



Orbis Tertius, vol. XXII, n° 26, e060, diciembre 2017. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Leer, destruir, repetir el comienzo

Juan Bautista Ritvo *

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina

La fascinación que ejerce desde la Antigüedad, se explica por el hecho de que, predispuesto por sus orígenes, el personaje de Orfeo transgrede un cierto número de oposiciones que sirven para definir la naturaleza humana: hombres/dioses, hombres/bestias, vivos/muertos, transgresiones que constituyen los temas de los trabajos que le son atribuidos.

Luc Brisson
Orphée et L'Orphisme

Pues éste es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, para lo cual no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el colorido hervidero de los antiguos dioses.

Friedrich Schlegel
Discurso sobre la mitología

Es singularmente significativo que un vocablo tan anodino como el verbo “leer”, carente de los brillos de otros términos, ahora sospechosos, otrora magníficos –interpretación, actividad hermenéutica, exégesis– se haya expandido del modo en que lo ha hecho.

Su uso, ¿qué profunda insatisfacción declara? Y sobre todo ¿cuál es su ámbito si pareciera no tener límites cuando

Cita sugerida: Ritvo, J. B. (2017). Leer, destruir, repetir el comienzo. *Orbis Tertius*, 22(26), e060. <https://doi.org/10.24215/18517811e060>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

abarca a la crítica, desde luego, pero también a la hermenéutica filosófica o bíblica o historiográfica, y va de suyo, por la pendiente metonímica que domina a ciertos significantes, a la voz y a la escritura y a la historia multisecular que problematiza los vínculos del hablar con el escribir?

Leemos porque hay grietas profundas e incolmables en el orden del saber, grietas que ningún dispositivo hermenéutico puede suturar. Claro. Pero sobre todo leemos, porque hay una experiencia histórica que inició ese movimiento de conversión propio de nuestra época y que Nietzsche captó, llamándolo, para diferenciarlo de una actitud blanda, pasiva, nihilismo activo.

Es la voluntad de destrucción que repite otro gesto inaugural, el del primer romanticismo alemán, el de Jena y su revista *Athenaeum*, el de Novalis, Tieck y los hermanos Schlegel, fundamentalmente Friedrich.

Schlegel vuelve incesantemente al comienzo en el que un punto oscuro y denso como el caos, fragmenta, mezcla los géneros y las obras y da a leer una escritura que repite una pérdida inaugural que sólo puede cifrarse como presentación de lo impresentable.

Más tarde Blanchot, en *La mirada de Orfeo* llamará “Eurídice” a ese punto primordial que aparecerá únicamente bajo un velo: punto oscuro, mancha, vestigio de algo que se recupera y se pierde, como Eurídice, mientras una lectura por venir se escribe anticipando esa división entre una lectura que desconoce lo que escribe porque al escribirse anticipa su propia destrucción, y una escritura que no se cierra sobre sí porque de la destrucción habrá de renacer un nuevo sentido.

En esta perspectiva, leer es un acto ajeno a cualquier pedagogía –tiene, no obstante, un cuerpo en el que localizamos las huellas de la modernidad, nuestra época–.

Quizá llamemos “lectura” a la emancipación actual del sentido, que no puede tomar otro aspecto que no sea el del sinsentido naciente.

* * *

El 9 de abril de 1961, Roberto Bazlen, asesor literario de varias casas italianas, le envía a Luciano Foà, editor de Einaudi, un informe de lectura sobre *El espacio literario* de Maurice Blanchot.

Bazlen confiesa su mala voluntad: Blanchot está cargado de lo que llama “solidificaciones” como *le désir y la nuit y l’angoisse*, hijas putrefactas del simbolismo francés.

Con todas estas prevenciones se puso a hojear *El espacio literario*:

[...] al principio de mala gana –dice– luego irritadísimo al descubrir que sus acrobacias espirituales eran menos irritantes de lo que yo pensaba, hasta que llegué al capítulo “La Regard d’Orphée”, y allí me armé de coraje, porque demasiadas experiencias previas me enseñaron que cuando se trata de Orfeo (¡Y de Eurídice, además!) encuentro la llave de mi intolerancia.

Y me encontré con seis páginas espléndidas, escritas ni más acá ni más allá de la vertiente donde la inasible paradoja de la relación artista-obra, está expresada como jamás la había encontrado expresada (Bazlen 2012: 46-47).

