cualquier modo concebible, es que funciona. Hasta la fecha ha revelado significados no identificados y maneras de lograr un significado en los principales textos literarios. La hipótesis de una posible heterogeneidad en los textos literarios es más flexible, más abierta a un trabajo dado, que el supuesto de que una buena obra literaria necesariamente va a ser "unificada orgánicamente". Esta última presuposición es uno de los principales factores que inhiben la complejidad posiblemente autosubversiva de significados en una obra dada. Por otra parte, la "deconstrucción" encuentra en el texto que interpreta los patrones antitéticos dobles que identifica: por ejemplo, la relación de parásito y anfitrión. No las declara estructuras explicativas universales, ni para el texto en cuestión ni para la literatura en general. La deconstrucción intenta resistir las tendencias totalizantes y totalitarias de la crítica. Trata de resistir sus propias tendencias a venir a pararse en cierto sentido de dominio sobre la obra. Las resiste en el nombre de un gozo interpretativo incómodo, más allá del nihilismo, siempre en movimiento, un ir más allá que permanece en el lugar, como el parásito que está fuera de la puerta pero dentro ya: el más extraño de los invitados.

# Colaboradores

HAROLD BLOOM es profesor de humanidades en la Universidad de Yale. Entre sus libros recientes está una tetralogía de estudios críticos sobre la "ocultación poética": *The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975), *Poetry and Repression* (1976). Desde entonces, ha publicado una colección de ensayos, *Figures of Capable Imagination* (1976); un análisis completo, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977); y una novela visionaria, *The Flight to Lucifer: A Gnostic Fantasy* (1979). [En español: *La angustia de las influencias* (1991), *La Cábala y la crítica* (1992), *Canon occidental.*]

PAUL DE MAN es profesor Chester D. Tripp de humanidades en la Universidad de Yale y presidente del Departamento de Literatura Comparada. Sus obras literarias son *Blindness and Insight: Studies in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971) y *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (1979). [En español: *Alegorías de la lectura, Visión y ceguera* (1991).]

JACQUES DERRIDA enseña filosofía e historia de la filosofía en la École Normale Supérieure (París) y, desde 1975, ha sido profesor visitante de humanidades en la Universidad de Yale. Se le conoce en el mundo angloparlante por *"Speech and Phenomena" and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (1973), *Of Grammatology* (1976), *Edmund Husserl's "Origin of Geometry": An Introduction* (1978), *Writing and Difference* (1978) y *Spurs: Nietzsche's Styles* (1979). Otras obras son *La dissémination* (1972), *Marges–de la philosophie* (1972), *Positions* (1972), *L'archéologie du frivole* (1973), *Glas* (1974) y *La vérité en peinture* (1978). [En Siglo XXI Editores: *De la gramatología* (1971), *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* (1980), *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (1994); con Hélène Cixous, *Velos* (2001).]

GEOFFREY H. HARTMAN es profesor Karl Young de literatura inglesa y comparada en la Universidad de Yale y autor de *The Unmediated Vision*

(1954), *André Malraux* (1960), *Wordsworth's Poetry* (1964) y *Criticism in the Wilderness* (1980); de dos colecciones de ensayos críticos: *Beyond Formalism* (1970) y *The Fate of Reading* (1975); y de un volumen de poemas: *Akiba's Children* (1978). Asimismo, es editor de *Psychoanalysis and the Question of the Text* (1978).

J. HILLIS MILLER es profesor Frederick W. Hilles de literatura inglesa en Yale y autor de diversos libros sobre literatura de los siglos XIX y XX como *The Disappearance of God* (1963), *Poets of Reality* (1965) y *Thomas Hardy: Distance and Desire* (1970). Actualmente está concluyendo tres libros: *Fiction and Repetition*, sobre ficción inglesa de los siglos XIX y XX; *The Linguistic Moment*, sobre poesía inglesa y estadunidense del mismo periodo; y *Ariadne's Thread*, sobre teoría de la narrativa.

# Índice

PREFACIO 7

1. LA DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA, *por* HAROLD BLOOM 11

2. SHELLEY DESFIGURADO, *por* PAUL DE MAN 47

3. SOBREVIVIR: LÍNEAS AL BORDE, *por* JACQUES DERRIDA 79

4. PALABRAS, DESEOS Y VALÍA: WORDSWORTH, *por* GEOFFREY H. HARTMAN 169

5. EL CRÍTICO COMO HUÉSPED, *por* J. HILLIS MILLER 211

COLABORADORES 247