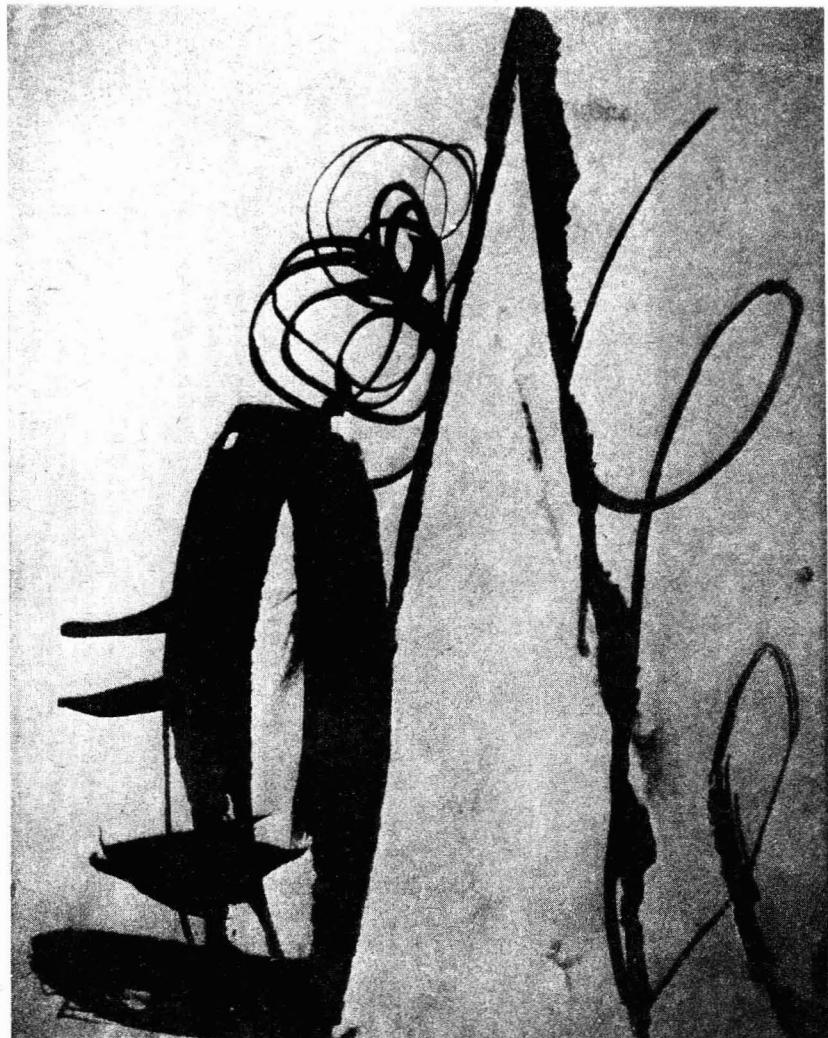


Noé Jitrik

Las dos traducciones

L

Pensar en Mallarmé en las "actuales" circunstancias exigiría una explicación, si responder a las determinaciones que fijan un texto como objeto de un trabajo crítico puede ser traducible mediante una explicación. Más bien se trata de explicar una "incitación" que, esta vez, proviene de un trabajo ajeno, de lo seductor de la tarea del otro que se abre paso en nosotros y nos insinúa que "hacer algo" es también posible para nosotros. Pero ante todo, Mallarmé vuelve, gracias a esta insinuación, como un texto aún vibrante, se verifica su vibración —efecto indudable de lectura— que repercute en nosotros no como el retorno de una "fuente" —pura reafirmación cultural— sino como la presencia de lo que todavía es actual, a saber lo que podría llevarnos a pensar en los problemas de la producción poética a través de una poesía en la que dichos problemas tienen un escenario privilegiado. Zona irreductible, no sometible, a una exaltación religiosa de la constitución del discurso poético.



26

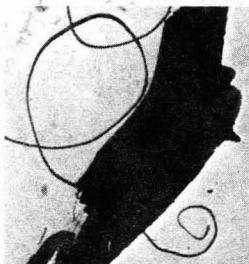
Y si, como optamos por hacerlo, hablamos de poesía en términos de "discurso", es evidente que estamos dando por supuesta —un supuesto perfectamente afirmado— la radical historicidad —que está casi corrientemente, y por la fuerza de una ideología sometedora, marginada o reprimida o contenida— de la producción poética; esta afirmación, a su vez, no implica una reducción de la especificidad poética a "mecanismos" sino que, por el contrario, amplía su campo de acción, obra como apertura pero sin establecer compromisos con una "libertad" que, radicada metafísicamente, suele ser invocada como llave maestra para entrar en el ámbito poético; desde nuestra perspectiva dicha libertad no guarda relación ninguna con la infinitud significante en la que, por una acción correlativa, resulta cuestionada.

Trabajo ajeno: se trata, en principio, de una traducción de Octavio Paz, discutida y expuesta públicamente (otra apertura)* del *Sonnet* de Mallarmé conocido como el "soneto en x"; es lo que ahora sirve como pretexto o, más bien, como desencadenante aunque, si fuéramos rigurosos de entrada, tendría que actuar también como intertexto en la medida en que toda traducción propone una bifurcación insoslayable: por un lado el soneto, por el otro cómo se nos aparece en la traducción y, por lo tanto, los correlativos problemas de qué produjo el soneto y qué produjo la traducción. Si lográramos satisfacer los dos órdenes estaríamos ya en la instancia productiva de dos acciones singulares, la de *un* soneto y la de *una* traducción pero, también en la instancia de la producción poética misma a través de dos líneas.

Podemos pensar en los dos órdenes al mismo tiempo; podemos, incluso, llegar al punto en el que la bifurcación puede desaparecer para dar paso a lo que importa, o sea el campo preciso del discurso poético, pero ni podemos partir de entrada de los dos brazos de la bifurcación ni suponer que no existen; optamos, por lo tanto, por lo más inmediato, por la traducción considerada como una *reescritura* más visible. Pero aun cuando tenemos ante la vista lo que podemos entender como un "genotexto" —el soneto original— y el "fenotexto" que de él emerge —la o las traducciones— y aunque se nos haga claro que lo que nos queda por saber es lo que ha actuado para realizar el pasaje, la realidad de una práctica, la traducción, se nos ofrece hasta cierto punto enigmáticamente, lo cual nos obliga a entrar por las aclaraciones.

En este momento, el concepto de traducción se nos abre a su vez. Por un lado recoge y alude a un primer momento en general que abarca lo que entendemos como "escritura" propiamente dicha (y que arriba implícitamente matizábamos cuando decíamos "reescritura"), es decir el pasaje de una imagen mental a una imagen verbal o, dicho de otro modo y quizás con más precisión, el legítimo pasaje

* En el Institut Français d'Amérique Latine, de México, en mayo de 1975, con Tomás Segovia, Ulalume González de León y Salvador Elizondo, quienes también presentaron y discutieron sus versiones.



