

LAS FORMAS DEL DECIR. VARIACIÓN, PERMANENCIA E INVENCIÓN:

LAS COINCIDENCIAS DEL DECIR Y VARIACIONES
DE UNA FIGURA DE ESCASA FIGURACIÓN¹LISA BLOCK DE BEHAR
Universidad de la República
Uruguay*A Paloma, mi hermana*

Para empezar sería necesario preguntarse, una vez más, por dónde empezar². Si bien esta pregunta ha sido origen de consignas militantes y respuestas alineadas o polémicas, no es raro que los comienzos hagan referencia a sí mismos o, bíblicamente hablando, se invoquen. Dadas las dimensiones de la iniciativa que se proponen los profesores de Idioma Español, de las urgencias a las que se deben enfrentar en esta problemática etapa de la enseñanza de la lengua, también será difícil el comienzo de hoy. Ahora se suman, a los viejos problemas ya conocidos, los riesgos de una actualidad condicionada por las redes mundiales donde se expone una comunicación mediática formidable pero incontrolable, donde la lengua está en el medio, es un medio, está en los medios.

Sometida a la aceleración que la comunicación le impone, a la facilidad de una información que accede a sitios infinitos y a pródigos y muy próximas enciclopedias, los instrumentos que pone a disposición la tecnología facilitan correcciones instantáneas (no siempre necesarias o deseables), traducciones inmediatas, definiciones en numerosas lenguas, colecciones de sinónimos y otras aplicaciones verbales automatizadas. Una felicidad cómoda y cotidiana, una suerte de paraíso bajo especie de pantallas domésticas y familiares, planetarias o personales, pantallas como ventanas, como paredes, como libros de variables tamaños, de dóciles tipografías, como libros de bolsillo. Pero –ya se sabe, ya se dijo– esas posibilidades extraordinarias son asimismo causa de indolencias cómplices, programas que difunden las más inconvenientes vulgaridades, de discursos y espectá-

1 Conferencia inaugural pronunciada en ocasión de realizarse el Primer Simposio de la Lengua Española y Cuarto Coloquio de Historia del Español, cuya convocatoria tuvo el tema «Las formas del decir. Variación, permanencia e invención». ANEP. CFE. Departamento Nacional de Español. Instituto de Profesores Artigas. Montevideo. 1, 2 y 3 de septiembre de 2011.

2 Lenin, «Par où commencer?». Primera publicación, en mayo de 1901, en el número 4 de [chispa. Sobre la frase de Lenin «Una chispa que incendiará la pradera»].

culos grotescos, groseros, descuidos verbales que son, a esta altura, no solo injurias a la lengua materna sino ultrajes a un lenguaje que, como tantas veces se dijo del estilo, es el hombre mismo.

La perplejidad del comienzo es natural, previsible, y este bienvenido simposio que reúne a los profesores de Idioma Español ha de ser una instancia decisiva para atender las contradicciones de una realidad que se escurre entre pantallas, sus maravillas y malentendidos. De ahí la pregunta y las innumerables incertidumbres cuando, ante un gesto de generosa confianza institucional y amistosa, parece necesario asumir la responsabilidad de un comienzo. De manera que, sin perder de vista los planteos disciplinarios propuestos, me interesa atenerme a las «formas del decir, su permanencia e invención», a la naturaleza verbal de un tema que, tal como se formula, pone en juego la palabra desde el principio, aludiendo tanto a la estabilidad rigurosa de las reglas como a la imaginación que las transgrede.

No se trata, sin embargo, de remitir estos trámites de iniciación al ineludible antecedente verbal ancestral y arquetípico, aunque uno se pregunta si existe otra forma de empezar, más allá de la palabra, más allá de los deslizamientos teológicos que tal vez complicarían demasiado las cosas.

Entonces, entre redundancias incoativas y preámbulos metalingüísticos, podría empezar por la palabra que se dice y se escribe, por abordar los aspectos primarios de un tema al que desearía prestarle inicial atención.