En la edición que poseo de *L’espace littéraire*, esas páginas están ubicadas exactamente donde las señala Bazlen, desde la 179 a la 184.

¿Cuál es la inasible paradoja?

Si Orfeo representa la tarea del día, Eurídice es el frágil y sombrío destello de la potencia nocturna, de la que el canto debe apoderarse para que la obra exista.

Pero Eurídice es la que nadie puede mirar de frente, el lugar de una tentación a la vez que de un naufragio. No hay escritura anterior al escribir: escribir sólo es posible si ya se está escribiendo; no hay ninguna potencia anterior al

acto. Empero, la obra configurada, la obra en proceso de configuración, cuando llega su momento culminante, donde la armoniosa totalidad cede el paso al fragmento deslumbrante, el escritor puede enfrentarlo porque sin saberlo o sabiéndolo a medias, ciega la fuente que la ha hecho posible. Este es un modo posible de captar lo que Bazlen denominó con justicia “la inasible paradoja”.

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice –dice Blanchot– el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche, por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche (Blanchot 1969: 161).

Esta noche puede evocar, al menos en principio, la noche romántica, el *Ungrund* que Schelling hereda de Böhme, el lugar demoníaco en que los contrarios se funden y se separan según una medida que sólo el silencio de los orígenes podría representar si fuera representable, lo que equivale a decir: si cada cosa está habitada por su contrario y no es posible establecer ninguna síntesis que sea su ley, es porque, en definitiva, los contrarios no son verdaderamente contrarios y nombrar las cosas así, es una manera desesperada de reconocer que, más allá de la supuesta ambigüedad que mantiene a los contrarios en suspenso, impera un caos salvaje, insusceptible de disciplina, aunque a la postre fuera la causa de disciplina tanto como de indisciplina.

Lo *uno* y lo *otro* en mezcla perpetua, tiende hacia *ni lo uno ni lo otro*, en un centro que quema y deslumbra...

Evocación todavía engañosa porque Eurídice no es la noche, sino un fragmento desprendido de las tinieblas.

Eurídice está entre la noche y el día: al estar de manera inestable entre ambos, sombra devorada en la noche de los muertos, al transmigrar, pierde la dimensión de la luz ascensional y en algún punto, ni nocturno ni diurno, habrá de desaparecer ante la mirada que la pierde.

La alegoría de Eurídice conecta dos mundos en el temple mismo que los separa; y al separarlos, anuncia ese precipicio, ese vértigo, cuya opaca claridad tiende los puentes entre territorios vecinos comunicados por una ininterrumpida evaporación del sentido.

Es esta la paradoja: el escritor escribe la noche apartándose de ella en el momento en que, tras haber olvidado la obra, con el consiguiente peligro de perderse en una afasia más radical que todas las afasias, olvida este último olvido y utiliza lo que resta de la noche –para el caso, Eurídice– con el fin de sellar sigilosamente la obra.

Con este tránsito alterno tan propio de un movimiento negativo, que se rehúsa al lenguaje de la autenticidad, porque la experiencia humana jamás alcanza el centro mismo de la noche, que se oculta en su revelarse, es posible sortear los obstáculos gemelos e igualmente estériles de la psicología del escritor y de la ciencia reputada objetiva de la literatura.

La obra no expresa a nadie. Y si bien los fantasmas del escritor emergen de continuo como causa material, lo cierto es que ellos se encienden en el momento en que quedan abolidos y transmutados por un objeto solitario, errante, meteórico, que finalmente despierta la tradición literaria y sus medios técnicos, para colocar al escritor de ningún modo al comienzo, tampoco al final, sino en el medio del trayecto, convocado como *médium* que nada tiene que revelar, salvo un exceso desmesurado y sin justificación, que la obra debe alojar para el lector por venir.

Ese objeto transgrede las clásicas oposiciones del interior con el exterior; es, más bien, un *objeto-límite* que siempre podremos encontrar allí donde los caminos se bifurcan: como la figura de Hermes tan bien recreada por Walter Otto, en cuyo imperio desaparece la distancia entre cercanía y lejanía.

El objeto, colocado en el límite del mundo, en un horizonte intersticial que desaparece cuando se lo busca y reaparece cuando el escritor se retira, ese objeto que permanece fuera de la obra pero la causa a la distancia, cualitativa y no cuantitativa, lleva al escritor por caminos impensados pero no impensables, mientras solicita su

abolición, que no se cumple hasta que este termina por aceptarla.

