

*ausencia en general*, la existencia de la inexistencia, lo irreal, o también, la ficción. Es por esto, por implicar la exigencia siempre renovada de una ausencia absoluta, que el símbolo no significa propiamente nada, porque persigue la nada con la que se relaciona toda significación. El relato simbólico se revela entonces como una imposibilidad, la imposibilidad misma de la ficción: decir la mediación no-mediada que hace posible todo decir. El símbolo (la ficción) está, pues, destinado al fracaso.

Es este fracaso el que estamos convocados a experimentar en la lectura. El sentido del símbolo no se encuentra en las particularidades del relato, sino en lo que anuncia, en algo que las supera a cada una por separado y a todas en su conjunto, algo que se supera a sí mismo y se reconstituye en las particularidades del relato. De allí que no nos esté permitido abandonar los detalles en beneficio de un sentido abstracto, exterior al relato mismo. Deberíamos mantenernos en los detalles. Y sin embargo esto también se revela insuficiente, dado que la ficción (el símbolo) no está en los detalles, ni en otra parte, ni presente ni ausente, ni evidente ni oculta, pero insistiendo por doquier como la ambigüedad, la secreta re-revelación de este secreto.

La ficción es la *question* del relato: la pregunta que el relato intenta responder; lo que está en cuestión en él y lo hace posible; lo que lo cuestiona y finalmente lo vuelve imposible para siempre. La ficción es la *question* del lenguaje: lo que en la lectura nos interroga a nosotros, seres que hablamos, y en nosotros al lenguaje, y en el lenguaje a nosotros. La ficción es la pregunta más profunda, tal vez.

Agosto de 1990

## EL LENGUAJE DE LA FICCION\*

Maurice Blanchot

Admitimos que las palabras de un poema no juegan el mismo rol y que no mantienen las mismas relaciones que las del lenguaje común. Un relato escrito en la prosa más simple supone ya en la naturaleza del lenguaje un cambio importante. Este cambio está implicado aun en la frase más pequeña. Cuando en la oficina donde trabajo encuentro en mi registro estas palabras escritas por la secretaria: "El

(\*) Publicado originalmente en "La Part du Feu", Paris, Gallimard, 1949.

jefe de la oficina ha telefoneado”, mis relaciones con las palabras serán por completo diferentes que si leyera esa misma frase en *El Castillo*. Son los mismos términos, les confiero aproximadamente el mismo sentido. En ninguno de los dos casos me detengo en las palabras, las atravieso, ellas se abren al saber al que están unidas, de manera que de mi registro aprehendo directamente, no las palabras que allí están escritas, sino el informe que deberé hacer al jefe, de quien dependo, y, de la novela, la existencia todavía oscura (estamos en las primeras páginas del libro) de una administración regional con la cual las relaciones parecen difíciles.

Y sin embargo, entre la lectura de mi registro y aquélla de la novela, la diferencia es grande. Empleado, sé quién es mi jefe, conozco su despacho, sé muchas cosas que se relacionan con lo que él es, con lo que dice, con lo que los otros dicen de él, con lo que él quiere, con el difícil carácter de nuestras relaciones jerárquicas, con el sentido intolerable que la jerarquía tiene para mí, etc.; mi saber es en cierto modo infinito. Por novato que sea, me encuentro presionado en todas partes por la realidad y en todo lugar la alcanzo y la encuentro. Por el contrario, lector de las primeras páginas de un relato, y sea cual sea la buena voluntad realista del autor, no sólo ignoro infinitamente todo lo que sucede en el mundo que se me evoca, sino que esta ignorancia forma parte de la naturaleza de este mundo, desde el momento en que, objeto de un relato, él se presenta como un mundo irreal, con el cual entro en contacto por la lectura y no por mi poder de vivir. Nada más pobre que este universo. ¿Quién es este jefe de oficina? Aun cuando me fuera minuciosamente descrito, como ocurre más tarde, aun si yo conociera en profundidad todo el mecanismo de la administración del Castillo, siempre permanecería más o menos consciente de lo poco que sé, en tanto esta pobreza es la esencia de la ficción, que consiste en hacerme presente eso que la hace irreal, accesible sólo a la lectura, inaccesible a mi existencia; y ninguna riqueza de imaginación, ninguna exactitud de observación podrían corregir tal indigencia, ya que ésta está siempre implicada y siempre planteada y recobrada por la ficción a través del contenido más denso o más próximo a lo real que ella acepte recibir.