Se intenta observar en la *sucesión*, que es propia de la discursividad, las «coincidencias del decir», una suerte de concomitancia de la que se vale el discurso para dar entrada a formas de *simultaneidad* en su incontenible devenir. Los recursos con que cuenta la comunicación en la actualidad han introducido indicios de esas coincidencias, y habrá que revisar someramente algunos antecedentes.

De ahí que interese abordar, una vez más, la crítica relación que se entabla entre el discurso oral y el texto escrito, la vigencia visual y verbal de una escritura que se ve y se lee, las mutaciones básicas que introduce la preponderancia progresiva y, a esta altura, las emergencias de una tecnología que altera los límites así como las invenciones poéticas que los superan.

Si no fuera un abuso retórico probaría esbozar, hacia el final, una figura de escasa figuración, poética y plural, que hace de esa simultaneidad su dudosa condición.

Dejando de lado viejas querellas recuerdo un ensayo de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) en el que el filósofo uruguayo —sin aludir a quienes se ocuparon del tema desde un punto de vista lingüístico— llamaba la atención sobre el conflicto que plantea la linealidad de la escritura, la disposición sucesiva de la tipografía, una imposición consecutiva que reduce las eventualidades del tiempo, o las suprime, así como no aparecen en la escritura otras circunstancias, igualmente omitidas por los recursos gráficos convencionales. Dice así:

El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento.

En realidad no sería esa complejidad la única omisión. El título del ensayo no deja de ser sorprendente: «Sobre la sinceridad literaria. Reflexiones diversas artísticas y literarias», y transcribe una conferencia de 1920

que permaneció inédita hasta 1963, cuando se publicó con otros textos bajo el rubro «INÉDITOS».

Si bien no es al carácter lineal del *significante* –en términos de Saussure– al que alude Vaz Ferreira, ni a los severos reparos con que el lingüista denostaba la escritura, con una animadversión excesiva, llegando a decir que «vela y empaña la vida de la lengua: [que] no es un vestido sino un disfraz»³, entre muchas otras imprecaciones similares, a los que me remito, vale recordar algunas de las simplificaciones de quien fuera considerado fundador de una corriente que se impuso en el siglo pasado.

De paso, me detengo apenas un par de minutos para aproximar esas preocupaciones relativas a la escritura al consabido expediente de la *différance*, ampliado por Jacques Derrida, cuando especulaba sobre lo que él consideraba «esa falta silenciosa de la ortografía» que en español denominaría *diferancia*, con *a* (valga el barbarismo), para indicar una diferencia significativa que en francés se escribe y se lee pero no se dice ni se escucha, una falta de coincidencia que se verifica entre la sonoridad de la palabra y una transcripción vocálica que marca la diferencia. Esa diferencia gráfica (la *a* en lugar de la *e*) que, en esa lengua, la voz no distingue ni el oído advierte, sería emblema de la posteridad o de las postergaciones que implica la escritura, las reservas de una temporalidad diferente que da lugar a cambios, un *aplazamiento* necesario que se verifica entre la escritura y la lectura, entre un tiempo y otro, un devenir que se detiene en la *espacialización* de la escritura, sobre la que Derrida medita a partir de las afinidades de dos vocales, que compromete la permanencia y la invención, y sus variaciones. También en español se entiende por *diferir* tanto una diferencia como una postergación.

Esa breve digresión o, más bien, una variación sobre el mismo tema habilita una *anécdota* que, según su origen griego, significa precisamente «lo no publicado, lo inédito». Durante la estadía de Derrida en Montevideo, de la que ya pasó más de un cuarto de siglo, al salir de este mismo recinto (tal vez alguno de los presentes aún lo recuerde), Derrida preguntó a quién consideraban los uruguayos el mayor filósofo de Uruguay. Pero ¿cómo contarle a Derrida que había sido nuestro compatriota, quien no solo se había planteado como problema las diferencias entre la palabra oral, que desaparece, y la palabra escrita, que, silenciosa, permanece, un pensador que preconizaba alterar las convenciones de la representación gráfica para ser así más fiel al acontecimiento de la temporalidad verbal y sus accidentes? El filósofo uruguayo impugna la precariedad de las representaciones gráficas, sugiriendo que habría que inventar otras formas más útiles, más sutiles, más variadas, menos esquemáticas y taxativas.