Del escritor, subsisten en la obra que rigurosamente lo hiende, no rasgos biográficos sino, para emplear la expresión de Barthes, *biografemas*: detalles, gestos, extravagancias, que muestran en su constelación la ceguera en la cual la obra fue construida.

Se podrá contestar que una vez terminada la obra, puesta en circulación, ya no será necesaria ninguna apelación subjetiva, ¿acaso no está perdida de antemano toda génesis?

La génesis sí; pero no el trayecto que todo lector debe realizar para conectar la obra consigo misma. La obra permanece en suspenso hasta tanto el lector que escribe, repita el gesto fundador del escritor que lee.

La misma exigencia que gobierna al fenomenólogo –que todo aparecer sea reconducido al acto de aparecer– marca el *incipit* de la lectura, siempre censurada por los métodos llamados objetivos.

Lo que los metodólogos desconocen, es que la lectura en acto destruye esa misma metodología para llevar la obra al lugar de incandescencia que fascina, lugar imantado por una clave que no se puede enseñar, a la vez fugaz y constante, círculo de fuego del que finalmente hay que apartarse, para dar su sitio a un saber que no renuncia a la claridad en el instante en que acoge la penumbra.

Es este el hecho más notable de todos: la seriedad de una poética cuyo rigor es extremo, porque promueve un diálogo sin dialéctica y una dialéctica que concluye bruscamente más allá de cualquier totalización, invierte sus fuerzas retóricas en transformar un encuentro angustioso en un artificio más leve que paso de danza, cuya extrema y frágil proliferación es ahora metáfora del absoluto.

No hay escritura anterior a la escritura; sin embargo, para quien escribe no es posible reducir la escritura a la escritura.

Escribo lo que *creo* leer y debo luego volver a leer lo que *recién* escribí y ceso de entender; momento en el que descubro que no tengo más remedio que escribir lo que no terminé de entender... y así sucesivamente. Es que entre leer y escribir, entre escribir y entender se interpone en peculiar orfandad, en irreductible presentificación, la serie inacabable de figuras alegóricas a las que cada cual les otorga un nombre: desde Eurídice hasta Hermes, pero también cualquier objeto, incluso los más insignificantes o indignos o extraños, como el ritmo musical inefable que acosaba a Valéry cuando componía *El cementerio marino*. ¿No es esta la experiencia del lector ya no en el sentido corriente y mercantil del vocablo que refiere al mero consumo pasivo, sino la del que debe emerger de un fondo de destrucción cuyo centro en perpetuo desplazamiento no deja tregua alguna, o quizá sí – hay momentos de calma en los que una súbita visión trashumante (que de Man ha designado con el vocablo *insight*) obtiene el resplandor consumado de la comprensión.

Y ya voy llegando a lo que creo esencial: para mí, la palabra “lectura” y todas sus inflexiones y transformaciones verbalizadas, como el infinitivo “leer” que por momentos parece intransitivo, me conducen a dos palabras profundamente enlazadas y de un modo que excede largamente el capricho, porque pertenecen a una época precisa, la modernidad; me refiero a *destrucción* y a *absoluto*.

A ellas llegaré tras un interludio en el cual retorno a Bazlen.

* * *

Bazlen escribió notas mínimas, seguramente al margen de alguno de los libros que leía, y que probablemente formen parte de las que su albacea no quiso eliminar: “Credo che non si possa più scrivere libri. Perciò non scrivo libri. Quasi tutti i libri sono note a piè pagina. Io scrivo solo note a piè pagina.”

Hay autores fascinados (¿es necesario recordar el *Wakefield* de Hawthorne?) por la desaparición de sus personajes; hay autores cuyo nombre se ha perdido para siempre; hay famosos pseudónimos que, también para siempre, usurparon el nombre del autor.

El de Bazlen es un caso raro: un escritor que no escribe y al que no obstante seguimos llamando escritor.

Se conservan de él algunos aforismos llamados sugestivamente *Da Note senza testo*, 1979 (postumo), y que pertenecen a un cuaderno de notas. Uno de ellos reza así: “E’ un mondo della morte –un tempo si nasceva vivi e a poco a poco si moriva. Ora si nasce morti –alcuni riescono a diventare a poco a poco vivir”.¹

¿Notas sin texto?

