

Repetición y ambivalencia

“Lo peculiar del amor-repetición es la deliciosa seguridad del instante.”

“Porque la vida no sabe cautivar como lo hace la muerte, ni tiene la persuasión de la muerte.”

“Por eso me pregunto con frecuencia cómo pudo venir a mi mente una idea tan estúpida como la de la repetición.”

...”pero también el que ha perdido una pequeña cosa puede afirmar con razón que lo ha perdido todo.”

“Cada palabra es verdad, pero según mi modo de ver las cosas se trata de una verdad como si el mundo estuviera muerto. ¡Tan helada y consecuente es esta verdad! No me convence ni me emociona en lo más mínimo.”

“También hay excepciones, y ya va siendo tiempo de que se empiece a hablar de ellas. Si no se pueden explicar las excepciones, entonces tampoco se puede explicar lo general. Esta dificultad no suele notarse de ordinario, por la sencilla razón de que no se piensa con pasión en lo general, sino con una indolente superficialidad. La excepción, en cambio, piensa lo general con todas las energías de su apasionamiento.”

Sören Kierkegaard, *La repetición*

Si bien el concepto de “repetición” suele señalarse como un instrumento fundamental, recurrente, dentro de la variabilidad del pensamiento de Kierkegaard, no atenderemos en este caso a una interpretación sistemática, a un rastreo filológico de dicha noción en

la totalidad de una obra. ¿Qué cosa, aparte de ese nombre danés que aparece como marca en una serie de textos, puede todavía sustentar tal idea de totalidad, la así llamada obra?

Más bien tomaremos un texto, uno solo, e incluso de manera fragmentaria; se trata de *La repetición*, por supuesto; novela que difícilmente pueda ser reducida a la exposición narrativa de una tesis filosófica que la precedería. En el arbitrario signo de este recorte, figura también aquello que es permitido por una maniobra tal vez no suficientemente atendida respecto a Kierkegaard: la maniobra textual del heterónimo. (Lo que opondría el heterónimo al pseudónimo es una cuestión de funcionamiento más que de intencionalidad: el heterónimo es un personaje dentro de una serie, que dialoga con el nombre propio del autor sin someterse a su completo dominio, ya sea teniendo una estética, una filosofía o un estilo propios, ya sea representando un estereotipo en medio de una taxonomía probable; el pseudónimo, en cambio, como mecanismo usual, es apenas una máscara, una suplantación ocasional que no afectaría, en última instancia, a la "autenticidad" de su voz respecto al nombre del autor.) No sólo produce la crítica de la filosofía como verdad (o como revelación de una lógica, anterior a su desarrollo fraseológico, de algo llamado espíritu o realidad), sino que además esta ficcionalización del género filosófico hace que ciertos sujetos, componiendo una diversidad heteronímica, sean la condición de posibilidad, y al mismo tiempo el objeto, de los enunciados que sus posiciones emiten.

Una verdad sobre los sujetos a la manera de una verdad sobre las ficciones: sólo a una ficción, que admite como relato personal, se ata el sujeto para decir su verdad; es, en efecto, una veridicción. La posibilidad de verdad para el sujeto está en reconocer, sobre la multiplicidad identificable de las ficciones, las huellas de su propiedad. ¿Cuál es entonces el nombre propio de *La repetición*? Constantino Constantius. Pero veremos que este personaje forma parte de una ambivalencia. El otro lugar, la otra voz, quizá su negativo calcado miembro a miembro, no tiene nombre, pero podríamos presumir que se llama Sören Kierkegaard, sin darle a dicha nominación un valor designativo hacia un sujeto empírico sino el de indicar apenas una estrategia textual que sustenta la ambivalencia de *La repetición*.

* * *

Intentaremos dar un resumen, extremadamente leve por cierto, del

argumento de esta novela, donde puedan esbozarse los puntos de inflexión en que se apoya este escrito.

El narrador se presenta a sí mismo y comienza su relato como un interrogante desplegándose. ¿Es o no es posible la repetición? ¿Qué sería, en caso de existir, lo que llamamos repetición? Ambas preguntas comparten un espacio, a pesar de pertenecer a órdenes distintos.