Sabía que «el actual modo de escribir es malo, que está viejo, que hay que mandarlo archivar» (son sus palabras, 1963: 379), que se hacía cada vez más apremiante pensar en escribir de otra manera.

Si bien entiende que los participantes en los movimientos artísticos de las vanguardias advertían esas desavenencias y, procurando superarlas,

3 SAUSSURE, Ferdinand de (1945): «Desacuerdos entre grafía y sonido». En *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

recurrían a «artificios gráficos», casi irrisorios algunos, sus inventos resultaban insuficientes para expresar lo que él llamaba «nuestras complicaciones mentales». La invención vanguardista no pasó mucho más allá de ser experimental, pintoresca, casi nula, y Jorge Luis Borges, como arte y parte, se retracta en la «Invocación a Joyce» de

los conventículos y sectas
que las crédulas universidades veneran.
Inventamos la falta de puntuación,
la omisión de mayúsculas,
las estrofas en formas de palomas,⁴

Estos desvelos habrían encontrado en las invenciones que la ingeniería produce, gracias a las herramientas informáticas que la actualidad tecnológica prodiga, algunos resquicios para lo que quedaba por decir.

Los extraordinarios recursos *hipertextuales*, tanto en su acepción informática como poética (pienso en la terminología de Gérard Genette, que también estuvo aquí tratando temas afines), semejantes a versiones computadas de remotos palimpsestos, los usos de recientes procedimientos de comunicación que suprimen las distancias, atenúan parte de brechas insalvables hasta hace poco y, aunque el conflicto se mantiene, son indicios de que los años por venir continuarán inventando instrumentos para competir en imprevistos juegos de lenguaje oral y de escritura, en coincidencias que obliteran *gaps* (así como suena, también en español).

En efecto, las escasas alternativas de un sistema gráfico impreciso no bastan «para expresar la complejidad del pensamiento», como decía el uruguayo. El esquemático par de paréntesis, la coma, los guiones, el limitado repertorio de signos para expresar emociones requiere un sistema aún inexistente, ya que «pensamos muchas cosas al mismo tiempo». Habría que inventar algo más o algo mejor, decía Vaz Ferreira, para que las ideas no se separen unas de las otras sino para que se fundan entre sí. Esta fusión (o confusión deseable) que el acontecimiento favorece no tiene lugar en la escritura y quien habla, quien escribe, quien imagina, se debate contra las restricciones de poco más de media docena de signos rígidos, convencionales, que someten la continuidad del fluir verbal.

Pero si faltan signos, no faltan las contradicciones. De ahí que el hablante, el escritor o el poeta no se resignen e, incluso, necesiten de la violencia impuesta por las carencias y limitaciones («*contraintes*», dirían los cofrades del OULIPO, acrónimo del *Ouvroir de littérature potentielle*), convirtiéndolas en desafíos que su imaginación suele enfrentar y vencer, o no, apostando a las fallas inherentes al propio lenguaje, en el que radican pérdida y beneficio a la par.

En procura de alguna solución, Vaz Ferreira proponía una escritura «en pentagrama», líneas del espacio musical en las que fuera posible inscribir claves de iniciación y de interpretación, de duda, de certeza o de proba-

4 BORGES, Jorge Luis (1969): «Invocación a Joyce». En *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.

bilidad, un «concierto» de manera que los pensamientos anexos actuaran junto al pensamiento principal sin dejar de lado reflexiones de distintas jerarquías. Los paralelismos del pentagrama, sus claves musicales, la simultaneidad coral de voces emitidas, la pluralidad de sonidos y silencios que el concierto propicia, ofician como un modelo válido que podría habilitar una restitución y comprensión más justas del debate sobre la verdad o la sinceridad, ya que era ese su tópico.