Se trata de notas mínimas, huellas en la arena a punto de ser dispersadas por el viento, notas que tejen su propia mortaja, espectros que duplican un mundo inexistente...

Notas que circundan el vacío central de un texto sin texto y que por eso mismo puede albergar múltiples obras, múltiples constelaciones de una biblioteca construida con pasión, con desidia, con rabia producto de la impotencia (se sabe que Bazlen no toleraba que su nombre apareciera impreso, aunque sea humilde el sitio o la referencia. Sus traducciones eran firmadas con sus iniciales o con seudónimos, sus consejos editoriales tenían un *modus operandi* de *suggestore nell’ombra...*), una biblioteca habitada por la “feliz Austria”, feliz sólo en la literatura, de Joseph Roth, de Alfred Kubin, mas también por Edmund Gosse, por la tradición entre judía y homérica que cancela y reanuda constantemente el viaje de Odiseo entre el exilio y el paraíso (no) recobrado; una biblioteca hecha y rehecha por el bibliotecario informal desdeñoso de cualquier taxonomía, echado en la cama, rodeado de libros apilados al azar de las ocasiones, de las lenguas y los géneros, leídos con capricho, abruptamente, olvidando lo que se recuerda y con recuerdos armados con la impaciencia del lector salteado macedoniano, y quizá sobre el mismo fondo de melancolía de Macedonio.

Bazlen, aunque tome notas y envíe cartas, no escribirá reseñas bibliográficas, por pereza, por hastío, quizá también por angustia (¿cómo imaginar la composición de esa novela *Capitano di lungo corso* siempre en trámite, siempre a punto de naufragar como su personaje, nunca construida? ¿Cómo imaginar, sobre todo, esos relámpagos, esos vislumbres a la postre rechazados o diluidos o tristemente desvanecidos, que se quedaron al borde de los signos, nuevos espectros agregados a nuestra cultura literaria perfectamente alejandrina, esa que llegó a perpetrar, entre otras cosas y gracias a la labor de un erudito hoy casi olvidado, una historia de la literatura latina desaparecida, cuyas obras se perdieron para siempre con la incuria de los siglos?), no escribirá entonces reseñas, pero dejará sus huellas en las colecciones editoriales italianas de Einaudi o preferentemente en la Adelphi de Calasso, ese escritor que fue su editor póstumo, y las dejará mediante palabras dispersas –una colección de poesía que debería llamarse *The music desert*– o esta expresión “*inventare nuovi luoghi dove poter naufragare*” cuya impronta romántica y decadente es tan notoria...

De Goethe, representante de la pacífica ochocentista *biografia assorbita nell’opera*, llegó a decir que *l’armonia della vita di Goethe* se configura como *non apollinea*, constituye más bien *la più bella, la più ritmica alternanza di forma e caos*.

Esta alternancia es central y nos conduce al corazón de nuestra cuestión.

En Bazlen la forma sucumbió al caos y el caos de Bazlen tiene un nombre: humor, pero no cualquiera, sino el melancólico.

En Goethe el caos es lo demoníaco, lo demoníaco que se mantiene a distancia dominado más que por la notoria ambigüedad, por lo *indeterminable* perpetuamente sustraído de los sitios de determinación: la forma, en los momentos culminantes (baste pensar en *Las afinidades electivas*) destierra el mundo de las sombras sin instaurar el de la luz, mientras la lograda penumbra, traduce el lenguaje de la carne en el que el sentido, finalmente, cesa de repetir el significado.

En Goethe el caos es dominado, apartado, pero se conserva cerca, muy cerca, mediante la apelación explícita a *figuras*, que hacen las veces de esa Eurídice que pasa de un mundo al otro y que casi al llegar a un cierto recodo, a mitad de camino hacia la luz, retorna a su primigenia indigencia.

Así sus múltiples nombres que al nombrar la sombra, ya la han traído del lado de la luz, nombres que ya no nombran directamente, aunque lo sugieran, a los emisarios del caos: la frágil Otilia, el conde Egmont y por supuesto el cuitado Werther.

En Bazlen el caos ha roto los parapetos y las trincheras y deja las briznas que no son los fragmentos que desbordan la totalidad una vez construida, esos fragmentos que podemos leer descansando en ellos, porque portan la disciplina del silencio y el hechizo del dios que rasga con destellos de sentido lo oscuro, sino los despojos que no han podido cobrar forma, por su impotencia extrema de alcanzar algún tipo de configuración.

