



Leer y traducir: restos y robos melancólicos.

Autor:
Muschietti, Delfina.

Revista
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 269-288



Artículo



LEER Y TRADUCIR: RESTOS Y ROBOS MELANCÓLICOS*

RESUMEN

Las complejas relaciones entre literatura y crítica, teoría y filosofía se entretajan en nuestra opinión a través del dispositivo de la traducción, a su vez rastreado como dispositivo original del lenguaje. Esta es la posición de la escritura en una larga serie de pensadores desde fines del siglo XIX hasta hoy, con ciertos puntos de partida en la dupla Platón-Sócrates. Así, la asimilación entre arte y teoría filosófica, entre artista y pensador es mucho más importante que sus divergencias. El arte y la literatura ofrecen en modo más veloz y económico aquello que el pensamiento teórico rastrea incesantemente. Entre esos discursos, la poesía ocupa un lugar de privilegio: zona donde la repetición *se positiviza* en cantidad formal constituida en fracaso luminoso, pues intenta lo imposible, como la traducción: robar al robo del olvido un cuerpo hecho fantasma desde el mismo momento de nuestro nacimiento.

Palabras Clave: Teoría crítica; Literatura; Poesía; Traducción; Repetición; Memoria; Cuerpo

ABSTRACT

The complex relationship between literature, criticism, theory and philosophy can be presented as a texture, where translation is the main mechanism, the same that originates language. This is the writing's position in a large list of thinkers

Con el apoyo del Programa Alban. Programa de becas de alto nivel de la Unión Europea para América Latina, nº de identificación E03E08468AR / Supported by the Alban Programme, European Union Programme of High Level Scholarships for Latin America. identification number E03E08468AR.

since the end of eighteenth century till now: all of them have some of their starting points from the dupla Plato-Socrates. Indeed, art and philosophy, artists and thinkers are really much closer than what it is generally assumed. Art and literature reach in a speedier and more economical way what theory seeks with hard effort. In the whole of the artistic discourses, poetry has a position of privilege: zone where the repetition moves on to *positive formal quantity* to illuminated failure, tenting the impossible as it does translation: to capture from the oblivion's capture a body that became ghost from the very moment of the birth.

Key Words: Critical Theory; Literature; Poetry; Translation; Repetition; Memory; Body.

1. EL CUERPO PERDIDO O LA MELANCOLÍA DE LA FORMA

En tiempos de diálogos cibernéticos, el cuerpo se vuelve invisible, solo nos llega una voz suspendida en el cyberespacio. Tiempo de paradojas que la reflexión propone como un nuevo desafío. Si Benjamin formuló en una frase reveladora el estado de la cuestión a principios del siglo:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía a caballo, de repente se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje en que nada había quedado igual, salvo las nubes, teniendo bajo los pies, en un campo de fuerzas corrientes y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano (Benjamin, 1939).

hacia fines del siglo, Judith Butler, en la continuación del trabajo de Freud y Foucault, situaba el pensamiento en una encrucijada similar: "Theorizing from the ruins of the Logos invites the following question: *What about the materiality of the body?*"¹ Desde las ruinas de la Razón o la Razón en ruinas, solo quedaba el cuerpo como objeto, como *locus*. Desde allí partirían las postfeministas para deconstruir los alcances del concepto *cuerpo*: sus límites y cortes "culturales"; y al mismo tiempo, sus posibilidades de experimentarse como continuum. Pero antes, Derrida (1967) había señalado la paradoja que se desplegaba de esa centralidad del cuerpo: siguiendo la voz de Artaud, afirma que el cuerpo nos ha sido robado desde el nacimiento. Así actúa el lenguaje capturador, dispositivo del territorio-cultura, cuando corta los nexos entre cuerpo y palabra "propia", que será siempre así extranjera, expropiada, del otro.

¹ Los resultados en cursiva son míos en todos los casos. La cita es de Butler 1993: 34

De allí quizás el residuo melancólico de cada intento, imposible, de restitución: enigma de la forma, de la poesía, de los modos de leer el enigma. De allí también la proximidad entre filosofía, teoría literaria y literatura.

CÓMO LEER EL ENIGMA DE LA REPETICIÓN

En la *Apología* de Sócrates², Platón acude al oráculo de Delfos, dice el comentador Louis Noussan-Letry (1996:34), como si nos propusiera un *enigma* para que lo interpretáramos: “¿Qué quiere decir el dios y cuál es el sentido de sus *palabras oscuras*?”, se pregunta Platón-Sócrates, con lo cual el filósofo se pone en el lugar del crítico o lector, que se interroga frente a la superficie de un texto que se presenta como hermético. Se nos plantea, según el comentador de la *Apología*, una “discordancia” entre *hecho* [es decir, forma] y el *orden del sentido*, presentes ambos aspectos en el mismo *enigma* del oráculo. A ello se une otra diferencia tripartita entre hecho-sentido/*saber* del sentido.

La conclusión a la que parece llegar el lector Nousson-Letry es que “el saber del orden del sentido es *no saber* o saber en el modo de la *interrogación*, no saber, en suma, sino *ser*” (ibid.). Con lo cual allí se abre otra paradoja³ en la duplicidad: si el oráculo es un hecho que se abre en sí como doble vía al *saber del sentido como interrogación*, tenemos el *saber del sentido* como *no-saber* o nuevo *ser* [o nuevo *hecho*], que se abre nuevamente al desvío o doble vía, coincidencia discordante entre hecho y saber del orden del sentido.⁴ Si el saber del oráculo se presenta, en una primera instancia, como finito (atado a la finitud de la condición humana y a la situación empírica de su producción), no lo es la aparición de otros saberes del orden del sentido en el modo de la interrogación; el planteo de la posibilidad de una lectura infinita frente a un hecho/forma que se resiste: “no es cuestión de saber sino de *preguntar*”.

De allí a la analogía: la crítica/lectura es ese *saber del sentido* como posibilidad infinita de interrogación frente al *hecho/forma* como *superficie enigmática*. La crítica a la vez se compone en nueva escritura a ser interrogada: la cuestión es *leer o traducir*, entonces. Como dice Derrida al respecto de la forma

² Cito la edición de Buenos Aires, Eudeba, 1966, 34.

³ En la relectura constante de Platón, la teoría contemporánea levanta la forma de la paradoja o la aporía como su figura retórica? emblemática.

⁴ En el mismo modo, Freud (1900: 517) nos plantea el enigma en el hecho o la forma del sueño enfrentado a un *saber del orden del sentido en el modo de la interrogación o no saber*; nos dice que el orden del sentido es inagotable en el sueño y nunca sabremos si se arriba a una interpretación “verdadera”: “Ya indicamos antes que jamás podemos estar seguros de haber agotado la interpretación de un sueño”. A esta comprobación se anudará la teoría de la *resistencia* (1900: 666).

de los diálogos de Platón: “Al juego del otro en el ser se ve obligado a designarlo como escritura en un discurso que se querría hablado en su esencia, en su verdad y que, sin embargo, se escribe”. (1970:193). O como Adorno plantea la cuestión de la forma: “La forma y la crítica son convergentes. Forma es lo que hace que las obras de arte se presenten como críticas en sí mismas (1970:192).