El narrador, que dice buscar la repetición como una renovación de experiencias felices, recordadas por la memoria, contesta, tras un intento fallido de recuperar cierta instantánea alegría teatral, negativamente. ¿Porqué es imposible, para él, la repetición? Porque, en su caso, la voluntad de repetir es posterior a la experiencia primitiva, y, por lo tanto, la segunda, la que vendría a reproducirla, se halla carcomida de una manera irrevocable por esta voluntad de repetir. El deseo de repetir introduce una diferencia insalvable entre los dos momentos: inserta el concepto de copia. La única diferencia entre la copia y su origen aparece bajo la forma de un fantasma subjetivo, es decir, la conciencia de estar copiando. ¿Acaso hubo una primera vez absoluta, una experiencia por completo original, cuando la conciencia no presentía su carácter reproductivo? Esta pregunta es desplazada por la problemática del recuerdo; recordamos, entonces, cada instante desprovisto en parte de su copia fantasmática o, lo que es lo mismo, recordamos el simulacro como si no remitiera a una serie infinita. Aquí vuelve el narrador, que trabaja con elipsis muy bruscas, en órdenes diversos simultáneamente, sin dilucidar los matices que van dispersando el sentido de sus términos, retoma, entonces, su interrogación. La repetición sería imposible, parece contestarse, porque la felicidad o el éxito inexplicable de la experiencia primitiva radica no en una esencia del momento mismo sino en el modo de su inscripción como recuerdo. Para que pudiera repetirse dicha inscripción, el presente debería experimentarse ya como pasado en el instante previo a su aparición, es decir, debería vivirse el futuro como recuerdo. No es, aunque la semejanza induce a discriminarlos por extenso, una asimilación de la idea de reminiscencia (donde hay una continuidad subyacente de la que el olvido es cobertura, velo, espectro a exorcizar). La repetición es esencialmente discontinua: entre uno y otro elemento, el memorizado y el deseado, únicamente hay un conjunto vacío, los intentos fracasados. El olvido recorta, en este caso, como en negativo, siluetas separadas; aquello que tacha dibuja el contorno intocable de lo que ha de repetirse (o de lo que se deseará incesantemente repetir).

Pero este primer personaje apenas empieza su búsqueda, ya que, aún

después de su fracaso personal, la repetición no se muestra como una imposibilidad completa. Quizás exista para otro, que no esté doblado por esa voluntad de copia en la que había desembocado para el narrador la idea misma de lo repetible.

Entonces aparece el segundo personaje, un joven, a quien el primero, autotitulado "psicólogo experimental", va a tomar como objeto. Si el joven puede conseguir la repetición se demostraría su existencia y, por lo tanto, se reinstauraría una salvación posible para el narrador mismo. El último de los males, la esperanza, le hace concebir un meticuloso plan de seducción, abandono y regreso, que llevará a cabo el joven con una muchacha burguesa. ¿Porqué esta segunda tentativa de repetición se configura en torno a las emociones eróticas? En lugar de repetir una experiencia que adviene desde lo más ajeno al sujeto, la representación teatral, en sus pasivas poses de público y de turista (repetición de la mirada, exteriorizante); se trata ahora, en cambio, de repetir un deseo, una configuración sentimental, no una mera colisión de objetos reencontrados sino una especie de transmutación subjetiva. Pareciera que aquello que había hecho fracasar la primera tentativa, es decir, la mutabilidad del sujeto copioso (juego de palabras que pretende remitir al modo de la copia y de la reproducción infinita que ya mencionamos), funciona en este segundo intento como garantía de éxito: tras el primer ajuste de las dos variabilidades (seducción), sólo resta interrumpir y repetir para siempre la primitiva iluminación, por así llamarla, amorosa.

Este segundo movimiento de la búsqueda también fracasa, ya no por un "a priori" mal examinado sino por una consecuencia propia del desarrollo del experimento. El joven seductor desaparece. Más aún que el fracaso mismo, este abandono de su discípulo, a la vez objeto de estudio y sujeto de la repetición planificada, desencanta por completo al narrador de la idea misma de repetición. Afirma largamente la fuga del tiempo, la irreversibilidad de los instantes y la alegría ante la muerte que cada momento, festivo o melancólico, preanuncia.