Antes de retornar al silencio, estos despojos se organizan rápidamente (demasiado rápidamente, antes de que desaparezcan sin remedio) en cartas en las que la presencia del editor o del amigo sirve de oportuno reparo, y allí se despliegan los instantes de inteligencia acerada, los momentos en que el humor inestable aflora, y también la prisa por terminar, por ir rápidamente a otro lado: mas ¿a cuál?

A veces los apuntes son el testimonio de un derrumbe de la obra que, uno sospecha, interpela el derrumbe de su existencia.

Al informar a Foà sobre una novela, *Le plateau de Mazagran*, de Dhôtel, un autor que dice amar, finalmente escribe:

Pensándolo bien, no se mantiene en pie: es una buhardilla repleta de vetustos decorados románticos, y *passée, passée, passée*, y todo lo que quieras; pero si consideras, por otra parte, que casi todo lo que se publica se mantiene en pies verdaderamente sucios y malolientes, que es un amasijo de decorados realistas igualmente vetustos, y que no es *passée* porque jamás ha existido, creo que no hay que descartar al pobre Dhôtel sin haberlo pensado dos veces.

Curioso. Afirma primero por tres veces que es una obra “pasada”, esto es, marchita, vulgarmente sentimental, pasada de moda; luego que es *passée* e inexistente...

Gran parte de la inmensa masa de lo que se escribe, ¿está amenazada de inexistencia?

En todo caso, es una inexistencia agobiante para un Bazlen que indudablemente se sentía en el límite de la inexistencia, abrumado por todo lo que en él no podía adquirir ni forma ni volumen.

Pero habría que preguntarse, y es esta la moraleja que extraigo, casi sin querer, de esta historia, si toda lectura, en el sentido fuerte del término, no consiste en remontarse desde los *despojos* que nos habitan, cicatrices, descatos, rumias y rencores, arrebatos y visiones fugitivas, los que lejos de circular y transformarse, se han estancado en nosotros, hasta una biblioteca tan caprichosa como deslumbrante, en la cual la pasión del despojo redimido se libera de trabas, encuentra las palabras y el artificio y el modo de decir algo que adquiere consistencia *pública*, más allá de inhibiciones y pudores y síntomas por los que cada cual es habitado.

Pero no hay obra que no haya vencido lo *(in)forme íntimo* tan solidario de ese caos que habitualmente llamamos “externo”, pero que es mucho más íntimo que lo íntimo, tanto que se ha convertido en superficie abismal.

El lector que escribe, el escritor que lee, desdobladas ambas funciones, están situados entre dos manifestaciones del infinito: la extimidad que es íntima; la intimidad que es éxtima, que son infinitas porque su origen es inaccesible, que son legibles porque en la obra finita vienen a confluir.

Démosle otra vuelta –el límite inferior de lo que he llamado de improviso “(in)forme íntimo” es el silencio; el límite superior del caos externo, es el ruido en el que se disuelven los fonemas de la lengua, los sonidos templados de la música. Entre ambos, el escritor/lector tiene que ir y venir para que el texto pierda su positividad y se convierta, pliegue sobre pliegue, pliegue en el pliegue, en ese cuerpo extraño y fascinante que no podemos reducir ni a psicología, ni a sociología ni a un conjunto de géneros y de especies.

Si no se reduce a tales elementos, ¿qué es? Es el relámpago que rasga lo que la tradición denomina obra ejemplar,

y separa en y por el instante, una forma configurante de los contenidos configurados para transformar a una y a otros en magnitudes problemáticas.

La forma *centellea y se duplica en forma de la forma*, y los contenidos sufren la *escisión del sentido, ligado intensamente al no-ser*, y ambos, la escisión que centellea y el centelleo escindido, permiten a la imaginación productiva librarse del sometimiento sordo a lo que es.

* * *

El texto que Blanchot dedica a *El Athenaeum*, la revista que en Jena publicaron los hermanos Schlegel entre 1798 y 1800, es decisivo porque localiza con precisión el comienzo de la concepción de la literatura como un absoluto. Hegel decidió llamar romántico a todo el arte cristiano, y “sólo reconoce en el romanticismo propiamente dicho la disolución del movimiento, su triunfo mortal, el momento del ocaso en que el arte, volviendo en contra de sí mismo el principio de destrucción que es su centro, coincide con su interminable y penoso final” (Blanchot 2008: 457).