Con la misma duplicidad paradójica del planteo platónico sobre el oráculo de Delfos, la forma es una mediación hacia el contenido del arte, como organización objetiva de cada uno de sus elementos, como síntesis no violenta de lo disperso, con sus divergencias y contradicciones: la forma, así pensada, es “realmente un despliegue de la verdad”.

De regreso a la *Apología*, desde el comienzo surge otra zona de duplicidad: la ambigüedad o intersección entre la figura de *los poetas* y la del *pensador* mismo. Juego especular y de máscaras que continúa en la retórica de la filosofía y la teoría modernas:

Reconocí, pues bien pronto, una vez más, en el caso de los *poetas*, que no crean por sabiduría cuanto crean, sino por cierto *don natural* y *poseídos* de entusiasmo, como los *adivinos* y como los *inspirados* que *pronuncian los oráculos*: pues también éstos dicen muchas *cosas bellas*. pero de lo que dicen *nada saben*. (36)

Poetas y filósofos parecen ser, entonces, los que ponen en evidencia la palabra como de otro. Vuelve luego el texto sobre ese tópico cuando se hace referencia a la acusación que pesa sobre Sócrates en cuanto a actuar en privado con cada uno y no aparecer públicamente en la tribuna frente a la multitud. Allí explica Sócrates por la letra de Platón:

La causa de esto es aquello que vosotros me habéis oído mentar más de una vez y en diversas situaciones, que *yo experimento algo divino y demoníaco, como una voz* [...]. A mí esto me sucedió desde niño, *surge una voz y cada vez que lo hace me aparta de aquello que estoy a punto de emprender*. (54)

La figura del *apartado* para el que escribe surge una y otra vez, confundiendo los lugares del poeta y del filósofo o pensador. El espacio de lo *privado* es su esfera y su trabajo de desterritorio con respecto a la “multitud”, y lo designan también como exiliado o desterrado, paria o loco, *outsider* con respecto a la doxa u opinión común. En el Zaratustra de Nietzsche, en el apartado-Trakl de Heidegger, el visionario Rimbaud, el Kafka de los *Diarios*, el psicótico Artaud, las retiradas Sor Juana Inés de la Cruz o Emily Dickinson, el ideal de filósofo en Bergson, o la figura que señala el mismo Derrida para sí en *El monolingüismo del otro*. El mundo de lo cotidiano, público, de la “multitud” es el *rebaño* para Nietzsche como para Alfonsina Storni. La misma escisión que corta o divide las esferas del lenguaje común y del lenguaje artístico: “El lenguaje cotidiano es un poema olvidado, gastado por el uso”, dirá Heidegger (1987). De modo que en este punto se cruzan

una vez más las esferas que se creían separadas desde que Platón echó a los poetas de la República. ¿O acaso en todos estos años no ha habido sino un malentendido de este acto a la luz del racionalismo? Pues así como el Sócrates amado por Platón se defiende de las acusaciones de trabajar lejos del público y se presenta a sí mismo como *apartado*, y a la escucha de voces que lo guían al igual que a poetas o adivinos del oráculo; Derrida, filósofo moderno, se presenta en 1996 también como *apartado* en un desierto o destierro, y se defiende de posibles acusaciones que seguramente formularán supuestos teóricos alemanes frente a la forma de sus escritos de insistente contradicción performativa, con enunciados del tipo: “No tengo más que una lengua, no es la mía”; a partir de allí se yergue la amenaza prevista de que si “sigue así”, seguramente habrán de recluirlo en un departamento de “retórica o literatura” (1996:17). Esa duplicidad poeta-pensador se abate con toda furia sobre los teóricos de la modernidad, en la medida en que el lenguaje comienza a vislumbrarse como el terreno y el material que define la relación *mundo-sí mismo*. Los efectos de metalenguaje en toda lengua, nos dice Derrida, introducen en ella, la *traducción*: “Dejan temblar en el horizonte, visible y milagroso, espectral pero infinitamente deseable, el espejismo de *otra lengua*” (1996: 37). Comienza la búsqueda de un “tono”, un “ritmo”, una “*cierta ‘cantidad formal’*” que “fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original”.⁵ El enigma-oráculo/hecho-forma es, entonces, una traducción, el nuevo nombre de lo imposible. Constancia de la paradoja que acecha a la teoría desde la famosa temprana fórmula de Heidegger sobre la muerte en *Ser y tiempo*,⁶ y que luego él mismo continúa en sus reflexiones posteriores acerca del lenguaje: cómo pensar fuera de la metafísica occidental con un lenguaje nacido en ella.

Si vamos nuevamente a la *Teoría estética* de Adorno, encontramos una situación similar en su descripción de la *forma* en el arte moderno. En el caos que implica la pérdida de totalidad y la fragmentación en el arte moderno, siempre es posible advertir “la inevitable determinación de lo desigual *por un resto de igualdad*” (1970:189). Si para Derrida la “cantidad formal” está siempre destinada al fracaso en el intento de reapropiación de una lengua inevitablemente voz del otro pero que en ese intento pone el sello de su “singularidad”; para Adorno, el

⁵ Este fracaso parece similar al que Freud describe en la “traducción” de contenido manifiesto a contenido latente en el sueño que intenta el analista: se trata, dice Freud, de la relación entre dos “idiomas distintos”, es decir, “original” y “traducción” (1900:514).

⁶ Leyendo a Giorgio Agamben, pienso que se podría rastrear el origen de esta paradoja en el pensamiento de Montaigne, quien formula “el fin último de la experiencia como un aproximarse a la muerte, esto es, como el alcance de la madurez en el hombre a través de un anticipación de la muerte en cuanto límite extremo de la experiencia. Pero este límite permanece. Según Montaigne, como un in-experimentable, al que solo es posible acercarse (‘si nous ne pouvons le joindre, nous le pouvons approcher’)” (1978:12, la traducción es mía).

“resto de igualdad” es ese espejismo en el que la obra labra su “particularidad” pero que al mismo tiempo constituye su status *melancólico*:

La forma pretende hacer que la particularidad a través del todo tenga su palabra. Esto constituye la *melancolía de la forma* en los artistas en que ella domina. Su papel es poner límites en lo formado; si no perdería el concepto la diferencia específica en ello. (1970:192)

Si el artista, nos dice Adorno, recibe lo formado. con él realiza el “trabajo artístico de la *conformación*”. Es decir: elige, separa, renuncia, pues “no hay forma sin rechazo”. Estamos una vez más ante un pensamiento signado por la duplicidad paradójica y la aporía. Se trata de una lucha con el lenguaje y su esencia, la *traducción*: cantidades formales que fracasan y restos melancólicos son modos de nombrar una empresa imposible pero que a la vez es la única que vale la pena intentar. Si Derrida lo señala bajo las formas de la pasión, Adorno vislumbra algún orden de iluminación en la melancolía. Si el arte hace “cortes en lo viviente para transmutarlo en lenguaje y así lo mutila”. sin embargo, su “*capacidad artística*” hace que tanto en las artes figurativas como en la literatura se vayan “haciendo visibles cada vez *nuevos extractos del mundo exterior*” (1970: 193-4). Complejo camino del arte que debe lograr un plus de visibilidad con un resto melancólico que a su vez obtiene cierta permanencia frente a la renovación de quien lo lee: “cada vez”, dice el párrafo, “nuevos extractos”. Con lo cual volvemos también a nuestro planteo inicial: el enigma resiste a la lectura y en esa resistencia reside su poder.