de un conjunto (no formulado) a un código (una formulación reconocible y calificada). Es en cierto modo una traducción lo manifiesto de lo latente o, si esto parece excesivamente esquemático, un traslado, a otro nivel y por medio de determinadas operaciones, de una serie de operaciones efectuadas en otra parte. Desde este metalenguaje que vamos empleando, el psicoanálisis, prodríamos decir que lo latente —definible como lo preliminar— bulle en la multiplicidad, lo manifiesto se organiza, las operaciones que lo han hecho posible son, por lo menos, opciones. En esta articulación latente / manifiesto, el sueño o la obsesión, que pertenecería al primer ámbito, constituyen en realidad una zona intermedia atravesada, en virtud de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones, por pulsiones aun anteriores, no imaginarias: si el sueño o la obsesión son “lo” expresado, la frase que está expresando traduce lo que toma una primera forma en lo imaginario, en esa zona intermedia. Lo anterior queda, en consecuencia, implicado. Pero la frase que expresa/traduce es frase en virtud de su escritura que es, de este modo, un nuevo espacio, el espacio de las operaciones de expresión/traducción. Y algo más: la escritura es, en tanto espacio operativo, el necesario proceso de transformación pero no sólo de las virtualidades de la lengua sino de aquello anterior, pulsional, que si por un lado da lugar al espacio intermedio del sueño o la obsesión, por otro, habiendo dado lugar a los signos de la lengua, está todavía presente en ella pues la lengua arraiga en procesos inescindibles de su funcionamiento actual; la escritura suscita entonces en lo lingüístico lo prelingüístico y produce con ambos planos una unidad orgánica, en un solo nivel del código que abarca, por cierto, todos los niveles preliminares. Escribir es, entonces, dar paso, por medio de ciertas operaciones, a una formación imaginaria, formada a su vez por otras operaciones que han transformado lo pulsional: es de esto que habla seguramente Klossowski cuando se refiere a la reiteración de una figura que traduce un campo obsesional el cual, como precede a la obsesión, no se agota ni satisface ni concluye con esa figura.¹ La reiteración sería una de esas operaciones que dan cuenta de la figuración de la figura y que, formando por eso parte de la escritura, anclarían todavía más lejos y profundamente: si, como quiere Lacan, la reiteración no es otra cosa que la “insistencia” de la cadena significante y caracteriza la escritura, escribir será necesariamente traducir puesto que es hacer presente, desde lo que sale de la cadena significante, la cadena significante misma.²

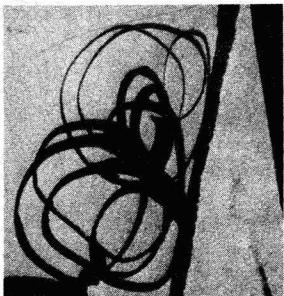
Por el otro lado, más corrientemente, la traducción designa un traslado (que no está ausente en la vertiente anterior) de un código (un idioma) a otro (otro idioma). Este traslado parece aislarse, autonomizarse, deviene práctica social y se llena de problemas que parecen caracterizar la “reescritura”, como una derivación, como un campo segundo, y no más

la “escritura” en la cual, por ejemplo, de ningún modo se plantea la cuestión de la “fidelidad”.

En la primera vertiente, lo que va de conjunto (lo preformado) a código (lo organizado) ataña a lo que designamos como crítica y tiene o debería tener su eje y su centro en la “escritura”, que es lo que hay que determinar para entender. En la segunda, permanezco afuera (se trata de una experiencia), como ajeno a las pasiones que desata precisamente la “fidelidad”, tema que consagra la esfera subordinada en que socialmente yace la “reescritura”: apasionante, sin embargo, la tarea de hallar el “mot juste”, la palabra que en esta lengua puede dar cuenta cabal de una pasión encarnada en palabras de otra lengua pero que fueron halladas, siempre y en todo caso, dentro del movimiento principal de la “escritura”. Principalidad-subordinación: esta pareja promete una armonía en la que el sentido segundo de la traducción elimina lo que en ella pueda subsistir del primero y, a la vez, da lugar a otra traducción: en la medida en que traducir es ejecutar algo subordinado, lo principal resulta sólo objeto de consagración y, por lo tanto, se nos aparece en la posición de lo fijo e inerte, de lo que ha cesado su fuerza, de lo que no cuenta a fuerza de estar soberbiamente aislado.

Y si esta lectura de las dos traducciones puede configurar una tercera que nos restituya algo, ese algo es, creo, la sugerencia de un continuo entre la primera y la segunda cuyos azares, felicidades y desventuras ya no podrían seguir permaneciendo en el plano de la subordinación reescrituraria y lo que de ese límite se deduce. En otras palabras, la segunda traducción no es realmente posible si no hay un asomarse a la primera, operación que, a su vez, necesita de reafirmaciones; asomarse que en el mejor de los casos es siempre temeroso, siempre incompleto puesto que, necesitando del rigor que permite “ver” qué del conjunto ha pasado al código y cómo, todavía no lo halla aunque ya posee el concepto de la necesidad del rigor cuyo efecto y consecuencia no sería otra cosa que la reconstitución de un proceso y, a su través, el conocimiento, en lo particular de una escritura (*una* traducción), del movimiento genético de la escritura en general. ¿Podría, en esta perspectiva de continuo, entenderse una traducción de código a código que no tomara en cuenta que el texto que se traslada no puede sino estarse comentando a sí mismo como texto, es decir en el nivel de la primera traducción, o sea de su producción y actividad? Porque no hay texto que no se entregue en su proceso y es eso lo que se debería buscar en él como base indispensable para poder reescribirlo: esta tarea consistía simplemente, ahora, en recuperar las condiciones de su escritura.

Sin embargo, las traducciones de idioma a idioma inquietan y aun preparándose y todo para la primera, no puede dejarse de reaccionar frente a la segunda, sobre todo si es tan razonada y exigida y



responsable como la que tuvimos la suerte de escuchar en el Institut Français, en la mencionada ocasión. Razonamiento y exigencia que mostraba ese asomarse al primer plano y que configuraba el esbozo de una lectura cuyos resultados, cristalizados en la traducción, descolocan, obligan a la réplica y, en consecuencia, desafían no a la traducción más perfecta sino a un trabajo que situándose en el primer campo ayude eventualmente a perpetrar mejor el segundo.

II. El soneto (título) y el desarrollo discursivo del soneto

Empecemos por escribir el texto, en el original:

SONNET

Ses purs ongles tres haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint reve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul Ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacant, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en la miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitot le septuor.

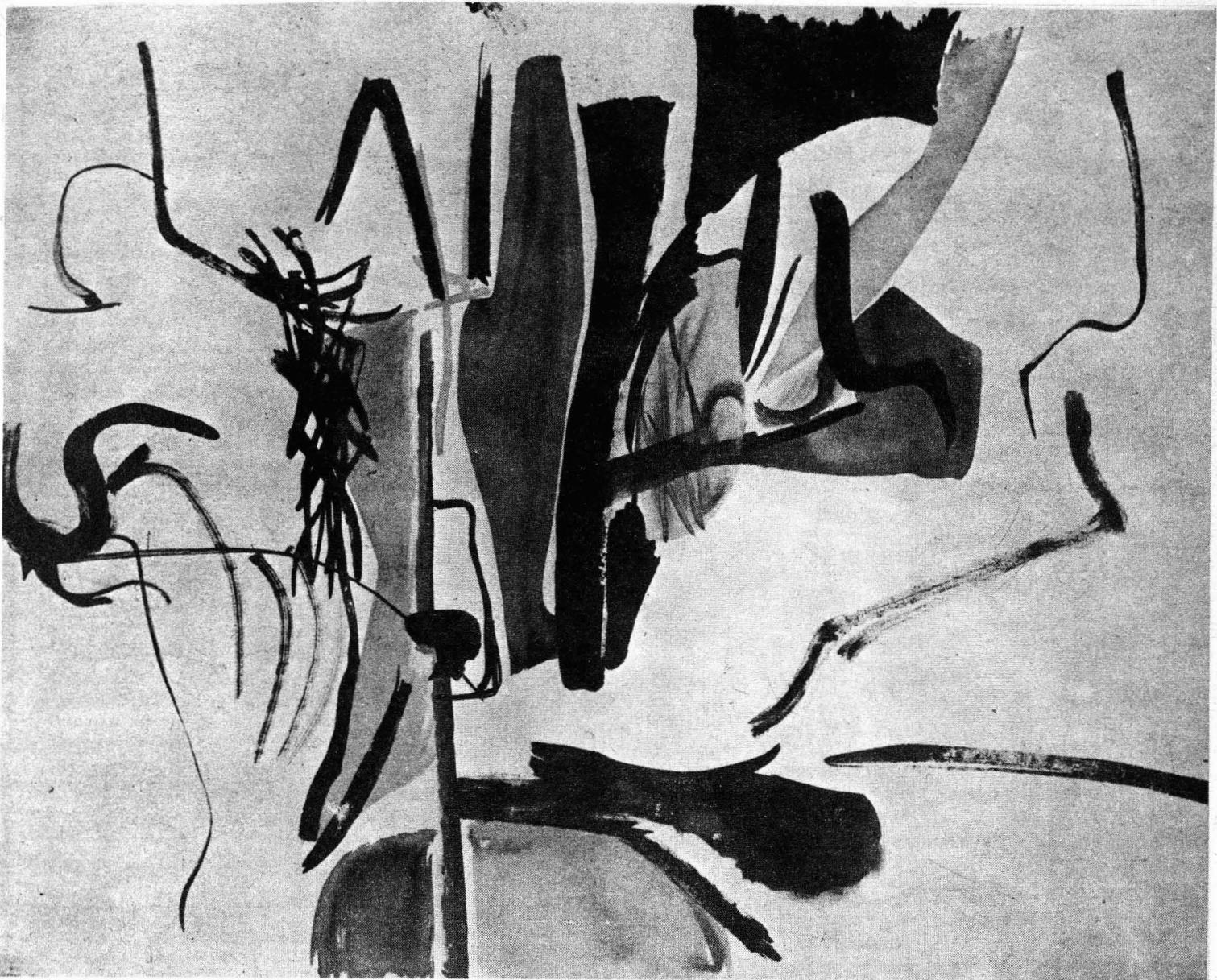
Ante todo, nos encontramos con una formación, el soneto, cuyas reglas (acento, metro, estrofas) aparecen como vacías a fuerza de ser necesarias: el soneto "es" así. Rigor de la forma que nos remite, por lo tanto, a las palabras que las llenan y a lo que las palabras dicen; pero remisión superficial porque la fijeza de la forma no es más que un movimiento detenido pero no cesado si es que creemos que la "forma" del soneto tuvo una génesis, se ha producido y lo que lo ha producido, en tanto impulsor productor, sigue presente. Y bien, hay aquí una tensión —entre la forma definida y la fuerza productora encerrada en ella— que tiene dos campos posibles de resolución: uno es el título, otro el desarrollo discursivo.