Con razón, sostiene Lacoue-Labarthe (1975) que estas líneas constituyen un programa en el que se pueden articular los vínculos paradójicos de la literatura con la filosofía en torno a la presentación de lo que se sustrae de ella, lo *imrepresentable*.

Prefiero expresarlo de otro modo, convergente con el que acabo de mencionar.

Schlegel (pienso sobre todo en Friedrich, aunque esté implicado de diversas maneras todo el grupo, Dorothea, casada con su hermano August; Novalis, Schleiermacher) se apropia de la sintaxis y del léxico de la filosofía – Kant, Fichte, este último ante todo– para devolverle a esta una partición que desde lo que carece de nombre (*Namenlos*), se escinde según la división de los sexos: lo determinante y lo determinado (*Bestimmende / Bestimmte*) del lado masculino, y del lado femenino lo indeterminado: *Unbestimmte*. Esta oposición, que pertenece al capítulo teórico de su novela *Lucinde*, ha sido juzgada paródica y provocativa (ambas cosas desde luego que le pertenecen) simplemente para no hacerse cargo el que juzga del corte abrupto que *Lucinde* practicaba. Al trasladar el lenguaje de Fichte² a la sexualidad –hay un diálogo entre el momento romántico (así lo califica) y femenino, con el que llama de “sublime formación”, que es por completo determinado y masculino) introduce algo que la filosofía mal puede asimilar; mas al revés, esta oposición entre lo masculino y lo femenino que más tarde Hegel intentará someter a un principio primero familiar y luego estatal, con el primado masculino del *Logos*, retornará sobre el cuerpo de la literatura, liberándola progresivamente de sus ataduras institucionales concentradas en torno a la belleza y al placer, y sus correlatos teológico-políticos.

(La belleza y la teología soportan mal la diferencia de los sexos en lo que tiene de irreductible.)

¡Es la época del huracán de la Revolución Francesa, que arranca de quicio las raíces de las civilizaciones agrarias, empezando por la propia de Francia!

Ahora bien, esta oposición de dos principios, el masculino y el femenino, sería un mero artilugio más o menos ingenioso, mezcla de astucia con elementos de la realidad anatómica y civil, si no estuviera ella misma sometida a las reglas de la retórica que ahora empezaba a surgir, como fundamento de toda operación de lectura.

Un segundo rasgo que Blanchot le asigna al romanticismo de Jena consiste en otorgarle a la obra el poder ya no de *representar* sino de *ser*. Por lo tanto la forma se atribuye una conversión de la escritura –y así inevitablemente de la lectura– capaz de anular de antemano cualquier contenido, de ponerlo como indiferente al afirmar juntos lo absoluto y lo fragmentario.

Uno de los más famosos fragmentos de Schlegel, que Blanchot citó parcialmente en su texto, el 116 de *Los fragmentos del Athenaeum*, comienza de esta forma: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva” (Schlegel 2009: 81-82).

La reflexión poética, libre de todo interés real o ideal está suspendida en el medio (*Mitte schweben*) entre lo representado y lo representante (...*zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden*).³ Por encima de la pareja filosófica tradicional que opone la representación a lo representado, flota (*Flügel*) la poesía romántica que es una forma en última instancia nihilizadora que no obstante sigue siendo afirmativa, ya que la nihilización tiene la misión de afirmar al *absoluto en su imposibilidad y de esta manera viene a converger con la mística blanca que celebra la ausencia de Dios*. Dios mismo es ese agujero del nombre: *Namenlos*.

Entonces la oposición de ambos principios, femenino y masculino, la oposición que viene a repetir y complicar al máximo el eterno y nunca bien comprendido⁴ abismo entre lo sensible y lo racional, lo particular y lo universal, no tiene el carácter de oponer dos géneros, dos esencias, dos formas plenas, sino más bien dos *máscaras inestables* cuya esencia está perdida y que sólo el mito polifónico puede cercar. Sexualidad, mito, literatura: una tríada que deshace a la filosofía; pero al revés: cuando la filosofía deshecha por esta intromisión que a la vez la fecunda y la desagrega, se hace cargo del impacto, puede empezar la especulación a tomar otro vuelo. Como es notorio, en este aspecto no hay síntesis sino giros y torsiones.