Cuando André Chouraqui, el traductor de la Biblia, tal vez el más eminente de los últimos tiempos, presenta el Evangelio de Juan como «una composición sinfónica, comparable a la del Cantar de los Cantares», explica: «El genio de Juan consiste precisamente en emplear la lengua griega para expresar el misterio de una visión hebrea. Juan logra crear una lengua nueva, una suerte de hebreo-griego por medio de la que el cielo hebreo se refleja en un espejo helénico». Me pregunto si Joyce, al referirse al *«Jew-greek is greekjewe. Extremes meet»*, no respondería, en su medida, a una visión de coincidencias ecuménicas similar a un reconocimiento poético que no solo Chouraqui bien profesa.

Las reducciones que la irrevocable continuidad impone al decir, las parcialidades que la linealidad implica, inquietaron a quienes se desvelan por reflejar en sus textos esa «sinceridad literaria» que preocupaba a Vaz Ferreira. Ya se sabe que, desde la formulación de los principios sistemáticos de la lingüística, el reconocimiento de esa consecutividad auditiva y temporal fue fundacional y determinante.

Mucho antes aún, desde épocas inmemoriales, la condición temporal definió el carácter efímero del discurso, las palabras que el tiempo, como el viento, se llevó, su naturaleza vocal y auditiva, asociada a la fugacidad de los sonidos o de las artes que los producen, que destacan o discuten sus atributos. Son procedimientos verbales que cuentan con el tiempo en que se desarrollan y con el instante que lo suspende, que queda en suspenso aunque, en realidad, no queda; no bien pasa, desaparece. Los altibajos teóricos, los fundamentos del dialogismo, de polifonías, los actos de habla, las repeticiones, las circunstancias de la enunciación, también desde las perspectivas pragmáticas, no descartan, por forzosa, la linealidad y administran, en parte, las coincidencias del decir o su silenciosa vigencia.

Algunas décadas después, desde la ficción, en «El Aleph» Borges (un narrador que se llama como su autor) manifiesta una contrariedad similar a las elucubraciones de nuestro compatriota y, dispuesto también a contar con sinceridad la verdad de los hechos, pretende realizar un informe que no esté contaminado de literatura ni de falsedad. Son sus palabras. No obstante, ante la imposibilidad de resolver el problema, decide resignarse a que la descripción de innumerables y diferentes actos que coinciden en un mismo instante y en un mismo punto deba desarrollarse en el tiempo. Vencido por las convenciones del relato, y sabiendo que no tiene otra alternativa, asegura: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es» (Borges 1974: 625).

Sin embargo, habría alguna posibilidad semántica de esquivar esta aporía. Por ejemplo, los homónimos (y sus variantes) cuentan con la pluralidad significativa para jugar con los varios significados que una misma voz acumula.

Pero aun si se pensara en homónimos, en dilogías o equívocos ('silepsis' dice a veces la retórica, o 'antanaclasis' –no le faltan términos abstrusos a la susodicha disciplina–), tampoco se articularían dos palabras sino una misma palabra con dos significados afines, distintos o, incluso, contrarios, que coexisten al mismo tiempo en la misma voz o en un mismo enunciado. «*En fin – las palabras tienen varios sentidos si no uno se entendería siempre*» (Mallarmé 1945: 852). Es discutible ese optimismo de Mallarmé o, tal vez, como otros poetas, convencidos del carácter musical de ciertas coincidencias, saque partido de un presunto *desentendimiento* y no descarte los beneficios de las paradojas que la contrariedad o semejanza de los sentidos legitiman.

Entre la simultaneidad y la continuidad, el tiempo queda comprometido desde el principio con la palabra. El comienzo de *Galáxias*, de Haroldo de Campos (1984), es un buen ejemplo pues asume, desde la poesía, varios aspectos del dilema. Si la puntuación, los signos gráficos, en general, son insuficientes, opta por dejarlos de lado y vuelve al origen, cuando todavía no se habían inventado. Iniciando, en sus *Galáxias*, una nueva versión del *Génesis*, que el propio Haroldo tradujo directamente del *Bereshith: A cena da origem* (1993), el poeta se aventura hasta el borde del tiempo, cuando no habría interesado distinguir las unidades temporales ni verbales reunidas aún en el *continuum* de una palabra sola y sin términos, interminable como la eternidad: «*no jornalário no horáriodiário semanário mensário anuário jornalário*» (de Campos 1984: s/n). Sin divisiones en el espacio sideral de las galaxias, una pura continuidad prevalece desde el comienzo.