Todo título alude a lo que las palabras dicen, intenta ser un resumen de lo que de ellas surge y que tiene, en la forma fija, algo así como un marco. Aquí el título —SONNET— es la forma misma o, dicho de otro modo, la palabra dice en el título que en el soneto se trataría del soneto. El título no

remitiría entonces a lo que superficialmente puede entenderse como un "arte poética", puesto que las palabras de las que sería síntesis "refieren" otra cosa, sino sería indicación de alcance tautológico más general si el título, como se ha dicho, encarna aquello de que se trata; pero si toda tautología es en cierto modo una especularidad, el soneto como forma reflejaría el soneto como sustancia o, lo que es lo mismo, la forma reflejaría la fuerza constituyente del soneto, congelada exteriormente en la forma.³ El título, en consecuencia, sería el punto de encuentro de ambas imágenes y el espacio en el que, contenida, se manifiesta esa fuerza arcaica actualizada. Espacio de pulsión en el que el indicio es apenas perceptible, tanto como lo permite una pulsión tan transformada. Nada tiene de extraño que la palabra "scintillations" aparezca sobre el final: es como el surgimiento, en el cierre, de lo que en el comienzo sólo podemos dibujar desde el análisis.

Para determinarnos respecto del desarrollo discursivo y poder definirlo, partimos también de la forma soneto misma que, como forma que simultáneamente está replegada y dispuesta a ser empleada, se sitúa en el campo genotextual; no siendo su repliegue estático, fuera de una producción (o producto concluido), sino una retención pulsional, la forma soneto contendría la pervivencia de su fuerza originante, de aquello que la engendró y le dio sentido en su génesis. Pero el nivel genotextual no se agota en ella: ella sería tan sólo un síntoma de todo el conjunto de necesidades contradictorias que definen lo genotextual: movimiento, tendencias, vínculos con lo que definido como materia significante a la vez tiene un anclaje en el inconsciente, zona de la producción.⁴ La forma soneto, entonces, encarna, reprime y deriva parte de la fuerza genotextual que, transformada, reaparece en el fenotexto, en otros planos si se quiere. Pero, si tal como lo señalamos, en tanto forma que oculta su fuerza tiende a borrarse como si fuera lo obvio instrumental y son las palabras las que se relevan, la fuerza genotextual se desplaza y concentra en lo que las palabras *hacen* entre sí, no en lo que *dicen* a través de las frases, es decir que se concentra en la sintaxis. Debemos, por lo tanto, entender la sintaxis como energía que recorre el fenotexto, determinante, por lo tanto, de ciertas posiciones semánticas que no se deberían reconocer simplemente en la carga semántica de las palabras; la sintaxis —desarrollo discursivo por excelencia— sería la condición de la semantización y, a su vez, pivote entre diferentes campos.

Si todo esto es así, entre título y desarrollo discursivo el texto aparece como tensión, en tensión, no como esquema concluido y dicha tensión, que tiene en el espejo (la especularidad contenida en el título) y la sintaxis la escena de una pulsión incesante, es la fuente de su discurso, la cifra, al mismo tiempo, de su unidad y su significación.



III. El espejo: sonoridad y pintura

Retomando: si "scintillations" puede vincularse al título y por ello hace aparecer la insinuación de un indicio, lo que nos lleva a suponer que algo bulle y termina por asomar, la relación especular entre el título y la forma, entre la forma y la sustancia (una sola y misma cosa), tiene en la palabra "miroir" (espejo) su resurgencia, su declaración. Si ambos casos son aceptables podríamos ya conjeturar que todas estas vastas relaciones no dejan de "decirse", no dejan de hacer una presión tal que hacen elegir la palabra, razón por la cual la palabra está en una "posición" semántica y no sólo posee un valor semántico porque está dentro de una frase a la que le aporta o añade un significado. A esto me refiero cuando digo que la sintaxis es condición de la semantización, ya que desde la sintaxis, las palabras aparecen y organizan lo que hierve por abajo y desde antes; todo este movimiento culminaría en la palabra "espejo", reclamada por la relación que hemos establecido entre título y forma convencional.

Queda señalado que el espejo es "dicho" en un

doble sentido: desde el análisis y desde la palabra "espejo" que permite que el análisis se corrobore. Ahora veremos que, además, el "espejo" actúa, está en lo que se escribe. Se trata, por lo tanto, de una nueva proposición cuyo desarrollo nos permitirá, ante todo, percibir lo que puede ser "escritura" (concepto que va de lo aparentemente material a lo que podría pensarse como el sistema de transformaciones de todo nivel que dan cuenta de la especificidad de la realización fenotextual) pero también nos otorgará la prueba de lo afirmado antes, acerca de la acción —articulación o construcción— semantizadora de la sintaxis y, por último, nos permitirá entender la relación de unidad que puede darse entre las palabras que la sintaxis necesita y la imagen semántica que surge.

Pues bien, creo poder situar esa acción del "espejo" privilegiadamente en el verso 6, "Aboli bibelot d'inanité sonore", que tantas dudas y cavilaciones ha suscitado en los traductores. Abordándolo no por las palabras y sus significados sino por lo más externo de su efecto, el sonido, podríamos destacar lo que se destaca por sí solo, obviamente la aliteración. Todo el verso es aliterado pero sin duda no



toda la aliteración obedece al mismo principio; así, la cesura que, como se debe, separa rítmicamente el verso, separa también dos tipos de aliteraciones correspondientes cada uno a un hemistiquio. El análisis de la composición sonora de ambos hemistiquios nos da, en consecuencia, lo siguiente:

Hem. I: voc + b + voc + l + voc + b + voc + 1 + voc

Hem. II: d + voc + n + voc + n + voc + t + voc + s + voc + n + voc + r

En un segundo paso, y poniendo el acento en las vocales, nos resulta esto:

Hem. I: a + con + o + con + i + con + i + con + e + con + o

Hem. II: con + i + con + a + con + i + con + e + con + o + con o + con

Considerando las vocales y reuniéndolas cuantitativamente obtenemos:

Hem. I: una a, dos o, dos i, una e

Hem. II: una a, dos o, dos i, una a

o sea, las mismas vocales en iguales cantidades en ambos sectores.