En este punto empieza la segunda parte de la novela, donde se reitera su título como si fuera un nuevo principio. El narrador, atrapado en las redes del hábito y la rutina, perdida toda esperanza de plenitud, ya no tiene nada que decir. Habla sobre el joven fugado, de quien transcribe las cartas que ocupan casi toda esta segunda parte. Su silencio, el del "callado confidente" Constantino Constantius, adquirido en la experiencia radical del desencanto (lo que no significa negación sino afirmación del presente, puesto que nada espera del porvenir), no le impide analizar con ironía meticulosa la correspondencia de su joven

amigo.

Ahora bien, ¿qué hay en esa serie de cartas? Entre otras cosas, una experiencia mística, una sublimación poética del amor (y un realismo institucional sobre el matrimonio que la contradice), una repetición proferida, cuyo logro parece vagamente depender de lo místico. (El narrador, por su parte, no niega la posibilidad de una repetición mística - él mismo había procurado en cierto modo delinear una mística de la repetición - sino que le niega su eficacia respecto a sí mismo; por naturaleza, según dice, la experiencia religiosa le está vedada, más bien le resulta ajena.)

¿En qué consiste esta nueva posibilidad de repetición que encuentra la segunda voz, la voz epistolar, de la novela? Por un lado se da una condición conceptual, por el otro una discursiva. Primero: Dios, como absoluto, está fuera del tiempo, lo funda quizás, resulta siempre idéntico a sí mismo, su oído escucha a perpetuidad de la misma forma y en el mismo sentido; la remisión a lo inmutable divino anula todos los obstáculos que la duración, bajo las formas de la memoria, la sucesión y la seducción, había impuesto sobre lo repetible, pero cambia totalmente también este repetible; sólo se repite el contacto con Dios que, con su oído eterno, escucha idénticamente la identidad inefable del sujeto y le permite a éste, en cada ocasión, reconocer su unicidad espiritual (como hay un goce en el reconocimiento de un signo, ésta sería la supremacía del goce más allá de todo signo). Segundo: la repetición se da como retorno de una fidelidad, como abandono y regreso, como cita de una queja, la de Job, que es, en el fondo, la del amor no correspondido. Ser seducido por Dios, ser abandonado, volver a ser escuchado. El oído de Dios permite la repetición incesante de este discurso "amoroso", donde todo el deseo parece subsumirse. Algo se ha perdido, la muchacha para el joven "místico", los bienes para Job, porque se ha perdido la voz de Dios. Si Dios hablara, contestara, no habría repetición posible. Dios escucha y calla, hace que el discurso del sujeto pierda la violencia del tiempo que lo carcome, que sea expresión plena y absoluta de la mismidad subjetiva.

Pero, si la intimidad de este diálogo, que no es tal, es por naturaleza intransmisible, entonces ¿qué se dice en las largas y confesionales cartas del joven poeta, vuelto ahora místico? (Obsérvese que aparece la típica cadena del llamado amor cortés: una erótica que conduce a una poética que conduce a una mística; hecho que no escapa a la mirada del narrador y que lo hace dudar acerca de la veracidad de la etapa final

- no de la sinceridad del sujeto sino de la eficacia de su supuesta práctica mística -.) En la pregunta antedicha está la respuesta; se trata de un simulacro epistolar de la confesión, de un extraño tipo de confesión. El "callado confidente" escucha la verdad del otro, de quien no quiere saber nada de él, pero que no puede dejar de enviarle sus cartas más personales, la expresión más cercana de sí. Todas las cartas intentan asir la imagen del que calla, a veces lo describen como loco o inmoral, otras como aquel que más puede saber y entender, como si una cosa dependiera de la otra; como si la inmoral locura de Constantino, su cinismo o escepticismo como querramos llamarlo, hiciera posible su saber escuchar. El escenario del silencio divino se construye en las cartas para alimentar la lectura silenciosa del odiado y amado confidente.