A MODO DE RECAPITULACIÓN

Voy a plantear aquí una serie de items, puntos de partida o fuga para esta reflexión:

1. Aquello que parece ser en la filosofía contemporánea desde Nietzsche, Heidegger y Freud una especie de límite difuso entre teoría/crítica/arte, no como una propuesta programática sino como un elemento que se infiltra en la práctica y los textos de los pensadores, y que se enuncia de algún modo como una intuición iluminadora hallada en algunas zonas del arte y que guía o sirve de base a la argumentación teórica⁷.

⁷ Unos pocos ejemplos: Nietzsche ve en el arte la forma más poderosa de la “voluntad de poder”. el hallazgo de la última parte de su obra: Heidegger lee el origen del lenguaje en la poesía (lecturas de Trakl y Hölderlin); Freud teoriza en los márgenes de su lectura de *La gradiva* de Jensen o afirma muchas de sus conclusiones en citas literarias. como el epígrafe de Virgilio que preside *La interpretación de los sueños* de 1900: lo mismo sirve para Melanie Klein, quien avanza en su argumentación sobre la cita de fragmentos de Shakespeare o Chaucer. Las duplas Lacan-Poe, Derrida-Mallarmé, Deleuze-Carol y Foucault-Borges son bien conocidas por todos.

2. Habría de parte de la literatura o el arte una suerte de material inevitable al que vuelven los pensadores (o “instauradores de discursividad”, como los llamó Foucault): citas privilegiadas, textos-faro a partir de los cuales desarrollan hipótesis centrales, que parecieran mostrar como evidente la postulación de que la literatura ha formalizado *antes in nuce* aquello que el pensador constituye en el centro de su argumentación, y que por ello se vuelve obligada una y otra vez la recursividad hacia ella. Poe roba la carta para Lacan para Derrida⁶.

Habría entonces en la literatura y el arte una forma privilegiada de señalar una forma-enigma que habla con la voz de la verdad: un rasgo que nos advierte que la literatura tiene el don de acceder de una manera veloz y violenta a revelaciones de algún tipo de «verdad», con todos los relativismos que se quieran para pensar este concepto. Una especie de intuición que dice que la filosofía o el pensamiento llega a cierto lugar después de que ese lugar ha sido visitado por la literatura/el arte. Es también una cuestión de velocidad.

Y a! mismo tiempo y por ello mismo, el arte/la literatura parecen constituir una especie de misterio, o punto ciego, con un grado de resistencia frente a la operación de pasaje del lenguaje artístico al argumentativo, que trae como contrapartida la reducción que significa el lenguaje “racional”, “argumentativo”, del “pensamiento”. Existen abundantes ejemplos de esta afirmación en la obra de Nietzsche, Bergson, Heidegger.

Derrida y su batalla contra el “concepto”. Kristeva y la oposición simbólico-semiótico. Deleuze afirma, por ejemplo, que la repetición (procedimiento indiscutido de aquella “cantidad formal” o “resto de igualdad melancólico” del que hablábamos más arriba), pone en cuestión la ley “en provecho de una realidad más profunda y más *artística*” (1969:53).

Derrida, en *¿Qué es poesía?* enfrenta una vez más la reducción del concepto con la amplitud, el espaciamento que significa el arte/la literatura, imposible de despegar-se de la letra que se repite en una música que “espera ser aprendida de memoria”, y al mismo tiempo es puesta en abismo del sentido. Es el desfiladero que conduce a la pasión en el lenguaje. Allí, la cantidad formal que resiste, un enigma puro de repetición, nos marcará, según Deleuze, “los límites reales” del concepto y levantará en la superposición de máscaras, “la omnipresencia de Dionisos”. Poder demoníaco o divino, la repetición resulta motor de resistencia y de eterno retorno, como bien lee Derrida en los protocolos de la retórica de Freud y Foucault (1996b). Deleuze llega también por esta vía a la enunciación paradójica y a la inversión. Estamos obligados a repetir desde siempre: “Norepito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito”

⁶ Pensar en el término “iluminación”, que viaja de Rimbaud a Benjamin, o “constelación”, que navega a principios de siglo entre Freud, Rilke y Benjamin.

(1969:85); y por ello, nos vemos obligados también a reconocer en la repetición “un principio original, *positivo*; pero también un poder autónomo de disfraz, en suma, un sentido inmanente en el que el terror se mezcla estrechamente con el movimiento de la selección y la libertad.” (1969:88). Y Deleuze termina su artículo teórico leyendo en Raymond Roussel y Charles Péguy, “los grandes repetidores de la literatura”, la forma en que esta “verdad” se muestra.

Resistencia y enigma se unen, entonces, en el lenguaje de la literatura: una “extraordinariedad” en la palabra (la frase es ahora del poeta Francis Ponge) que se toca con la “*ostranenie*” de Sklovsky y con el “lenguaje extranjero” al que según Rilke el poeta necesita llegar cuando escribe. Lo extraordinario, lo extraño, lo extranjero parece ser aquello que nos aparta de lo cotidiano automatizado para hacernos ver más allá. Estamos, entonces, ante la conocida y bastardeada figura del “vidente” de Rimbaud, que Bergson formulara de la siguiente manera: “Existen, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver aquello que no percibimos naturalmente. Estos son los artistas” (1941).

Desde Bergson a los teóricos posestructuralistas por vía del formalismo, ha desaparecido el sujeto y el punto de foco se ha desplazado a la forma artística, pero el efecto es el mismo: la ampliación de las condiciones de visibilidad, en la fórmula de Silvia Delfino. Ya no se trata de hombres ni de intenciones subjetivas sino de cantidades formales sucediéndose. La obra es un aparato (Valéry) o un artefacto (Adorno) o una máquina (Deleuze, Derrida). Sin embargo, así como el sujeto velaba agazapado y no dicho en la percepción del arte, que Sklovsky consideraba pieza fundamental de la “*ostranenie*”, la figura del artista o del filósofo resurge en las condiciones del apartamiento⁹ que señalábamos más arriba como recurrentes desde Platón-Sócrates hasta Derrida.