Ahora bien, si la aliteración fuera sólo reaparición regular de sonidos iguales aquí dependería de las vocales, que aseguran esa regularidad, pero es posible suponer que, por el contrario, se produce verdaderamente cuando los sonidos que reaparecen son capaces de engendrar una entidad fonética diferente sin que pierda presencia ni sentido la reaparición. En consecuencia, lo que definiría en este caso la aliteración es el juego consonántico —apoyado desde luego por la regularidad vocalica— en el interior de cada hemistiquio y, sobre todo —en su alcance de verso— en la oposición que se establece entre ambos. Precisamente, en cada hemistiquio predomina lo igual; entre ambos surge la oposición y es en ella que el efecto se completa.

En el primer hemistiquio, entonces, el juego es entre *b* y *l*, en el segundo entre *d* (*t*), *n* y *s* (*r*). Los sonidos entre paréntesis indican que entre *d* y *t* hay unidad así como entre *s* y *r* por cuanto los rasgos fonéticos que los diferencian (sonora/sorda en el primer caso, sibilante/vibrante en el segundo) junto con los que los igualan (dental, lateral) vehiculizarían precisamente la aliteración y lo que la produce, o sea la relación entre lo igual y lo diferente en conjuntos amplios. Desde esta observación podríamos formular un esquema consonántico más completo:

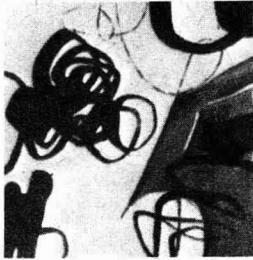
Hem. I:	b	l
Hem. II:	d(t)	n
		s(r)

Sobre este sistema, no sería demasiado artificioso decir que entre ambos hemistiquios se establece una relación de specularidad por un lado en cuanto a que las vocales, siendo las mismas, están situadas de manera diversa, como invertidas o por lo menos enfrentadas y, por el otro, a que las consonantes, teniendo algo en común (la oclusividad, la sonoridad, la labialidad y, para el otro grupo, la vibración) se diferencian del mismo modo que una imagen en el espejo se diferencia de su punto de partida.

En suma, la specularidad explicaría el alcance de la imagen sonora que se repliega en la aliteración y depende de ella pero, por otro lado, genera consecuencias semánticas en cuanto en este sistema de matices la sonoridad aparece como neutralizada, como apenas emergiendo, por medio de oposiciones fonológicas, del juego de semejanzas y diferencias entre sonidos aliterados, ley esencial, por otra parte, de un pensamiento dialéctico.

Pero si estas mínimas pero potentes oposiciones fonológicas hacen presente a la sonoridad como una fuerza que actúa pero que también se formula en ese curioso sistema de correspondencia entre la enunciación (la palabra "sonore") y enunciado (lo que se "dice" es la sonoridad que brota de los sonidos de las palabras y produce diferencias) no puede dejar de advertirse que lo mismo sucede con la enunciación de "décor" que, como palabra, está en una posición central (en el final del segundo verso del primer terceto) desde la que, como en un espacio de cruce, acumula y distribuye elementos visuales: un "or" precediendo, "des licornes" sucediendo. "Décor", entonces, enuncia lo que constituye del mismo modo que "sonore" enunciaba la "sonoridad" y hace la síntesis en un espacio claramente figurado, la pintura, mientras que para producir esta imagen los elementos sonoros son disimulados por medio de una multiplicidad de sonidos variados; se destaca, al contrario, por medio de los matices descriptivos señalados, la necesidad de detener, de fijar, propia del decorado y de la pintura. No parece, por lo tanto, fruto de la casualidad que en la misma posición que "décor", o sea en el segundo verso del segundo terceto, aparezca la palabra "cadre", que es lo que encierra, sucedida por el verbo "se fixe", que completa perfectamente este brote de significación.

¿Cuál sería este brote? Por un lado la neutralización de la sonoridad, que resurge en el poema en la "inané" y, por el otro, la fijeza del "décor" y, dando un paso adelante, la oposición entre ambos, y más aún, una correspondencia que supone paralelos y correspondencias también fuera del poema, a saber entre la música y la pintura, pero que no se resuelven por una opción puesto que dentro del poema la música es vacía y la pintura estática y, entre la una y la otra, el poema, de todos modos, se constituye. Es más: lo que el poema declara es que se constituye entre lo que siendo opuesto permite



no optar o sea en el terreno mismo de la negación como relación entre contrarios. Pero, hay que recalcarlo, la síntesis existe, lo que resulta de la negación existe: es la escritura misma del poema.

Dijimos correspondencias fuera del poema: si por un lado la sonoridad como tal es vacía y la pintura como tal es estática no puede dejar de pensarse en dos cosas; ante todo que frente a uno y otro concepto hay una negación en los términos mismos, lo que supone una actitud crítica; pero no obstante, no desaparecen los paradigmas culturales sobre los que esas imágenes se inscriben. Esos paradigmas son, por un lado la tentación de la música en la poesía (tradición de Banville y de Verlaine), por el otro, la tentación de lo pictórico (Lecomte de l'Isle). Pero la actitud crítica no es desdeñable; supone una neutralización tanto de música como de pintura, incluso de la fuerza cultural que invisten música y pintura: la negación (la crítica) se dirige por lo tanto al plano paradigmático histórico pero no queda en ello sino que, como en la instancia anterior, surgirá una espacialidad propia que no será de reproducción musical ni de imitación del cuadro, sino de desarro-

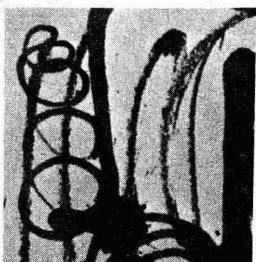
llo de la escritura regida por un principio de negación que produce sus imágenes. Y en este punto se abre un nuevo espacio, el de Hegel que, no es ningún misterio, recorre y trabaja el pensamiento de Mallarmé y explica, acaso, lo que en un texto como éste quiere realizarse. Acercamos para el caso una frase de Jean Hyppolite que nos confirma: "la tentativa mallarmeana como 'la lógica de Hegel convertida en su propio cuestionamiento'".⁵