Volvamos a nuestra frase. Leída en mi registro y aun articulada sobre la más presente realidad, ella me entrega al sentimiento del acontecimiento que ella significa y del acto que se cumplirá de inmediato, pero sin que el saber que ella lleva en sí sea el más insignificante del mundo expresado. Este saber será normalmente el de una conciencia vacía, que podría llenarse pero que no se llena. Lector consciente de palabras significativas, no tengo presente las palabras que leo y cuyo sentido las hace desaparecer, ni este sentido que ninguna imagen definida presenta, sino un conjunto de relaciones y de intenciones, una apertura a una complejidad todavía por venir. En la existencia corriente, leer y escuchar supone que el lenguaje, lejos de darnos la plenitud de las cosas en las cuales vivimos, esté separado de ellas, en tanto es un lenguaje de signos cuya naturaleza no es la de llenarse con aquello a lo que tiende, sino la de permanecer vacío de ello, ni la de darnos eso que él nos

quiere hacer alcanzar, sino la de hacérselo inútil al reemplazarlo, y así alejar de nosotros las cosas que de ese modo mantienen su lugar, y mantener el lugar de las cosas no llenándose sino absteniéndose de ellas. El valor, la dignidad de las palabras de cada día es el de estar lo más cerca posible de nada. Invisibles, sin hacer ver nada, siempre más allá de sí mismas, siempre más acá de las cosas, una pura conciencia las atraviesa, y tan discretamente que ella misma, a veces, puede faltar. Todo, entonces, es nulidad. Y sin embargo, la comprensión no deja de cumplirse, parece incluso que alcanza su punto de perfección. ¿Qué más rico que esta extrema indigencia?

En la novela, el acto de leer no ha variado, pero la actitud de quien lee lo vuelve diferente. “El jefe de la oficina ha telefonado él mismo, dice el hijo del portero en *El Castillo*: he aquí lo que es tan molesto para mí”. Sin duda, estas palabras también son signos y obran como signos. Pero aquí no partimos de una realidad dada junto con la nuestra. Se trata, por una parte, de un mundo que debe aún revelarse, y, por otra, de un conjunto imaginado que no puede dejar de ser irreal. Por esta doble razón, el sentido de las palabras sufre de una falta primordial y, en lugar de rechazar toda referencia concreta a lo que designa, como en las relaciones habituales, tiende a demandar una verificación, a suscitar un objeto o un saber preciso que confirme su contenido. De allí no se deriva que las imágenes desempeñan necesariamente un gran papel en una lectura novelesca; bien se sabe que los relatos imaginarios hablan poco a la imaginación, y que el interés y el valor de una novela no dependen de la abundancia de imágenes que produce. Ocurre en cambio un fenómeno más sutil. En la medida en que su sentido está menos garantizado, menos determinado, en que la irrealidad de la ficción las aparta de las cosas y las sitúa en los límites de un mundo por siempre separado, las palabras no pueden ya contentarse con su puro valor de signo (como si hiciera falta toda la realidad y la presencia de los objetos y de los seres para autorizar esta maravilla de nulidad abstracta que es la charlatanería de cada día), y al mismo tiempo adquieren importancia en tanto aparato verbal y tornan sensible, materializan lo que significan. El jefe de oficina existe en primer lugar a partir de este nombre que no se pierde en la significación de un término evanescente, existe como una identidad verbal, y todo lo que sabré de él estará en lo sucesivo impregnado del carácter propio de estas palabras, me lo mostrará particularizado, perfilado por ellas. Esto no quiere decir que, en una novela, la manera de escribir cuenta más que esos que se describe, sino que los acontecimientos, los personajes, los actos y los diálogos de este mundo irreal que es la novela, tienden a ser evocados, aprehendidos y realizados en las palabras que, para significarlos, necesitan representarlos, ofrecerlos directamente a la visión y a la comprensión en su propia realidad verbal.

La frase del relato y la frase de la vida cotidiana representan ambas una paradoja. Hablar sin palabras, hacerse escuchar sin decir nada, reducir la pesadez de las cosas

a la agilidad de los signos, la materialidad de los signos al movimiento de su significación, es este ideal de una comunicación pura lo que hay en el fondo de la charlatanería universal, de esta manera de hablar tan prodigiosa en la que, al hablar sin saber lo que decimos y al comprender lo que no escuchamos, las palabras, en su empleo anónimo, no son más que fantasmas, ausencias de palabras, y hacen reinar, por esto mismo, en medio del ruido más ensordecedor, un silencio que es probablemente el único en el que el hombre puede descansar, en tanto vive. El lenguaje de la existencia real quiere unir estos dos rasgos opuestos: aun cuando él no sea dado, cosa real entre las cosas, de la que disponemos como de una adquisición que no necesitamos hacer nuestra para utilizar, es también un acto tendiente a volatilizarse antes de cumplirse, únicamente sostenido por el vacío de una intención posible, tan próximo como pueda imaginarse de la inexistencia. Signo de la sobreabundancia de los seres, ser él mismo como huella y sedimento del mundo, de la sociedad y de la cultura, no es entonces puro a menos que no sea nada. En cambio, la frase del relato nos pone en contacto con el mundo de la irrealidad que es la esencia de la ficción y, como tal, aspira a devenir más real, a constituirse en un lenguaje física y formalmente válido, no para devenir el *signo* de los seres y de los objetos ya ausentes en tanto imaginados, sino más bien para *presentárnoslos*, para hacérselos sentir y vivir a través de la consistencia de las palabras, su luminosa opacidad de cosa.