3. El apartado, entonces, el solitario, el retraído, el que está en los márgenes y escribe en los márgenes, el que distancia de sus ojos la trama de lo que se *debe ver o leer*, es el que ve y hace visible lo que los otros (sumidos en lo cotidiano y el mundo de la racionalización, o en el del lenguaje estéril de la metafísica occidental) no pueden ver porque el poder y los discursos del poder han velado: tanto en el Sócrates de Platón, como en el Zaratrusta de Nietzsche, como en el Trakl de Heidegger, como en el programa de Rimbaud, como en el Baudelaire de Benjamin, como en el artista-atleta del último Deleuze-Guattari, como en el intelectual de Foucault, como en el tratamiento que Derrida se da a sí y a su escritura. Una larga lista de pensadores, de teóricos y de escritores que se muestran como apartados de la experiencia y la práctica del lenguaje «común»,

⁹ Veamos cómo reaparece el “sujeto” con todas las letras en este pasaje definidor de Deleuze-Guattari: “El artista siempre añade variedades al mundo”. (1991:177).

con vistas al mundo de sociedad o del trabajo (en sus diferentes formulaciones),¹⁰ para llegar a otra experiencia que se define por oposición a la anterior como un derroche, gasto inútil o exceso: un acto realizado en "privado" y que se relaciona en ese plus de exceso con alguna forma de la verdad, con una experiencia "originaria", que realiza algún modo de develamiento que la vida cotidiana oculta o dilata (el famoso "salto" en Kierkegaard y el primer Heidegger). Una experiencia de constitución, que para los filósofos posmetafísicos, irá inevitablemente unida a su contrapartida: una experiencia de muerte. Por eso, "la fiesta enlutada" de Derrida se convierte en la figura que sirve para volver a pensar alguna forma de sujeto, esta vez de manera explícita. Como revela Derrida en la discusión de "¿Qué es poesía?", solo es posible pensar el sujeto en la deconstrucción en tanto experiencia de la muerte del otro: el *duelo* es lo único que me constituye como sujeto. Formulación que se hallaba *in nuce* en Bataille: lo que me constituye como sujeto es el abismo que me separa del otro, en tanto es el otro el que muere y no yo.¹¹

Esta experiencia, del mismo modo, hará decir a Deleuze-Guattari: "El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos" (1991:203). Según estos autores en la vida común, diaria, no hacemos sino tratar de protegernos del *caos*, del *infinito* por medio de la *doxa* u opinión (o pensamiento molar), que nos preservan como un "paraguas". Las religiones serían el firmamento o *urdoxa* de donde derivarían nuestras opiniones, digamos, viables. Filosofía, ciencia y arte son las tres formaciones que rasgan ese paraguas y trazan planos sobre el caos-infinito; pero en este rasgamiento volvemos a encontrarnos con la figura de la duplicidad: la tensión es luchar contra el caos pero en atracción irresistible hacia el caos, y al mismo tiempo luchar contra la opinión -protección del caos. Nuevamente una instancia aporética o paradójica: en este caso, la teoría parte de una cita de D.H. Lawrence. Y aunque Deleuze-Guattari parecen querer dejar en claro la especificidad de cada una de esas tres disciplinas, y el hecho de que cada una debe funcionar sobre el recorte de las otras dos, esto parece más bien una petición de principios que una descripción.

¹⁰ El «pensamiento calculador», lenguaje de la lógica o de la razón en Heidegger; «el rebaño» en Nietzsche; «el mundo del trabajo» en Bataille; la esfera de la convención, del lugar común, de la *doxa* de la que el poeta debe aislarse para escribir en un «lenguaje extranjero», según afirma Rilke en su epistolario (1920); mundo de la racionalización de medios y fines para Adorno; el lenguaje de la conversación, de la convención, de la acción social (plano de la percepción automatizada) en Bergson; *doxa* u opinión común para Barthes; *doxa* o pensamiento molar, para Deleuze-Guattari.

¹¹ "Intentamos comunicar, pero ninguna comunicación entre nosotros podrá suprimir una diferencia primera. Si ustedes mueren, no soy yo el que muere. Somos ustedes y yo seres discontinuos" (1957).

Pero volvamos al punto de la *experiencia originaria u original*: una fórmula compleja que, aunque proscripta de la retórica del pensamiento moderno a partir de Nietzsche en adelante, sin embargo, retorna, vuelve a aparecer una y otra vez (nueva forma del retorno *demoniaco*). Vemos cómo Derrida en «Firma, acontecimiento, contexto» invierte la operación filosófica de Condillac, desde una presencia «originaria» a una ausencia de «tipo original» (155), «un cierto absoluto de la ausencia» (156). Por otro lado, la iterabilidad que estructura la marca de la escritura cualquiera sea, liga la *repetición* con la *alteridad* (156), la *escritura* con la *muerte* (1971:155-7).¹²

La definición de estructura de la marca como iterabilidad coincide en Derrida, entonces, con el movimiento que Deleuze lee en Nietzsche y Kierkegaard, quienes trataron a la repetición como potencia y como categoría fundamental de la filosofía del futuro. Se trata, pues, de *positivizar la repetición*. En ese movimiento, tanto Deleuze como Foucault se proponen en contra de la concepción freudiana de la repetición como negación o síntoma de «una represión originaria». Sin embargo, la iterabilidad de la marca aparece también hollada por la ausencia desde el origen. Así, como en juego de envíos fantasmáticos, Derrida parece contestar a la pregunta que se hace Deleuze: “¿Cómo inspira la muerte al lenguaje, al estar siempre presente cuando la repetición se afirma?” (1969:95).

El punto de fuga para Deleuze recae en la definición de repetición como acontecimiento salvador que liga muerte y libertad en algunos tipos de lenguaje, como el arte, por ejemplo. Allí, la repetición se distingue de la Ley natural y de la Ley moral que no son verdadera repetición, pues en tanto movimiento de la libertad, la repetición es transgresión.

Derrida, por otro lado, instala la noción de repetición como alteridad, y la relación entre marca y muerte para toda escritura. La noción de libertad se despersonaliza en la noción de escritura como “*máquina productora*”, «dándose a leer y a escribir» (1971:357). Fin de la responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad, imposibilidad de determinar un contexto: la escritura estaría inscrita por su constitución en un punto de fuga o «fuerza de ruptura» permanente: el “*espaciamento*”, que otorga a la marca -como a la palabra poética en Tiniánov- independencia de su contexto de producción, capacidad de “*injerto*” en nuevos contextos. La *repetición* es, entonces, la identidad paradójica de la marca, identidad en la división o disociación. La paradoja continúa hasta el extremo en la definición de la *marca* como “*permanencia no presente de una marca diferencial separada de su pretendida ‘producción’ de origen*” (1971: 359). Y Derrida va más allá extendiendo la noción a la *experiencia* en general “si

¹² La firma en *Signéponge* será también una inscripción funeraria.

aceptamos que no hay experiencia de presencia pura". Podemos concluir, entonces, que la repetición deleuziana se constituye paradójicamente en la singularidad del acontecimiento (vs. la Ley como plano de la generalidad) así como la marca derrideana se constituye paradójicamente en la repetición o posibilidad de ser citada, o la noción de firma como singularidad reproducible.

Bien, al instalar en el origen la división, la partición, Derrida parece dejar fuera de su marco teórico el tiempo previo a la partición: ese que, en el primer Foucault (1954), aparece como posibilidad paradójica en el Sueño como experiencia imaginaria y condición de posibilidad del lenguaje poético. En el sueño como en el poema, todo dice yo en intimidad indiscernible entre yo y cosa. El sueño nos sitúa en la experiencia «originaria» de la existencia constituyéndose y es a la vez el tiempo de la máxima libertad, el tiempo en que la existencia se enfrenta con la propia muerte. La partición se instala en el pasaje del sueño a la imaginación y en la objetivación del lenguaje¹³.