IV. Negación – muerte – escritura

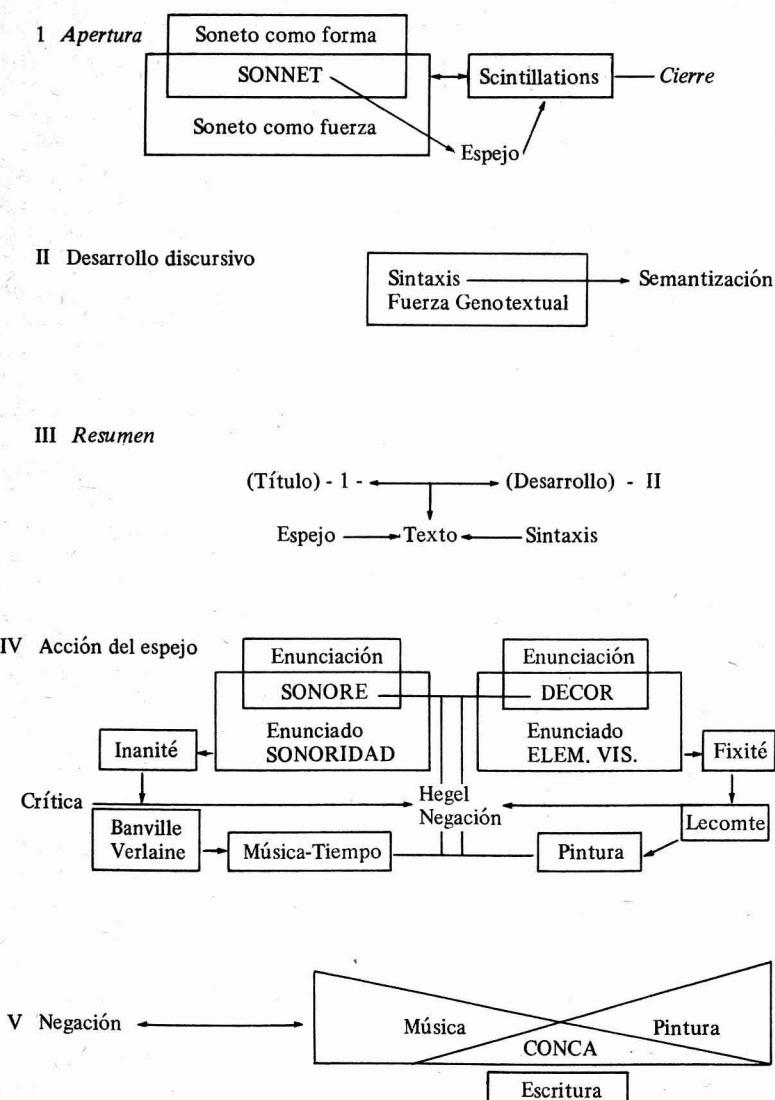
A partir de aquí, los versos del poema adquieren una nueva luz, en la medida en que se recortan sobre un fondo cuyas leyes no son cualesquiera sino éstas bien precisas. No pretendemos mostrar la lógica hegeliana en su deslizamiento a través de los versos del poema, como si estos versos la tematizaran, sino lo que, procedente de la lógica hegeliana, en ellos construye el poema y tiende a otorgarle una significación. Y, para empezar –recomenzar, pues todo trabajo sobre un texto es un recomienzo que no pierde sus anteriores aprontes– señalemos la abundancia de palabras de negación entre el cuarto y el octavo verso: ne, vide, nul, aboli, inanité, Néant, vacante. Es posible pensar que todas estas negaciones se acumulan, y, por lo tanto, esta acumulación como tal ocupa un espacio. Término virtual y abstracto, este espacio no puede sino tener un signo opuesto, positivo, que contiene la acumulación en una perfecta complementación, en un geométrico acomplamiento; si las negaciones cavan un hueco, por así decir, esta convexidad debe caber en una concavidad que el poema nos presenta, como si, otra vez, materializara en una palabra lo que desde la lectura podemos vislumbrar como movimiento contenido: el "Ptyx", la concha o conca según Octavio Paz, un hueco continente que no podría ser reducido a la figuración de un adorno, reemplazable por otro. Pero si rechazar esa figuración reductora está en el campo de un rechazo general a la figuración, tampoco la conca es –para nosotros al menos– un espacio que figure un concreto movimiento de integración de dos entidades sino el movimiento dialéctico mismo, la posibilidad de que el juego negación-afirmación se establezca entre diferentes niveles y, por lo tanto, de que resulte esplandecientemente afirmada la acción metaforizadora del lenguaje. La concha –conca– es en consecuencia otro lugar de la concentración discursiva, así como lo eran "sonore" y "décòr", concentración, por otra parte, de doble alcance porque si es un "bibelot" –tal como lo autoriza a suponer la sintaxis– que no está "sur les créances", es un adorno y, como tal, pertenece al orden del "décòr" pero, como concha, o sea como caracola, encierra sonido, así como las caracolas retienen el ruido del mar; el "Ptyx" resume, entonces, las dos líneas de que se está tratando; es algo así –dicho sea con toda pruden-



- 1178 -



cia— como un símbolo de los dos campos en que “sonore” y “décör” se inscriben: ante todo música y pintura y, si hacemos presentes las categorías que las definen, tiempo y espacio. Podemos, a nuestra vez, mostrar todo este movimiento analítico mediante un esquema que, gráficamente (espacio indispensable si se quiere hacer “ver” y, como esquema, concentración) señale la marcha de este dinamismo productivo (tiempo) y que al mismo tiempo nos permita exhibir la tensión que mantienen entre sí todos los elementos que han sido puestos en juego:



Desde esta concavidad que es el gráfico precedente (en cuanto encierra elementos diversos) podemos retornar a los términos del poema desde el esquema de las negaciones y el triángulo semántico (sonore, décor, Ptyx) que, como hemos visto, nos sugiere algo relativo a la escritura cuyo desarrollo, en

consecuencia, estaría regido por los movimientos que explican la aparición de estos términos que lo constituyen; no podríamos dejar de ver en cada uno de los instantes que configuran dicho esquema una aplicación o, mejor dicho, una presencia que al mismo tiempo que nos explica cómo se forman las metáforas nos insinúa la tendencia a la significación que les es propia y, por lo tanto, nos autoriza la “traducción”. Retomando: señalamos lo que la “conca” simboliza pero en el enunciado no hay conca: “Nul Ptyx”. Su estar es, por lo tanto, un estar anulado que establece, junto con su ya indicado valor simbólico, una cierta lógica de su desaparición en el “car” que aparentemente la explica (“Car le Maître est allé...”); de ahí, de ese esbozo explicativo, la inminente necesidad de una reaparición que, implicada en dicho “car” hace que “car” resulte otro espacio de cruce y de tensión entre la negación y la afirmación. En consecuencia, el “Ptyx” reaparece afirmado (“avec ce (seul) objet”) y ofrece, junto con su visualización una explosión semántica en todas sus perspectivas. Enumerémoslas: ante todo, es un “objeto” material tenido por alguien, el Maître; en seguida, y gracias al adjetivo “seul”, equivale a “objetivo”, a “finalidad” (“con esa única finalidad de la que...”); pero, ya desde una perspectiva más amplia, “seul” le restituye un valor posicional en el triángulo semántico ya destacado porque, aun desde su simbolismo como lugar de encuentro de espacio y tiempo, el “Ptyx” sería único con “seul”, lo único que alguien podría llevar para viajar por la región de la muerte, o sea el Styx, la famosa laguna Estigia. Si, a la vez, la región de la muerte es el “Néant” mismo y la “muerte-Nada se honran de ese objeto” habría una consecuencia para extraer: lo propio de la escritura, siendo la “nada” en la medida en que, hegelianamente, la palabra es la desaparición-invocación de la cosa, la escritura se nutre de la nada, escritura y muerte constituyen dos polos de una relación productora que se cumple en la palabra, que es la palabra misma. Blanchot, en *La littérature ou le droit à la mort*, razona sobre estos fundamentos: se trata, invariablemente, de la muerte, que manejamos en el código con que se presenta, que ha producido.

Esta bisemía de la palabra “objet” restituye nuevamente las dos direcciones que tensan la escritura del poema en forma de una bifurcación antagonizante —conca y finalidad— que encuentra, como podíamos preverlo, su síntesis en el adjetivo “seul” que, al aglutinar a las dos vertientes, configura un nuevo espacio de concentración que llama a una unicidad proyectada ciertamente sobre su relación con el Néant. A su vez, la Nada se honra, es activa, la Nada *hace, produce* y lo que produce —porque, gracias al “dont” entran en su esfera ciertos núcleos, se suscita una relación de pertenencia— es una finalidad y una conca cuya unificación puede pensarse, otra vez, en el plano de la metaforización ya

que "finalidad" y "conca" pertenecen semánticamente a órdenes bien diversos.

