

PROSAS CALLADAS*

Antonio Oviedo

El escritor es el que no encuentra las palabras. Acaso más certera que otras, esta definición que le debemos a Paul Valéry concentra en el conjunto de sus términos la práctica de quien, por ser escritor, trabaja sobre el lenguaje; y cuando no encuentra las palabras, esta limitación lo ratifica pese a todo en dicha condición. Al no encontrar las palabras, el escritor confirma su estatuto de tal, diríamos si bajo esta brevedad tuviera cabida alguna orientación más precisa.

La frase, en realidad, es la siguiente: "L'ecrivain veritable est un homme qui ne trouve pas ses mots" (El verdadero escritor es un hombre que no encuentra las palabras). Escritor verdadero por una parte, y, por la otra, sus palabras. ¿Lo verdadero de un escritor consiste en no encontrar sus palabras? ¿Lo verdadero de un escritor sólo consiste en buscarlas? Sin necesidad de repetirlas, a estas preguntas volveremos elípticamente en el curso de sucesivos intentos por responderlas, procurando además que sean ellas mismas las que nos proporcionen los puntos de partida de esos intentos.

"Estaría sentado en el césped de un pequeño bosque. Pensaría en otras

*Prosas calladas recoge la homofonía de la traducción de *Choses muets* (Cosas calladas), de Paul Valéry. Asimismo, prosas calladas equivale a decir que se trata de prosas no escritas hasta esta oportunidad; por lo tanto, soslayan la práctica bastante trillada de las aproximaciones. También se las podría legítimamente considerar como prosas en escorzo, esto es, según las reglas de la perspectiva, dirigidas hacia un determinado punto en el cual, una vez alcanzado, no necesariamente permanecen.

cosas que no tendrían que ver con el bosque. Pero pronto estaría distraído y miraría de arriba abajo los grandes árboles. Después los troncos de los grandes árboles me interrumpirían la visión de las personas que cruzaban a alguna distancia”.

Estar en un bosque, pero no pensar en él; pensar en otras cosas; luego la distracción lleva a la mirada a recorrer la forma de esos árboles; por último, los troncos de esos mismos árboles impedirían ver a las personas que pasan a una cierta distancia.

A través de esta glosa que no sólo deliberadamente restituye el texto (de Felisberto Hernández) casi sin variante alguna, pues en virtud de una misma reticencia de las palabras uno y otra resultan intercambiables, queda doblemente sugerida una manera de no decir completamente algo. Las palabras se desplazan, se sustraen a fin de evitar ciertas precisiones, articulan un pasaje hacia esta instancia que restringe su disponibilidad y que radica en eludir determinada forma bajo la que podrían ser empleadas. Es bien evidente la confluencia entre lo que desaparece y lo que trata de surgir. Se conforma así este mecanismo inherente a la selección de las palabras, a esa “virtualidad acumulativa”, como la llama Lezama Lima, inspiradora del permanente vaivén de sonido y silencio, y cuyo ritmo de oposiciones se gesta sin pausa. En cuanto algo se ha dicho, señala Blanchot, algo más necesita decirse.

¿Cuál es el lugar adecuado para este decir? O mejor: ¿cuál es el lugar donde este decir se localiza? Kafka, por ejemplo, lo sitúa en “el espacio más interior de una cueva extensa y cerrada”, confía que allí podrá lograr la mejor manera de vivir llevando su material de escritura y una lámpara. Un estado de existencia que este objeto, la lámpara, no permitiría determinar, pues la luz que irradia la lámpara no sale de ese ámbito clausurado y apenas si emite, como sabemos, un falso llamado a su prometida Felice Bauer.

La esfera de la animalidad, tan recurrente en los escritos de Kafka, y sin duda indisociable de ese habitat que él desea alumbrar, pone en evidencia una elección que el escritor parece sin vacilaciones dispuesto a sostener con su propio cuerpo. De ahí entonces que este aislamiento, delimitado por “el espacio más interior” en el cual aspira a desarrollar su vida se torna imprescindible para un decir proferido desde una soledad forjada, justamente, en el transcurso de la elaboración de la obra.

En muchas circunstancias la relación de Kafka con el trabajo literario

expone un nunca menguado desajuste entre los esfuerzos consagrados a su realización como escritor y los resultados, a su juicio escasos o poco valiosos, derivados de un compromiso cuya fuerza exorbitante (Goethe y Flaubert son sus modelos) no basta con poner de relieve cada vez que el propio autor lo manifiesta en un sentido negativo.

Magnetismo. Es casi insustituible esta palabra porque hay un verdadero magnetismo en las múltiples fórmulas a las que apela Kafka para quejarse de la magnitud de su compromiso literario; magnetismo cuyas agujas imantadas, por así decirlo, señalan en dirección a la cueva y la lámpara. Pues ambas configuran ese reducto subterráneo donde reina un orden pleno de vibraciones para la literatura dado que allí ésta se comunica con las potencias de la noche, a las que habitualmente procura escuchar, o, como el propio Kafka lo hace con el propósito de llevar adelante su tarea de escritor, acercarse para permanecer a su lado.