Ahora bien, si pienso en otra salida retórica, en metáforas o metonimias o en otras figuras, la aporía se mantiene. Es cierto que el *tropo* acrecienta el sentido por el cambio que implica, pero tampoco se pronuncian dos palabras a la vez sino una palabra *por* otra.

El desplazamiento retórico que, en lugar de pronunciar un signo o dos, logra la pronunciación de un signo *por* otro, una *sustitución* o, mejor dicho, una *multiplicación*: un signo X otro, con un signo de *por*, o sea la cruz de multiplicar en el medio de manera que, entre dos palabras, solo figura una.

Gracias a esa doble operación de sustitución y multiplicación el sentido crece y los ecos de las palabras cruzadas se entreoyn, como sonidos presentes y remotos, fragmentos dispersos que se afanan por retornar a la unidad de la que se desprendieron. Una palabra se puede partir al medio o en fragmentos desiguales, dos o más, pero, en tal caso, cada fragmento deviene una palabra y la simultaneidad es solo aparente.

Es similar y frecuente que una palabra se componga de varias voces; por ejemplo, el *idiomaterno* (por continuar en el universo de Haroldo de Campos) alude a la lengua madre por medio de una fecunda haploglogía, en la que se superponen o contraen dos sílabas consecutivas, fundidas ambas

en una misma voz, en una misma y entrañable unión de la que la maternidad –que insinúa asimismo el origen de la lengua adánica edénica– no reniega. En la voz del poeta una sola palabra concilia cultura y biología, lengua del origen y origen genético en una misma dicción, unidos desde un mismo principio, pero, aun así, la continuidad no se interrumpe.

Esa tendencia aglutinante que reclama para sí la poesía, esa vocación por la coincidencia llega a derogar incluso *los límites del idioma*. Ni la filosofía ni la poesía pueden restringirse a una sola lengua, porque las coincidencias que favorece la poesía van más allá de las lenguas, más allá o más atrás de los conceptos, desde antes de Babel.

Por repetición, por proximidad, por la fuerza de las palabras y las cosas, cada lengua reserva huellas de otras lenguas y el poeta, detective o arqueólogo de la imaginación, suele rastrearlas. La coincidencia de palabras deviene una sola *palabra*, el *babelidioma*, que designa las fusiones o confusiones previas al ordenamiento de las lenguas, de una instancia de soberbias y rivalidades, engaños y desobediencias. Así como los homónimos deben reducir su pluralidad semántica a un solo significado en el uso práctico de la comunicación, se diría que la pluralidad prebabilística de lenguas habría reunido todos los significados contenidos en un saber, en uno solo, resumido en una misma palabra, una sola.

Por un pase mágico, la serie de palabras que forman un verso deviene «una palabra total, nueva, ajena a la lengua y casi incantatoria», insiste Mallarmé. Pero no es el único.

En «Undr» –un relato de maravillas que resume una sigla en su título: U N D R, o un milagro solo en consonantes: *¿wonder, Wunder, UNDR?*–, entre asombros y prodigios, cuenta Borges que los poetas buscaban denodadamente la palabra única, que contenía todas las demás, de la misma manera que una lengua anterior y única habría contenido las demás lenguas. No es la única vez que hace de esa afanosa búsqueda verbal su «materia épica», leyendas de un ciclo de aventuras entre heroicas o místicas que consagra todo en una unidad, en un instante, de simultaneidad o de eternidad, un tiempo sin tiempo que se busca con el mayor fervor.

¿Arrogancias del poeta que presume *condensar* (y es eso lo que significan en alemán *Dichten* y *Dichtung*), o arrogancias del hablante que, constructor o usuario de torres espaciales o redes satelitales, olvida los mitos del pasado y avizora imágenes cada vez más perfectas, más poderosas? Ya son numerosas las conexiones que defienden la *acción común* asegurando la comunicación. No se trata de restaurar la torre ni de destruirla, porque simplemente la torre, de dimensiones planetarias, se confunde con el mundo y, si se atenta contra ella, el mundo entero se desmorona.