Esto nos permite observar, en consecuencia, que "Maitre" no podría ser entendido como "maestro" sino como alguien que, con la conca, o sea con lo que retiene espacio y tiempo, o sea con la escritura, hace un viaje por la muerte, la misma que produce la conca.⁶ El "Maitre", entonces, domina, controla, dirige sobre todo en el viaje a través de la Estigia, es "el" Amo que, por otra parte, es quien —figurativamente— ha sacado de las consolas la conca y que por eso ha desarreglado un equilibrio para hacernos presente con un desplazamiento el sentido que tiene y para situarnos frente a su origen y a todo origen. Es alguien que lleva y ejecuta, alguien que hace, en él está el principio mismo de una producción que reclama un espacio y en el que corrientes de decisión se entrecruzan para llevar a las instancias del acto pues el "Maitre" no sólo quita la conca de su sitio sino que la lleva y la hace servir para recoger algo, el "llanto", que vendría a ser una sustancia precisa, lo que en otros poemas podría ser la sustancia "dicha", aquello que un poema podría

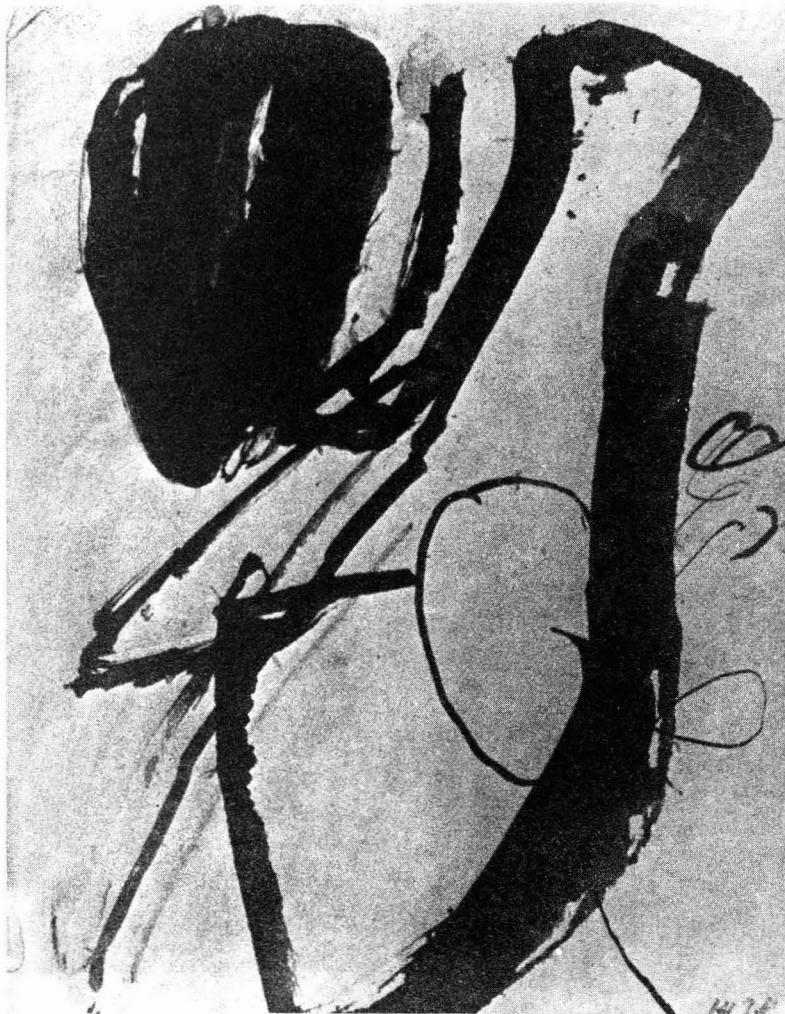
referir. Como lo podemos advertir, estamos aquí frente a otro paradigma, lo que habitualmente conocemos como "tema" y que nos remite a zonas poéticas rituales, específicamente del romanticismo. Pero esta relación nos parece secundaria y hasta caricaturizada porque lo que parece contar en la teoría mallarmeana es la genética que da lugar a la conca, ese instrumento-palabra que recoge el "tema": lo que cuenta es la producción poética, no un "querer decir algo" que, invariamente, pertenece al orden de lo preexistente, preestablecido, repetible, ritual.

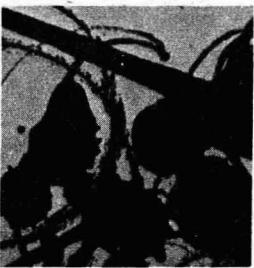
V. El trabajo en el inconsciente: hacia una teoría atomística de la producción poética

Tal vez esté apareciendo con alguna claridad que las palabras del poema son en cierto modo "necesarias", lo que también requiere de explicación no lo son porque, obviamente, estén allí y cumplan determinadas funciones en el interior de sintagmas ya realizados; tampoco porque el "poeta" las eligió mediante una decisión indiscutible y platónicamente entusiasta y en ese sentido son irreemplazables e intocables; lo son porque están incorporadas a un movimiento más amplio, resultan de él y, reciprocamente, lo declaran. Esta necesidad, en consecuencia, permite considerarlas, todas y cada una, en la perspectiva de la constitución del poema y no sólo en el limitado alcance de la frase y su "sentido", completo o completable si acaso hay exceso de hipérbaton. Como se puede advertir, estamos creando el campo para que, al ser consideradas como unidades, tome forma una suerte de atomística según la cual las palabras (unidades, núcleos o átomos) no sólo engendran sino que son engendradas y en esa relación configuran la unidad mayor que es el poema que no sería, por lo tanto, una línea trazada entre frases encadenadas ni una suma de sentidos parciales.

Dejando de lado este esbozo de teoría productiva, y para retomar la propuesta analítica, diremos que nos situamos en el movimiento poético productivo mismo, habiéndolo hallado ya: desde él se nos permite entrar en el resto, en lo que todavía no hemos considerado pero que forma parte del poema y que nos acecha con su enigma. En esta inflexión encontraremos lo que anunciamos al comienzo o sea una acción traductora en su doble vertiente, en la medida en que al explicar un término nos hacemos cargo de una producción que culmina en él y ofrecemos lo que debe ser entendido en el nuevo código en que debe ser reubicado y, para emplear el primer lenguaje tentativo, reescrito.

Llaman en este punto la atención el segundo y tercer verso de la primera cuarteta ("L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore/Maint reve vespéral brûlé par le Phénix"). Ante todo, quiero destacar un elemento gráfico, la primer coma, que acentúa la