Del mismo modo que la diferencia heideggeriana en el origen del lenguaje: el umbral, la desgarradura que se instala entre mundo y cosa, reteniendo el juego entre presencia y lejanía, entre ausencia y presencia. Escena originaria que el lenguaje poético repone en escena.

A esta escena borrada parece aludir el siguiente fragmento de *Signéponge*:

“Francis Ponge será mi cosa”. Esto nos lleva a probar la ley de la cosa. No ya simplemente la *natura rerum*. . . . No ya la ley que regula el orden de las cosas, aquella que conocen la ciencia y la filosofía, sino la ley dictada. Yo hablo de una ley dictada en primera persona por la cosa, con un rigor inflexible, como un mandato sin piedad. Este mandato es también una demanda insaciable: ella ordena al que escribe, y que no escribe sino sobre esa/ese orden, en situación de heteronomía radical, considerando/mirando la cosa.¹⁴

La poesía es la palabra dictada y en la poesía como en sueño todo dice yo: ley dictada en primera persona, primera persona de la cosa dictada a la primera persona del que escribe. Dos órdenes sobre esa orden. Des-órdenes partidos. A eso llamaba Ponge «tomar el partido de las cosas en la escritura» (1947). Las cosas son el *enigma*, hacer hablar a las cosas mudas es partirse hacia las cosas (y a su vez las cosas se parten, se abisman). Según Derrida un duelo a muerte entre esos

¹³ Inflexión que, por otro lado, el mismo protocolo retórico de Freud había previsto en la figura del *ómphalos* del sueño.

¹⁴ La traducción es mía. He intentado señalar los juegos de palabras: «orden» en francés solo tiene género masculino y mantiene aquí al mismo tiempo las dos acepciones que le conocemos a la palabra en español en su doble género. Del mismo modo, el verbo *regarder* aquí alude a la doble posibilidad que entretiene mirada y pensamiento. Confróntese una posición similar en la relación cosa-lenguaje en Benjamin (1921).

dos órdenes: la cosa como el otro. a quien me *sujeto* después de haberle ofrecido «algo como mi firma». Ella ordena callando, ella ordena lo imposible. La ley de la cosa no está mediatizada por ninguna ley general: la ley de la cosa es la de la singularidad y la diferencia. Podríamos decir la ley del *heterónimo*, que se descompone etimológicamente en *éteros* (otro) - *nómos* (ley). El *Diccionario de la Real Academia* define: «Dícese del que está sometido a un poder extraño que le impide el libre desarrollo de su naturaleza». Y Ponge parece acordar: “No soy yo el que les habla es el árbol foliando en primavera el que les da su corazón”. Así, volvemos circularmente a uno de nuestros puntos de partida porque Ponge se detiene en la *extraordinariedad* de la palabra poética, en la forma: esta debe llegar “antes que la palabra o el pensamiento”. siempre “preconcebido, lugar común”.

Derrida, entonces, reescribe a Ponge. Si el planteo de la deconstrucción es re-escribir, re-marcar una nervadura, un pliegue, un ángulo que interrumpa la totalización, Derrida lo lleva hasta las últimas consecuencias. Frente a la cosa-Ponge abandonar el lugar del profesor, que trata de dominar la obra de Ponge para extraer una ley general; en cambio, “dejar respirar la cosa-Ponge sin mí”. El filósofo, como el poeta, juega con las palabras: entre la firma, como pequeña parte de un monumento al pie del cuerpo, y esponja, piedra pómez (*pierre ponce*), esponjosa (esponja: *éponge*): «las maneras de hacer de su firma un texto, de su texto una cosa y de la cosa una firma» .

El estilo, o retórica, o estrategia se halla muy cerca de los del lenguaje poético, por lo tanto de lo intraducible, aquello que no puede ser reemplazado y resiste en su literalidad. Como citando a Deleuze: la repetición no pertenece a la economía del intercambio (de aquello que puede sustituir un término por otro) sino a la economía del robo y del regalo, de la donación. (*Donner le temps*). Y las estrategias son las mismas que Deleuze describe: ritmo dominante (la rima interna es continua), simultaneidad de órdenes de sentido (como en Joyce), el juego en la ironía y el humor partiendo la inmovilidad del concepto, su seriedad, atendiendo al detalle.

Pareciera así que resulta reductora la lectura que Habermas (uno de los posibles académicos alemanes previstos por el mismo Derrida) hace de esta estrategia: no se trata simplemente de “evitar la argumentación”, sino más bien, diremos, de abismarla para lograr el efecto económico, irremplazable e inmediato de la literatura. Si la argumentación pertenece a la ley de la razón, la ley del logos de la metafísica, se pretende de-lirar, salirse del surco: de-construir¹⁵. Esta práctica de escritura ya estaba en Nietzsche y en Heidegger, y luego en Lacan, todos teóricos también en el límite de lo intraducible. Por eso también el método de la de-construcción es imposible como método «aplicable», cae en el vacío: la de-construcción es la re-escritura de Derrida. es Derrida escribiendo en los márgenes

¹⁵ Así lo afirma en *Posiciones* (1971).

de la filosofía, es el intento melancólico de cierta cantidad formal como forma imposible de reapropiación de un territorio, de una lengua "original", de un cuerpo "propio". Y podríamos instalar aquí también las reivindicaciones del discurso feminista: un cuarto propio. Gadamer (1996) señalaba en el coloquio de Capri sobre el retorno de la religión, una falta, una ausencia: no había en el encuentro ninguna voz de mujer. Del cuerpo propio al cuarto propio: una vía de pliegues, paradojas e inversiones; juego de robos, raptos, expropiación y reapropiación fantasmáticos que la literatura y el pensamiento modernos han puesto en la encrucijada de la voz, hálito, soplo, respiración. Formas melancólicas del sí mismo.

2. ROBO AL ROBO DEL OLVIDO

De entre todos los discursos ofrecidos al lector-crítico-filósofo, el de la poesía se presenta como una de las superficies más enigmáticas, y por ello y paradójicamente, una de las formas más citadas en los escritos teóricos como señal, indicio, huella que marca el camino de esas pequeñas formas de la verdad posible. En este territorio, los apartados se encuentran: allí se lidia con el fantasma de un cuerpo perdido y allí se positiviza la repetición, procedimiento constructivo del poema, como bien señalara Tinianov (1923) a principios de siglo, fundando así una manera de leer y pensar la poesía. El poema repite, insiste, subraya y se abisma en el ritmo que organiza la repetición: por ella nos conduce, como en el letargo de la duermevela, a los modos de la iluminación *corpórea* que los teóricos persiguen.

Si el *locus* es el cuerpo y la poesía del siglo XX no hace sino poner en evidencia esa situación con una voz que sigue la forma del sueño,¹⁶ esta rastrea paradójicamente las huellas de un cuerpo doblemente perdido. Expropiado por la muerte, expropiado y disciplinado por la lengua en la cultura.