No hace falta decir que hay un gran número de intermediarios que acercan y confunden estos dos lenguajes. En nuestras frases de cada día, la imagen puede venir a colmar la falta que es el sentido de la palabra, el saber puede allí actualizarse animando este sentido, y a menudo, seres capaces de imaginar y de producir la ficción, nos dirigimos hacia las cosas que no se encuentran allí y cuya evocación exige, para sostenerla, la complicidad de un lenguaje menos exento de sí mismo y más realizado. Se entiende también que, no siendo el ejemplo que hemos utilizado sino el ejemplo de un embrión de relato, es necesario concebirlo con toda la amplitud y la complejidad convenientes. Se verá entonces que, por prosaica que sea la prosa y por muy próxima a la vida banal que esté la historia, el lenguaje sufre allí una transformación radical, en tanto incita al lector a realizar en las palabras mismas la comprensión de lo que sucede en el mundo que se le propone y cuya entera realidad es la de ser objeto de un relato. De una lectura nos gusta decir que nos *atrapa*; la fórmula responde a esta transformación. El lector es, en efecto, atrapado por las cosas de la ficción que él aprehende como dadas con las palabras, como sus propiedades mismas; él adhiere a ellas con el sentimiento de encontrarse cercado, cautivo, febrilmente apartado del mundo, al punto de experimentar la palabra como la llave de un universo de sortilegio y de fascinación, donde nada de eso que él vive se reencuentra.

Pero sucede que en el relato el lenguaje, en lugar de ser el sentido abstracto que nos da cosas concretas (finalidad de la palabra corriente), busca suscitar un mundo

de cosas concretas adecuado para representar una pura significación. Así llegamos a la alegoría, al mito y al símbolo. La alegoría introduce en la ficción el ideal de la prosa cotidiana: “la historia” nos remite a una idea, de la que ella es el *signo*, ante la cual ella tiende a desaparecer, y que, una vez formulada, le basta expresarse y afirmarse. Por el contrario, el mito supone que entre los seres de la ficción y su sentido no hay relaciones de signo a significado, sino una verdadera presencia. Al comprometernos en la historia mítica, empezamos a vivir su sentido, nos consustanciamos con él, lo “pensamos” verdaderamente y en su pureza, porque su pura verdad no puede ser aprehendida sino en las cosas en las que ella se realiza como acción y sentimiento. El mito, detrás del sentido que hace aparecer, se reconstituye sin cesar; él es como la manifestación de un estado primitivo en el que el hombre ignoraría el poder de pensar al margen de las cosas, no reflexionaría sino encarnando en los objetos el movimiento mismo de sus reflexiones, y así, lejos de empobrecer lo pensado, penetraría en el pensamiento más rico, más importante y más digno de ser pensado. De allí que la literatura pueda constituir una experiencia que, ilusoria o no, aparece como un medio de descubrimiento y un esfuerzo, no por expresar lo que se sabe, sino por experimentar lo que no se sabe.

Convenimos en que el símbolo no es la alegoría, es decir, su tarea no es significar una idea particular a través de una ficción determinada. El sentido simbólico no puede ser sino un sentido global, que no es el sentido de tal objeto o de tal conducta tomados por separado, sino el del mundo en su conjunto y de la existencia humana en su conjunto.

Lo propio del relato simbólico es hacer presente este sentido global que la vida de cada día, sofocada por sus acontecimientos demasiado particulares, raramente nos permite alcanzar y que la reflexión, que de él no retiene sino el aspecto intemporal, nos nos permite experimentar. Raramente encontramos el mundo, raramente tocamos la existencia, no experimentamos nuestra situación como la de un ser que en cada acontecimiento se aprehende por completo y que aprehende todo lo que hay en el acontecimiento. Es pues tentador tratar de realizar en la ficción el sentido original de la existencia, tal como la presentamos y quisiéramos reconocerla. El símbolo encuentra aquí un auxilio en la naturaleza de la imaginación. El acto mismo de imaginar, como bien lo ha mostrado Sartre, supone que uno se eleva por encima de los objetos reales particulares y que se orienta hacia la realidad tomada en su conjunto, no, es cierto, para concebirla y vivirla, sino para mantenerla a distancia, y, en este distanciamiento, encontrar el juego sin el cual no habría ni imagen, ni imaginación, ni ficción. La imaginación rechaza la insistencia de las presencias de detalle y hace surgir el sentimiento de la presencia total, pero no la aprehende sino para suspenderla y producir, detrás de ella, objetos, acciones imaginados, irreales. Sin embargo, la imaginación va más lejos. Ella no se limita a ofrecerse, en la ausencia de un objeto en particular, este objeto, es decir, su imagen; su movimiento es el de perseguir y el de intentar darse esta ausencia misma en