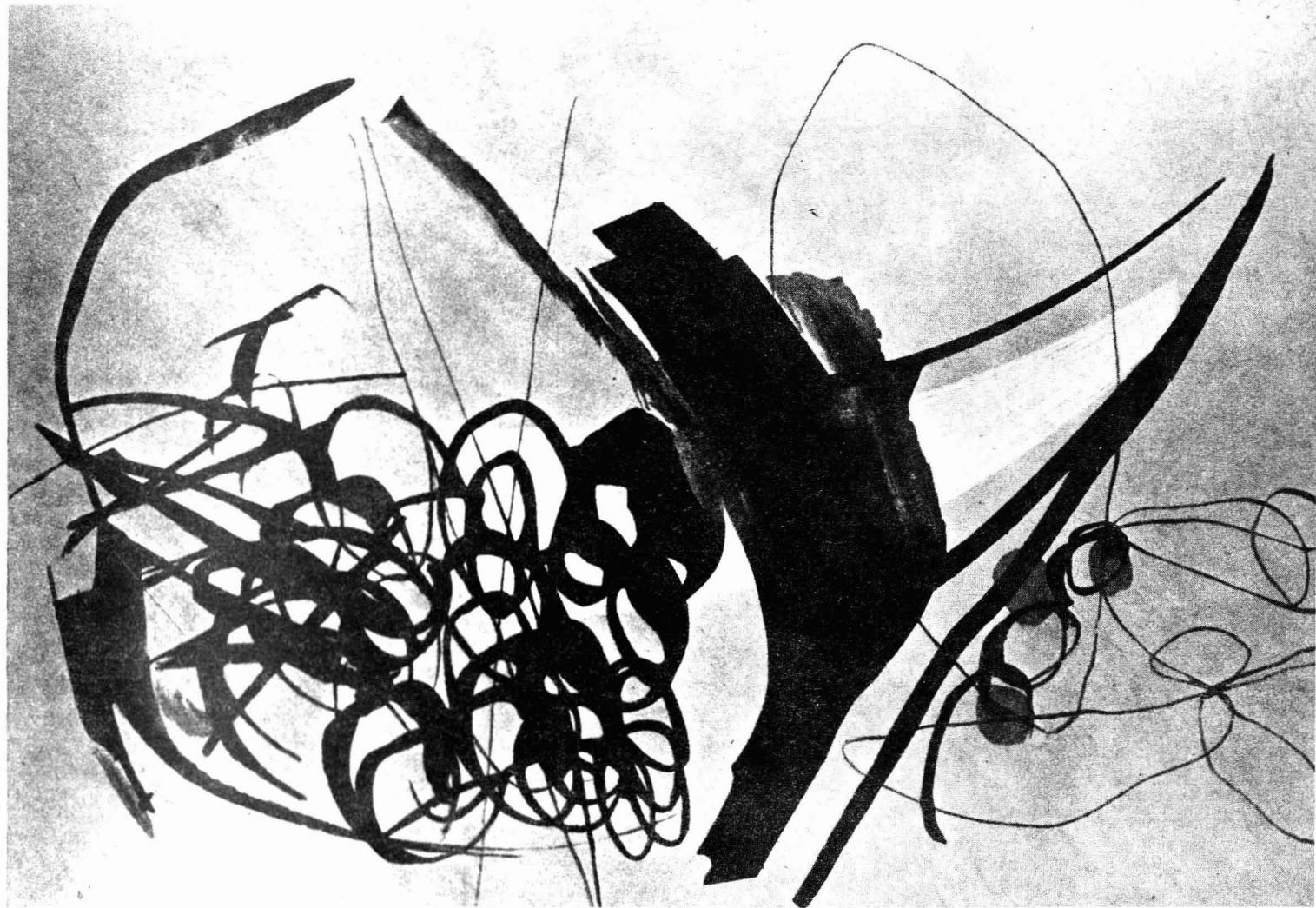
función que cumple lo que está separado por ella: "L'Angoisse, ce minuit". Si la coma es como un foso cavado para significar una separación (puesto que Angoisse es una cosa y minuit otra) en el predicativo "ce" que une ambos términos hay un acercamiento; la coma, por lo tanto, hace más nítida la relación (acercamiento-separación) entre Angoisse y minuit; para nosotros sería, en consecuencia, "La Angustia, esa medianoche" y no "La Angustia, es medianoche", como aparece en la versión de Paz, que sigue la tendencia a considerar los elementos del poema como si necesariamente estuvieran orientados a la descripción.⁷

Si la versión que proponemos es apropiada la predicción puede ser entendida como el pasaje a una equivalencia, como lo que la favorece o sea que La Angustia sería igual a medianoche; a su vez, la medianoche es el ápice, lo central de la noche misma, su núcleo: nunca la noche es más noche que a medianoche; en virtud de estos tendidos se producen sustituciones: Angustia y noche dicen lo mismo, la Angustia es la noche, la noche es la Angustia y una y otra remiten a otra cosa, son alusiones. Estaríamos, casi sin duda, en el terreno de los símbolos al llegar a esas identidades pero eso nos importa menos que una nueva posibilidad que se abre, a saber, que la sustitución de un término por otro puede hacerse en función de esa otra instancia a la que remiten, inscripción anterior y más profunda. Veremos cómo llegamos a ella: si Angustia y/o noche son sujeto del verbo "soutenir", el objeto del verbo es, "reve" (L'Angoisse... soutient... Maint reve). Es reordenamiento sintáctico nos enseña lo que nuestra fórmula dice con toda claridad, a saber que la Angustia (o la noche) sostiene el sueño y ese sostener es como proveerlo, alimentarlo y, por lo tanto, en nuestra terminología, hacerlo trabajar; prefreudianamente, el poema postula que el inconsciente (La Angustia) hace producir (el sueño). Además, en la medida en que no es *un* sueño, sino "maint reve", es decir cada uno de los sueños, uno y todos, muchos, todos los sueños, la producción es incesante, como es incesante el inconsciente.

El poema se va haciendo entonces desde un inconsciente que es, ciertamente, productor y que permanece metido en las palabras que por otro lado ha ido exigiendo para manifestar esa aptitud o capacidad; el poema se hace y va diciendo su trabajo de constituirse, va haciendo la declaración de su pertenencia a un orden productor que, por cierto, no está enunciado pero está en el enunciado o, mejor dicho, da consistencia a la enunciación. Dicho de otro modo, el sueño, espacio que surge del trabajo del y en el inconsciente, puede quemarse y volverse a quemar (mito del Fénix que renace de sus cenizas), o sea consumirse como se consume la materia prima en la producción material pero permaneciendo, cambiado, en lo transformado y, en ese

sentido, renaciendo en la transformado; esquema de un proceso de cambio de forma, lo que permanece —y al permanecer hace presente su cualidad original, nunca eliminada, siempre renaciente— es similar al "valor" que acompaña todo cambio de forma material, lo justifica y da cuenta del proceso en su movimiento. Pero hay emergentes de esa transformación, instantes suspendidos en el proceso que no se desligan de lo que los precede ni están cortados de lo que sigue y que necesariamente sigue: son las palabras —las cenizas— que, nos enseña el poema, no son encerradas ni recogidas por ningún ánfora cineraria, el verdadero panteón, la muerte total. Y aun más: el inconsciente produce el y en el sueño y lo que resulta de esa producción es finalmente palabras que hacen el poema, palabras sueltas que marcan al mismo tiempo el proceso entero y una de sus etapas. Es claro que hay frases, versos, ritmos, rimas: configuran el aspecto estructural, consciente y posterior, allí donde la cultura puede actuar y lo hace olvidando sus orígenes en la medida en que da una apariencia de organización, recordándolo en cuanto no logra reprimir su propio proceso, su historia, tal como de alguna manera lo hemos mostrado al examinar, al comienzo, la forma "sone-to". Pero lo que nos interesa es lo anterior a la organización presente en la organización: el *estar suelto* de las palabras tiene un más allá que tampoco puede ser encerrado, reducido a un cofre; equivale a lo que en ellas se ofrece como libertad, renacer constante que se parece a lo que podríamos definir como "significación" (lo que no cesa en el instante del contacto, lo que se sigue abriendo en una prolongación que no se corta con el consumo, lo que hace presente el proceso de semantización y configura su objetivo, su finalidad, su sentido).

No parece abusivo, pues, señalar que en estos términos se dibuja una teoría de la producción poética (que calificamos como atomística en la medida en que las palabras "sueltas" juegan en ella un papel central) cuyos elementos, para resumir, serían los siguientes: el inconsciente es productor, el sueño su espacio manifiesto, su primera traducción; allí las palabras van emergiendo y, porque están arraigadas en el sueño, no son reductibles, no desaparecen en lo que en ellas vibra, sólo se someten en una instancia segunda a las exigencias, siempre estructurales y por lo tanto autoconscientes de sus reglas, del sintagma, no son instrumentos de conceptos o de símbolos, muestran un proceso. Y si establecer los términos de una teoría como ésta supone definir una cierta actitud poética, también permite trabajar en un poema como éste que la suscita y, gracias a un trabajo como éste, permite formular una relación más o menos precisa entre dos teorías y dos prácticas: la teoría que hizo posible un poema que la declara y se declara como práctica de una teoría, la teoría que favorece un trabajo de análisis que toma su forma al establecer



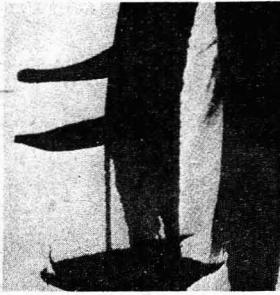
de qué modo la teoría poética dio lugar a un poema.