En definitiva, el eco del silencio de Dios rebota contra el silencio del receptor de las cartas y comienza a configurar el monólogo religioso del joven, atravesado por dos palabras y una pose discursiva: la palabra que él supone en su lector, Constantius, la que él supone en Dios, suposición que sólo le permite el tercer elemento, es decir, la imitación, la cita, la repetición textual de la voz de Job. ¿Para quién habla Job, para Dios o para sus amigos ante los cuales niega toda culpa, toda falta hacia la ley divina? La verdad de la repetición está en el borde de la profecía y es uno de los modos en que suele suscitarse la locura: un lenguaje usando un cuerpo que no puede más que recitar y repetir aquellas voces que lo hablan.

La ubicuidad de la palabra "repetición" parece haber entrado en crisis. Dentro de la multiplicidad de matices, usados tanto en este ensayo como en la novela de Kierkegaard, hay un punto de separación abrupto, donde las ligeras torceduras, mínimos desplazamientos, ardidés retóricos, no pueden seguir fingiendo una continuidad significativa única detrás de la mutabilidad de los usos significantes. La primera "repetición" es imposible, se constituye como deseo y se funda en la memoria; la segunda es inevitable, parece emerger de la etimología (la acción de volver a pedir) y, como todo pensamiento etimológico, alude a un sentido perdido, a una voz, a una religiosidad fundante, se constituye como el olvido del sujeto y de la duración y como el recuerdo perpetuo del silencio.

El narrador percibe el carácter aniquilador de toda subjetividad que esta segunda forma de repetición conlleva, pero admite que lo siniestro de una repetición no controlada por la voluntad personal no causa ningún efecto en el joven, que, en última instancia, es demasiado

poético, confía demasiado en la expresividad de su lenguaje para que esa inquietante extrañeza lo destruya. Termina afirmando que la esencia de la repetición no estaba en su propia manera de buscarla sino en el excepcional retiro del mundo del joven corresponsal, es decir, que la auténtica repetición sólo se ofrecería en la "eternidad".

Pero, a pesar de la aparente conciliación final, subsisten dos posiciones diferentes, dos voces de la novela que no se contradicen ni se sintetizan, funcionan una hacia la otra, hacia la fracción en que los dos conjuntos se intersectan, no el consenso sino la polifonía.

* * *

Dos voces, dos lugares, dos opciones: ninguna metáfora acaba por estabilizarse. Atisbamos agrupamientos, configuraciones, dos modelos imaginarios, constitutivos de la subjetividad. La ambivalencia implica que uno supone al otro. El que escucha, callado, puede oír lo que él mismo dejó de realizar; puede encontrar, en el fracaso propio, la incongruencia de su objeto inalcanzable respecto a la memoria retroactiva, gracias al límite que le marca la experiencia del místico: la engañosa verdad del lenguaje de la conciencia está en que no puede decir la verdad, porque lo que quería repetir, como revelación, era en su origen una ficción.

Primero: la ambivalencia del fracaso, su imposibilidad para acaecer efectivamente y su reducción a un deseo (futuro anterior) que nace de un pasado (instante primitivo), nunca realmente ocurrido, cuya esencia reaparecería, se repetiría en un futuro diferido como un espejo que huye. La postergación infinita o las realizaciones fallidas forman los dos modos de esta primera opción, la del "psicólogo experimental".

Segundo: la concreción del joven, en cambio, evade la temporalidad (único modo de repetirse sin desplazamientos) y es necesariamente un absoluto. En efecto, el joven místico procura la reintegración con lo Absoluto, perdida la memoria de cualquier instante, pues a partir de la fuga como acto (apartamiento del mundo) todos los tiempos se reabsorben en la repetición del lenguaje al infinito. ¿Qué queda? El mito de la loca verdad: la verdad, absoluta, queda en el borde de la locura. La voz de Job, como una retórica que traspasa al joven kierkegaardiano, lo hace hablar, y el silencio inefable de Dios se torna la repetición misma, una experiencia corporal, irrepresentable.

Por lo tanto, el psicólogo experimental no puede satisfacer su deseo de repetición o su interés por esa incierta posibilidad con aquel a quien

creo perdido fuera del recuerdo, o que, por lo menos, repite algo exterior a la duración subjetiva. Pero, entendamos bien, no se trata de repetir recuerdos, sino de repetir (estar en) una experiencia ya como recuerdo en su presencia inmediata.