¿Qué son estas potencias de la noche? Utilizando medios distintos a los ordinarios, cada escritor se ha reunido con ellas al menos alguna vez para saberlo. Thomas de Quincey y Cocteau lo hicieron a través del opio; Thomas Mann obtuvo de la música el impulso para realizar ese contacto. A Kafka la vida cotidiana -"las circunstancias exteriores" se le convierten en una traba, en un peso muerto que absorbe sus energías en detrimento de esa necesidad suya encaminada a adentrarse profundamente en la región nocturna a fin de dar fundamento a las perentorias razones emanadas de su obra. Paradójicamente, son los impedimentos surgidos de esas mismas cuestiones prácticas los que facilitan sus incursiones (que se reiteran y perduran merced al insomnio), a tal punto que adquieren énfasis y se consolidan al crear una relación de semejanza inversa a la de los escollos que aparentemente estaban en condiciones de detenerlas.

El acceso al espacio donde imperan -según lo que dijimos- las potencias de la noche supone que la experiencia artística plantea exigencias superiores y que, por consiguiente, sus objetivos se buscan -como lo señala Valéry una vez más- a lo largo de toda la vida: el verdadero pintor busca la pintura toda la vida y lo mismo hace con la poesía el verdadero poeta, el verdadero escultor, etcétera. Que no pueda dominar lo que busca, que esta tentativa de buscar, aunque emprendida a fondo tenga un alcance restringido y hasta impreciso, y que las resonancias de esa búsqueda trasuntan un sistema de negatividades constituido, justamente, por la dimensión del encontrar, -de

todo esto habla bastante asiduamente la textualidad de Kafka; pero al mismo tiempo revelan las modalidades de unas creaciones que aparecen, no es desacertado considerarlas así -como inescrutables para el verdadero escritor, pues lo verdadero del escritor radica en la dificultad esencial por lograr que las metas de su producción se le hagan explícitas.

Para Flaubert es lo atroz, para Virginia Woolf es algo repelente que provoca náuseas; Bataille, por su parte, lo llama el atolladero. Cada uno de estos escritores se refiere así a un mismo padecimiento, el que desencadena el texto cuando el autor examina lo que ha escrito o lo que va escribiendo y, para decirlo abruptamente, no es la escritura definitiva lo que reconoce en sus trazos sino unos trazos que no están definitivamente escritos, pues éstos demandan de manera incesante nuevas palabras capaces de modificarlos.

Impulsada por una plusvalía testaruda de la letra, la corrección erosiona cualquier palabra *completamente última*, dado que coloca en su lugar a otra provisoriamente empleada -aunque ésta sea a su turno tan efímera como insatisfactoria. Otro es el texto que ofrecen para la lectura las pruebas de página de Proust o Joyce: tachaduras, líneas que parten desde una o más palabras hacia el margen a fin de traer de allí un significante a menudo opuesto al que reemplaza, agregados a esas mismas líneas, tachaduras sobre tachaduras, aclaraciones tan precarias como las tachaduras que han objetado, etcétera. Este dibujar hormigueante de la corrección se asienta sobre la página con cierto nervioso deleite dirigido tal vez a postergar indefinidamente una versión de la obra.

Para no pasarse la vida corrigiendo, dice Borges, hay que publicar lo que se escribe. Una frágil certeza mantiene incólume por algunos instantes este axioma en realidad insidiosamente socavado por lo que llamaremos, parafraseando al mismo Borges, *la minuciosa ética del corrector*, la que a su vez difiere de la recomendación borgeana citada antes por cuanto aquélla se formula con el siguiente enunciado: hay que publicar para pasarse la vida corrigiendo lo ya publicado.

Durante treinta años, desde su prólogo a *La humillación de los Northmore*, redactado en 1945, Borges llama a Henry James "un habitante resignado y benévolo del infierno". En la reedición de ese mismo prólogo efectuada en 1975, James pierde su condición de resignado y se transforma en "un habitante *irónico* y benévolo del infierno". ¿Qué cambios ha sufrido en ese

lapso la enunciación de Borges para introducir una palabra distinta al cabo de tanto tiempo? De la resignación a la ironía se juega no sólo la supresión de una palabra por otra. Aunque suene obvio, se trata no tanto de la anulación de una palabra como del encuentro de otra.

En apariencia terminado, en el primer texto perduraba sin embargo el resto, o las huellas, puede decirse, del manuscrito como superficie de disonancias actuales todavía abiertas a la práctica infinita de la corrección. En consecuencia, diremos que ese sedimento (bajo el cual lo inconcluso de toda escritura aguarda la oportunidad de mostrarse) alberga a un conjunto de significantes que eventualmente puede hacer variar el estatuto adquirido si no inmutable de cualquier texto. ¿Qué temporalidad rige el devenir de estas operaciones que han renunciado evidentemente a la urgencia por manifestarse y que hacen del aplazamiento una suerte de ley inexorable a partir de la cual su efectivo cumplimiento futuro no podría ser evitado?