El sueño se reconoce además como la zona del individuo más cercana a la infancia, en palabras de Havelock Ellis: "Now our dreams are a means of conserving these successive personalities. When asleep we go back to the old ways of looking at things and of feeling *about them* (...)" (citado por Freud, 1900).

Capas o estratos arqueológicos que hablan en otra lengua de un cuerpo, afantasmado hace ya tiempo. El sueño abre como en *zoom* un trabajo de exploración sobre aquello que Freud llama *lo arcaico*, y que nos llega ya imposible, solo en restos, fragmentos. Freud coloca, desde *La interpretación de*

¹⁶ Hemos desarrollado este planteo en el capítulo "La voz del sueño, ese camino secreto" en el libro *Más allá de una lengua: poesía, subjetividad y género*. Buenos Aires, Biblos, de próxima aparición.

los sueños (1900) hasta *Más allá del principio del placer* (1920), la operación de traducción como el mecanismo que funciona de manera casi omnipresente en el modo en el que el cuerpo y yo se relacionan con el mundo, y el lenguaje actuando como intermediario o filtro. De este modo, el volumen de nuestra memoria es una traducción de esa historia que se desenvuelve más allá de los límites de nuestro cuerpo y que a través de él y de sus percepciones y sensaciones, queda como huella impresa en nosotros adherida a una forma de lenguaje. Pero, como bien dicen Paz y Benjamin y el mismo Freud, toda traducción es transformación del original. y en ese pasaje hay algo que se pierde y algo que se enciende. En ese pasaje hay algo que se pierde o se hurta de la experiencia, su rica plasticidad: el amplio espectro de sensación que se despliega en la experiencia se reduce cuando llega el límite del lenguaje y el sentido. El sueño es uno de los dispositivos con los que cuenta el cuerpo para volver a la mayor riqueza sensorial que la percepción le brinda: “cuando cesa el ensordecedor efecto de las impresiones diurnas”, nos dice Schopenhauer (en Freud, 1900). Por eso el relato de un sueño se vuelve materia de infinitas lecturas posibles. Porque hay siempre otros sentidos que se fugan en cada lectura del sueño que intenta vanamente recuperar aquella experiencia sensorial perdida. El sueño, como la literatura, una y otra vez vuelve a parecernos resistente a la lectura. Infinita, se nos ofrece “la singular e impenetrable apariencia de los sueños”. Dirá Freud unas páginas más adelante: “recordamos en él algo que durante la vida despierta *había sido robado* a nuestra facultad de recordar” (traducción de López Ballesteros); “en el sueño supimos y recordamos algo que *se sustraía* de nuestra capacidad de recuerdo en la vigilia” (traducción de Amorrortu).

Ambos traductores arman la serie que liga el sueño con el recuerdo de un recuerdo que *había sido robado/sustraído* de nuestra capacidad/facultad de recordar en la vigilia, nuestra disciplinada memoria de los ojos abiertos. La voz impersonal que utiliza Freud pone gran poder en esa fuerza innombrada que nos captura la memoria. Hay un robo y un Olvido que nos define en la vida despierta. Por eso “el caos luminoso del campo visual oscuro” es aquello que precede a ese otro olvido, que es el sueño, el despliegue descontrolado de la memoria, con sus “detalles nimios e inútiles”, el despliegue del “*moi splanchnique*”, como lo llama Tissié (en Freud, 1900).

Antonin Artaud llamó “jeroglífico” al lenguaje de los sueños que aparecía ante él como una meta a conquistar en el arte. Porque su experiencia más desgarradora, nos dice Derrida (1967), fue comprobar que la palabra caída de su cuerpo se hacía evidente como la palabra soplada, dictada por la lengua-cultura a mi cuerpo. “Hablar es oírse. Cuando me oigo, el otro habla”. El lenguaje, entonces, concluye Derrida, parte y se parte en la estructura originaria del robo y la expropiación. Si la palabra cae fuera de mi cuerpo, y antes fue puesta en él, soy “El Idiota burlado Antonin Artaud”, firma que aparece en las cartas a Génica Atanasiu. Entonces la firma, como nos recuerda Mallarmé, es la inscripción de una

desaparición y el Libro-Texto. una tumba (Derrida 1974).

Paradoja que conduce a aquella otra, que funda buena parte de la filosofía del siglo XX y a la que hacíamos alusión en el apartado anterior: aquella que enunció Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927): “La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ser-ahí. Así se desemboza la *muerte* como la *posibilidad más peculiar, irreferente e irrebalsable*. En cuanto tal es una *señalada* inminencia”. De allí que para Artaud también el cuerpo sea señal o marca de expropiación: un cuerpo desde el nacimiento robado, perdido: “como si el nacer apestase desde hace mucho tiempo a muerte” (Derrida 1967).

O como reescribe Arturo Carrera en forma más luminosa en *La partera canta*: “la muerte mana del bebé ciego al aparecer”.

Entonces el cuerpo estará partido desde el nacimiento, hendido por la ausencia, por la diferencia: cuerpo vivo y muerto, doble tiempo

Il fait tres froid
comme quand
c'est
Artaud
le mort
qui
souffle

(poema de Antonin Artaud que Alejandra Pizarnik tradujo en 1964 para *Sur*)

Si en el primer verso se aprietan las f-las rr-la t, estas caen en el continuum del segundo verso y luego en el soplo casi inexistente del tercero, para reaparecer en el umbral del nombre propio ARTAUD, firma lápida que levanta el grup RT que vuelve a dar en MORT que empuja el QUI hasta la desaparición, un resto de sujeto volatilizado en el soplo: SOUFFLE, ahora sí soplo que recoge el frío del comienzo del poema. El soplo helado de la muerte, su inscripción en el cuerpo vivo que habla en el verso su respiración. Aun la expectativa sintáctica y léxica, la frase esperable (*c'est Artaud qui parle*) se encuentra minada por un injerto (*Artaud/le mort*), y una sustitución (*parle* por *souffle*), que no hacen sino afirmar la negación, la inminencia de una desaparición.

Esta “alienación originaria” que mana del poema cuerpo de Artaud como del bebé ciego de Carrera, perdura, lo sabemos, en la niña asesinada de Pizarnik: “La infancia implora desde mis noches de cripta” (1967).

Sin embargo, se trata de formas de la iluminación: formas de la verdad que nos hablan de un cuerpo apasionado por su propia división y que allí lee las inscripciones de la cultura y anuncia también el sueño de las formas por venir, del bebé ciego al aparecer. Iluminaciones o inscripciones fantasmáticas que los poetas se empeñan en reescribir al leer. Como si se llegara al lenguaje de los sueños, el imposible que Artaud persiguió con insistencia: negar el lenguaje-estructura de expropiación y generar ese otro jeroglífico que habla con la lengua muda e intraducible de los sueños.