Ya sea en silencio, ya sea una sola palabra, no son demasiado diferentes las concepciones y las prácticas de quienes, nostálgicos del Paraíso, prefieren no renunciar a la búsqueda primordial y poética, y encontrar en las palabras o entre ellas una instancia de felicidad.

Por esas consideraciones previas, por los rigores de la mentada e inquebrantable continuidad, por la obsesiva búsqueda de una síntesis sincera, impresiona la invención poética de un escritor que anticipa los prodigios técnicos que la informática ha convertido en una creciente e

inadvertida rutina. Justo en Aleph, justo en la primera letra hebrea (que también nombra el primer número), el poeta hace coincidir una palabra, un cuento, un libro, uno o dos títulos, un punto, un objeto extraño, un mundo, todo el mundo, sus episodios y épocas, sus secretos y silencios; en una sola palabra, el universo entero al pie de la letra o de su nombre.

El poema podrá devenir una palabra, una sola, o una maravilla que, por arte de magia, convierte el mundo en belleza, como cuando coincidían en el origen, cuando κόσμος significaba ambos en una misma voz, y el universo era considerado un sistema bien ordenado.

Hace ya bastante tiempo denominé *intraducción*⁵ esa palabra que es más que una en un idioma que es más que uno, donde la verdad y la tautología plurilingüísticas valen, simultáneas y a la par.

Si bien las herramientas informáticas se empeñan en corregir *intraducción* en *introducción*, con el fin de normalizar el término anómalo, es ese aspecto transgresor del neologismo el que subrayo para poner en evidencia las diferencias de significado a las que la fragmentación da lugar: *in-traducción*; 'in-', el prefijo privativo o negativo, da cuenta de una traducción imposible.

Pero *intraducción* también admite otra segmentación, segunda o igualmente primera, tanto da. En este caso, el prefijo 'intra-' (que significa «dentro de, en el interior de») orienta la significación hacia el intersticio profundo de una interioridad honda. Como si fuera una contienda entre prefijos, segmentada de uno y otro modo, *intraducción* alude a una traducción a la que no se accede, ya sea porque los sonidos de las palabras son otros, ya sea porque se pierde el sentido *esencial* (el principio fundamental y primero), sustancial e insustancial a la vez. Una esencia concentrada: se siente pero permanece oculta e intangible, fuera del alcance de los sentidos.

A pesar de la vocación multilingual propia de los medios de comunicación y, especialmente, de las redes de internet, aun las retóricas más recientes restringen sus inventarios a una sola lengua. De ahí, en parte, la escasa figuración de la *intraducción* en los manuales o en los tratados. Hoy en día no solo los poetas manifiestan la ansiedad o la angustia de transgredir las aduanas idiomáticas, tendiendo a desoír el ruidoso fracaso de Babel que su desmoronamiento continúa provocando; de ahí la necesidad de reunir los fragmentos dispersos de una construcción asediada o asaltada, que cae en pedazos: torres de Babel, de Troya, de Nueva York, de todos los tiempos, «definitivamente inconclusa» (Lasplaces 1938: 130).

Frecuente en poesía, frecuente en títulos y enunciados aforísticos, la *intraducción* pone en evidencia la necesidad del poeta de atravesar las fronteras de un *idioma particular* en procura de un *idioma universal* o, en el extremo contrario, un *idioma propio* (una redundancia etimológica, en

5 Si bien he trabajado sobre esta figura desde hace muchos años, solo recientemente me enteré de que Augusto de Campos utilizó la misma denominación para una noción similar, aunque considerada desde su perspectiva poética, en relación con «esa idea de la traducción creativa o de traducción-arte» (De Campos 1995). Una coincidencia que mucho aprecio y celebro, que me interesaría conciliar con las reflexiones que he formulado desde mis primeros trabajos sobre Jules Laforgue.

tanto el griego *idios* significa «lo propio, lo que es de uno»), restañando fracturas, restituyendo las partes de un *símbolo* que se quiebra a propósito para que, a prueba de cualquier separación, sea la amistad la que vuelva a reunir las, que es ese el origen mítico y una de las explicaciones legendarias del símbolo que aún convence.