Pero, para retornar al poema mismo, debemos completar dos líneas que nos lo exigen desde los versos considerados. Por un lado, la cuestión, quizás sólo esbozada o meramente afirmada, de las "palabras sueltas", por el otro la de la producción del inconsciente.

Señalamos en el apartado II el papel que cumple el llamado "desarrollo discursivo" en la conformación del poema, o sea la acción de la sintaxis. Observándola más de cerca podemos registrar —hacernos cargo— de lo que se puede fácilmente apreciar en materia sintáctica: un acentuado hipérbaton que nos llevaría, si nos dejamos llevar, a recomponer una linearidad que encarna nuestra espontanea (!) tendencia a admitir como imprescindible un orden expositivo; aparte de eso, se pueden ver frecuentes elisiones ("...au salon vide (il n'y a): nul ptyx", "Mais proche (de) de la croisée...", "Elle (est) défunte (et) nue...") y, en general, mecanismos de adjetivación que generan, entre todos un amplio y complejo sistema de comprensión que, convencionalmente, podemos designar como "hermetismo". Re-

sulta evidente, por lo tanto, que no entendemos este concepto desde un gesto intencional semántico sino como el resultado de un proceso cuyos balances básicos serían ante todo una contención del flujo lineal y, en seguida, su consecuencia, a saber las condensaciones que realizan dicha contención. Pues bien, tales condensaciones no se dan por medio de imágenes sino en palabras condensadoras destacadas en este juego por elementos gráficos tales como las mayúsculas y la puntuación. Tienen vinculación con este esbozo los análisis que tienen como centro "ptyx", "décör" y "sonore", o sea las palabras que agrupábamos en un triángulo semántico. La sintaxis, entonces, no es la encarnación de un movimiento de "legalización" de conceptos, el vehículo de la estructura, sino un canal contradictorio, un encuentro de fuerzas que tienen sus emergentes en palabras cuyas posiciones constituyen finalmente el poema.

En cuanto a la segunda línea, la de la producción del inconsciente, si esa medianoche (*ce minuit*) no es una sola puesto que, como lo señalamos, es la "noche" misma, su ápice o su esencia, la Angustia, que se equivale a ella, es una traducción y por lo tanto un reflejo de ella pero también un nivel en el



que ciertas operaciones son ubicables; como tal nivel, es un motor (o una máquina como querrían Deleuze y Guattari) que mueve los sueños (los produce), uno tras otro; pero si, a su vez, los sueños son "vesperales" son como prolongaciones de la noche, subsistencias o anticipos de la noche en el día que no ha concluido todavía. Se tiende, en consecuencia, un circuito: Angustia o noche, sueño semidiurno y, en su momento, infinito pues quemado por el Fénix no puede sino renacer, tal como lo exige el mito; por otro lado, eso que es quemado y no puede quemarse no es recogido por ninguna urna lo que hace que ya no sea más sueño sino lo que al poder ser encerrado, se sitúa fuera de la muerte, allí donde reina un trabajo incansable y desde donde todo puede constituirse. Pero si como lo habíamos escrito, la negación nos conducía a aquello que sale de la muerte, la escritura, no podríamos dejar de establecer una relación entre el inconsciente productor y escritura, no sólo como intercambiables sino como generándose recíprocamente, como dos niveles que se están traduciendo uno al otro constantemente. Dicho de otro modo: si el inconsciente es lo que produce y en su incesabilidad está la muerte como fuerza principal, la escritura, que a su vez nace de la muerte, es quien mejor lo saca al exterior, es en la escritura donde todo eso se puede hallar, su origen y su acción.

Este poema que, como lo quería Mallarmé, no tiene tema, es sobre nada, con lo mínimo para no abandonar el lenguaje, tiene finalmente tema: no es sólo su propia escritura sino la Escritura; comentarse a sí mismo alcanza dimensiones genéricas: sirve para determinar un orden en el que cierto tipo de objetos —los poemas— toma forma. Y nunca el orden viene directa e inmediatamente; en el deseo de llegar a él es necesario otra vez, hacer dos traducciones: la primera va de suyo: la Escritura que da paso a lo que el inconsciente no puede decir de sí mismo y de su actividad; la segunda, que se dramatiza en el poema, nos advierte de la relación que existe entre la Escritura y el Inconsciente y, a la vez, cómo dicha relación puede llegar a adquirir una forma precisa desde la que se puede retornar para alcanzar los planos anteriores.

¿Es esto lo que explica el interés de este soneto, su supervivencia? Es muy posible, todo eso configura su riqueza.

Y si la relación entre las dos traducciones que inició este trabajo de algún modo ha podido establecerse se podría, ahora y en consecuencia, proponer una nueva versión en la que todo esté incluido, y que cumpliría el papel de cierre. Es ésta:

SONETO

Con sus uñas puras que en ofrenda entregan su ónix
La Angustia, esa nocturna, alimenta, lampadófora

Un sueño y otro sueño vespertino quemados por el Fénix
y no recogidos por ánfora cineraria alguna

Sobre las consolas en el vacío salón: ninguna concha
Abolida nadería de inanidad sonora
(Porque el Amo se fue a recoger llanto en la Estigia
con ese objeto único del cual la Nada se honra).

Pero cerca de la ventana del norte, vacía, un oro
Agoniza quizás según un decorado
De unicornios que arrojan fuego contra una ninfa

Que está desnuda, muerta en el espejo en tanto que
En el olvido clausurado por el marco se fija
Con sus titilaciones, súbitamente, el septeto.

Notas

1. Pierre Klossowski, "Le geste muet du passage matériel au dessin", en *Change* No. 5, París, Du Seuil.
2. Jacques Lacan, "La carta robada de Edgar Allan Poe", en *Escrítos II*, México, Siglo XXI, 1975. Traducción de Tomás Segovia.
3. Octavio Paz (*Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1971): "La primera versión es de 1868 y ostenta un título que Sor Juana habría envidiado: *Soneto alegórico de sí mismo*." Y luego: "El poeta le envía la primera versión del soneto (a Lemierre) y una carta que contiene indicaciones precisas: "Es un soneto inverso, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas..." Las declaraciones del poeta ilustran, como se advierte, los esbozos que hemos trazado por medio del análisis. Coincidencia ejemplar que nos permite sortear el "querer decir exacto" para mostrarnos un texto cuya teoría no está fuera de él.
4. Jean-Joseph Goux. *Economique et symbolique*, París, Du Seuil, 1973. El concepto de "anclaje" en el inconsciente remite a la "traza" o "marca" que sería el puente o sendero que lleva a lo que en el inconsciente produce y que permanece en el signo como unidad del código.
5. Jean Hyppolite, en *Les Etudes Philosophiques* No. 4, París, Oct.-Dic. 1958, cit. por Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Du Seuil, 1975.
6. El *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert (París, 1963), define "Maître", en una primera acepción, como "Persona que ejerce una dominación, que dispone, de hecho o de derecho, de ciertos poderes sobre los seres y las cosas." Hay cinco variantes de esta acepción. En una segunda la definición es: "Persona calificada para dirigir" de la cual sólo la segunda variante se refiere a la enseñanza. Nuestras reflexiones, en consecuencia, atienden a lo fundamental de la carta semántica del término en francés; traducirlo por Maestro supone pensar más en el español.
7. A menos que se considere que hay una elisión: "dans", lo que daría "La Angustia, en esa medianoche"; no nos parece que esta interpretación sea plausible dado el nivel de abstracción del poema (movimiento antagonico de la descripción) y la aparición inmediatamente posterior de "Maint reve" que, sea como fuere, supone una repetición y una multiplicidad; si se prescindiera este matiz y se aceptara ese "dans" supuestamente caído se estaría singularizando y localizando lo que tiene otra inscripción.