Sin embargo, en el ejemplo citado es precisamente su carácter menor, su registro miniaturístico lo que contribuye a marcar el punto de incandescencia de una lógica de la corrección. Porque operando sobre apenas una palabra, aquélla demuestra que su trabajo verbal es correlativo a la posesión de un saber de la dificultad obtenido desde una estrategia de la búsqueda y de las oportunidades perdidas de esa búsqueda.

Se ha hecho notar -Walter Benjamin¹, entre otros- la confesada decisión de Robert Walser consistente en negarse a corregir un solo renglón de sus escritos. ¿Una escritura modelada por la espontaneidad? ¿Es posible que semejante posición convierta al manuscrito en el receptáculo de la única -de la última- versión? Según Benjamin, existiría una relación, o una congruencia entre el supuesto descuido al escribir y el contenido quizás inevitablemente lábil originado por aquella negligencia ante la forma. El razonamiento de Benjamin nos llevaría entonces a concluir que Walser sólo se dedica a *escribir* -en tanto práctica ajena a cualquier alteración posterior, vale decir, desechando el mejorar o perfeccionar lo ya escrito, puesto que ese escribir puro será la manifestación más concreta de una falta extrema de propósitos, y, en sí misma, una suprema finalidad.

Singular derrotero el de este Walser escritor. Derrotero, si en un sentido se recuerda la desgarradora derrota subjetiva que sufrió, pero en otro plano por cuanto recorrió con sus humildes actos una suerte de camino hacia esa alegría de vivir suya descubierta y practicada a través del servir o de la

obediencia. Y tales recorridos tuvieron en el paseo, resplandor fugaz del instante presente, sus adquisiciones espirituales más firmes y duraderas debido al grado de intensidad de la relación planteada con los acontecimientos.

En un revelador análisis, Massimo Cacciari² ha puesto de relieve la rotunda afirmación que el pasear walseriano testimonia respecto del mundo como acontecimiento, pues no se propone indagar los fines de aquél sino celebrar alborozadamente la caducidad y la efímera consistencia de los hechos. Desbordante de situaciones, direcciones, sorpresas, encuentros inesperados, el paseo, afirma Cacciari, está más allá de toda posibilidad de discurso, ya que su ritmo es el que engendra *una feliz ausencia*³ y se encauza a hablar -agrega Cacciari- no de las palabras sino de *las cosas*. Dotada de una simplicidad apabullante que los textos de Walser hacen suya, la idea del paseo aparece entonces como una suerte de símil bastante fiel de ese escribir walseriano autosuficiente en la medida que se ha despojado de toda búsqueda como no sea la de preservar el manuscrito en el estado de su primera redacción.

Tenemos esta declaración de Proust: “La pereza me salvó de la facilidad de escribir”. Agradecerle a la pereza; se percibe que algo tambalea allí, algo se extravía no se sabe muy bien dónde. Atenuando su tono un poco jactancioso, la declaración desliza empero cierto alivio por haber admitido la acción de la pereza, pero ¿cuál es la utilidad de esta ayuda o esta salvación para un escritor que desea realmente no ceder a la facilidad de escribir? Barthes evoca el ejemplo de Tolstoi; sin embargo, la disciplina inflexible de éste por derrotarla ubica a la pereza en el terreno de la moral y traslada, como es obvio, a otra dimensión el problema.

La pereza me salvó de la facilidad de escribir quiere decir que de haber aprovechado esa cualidad adormecedora no hubiera podido Proust llegar a escribir *En busca del tiempo perdido*. Proust, ¿quién es Proust? Por un parte: el mundano subyugado por la frivolidad y el snobismo de los salones, por los tics sociales observados maniáticamente. Y luego, es alguien que se recluye en la habitación tapizada de corcho. Allí dentro transcurre el acto físico de la novela, la ejecución, durante años, noche tras noche, de esas frases cuya extensión ilimitada le hacen decir a Benjamin que no tienen riberas, que forman un Nilo del lenguaje. Precisamente, a esa misma geografía remite, según la visión de Deleuze⁴, la actividad “egiptológica”

(esta palabra es de Deleuze) de la obra de Proust. Ella se propone, mediante la interpretación, un aprendizaje de signos o jeroglíficos organizados en círculos a su vez inscriptos en los diversos mundos yuxtapuestos en la novela. Coincidentemente, también Adorno brinda una comparación que se inserta en el tramo de una distancia a cubrir, cuando nos habla del acercamiento del autor a la obra, que se asemeja al acercamiento de Edipo a la esfinge, pues ambos tratarán de descifrar enigmas. Travesía de un nomadismo infatigable cuyas avatares y demoras se orientan hacia esta economía de lo disperso que subyace a todos los mensajes siempre incompletos elaborados por la literatura.

Notas

¹ W. Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Avila ed., Caracas, 1970.

² Cfr. Massimo Cacciari, *Hombres póstumos*, Edit. Península, Barcelona, 1989. El capítulo titulado "Cantos de despedida" está íntegramente dedicado a Robert Walser.

³ Tomamos de Jean Starobinski esta expresión contenida en su libro *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, (Taurus edic., Madrid, 1983), utilizada por el autor para referirse, en su análisis de *Ensoñaciones del paseante solitario*, al automatismo del paseo.

⁴ Cfr. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, edit. Anagrama, Barcelona, 1972.