Cuerpo-palabra robadas acercan esta operación de robo originaria al fenómeno de la *traducción*. Ambos, *traducción* y *robo*, se hallan tanto en la concepción de Derrida leyendo a Artaud, como en la de Deleuze pensando en repetición y diferencia, como en la de Freud con respecto al pasaje del sueño a la vigilia y viceversa. En esa traducción se hace evidente la pérdida del cuerpo en el cuerpo del lenguaje cuyo dominio es el sentido y el imperio del olvido omnipotente. La poesía es, entonces, por su específico modo de tallarse sobre la materialidad de la lengua, esa forma del lenguaje que intenta desandar el camino y recuperar la carnalidad perdida, en aras del sentido y de la inteligibilidad. Y al mismo tiempo y paradójicamente exhibe en ese intento la expropiación. El poema intenta restaurar lo perdido en ese pasaje del sueño al relato del sueño y mueve allí, porque ese lugar es el reducto del cuerpo, la resistencia de la memoria desplegada del *moi splanchnique*. Pero, entonces, nuevamente traduce hacia atrás, en la puesta en acción del lema derrideano “más de una lengua” (1996a), instalada siempre en la inminencia de otra lengua por venir. En ese plus, velocísimo, que roba lo robado por el olvido, el poema llega hasta el extremo del lenguaje y lo tensa, en la búsqueda de una corporeidad o “fisicidad” (en palabras de Mallarmé: Derrida 1974) que se ha perdido en ese pasaje que va hacia el sentido y el sentido común propio del lenguaje de la comunicación. El poema, como el traductor, se dispone a recomponer fragmentos en una forma que pueda asir la forma de la libre disposición de los sueños y su economía incontrolable, la memoria desplegada. Se trata de un pasaje de forma a forma, de cantidad formal a cantidad formal. Y como contrapartida, el sueño trabaja con fragmentos de los sucesos vividos que recompone y modifica, como la traducción modifica la lengua del original violentado, y al mismo tiempo violenta la lengua del traductor. La poesía roba al robo del olvido, y nos permite con el lucimiento y la precisión del detalle, con el ritmo y la cadencia sonora, llegar hasta esas huellas que parecían perdidas para siempre, fijar lo inasible. Esa es su tarea imposible.

La poesía comparte, así, el funcionamiento de la *paradoja*, que se erige - como ya dijimos- en la figura clave de la filosofía contemporánea postmetafísica. Si la poesía es la expresión más acabada de la condición del lenguaje (como señalaron Heidegger, Derrida, Paz), es al mismo tiempo el despliegue de su paradoja: nada es traducible y al mismo tiempo nada puede dejar de ser traducido. Y nueva paradoja, la poesía une a la movilidad de sentidos que dispara en el lenguaje, la fijeza de la colocación de los signos. De modo que une velocidad a intensidad de contemplación, multiplicidad infinita a la unidad. La poesía, entonces, sintetiza esa condición tan particular del lenguaje en sí: nunca una sola lengua, siempre en traducción y abierta a la inminencia de otras lenguas. Y a la vez única e intraducible. Dice Octavio Paz: “la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra (pero al mismo tiempo) las revela más plenamente”.

De allí que leamos en la experiencia única de la poesía de Arthur Rimbaud, la interferencia constante de la lengua inglesa; en el italiano de Pasolini las

variantes dialectales quebrando la homogeneidad del toscano oficial: y en cada poema una nueva lengua quebrando la homogeneidad del canon. Heterogeneidad y diferencia en la repetición son. de esta manera, emblemas paradójicos de la poesía.

El poema, dijimos, vuelve a desandar el camino hacia adelante: roba lo que le ha sido robado por el olvido. El poema se hace en la punta de la lengua que articula ese límite móvil que va hasta lo más extenso del sí mismo (el sueño. la memoria desplegada) y vuelve hasta lo que comunica el cuerpo-de-sí y lo demás, lo otro. Una operación que se juega entre el exceso y la pérdida del robo. El poema roba para llegar a un exceso, una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe: a una pre=primera=lengua que es solo un fantasma y promete en su inminencia la *carnalidad* perdida en el olvido. De modo que el vector de la inminencia promete una lengua de regreso que es en realidad de llegada. Y pienso en el Gironde de *En la marmédula* que escucha en el “tambor indígena” de la rima el Tan-Tan yo que es inminencia y restitución de la lengua del desierto, de la pampa. Y pienso en Alfonsina Storni, desandando el camino del canon y revirtiéndolo con más lenguas: irónicas, autoparódicas, autotraduciéndose. En el extremo antedicho, además, la *propiedad* del lenguaje se instauro en tanto el poema ilumina una experiencia particular que señala zonas no visibles de la cultura hegemónica: otra forma, entonces, del robo del robo.

Así, “Ladrón” y “Loco” se llama el que habla en el poema de Pier Paolo Pasolini (1996). “Un loco sin madre”, sustraído de la economía de la reproducción. Más adelante, este Ladrón vuelto hacia el derroche del sueño se preguntará en “Las bellas banderas”: “¿Qué me dice el sueño matutino?” Y coloca así en el centro de la escena la actitud de atención, de escucha de esa voz que dicta y se cuela, sopla y escribe en el borde del cuerpo, sobre la página. Cuando el lenguaje extranjero de sí, alejado de su propiedad se encarna en el doblez de los párpados cerrados. Viene del mundo de la sensación y debe ser traducido con la mínima resta al mundo abstracto del sentido.

Se abre y se cierra, se sueña y se despierta: se escribe lo que se oye en el silencio de la imagen, en forma inaudible. Se lee desde el lenguaje, tirando de él para llegar a la superficie del límite, del plegado que comunica con la utopía de transcribir el sueño. Utopía porque estar despierto es estar en el lenguaje y pertenecer a su expropiación, a la “economía de la muerte” (Derrida 1967). Escribir el poema es una forma de regreso imposible a la propiedad del sueño. Apariencia o superficie, película o límite, los ojos o el cuerpo articulan mi relación con el mundo: “todo el mundo es mi cuerpo insepulto”, que en italiano dice “*tutto il mondo é il mio corpo insepolto*” con el golpe de las grandes revelaciones. Si el que duerme solo en la cama es un “cadáver desconocido”, el que escribe resiste a la muerte inscripta en el cuerpo del lenguaje negando la negación: *in*, soplo helado de la negación que al mismo tiempo retrasa el momento de la sepultura y

dice *todavía no*, y por ese mismo movimiento de negación resiste en lo que todavía vive. Mi cuerpo, entonces, se confunde con el mundo (corpo-mondo): mi cuerpo es el límite del mundo, o el mundo es posible porque aún puedo percibirlo, tender el pasaje hacia él en el contacto de cada una de las vías de mis sentidos a partir de la superficie porosa de mi cuerpo, de cada una de sus aberturas. Uno podría leer la ecuación: *corpo-mondo* = *corpo-non morto*, y pensar que el poema con sus repeticiones nos hace ver en *morto* el fin encadenado o encastrado de *corpo y mondo*: el momento en que la sepultura los vuelve indivisos en tierra o en polvo. Pero aún *tutto* es posible en su completud porque está presente la negación *in*, resistiendo afirmativamente con su nada, con su soplo de ausencia como una cuña futura.