La forma poética progresiva, nutrida del pensamiento filosófico y de la tradición literaria pero que no los acepta como algo *dado*, ya que la filosofía no puede aprehender el absoluto, queda como el origen, fuera de ella, y la literatura, mientras más literatura es, *menos lo representa y más lo padece*.

Ahora bien, cuando Schlegel dice que la poesía romántica deviene eternamente (*ewig... werden*) sin consumarse jamás (*nie vollendet*), confirma el aserto de Blanchot sobre la destructividad de su centro: la lectura crea, destruye, y corrige incesantemente en un devenir inmanente cuya finalidad, cada vez que es puesta afuera, retorna al corazón de un movimiento cuya ley es la perpetua contingencia.

Un ejemplo sorprendente y para mí inesperado, que confirma la vigencia de este trayecto en la actualidad, lo brinda la obra de Thomas Bernhard.

No es posible leerlo sin quedar oscura y vertiginosamente recluso por su prosa agonalmente repetitiva. Hay que leerlo en voz alta una y otra vez para apreciar que ha dejado de importarnos qué dice y cuáles son sus juicios, por momentos salvajes. Bernhard en su vasta obra ha hablado acerca de todo, de música, de pintura, de los grandes ejecutantes (Gould, por ejemplo), de la insoportable vida de Austria, de arquitectura, del filosofar. Sin embargo, todos esos contenidos quedan tan preteridos, que nadie podría celebrar su inteligencia. Poco le importa la llamada profundidad psicológica, o la perspectiva histórica –sus juicios constituyen una retórica maravillosa del insulto, tanto más maravillosa cuanto más vacía.

Desde luego: si un *cierto* contenido queda abolido, es porque algo decisivo transmite su ritmo elocutivo que presenta, pongo por caso, un destino en la realidad, Glenn Gould, y otro en el papel, Roithamer, enlazados ambos en la común inexistencia, obstinadamente consagrados a la autoinmolación en busca absoluta de un absoluto injustificado, desproporcionado con respecto a la medida humana y en algún punto informulable.

Con todo, queda, persiste, insiste el incansable lamento repetitivo: el absoluto parece haberse sustraído a una significación teleológica. Es más: es literalmente (*in*)*significante*, tan insignificante como el absoluto literario que lo transmite.

* * *

En el comienzo de estas notas transcribí una cita de Schlegel: con el espíritu de Schlegel quiero terminar, al menos por ahora.

En esa cita la expresión traducida por “colorido hervidero” (*bunte Gewimmel*) (Schlegel 2005: 67) también se ha vertido por “hormigueo multicolor” (Schlegel 1994: 123). *Gewimmel* significa “hormigueo, multitud, confusión, abundancia,” según el diccionario de los hermanos Grimm. Vale la pena detenerse sobre este detalle, en apariencia secundario, reconociendo el gusto de Schlegel por lo que se distrae de la totalidad advirtiéndonos, haciéndonos

señas, sobre algo esencial.

Es la mezcla, la polifonía, la proliferación, el ingenio (*Witz*) que reúne en una tensa expresión predicados antagónicos, el arabesco (*Arabeske*) (Muzelle 2006), que genera una síntesis imposible de los posibles, la reflexión sentimental que alterna la presencia de un interior que se exterioriza con el exterior que de golpe retorna a sí, sin que en ese horizonte pueda generarse una síntesis que supere la división, la combinatoria que particulariza y la particularización que aspira al infinito, la ironía que llega a confundirse, en su expansión, con la práctica textual, sin dejar de sugerir una distancia interna a la obra que es también distancia entre el autor y su texto, todos estos aspectos, todos estos giros, que promueven el hormigueo de lo que se desplaza en todas las direcciones, entra en colisión con el reclamo insistente –que es un reclamo de época, tal cual lo admite Schlegel– de volver al Todo-Uno.

Y aquí advertimos la profunda originalidad del romanticismo temprano, el que nunca dejó de proclamar uno de los signos fundamentales de la época que trastornó todas las jerarquías, potenció todos los antagonismos, y en el paroxismo de la movilidad que arrasó las fronteras mejor establecidas, transmitía una y otra vez a través de las más dispares creencias, la promesa de redención y de emancipación. “La humanidad –dice Schlegel– lucha con todas sus fuerzas para encontrar su centro” (Muzelle 2006: 120, n. 14).