Un golpe de azar simbólico se entrevé en un lance de dados muy poético. Aludo a un verso en extremo famoso en el que las palabras, como los dados, ruedan hasta encontrarse y unirse en una coincidencia fortuita, en el espacio de la página que es fatalidad del poema. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hazard*, «un lance de dados jamás abolirá el azar».

Abundan en poesía ejemplos de intraducción, también —ya se decía— en los títulos, que tienden a invocar una palabra que, sucinta, se ubica entre dos o más lenguas, una figura de escasa figuración, de difícil clasificación y traducción.

En pocos poemas, «la pasión por el lenguaje» se confiesa en forma tan franca como lo hace Borges en «Un lector» (1974: 1016). Sin presumir de la erudición del filólogo, poetiza sobre las declinaciones, los modos, las mutaciones de letras y sonidos, que él se concentra en estudiar cuando pierde la visión. Esa pasión (que era evidente aun antes de cualquier ceguera) define su vocación lingüística hacia el estudio «del lenguaje de hierro», como dice refiriéndose al anglosajón.

Trata de mitigar la tragedia de su carencia consagrándose al lenguaje de sus ancestros, a identificarse con las gestas heroicas en las que se cruzan espadas con palabras (¿*Word/sword/words/swords?*), voces guerreras de una epopeya que, como la de Homero, se revela a pesar de la ceguera del poeta. Su propia ironía consiente la ironía de Dios que le otorgó, simultáneos, los libros y la noche en un mismo don (Borges 1974: 809). Ese don es *gift*, en inglés un «regalo», pero un «veneno» en alemán. El anglosajón, el lenguaje de hierro, aproxima *irony* a *iron*, el metal, y se cruzan las palabras y las espadas entre dos lenguas.

Contra la fatal linealidad del discurso, el poeta intenta volver al principio mediante un verso, «dar la vuelta», como Mallarmé invierte el cubilete en el poema, como el surco que rotura el arado en la tierra, se dirige (en francés *vers*) en sentido contrario (*versus*), para dirigir el movimiento del verso en sentido inverso.

Contra la prosa que progresa, el verso del poema regresa, que es su contradictoria forma de avanzar. Por medio de repeticiones de unidades, de medidas, de los sonidos que riman, de semejanzas y diferencias, de círculos que se cierran en torno.

La intraducción simula afanzarse contra el monolingüismo, contra la linealidad, articulando una voz entre dos lenguas, poniéndolas en juego, un juego de azar, de dados, de símbolos que ruedan, de figuras que se quiebran y al final se unen.

Por medio de la intraducción el hablante arriesga un cruce de fronteras, una aventura entre lenguas que ronda el pasado ancestral con nostalgias de una especie paradisíaca, de una lengua anterior a la fragmentación de idiomas, que insinúa la unidad prebabilística, preidiomática, pretérita, previa a la caída (con mayúscula o con minúscula), que dio lugar a los

tiempos, a la muerte, a los idiomas, que inventó palabras, sus desplazamientos, las metáforas y las urgencias de la traducción, siempre imperfecta, inacabada, incompleta.

Las comunicaciones planetarias, los desplazamientos y sus metáforas ponen en contacto idiomas extraños en un mundo compartido y pleno de conocimientos remotos que remontan la historia hasta las voces no oídas o no escritas en el desierto. Sin embargo, la intraducción es tan antigua como las afinidades entre *deserción* y *desierto*: ambas se originan en un *sermón* similar, confundiéndose en una misma voz: *una voz en el desierto*. Las palabras se enfrentan, como en un espejo, y una se ve en la otra, se entrecruzan como espadas, restituyendo un pasado varias veces original, espejismos verbales que revelan apariencias de continuidad en las coincidencias del decir, en la variada intensidad de lo mismo⁶.