Lacan nos ha dicho que "lo real es lo que volvemos a encontrar en el punto debido". Podríamos agregar: el cuerpo es el extremo de lo real, aquello que volvemos a encontrar, imperturbable, en su debido lugar, cuando abrimos los ojos después del intervalo del sueño.

De allí que la poesía oscile entre dos polos: la pura afirmación del cuerpo insistente, repetido y a la vez signo de expropiación, robo secular de la memoria; y la pura ausencia del silencio, presente en la intermitencia sonora, cuerpo fantasma absoluto que brilla como lo deseado por el poema.

Otro imposible, entonces, que Pasolini conocía bien: saltar el abismo abierto *fra corpo e storia*. En ese margen utópico, que hace coincidir además el furor de la Pasión con la praxis revolucionaria contra el Poder -que Pasolini también aprendió y sufrió compasivamente desde sí leyendo a Artaud-, se mueve violenta y agónicamente festiva la poesía de Pasolini. Mayúscula de la letra *P* de Poder, como la *A* de Artaud son formas de lápida, firmas de la muerte que reaparece repitiendo contradictorias líneas de fuerza, o las dos puntas de una flecha que atraviesa el cuerpo, también él utopía de totalidad restada por el lenguaje-muerte. La *fiesta afásica* (Pasolini 1996) se regresa progresivamente y a pesar de sí en *fiesta enlutada* (Derrida: 1988): cuerpo fisurado de ausencia, soplo de la paradoja que anuncia el fin negándolo. Dice Derrida (1996a): "*Ese Yo se habría formado en el sitio de una situación inhallable, que siempre remite a otra parte, a otra cosa, a otra lengua, al otro en general*".

Se trata, entonces, de un desalojo perpetuo en el que la economía poética del idioma se mantiene *intraducible* porque cada vez "una cantidad formal dada fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original". Cada obra, sin embargo, nos propone una singularidad irreductible: quizás, entonces, se trate de los aspectos singulares y luminosos de ese fracaso lo que una cierta cantidad formal luce y ofrece en cada poema.

La traducción constituye la vía de pasaje entre la lengua del poema y los otros mundos que a ella abren sus lenguas: naturaleza, sueño, sensación, experiencia, memoria, otros textos. Una operación que se juega entre el exceso y la pérdida del robo. Una insistencia que va de lo microscópico a lo macroscópico,

de lo íntimo a lo público sin pudores, como la luz que de lleno ilumina al Ladrón de Pasolini al final del poema.

Si la traducción nos señala lo que una obra tiene de intraducible -como dijimos siguiendo a Walter Benjamín (1936)-, el poema es el traductor que se dispone a un viaje de regreso que comunica cuerpo, mundo, sueño: ida y vuelta. De fragmento a fragmento, de forma a forma, de cantidad formal a cantidad formal. El poema, entonces, vuelve a desandar el camino hacia adelante: prueba a ser cuerpo y roba lo que le ha sido robado por el olvido: intenta llegar a un estado de "conciencia sensitiva mucho más amplia y profunda de su *encarnación* que en la vida despierta" (Freud 1900): "si, durante el sueño, la conciencia se adormece, la existencia se despierta" (Foucault 1954, la traducción es mía). El poema roba para llegar a un exceso, a una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe, un desborde que resiste en la negación.

La poesía, entonces, como sucesión de traducciones fallidas: en esas fallas, como juego abismático, encuentra su exceso, su robo del robo. Si la poesía, en última instancia, intenta llegar a la percepción, al mundo sensitivo y restituir a la lengua una carnalidad robada, una lengua de preestreno que no existe, une a ese camino de regreso el pasaje por el sueño. Y el sueño le presta una forma de libertad imposible de traducir, y que el poema traduce mostrando en su forma esa imposibilidad de traducir "el polvillo luminoso del campo visual" que extiende el sueño; o la experiencia intensa del estar tendido, o suspendido, cortado de las instancias del tiempo cronológico, como en los estados picnolépticos de los que nos habla Paul Virilio. Una libertad imposible de traducir, como esa que le presta su estar fuera del mercado, al margen de la autopista, pero más veloz que ninguna otra forma en la vía de experimentar y hallar siempre una nueva lengua, como quería Rimbaud, darle siempre una nueva "forma al caos", en las palabras de Pasolini. Una forma siempre abierta, siempre horadada en camino hacia la inminencia de otras lenguas, en fuga tras la huella imposible de un cuerpo perdido.

DELFINA MUSCHIETTI

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ADORNO, TH. (1970). *Teoría estética*. Barcelona. Hyspamérica. 1983.
- AGAMBEN, G. (1978). *Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino. Einaudi. 2001.
- BENJAMIN, W. (1921). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona. Planeta-Agostini. 1986.

- _____ (1936). "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Edhasa, Barcelona 1971.
- _____ (1939). "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona. Planeta-Agostini. 1986.
- BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona. Tusquets, 1970.
- BERGSON, H. (1941). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, la Pléiade. 1972.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies that matter*. NY. Routledge.
- CARRERA, A. (1982). *La partera canta*. Buenos Aires. Sudamericana.
- DELEUZE, G. (1969). *Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama. 1981.
- DELEUZE-GUATTARI (1991). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama. 1993.
- DERRIDA, J. (1967). "La palabra soplada". en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____ (1970). "La farmacia de Platón", en *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- _____ (1971). *Posiciones*. Trad. M. Arranz, Valencia, Pre-textos, 1977.
- _____ (1974). "Mallarmé" en *Tableau de la littérature française*, vol. III. Paris, Gallimard, 368-379.
- _____ (1971). "Firma, acontecimiento y contexto", en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____ (1975). *Signéponge*. Paris. Seuil, 1988.
- _____ (1988). "¿Qué es poesía?" en *Revista de Filosofía*, a. VII, n. 248, invierno 89/verano 90.
- _____ (1996a). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- _____ (1996b). *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- FOUCAULT, M. (1954). "Introduction" a *Le rêve et l'existence*. L. Binswanger, Paris, Desclée de Brouwer.
- FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños, Obras completas*, Tomo IV y V, Buenos Aires. Amorrortu, ed. 1997. La traducción de López Ballesteros fue publicada en *Obras Completas*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- _____ (1920) "Más allá del principio del placer", *Obras completas*, XVIII. Buenos Aires. Amorrortu, 1999.
- GADAMER. (1996). *La religión*. Coloquio de Capri, Paris, Seuil.
- GIRONDO, O. (1954). *En la médula. Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- HEIDEGGER, M. (1927). *Ser y tiempo*.
- _____ (1959). *De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1987.
- LACAN, J. (1954-55). *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud*. Buenos Aires, Paidós.
- PASOLINI, P.P. *La mejor juventud*. Traducción, selección y prólogo Delfina Muschietti. Buenos Aires, La Marca, 1996.
- PAZ, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1990.
- PIZARNIK, A. *Extracción de piedra de la locura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PLATÓN, *Apología de Sócrates*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, 34.
- PONGE, F. (1936-1955). *Tentativa oral*. Córdoba. Alción Editora, 1995.
- RILKE, R.M. (1920). *Teoría poética*. Madrid. Júcar, 1970.
- TINIANOV, I. (1923). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1970.