Ahora bien, la búsqueda del centro permite la convergencia de todas las relaciones y perspectivas sobre un punto ideal semejante al ojo del huracán, el que por ser un punto ciego para el hombre, genera su contrario, la pululación que toma su imagen de los “antiguos dioses”, cuyo tálamo multiplica los asombros de transformaciones misteriosas.

Se sabe, los antiguos dioses, a diferencia de los modernos y cristianos, en el combate, en el amor, en el robo o en el rapto, ajenos a la desesperación o a la melancolía, arden con la sangre de la tierra y ningún patrón de conducta estable y unitario les puede ser atribuido, sin que se hallen, en nítido contraste y de inmediato, excepciones que perturban, y finalidades que el ser humano, siempre acechado por la culpa ajena por completo a los inmortales, no comprende en absoluto.

Al llegar al ojo del huracán, entonces, el lector encuentra que sus armas críticas se han tornado muchedumbre; así tiene que evitar que la confusión confunda a la abundancia, y que el esfuerzo por controlar la materia, termine por secarla

Llegar al centro y encontrar la multiplicidad ligada, no obstante, a un centro ideal en perpetuo desplazamiento, es una alternativa frente al monótono tránsito desde la decepción a la euforia y desde esta a aquella.

¿Qué es el absoluto literario?

Fechado por la revolución romántica que se apagó al igual que la Revolución Francesa, pero para volver, una y otra, a fecundar la modernidad en ámbitos muy diversos, sigue siendo hoy el elemento *neutro* de la crítica, el sitio de una forma pura cuya impureza le impide realizarse, heredero de una sacralidad *en suspenso*, muy propia de nuestra época que es, repito, en todos los respectos *alejandrina*: la erudición excede largamente a la creación y la piedad filológica vive amenazada por el hastío.

NOTAS

1 Ver Riboli (2013), Tavazzi (2006), Luccone (2007), Calasso (2014).

2 Fichte, en carta a su esposa, manifestó el enorme entusiasmo que le provocaba *Lucinde*.

3 Schlegel usa *Darstellen* y no *Vorstellen*. El primero también significa “representar”, pero asimismo “presentar” y exponer en el sentido teatral del vocablo. Por extensión se pueden exponer conceptos, mostrar su articulación. *Darstellen*: exponer ante la vista.

4 Pero, ¿es posible hacerlo?

BIBLIOGRAFÍA

- Bazlen, Roberto (2012). *Informes de lectura. Cartas a Montale*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera.
- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós; edición francesa: *L'espace littéraire*, NRF, París, Gallimard, 1962 (1ª ed. 1955).
- Blanchot, Maurice (2008). *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros; edición francesa: *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969.
- Calasso, Roberto (2014). *La marca del editor*, Barcelona, Anagrama.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1975). "L'imprésentable", en *Poétique*, 21, París, Seuil.
- Luccone, Leonardo (2007). "L'uomo scritto da gli altri", en *Il foglio quotidiano*, 17 de marzo de 2007.
- Muratori, Cecilia (2005). "Il Dio Senza-Fondo. Storia dell'evoluzione del concetto di *Ungrund* negli scritti di Jakob Böhme", en *Insomina 2006*, Università di Urbino, Instituto de Filosofía Arturo Massolo, recuperado de <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/misticacristiana/muratori.pdf>
- Muzelle, Alain (2006). *L'Arabesque, la théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenaüm*, París, Presses de la Université Paris-Sorbonne.
- Riboli, Valeria (2013). *Roberto Bazlen, editore nascosto, Collana Intangibili, Fondazione Adriano Olivetti, 22*.
- Schelling, Friedrich W. J. (2000). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos.
- Schlegel, Friedrich (2005). *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos.
- Schlegel, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Universidad.
- Schlegel, Friedrich (1971). *Lucinde, (Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, Digitale Bibliothek, 4)*, versión francesa de Jean-Jacques Anstett, Paris, Aubier-Flammarion.
- Schlegel, Friedrich (2009). *Fragmente* (en la mencionada *Digitale Bibliothek 4*), la versión castellana proviene de Schlegel, F. *Fragmentos*, Barcelona, Marbot Ediciones (traducción de Pere Pajerols), pp.81/82.
- Tavazzi, Valeri (2006). Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e 'Lo stadio di Wimbledon' di Del Giudice, *Studi (e testi) italiani*.