Ya al final, y para terminar, propondría un ejemplo más, como un signo de interrogación que, clave en la escritura, bien podría remitir al comienzo cuando aquí se planteaba el debate, aún vigente, de la escasez de signos, de la insuficiencia de la escritura para representar las modulaciones de la voz así como las coincidencias circunstanciales que inciden en la interpretación del sentido. Del problema de la simultaneidad irrepresentable se derivó hacia la *intraducción*, una figura de escasa figuración pero que resume la aspiración del poeta a significar siempre más. Para realizarla recurre no solo a la pluralidad de sentidos de la palabra en su propia lengua sino al crecimiento semántico que se produce en el cruce de más de una. Con ese propósito recuerdo el nombre de *Swann*, que designa a un personaje muy distinguido, protagonista de la famosa novela de Proust, un «cisne» en inglés, una *rara avis* porque es el nombre extraño, el nombre de un extranjero, de alguien que procede de otras tierras. Inglés, en francés se traduce como *cygne*, un vocablo que se confunde con la sonoridad de un «signo», *un signe*. Un concierto de sentidos como canto final, *un chant*, y, si bien no se pronuncia igual, devuelve su voz al nombre propio y hasta podría rimar con él, en dos lenguas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter ([1923]1982): «Il compito del traduttore». En *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Traduzione e introduzione di Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi editore (39-52).
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1987): *Las metáforas del desplazamiento*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (2004): *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*. Traduction par Albert Bensoussan. Paris: L'Harmattan.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis (1989): «Undr». En *Obras completas*, III. Buenos Aires: Emecé Editores (48-51).
- BORGES, Jorge Luis (1999): *Œuvres complètes*. II. Édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès. Traduction par Jean Pierre

6 JAMES, Henry (1903): «*the varying intensity of the same*». En *William Wetmore Story and his Friends*. Boston: Houghton, Mifflin & Co.

- Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Néstor Ibarra et Françoise Rosset. Paris: Gallimard.
- CAMPOS, Augusto de (1995): «La otra lengua: un diálogo casi visceral con la traducción» (fragmento de conferencia inédita), en <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3289334.htm> (consultado en 05/07/2011).
- CAMPOS, Haroldo de (1984): *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris.
- CAMPOS, Haroldo de (1993): *Bere'shith. A cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques (1987): *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1996): *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- KNAUTH, Alfons: «The Paradigm of Babel in Latin American Literature». *Cyberspace Symposium on Paradigms of Multilingual Literature*, ICLA/AILC, Sept.-Dec. 2009.
- KNAUTH, Alfons (2011): «Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine». En *Old Margins New Centers – Anciennes Frontières Nouveaux Centres*. Bruxelles : Ed. Marc Maufort/Peter Lang.
- LAFORGUE, Jules (1979): *Œuvres complètes*. I-II. Genève: Slatkine Reprints.
- LASPLACES, Alberto (1938): *Nuevas opiniones literarias*. «Teoría del Nous' por Emilio Oribe». Montevideo: Biblioteca Rodó.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1938): *Œuvres complètes*. Contenant *Les Chants de Maldoror*, les *Poésies*, les *Lettres*, une introduction par André Breton, des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy, une table analytique, des documents, répercussions. Paris: G.L.M.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945): *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.
- MILLER, J. Hillis (1985): *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- PASTERNAK, Boris, Marina TSVETAYEVA y Rainer Maria RILKE (1983): *Letters: Summer 1926*. Edited by Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak, and Konstantin M. Azadovsky; translated by Margaret Wettlin and Walter Arndt. San Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.
- ROSSETTI, Dante Gabriel ([1887]1913): *The Poetical Works*. 2 vols. Ed. William Michael Rossetti. Boston: Little, Brown, 1913. I, 16-20 (American printing of the British edition published by Roberts Brothers).
- SPENGLER, Oswald (1918, 1922): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Band I, Wien: Braumüller; Band II, C. H. Beck, München.
- VAZ FERREIRA, Carlos ([1920]1963): «Sobre la sinceridad literaria». En *Inéditos XX* (Suplemento). Montevideo: Cámara de Representantes del Uruguay (377-437).