En el caso de Constantius la repetición es una condena (y, como toda fatalidad, irrelevante o trágica), puesto que lo que falta se repite siempre como faltante; no se ausenta entonces la repetición sino su aparente efecto de plenitud, su significado como verdad; cualquier contenido puede llenar ahora esta repetición vaciada; durante la inconsistencia general del sujeto un deseo se repite.

En el joven, la repetición es el espacio de una reasunción de sí, pero esta recuperación sería más bien un efecto casi colateral de la repetición como tal (en sí). Eternidad, inmutabilidad, silencio, son las condiciones de lo sagrado repitiendo, sin que la efectiva repetición aparezca hasta la última carta, donde se la nombra como tormenta, precipitación al abismo y ascensión a las estrellas, según el místico, simultáneas.

Dos figuras o dos posiciones, de todos modos una pareciera introducir a la otra. De la traslación a la existencia de una resonancia estética, repetición perceptual, que produciría Constantius, a la transformación de la existencia por una repetición de exactitud religiosa, que espera el joven. Entre el joven y el viejo, entre la espera y el fracaso, entre la repetición absoluta y el deseo, hay un deslizamiento ético. Buscar la repetición es para el narrador una indagación ética y para el místico una trascendencia de esa misma ética; se trata de una etopoética del antiamor, de la seducción, que los dos utilizan: uno para cesar en su movimiento, el otro para romper con todo movimiento (aparentemente, pues no olvidemos que, a pesar de su discurso, el joven no llega a la experiencia mística total, lo que le impediría hablar, sino que la espera preparándose).

Sin embargo, hay una estructura general de la novela, el mecanismo de los nombres que detentan las voces y que, en parte, hemos señalado al comienzo de este ensayo, que no resulta indiferente para dilucidar la verdad de este texto como crítica de la verdad.

Constantius, heterónimo de Kierkegaard, delega la palabra a un joven sin nombre. Diríamos que hay una triple delegación: de Kierkegaard en Constantius, de éste en el joven, de éste en Job que, por fin, enuncia la verdad de la repetición como concesión sagrada reduplicada. Las posibilidades del malentendido se multiplican, o quizá el sentido de esta disposición sea una multiplicidad y no una síntesis. La loca verdad de la mística sirve, más que nada, para bordear

la estética existencial o la ética vital del narrador, cuya voz es simulada por el único ausente. Como si Kierkegaard fuera la apertura de un lugar, sin ser el lugar mismo, donde la ambivalencia de la repetición, su condición de imposible o de eternizable, determinaría dos voces inseparables, cada una definida en función de la otra. Este imitador de voces no “quiere decir” la verdad, la está deconstituyendo. Al separar del lenguaje aquello que sería la verdad, el silencio de Dios, hace una antidualéctica. (Para transformar el dispositivo de Kierkegaard en un discurso ateo sólo hay que reemplazar la idea de Dios por la de la muerte que, como la nada, lo impensable, la negación y el límite que circunscribe el decir del sujeto, funcionaría del mismo modo; pero, en realidad, es Kierkegaard el “escritor religioso”, según él, y no Constantino Constantius, “escritor estético”, para cuyo abandono de la idea de repetición o de su posibilidad efectiva la idea de la muerte es capital.) Ninguna lógica puede ya superar esta ambivalencia entre lo que no puede decirse y todo aquello que se dice precisamente por dicha negación. La repetición “real” funciona como negatividad del deseo de repetición, indica que el sujeto, inmerso en la temporalidad de la memoria y el olvido, es siempre no-total, que la lengua es no-toda y que toda veridicción es incompleta. El “experimento” de Constantius no fracasa, tiene el éxito que le permite vivir su fracaso como una atento escucha del otro, como una tranquilidad (o intranquilidad monocorde) de no estar ya para sí.

La disyunción entre las dos formas de entender la repetición es absoluta, pero los dos términos se rozan y el sentido parcial de cada voz está en el eco de la otra. La palabra “repetición”, enviada por Constantius al joven, regresa de otro modo, es devuelta como su reverso. El límite de la repetición estética es la mística, cuyo origen, que al abrirse se esfuma, es estético. Sin la planificación estética de Constantius, de donde deriva una ética de la seducción, no podría el joven introducirse en la idea de repetición, que lo conduce a la poesía y a lo religioso, sin resolverse en la novela si el arrebató que la proximidad (o el atisbo) de la repetición le produce es de orden poético o místico.

Por supuesto, las separaciones, las permeabilidades, entre lo estético y lo místico, la razón y la locura, la escéptica certidumbre y la arrebatadora esperanza, lo maduro y lo juvenil, la repetición (subjativa) de objeto y la repetición absoluta (subjativamente “real”), son variables históricamente. Podríamos ensayar incluso un esbozo ideológico de mediados del siglo XIX, para dar cuenta de ciertos detalles de las

posiciones en la novela de Kierkegaard. ¿No sería mejor preguntar qué la hace todavía legible? ¿A qué modelos, de sujeto o de ética, aludirán estas dos voces que ahí se cruzan para tejer un diseño reversible? La reversibilidad de esta ambivalencia de la repetición quizá aún funcione. La repetición "real", en última instancia excepcional, delimita lo instituíble. El deseo de repetición instituye, piensa lo general, porque existe un margen que no puede ser dicho. Las explicaciones históricas de la locura pueden ser entendidas de la misma manera (lo cual no significa que hayan sido "efectivamente" así). El borde del lenguaje se repite, pero no lo precede, es constituido por el decir de alguien. Constantius co-instituye un lenguaje para que su "innominado amigo" intente excederlo, pero ese excedente está vacío y, por lo tanto, sólo le es devuelta una imagen invertida de sí mismo. Análogamente, el joven, al escribir la cartas, recibe, desde el silencio obligado del "confidente", su propia mística hecha simulacro, es decir, poesía.

* * *

La repetición incompleta, el imposible deseo de un futuro anterior, se transforma en la ley de lo general frente a la transgresión de aquello que permite pensar la repetición, es decir, frente a la repetición "real". La ley del mundo es que la verdad está siempre más allá del sujeto, su transgresión es la presencia, que no puede darse sino como negación del mundo y, desde la posición de la ley, la de Constantius, como un vacío. Más allá de la representación no habría nada, o mejor, habría otra representación; el acto del joven, en este caso, es representación, y no presentación, de la repetición absoluta.

La ley de la representación, el simulacro vuelto sobre sí mismo, haría de la repetición, como copia fallida de un acto siempre ficticio, una crítica de la verdad, de la exterioridad de la verdad. La transgresión de la ley del mundo como una repetición "real", por otra parte, en relación a un absoluto inefable, la posición del joven innominado en su espera preparatoria para dicho salto transgresivo, la convierte en una crítica del mundo, en la negación de su existencia misma. La ambivalencia, entonces, como disyunción no sintetizable, produce un doble frente crítico: crítica de la verdad del mundo y crítica del mundo de la verdad.

La imitación, que está detrás del heterónimo y del joven corresponsal, se encuentra más del lado de la ley que de la transgresión. El fingidor, como podemos denominar el lugar de producción de la escritura,

únicamente puede representar la transgresión (ausente), que no es lógicamente posterior a la ley sino simultánea. La transgresión, tal vez, está mas cerca del acto, de un teatro de la inefabilidad. La escritura no puede dejar de situarse entre un acto (transgresión) y una representación (ley), y su diseño sigue las variaciones de la repetición, idénticos dobles, indecible ambivalencia.

* * *

Quisiera que este trabajo (al aparecer esta palabra de orden económico se ha nombrado una transgresión respecto a la anterior denominación, ensayo, del orden de los géneros discursivos y de su ley) fuera leído como una parataxis más que como una sintaxis, que los distintos acercamientos (las llamadas contradicciones) a una cuestión o a una serie de cuestiones no se subordinaran unos a otros, ni se coordinaran tampoco, quisiera más bien que su yuxtaposición dejara la estela de una conversación, es decir, un acto, cuya repetición es imposible y que quizá nunca existió.

Agradezco, por último, a todos aquellos a quienes plagí sin nombrar, enfrentándolos a palabras que hubieran desconocido, y cuya lista sería demasiado extensa, demasiado falaz o por completo irrealizable.

Silvio Mattoni