general, y tampoco la ausencia de una cosa, esta cosa, sino a través de esta cosa ausente, en la ausencia que la constituye, el vacío como medio de toda forma imaginada, y, precisamente, la existencia de la inexistencia, el mundo de lo imaginario en tanto es la negación, la inversión del mundo real en su conjunto.

Es en este movimiento que la imaginación deviene simbólica. La imagen que ella busca, figura no de tal o cual pensamiento, sino de la tensión de todo el ser al cual remite cada pensamiento, está como inmersa en la totalidad del mundo imaginario; ella implica una ausencia absoluta, un contramundo que sería como la realización, en su conjunto, del hecho de estar fuera de lo real. No hay símbolo sin una exigencia semejante, y esta exigencia, en acción detrás de todos los movimientos del relato, le impide, por su negación perpetuamente activa, recibir un sentido determinado, devenir solamente significativo. El símbolo no significa nada, no es siquiera el sentido en imagen de una verdad que de otro modo sería inaccesible; él excede siempre toda verdad y todo sentido, y aquello que nos presenta es este exceso mismo que él aprehende y hace sensible en una ficción cuyo tema es el esfuerzo imposible de la ficción por realizarse en tanto ficticia.

Todo símbolo tiene siempre de un modo u otro por objeto su propia posibilidad. Es una historia que se basta a sí misma y es la falta que vuelve a esta historia insuficiente; hace de la falta de su historia el motivo de su historia, en ella intenta realizar esta falta que siempre la excede infinitamente. El símbolo es un relato, la negación de este relato, el relato de esta negación; y la negación misma aparece ya como la condición de toda actividad de arte y de ficción y, en consecuencia, la de este relato, ya como la sentencia que pronuncia su fracaso y su imposibilidad, pues ella no acepta realizarse en un acto particular de imaginación, en la forma singular de un relato cumplido.

En el símbolo se manifiesta, pues, en su más alto punto, la presión de una exigencia paradójica que es más o menos sensible bajo todas las formas del lenguaje. Por un lado está hecho de acontecimientos, de detalles, de gestos: muestra los rostros, la sonrisa de estos rostros, una mano que toma una cuchara y la lleva a la boca, las cáscaras de yeso que caen del muro cuando lo escalamos. Hay allí detalles insignificantes y tales que el lector no debe en ellos buscar ni de ellos recibir el sentido. No son sino particularidades, momentos sin valor, polvo de palabras. Pero por otro lado, el símbolo anuncia algo, algo que excede estos detalles tomados por separado y todos estos detalles tomados en su conjunto, que lo excede a él mismo, que se rehúsa a aquello que él pretende anunciar y lo desacredita y lo reduce a nada. Es su propio vacío, la distancia infinita que él no puede interpretar ni tocar, una inmensidad lacunaria que excluye los límites a partir de los cuales él se esfuerza por hacerla aparecer. Y sin embargo, el símbolo no es tampoco lo informado, y si se deshace de rasgos concretos para llegar a lo informe, se pierde completamente. No es sino circunstancias, circunstancias tomadas a la vida común, y no siendo sino

ellas, inseparable de ellas, está sin embargo fuera de alcance. Es por esto que fácilmente se lo considera fuera del tiempo y se lo trata de reducir al lenguaje intemporal del pensamiento. Pero él no está fuera del tiempo, no es abstracto. Está fuera de lo real, primeramente en el sentido de que se confunde con acontecimientos imaginados, aprehendidos en su ausencia como presentes, luego en el sentido de que quiere aprehender no sólo tal o cual acontecimiento imaginado, sino la posibilidad misma de lo imaginario, el conjunto de lo imaginario, y, detrás de cada cosa irreal, la irrealidad tal como ella podría manifestarse en sí misma y por sí misma.

Esta tentativa es rigurosamente contradictoria. Ella no puede alcanzar su fin. Y no obstante no tiene valor sino en su imposibilidad, no es posible sino como esfuerzo imposible. Hegel<sup>1</sup> dice que la principal carencia del arte simbólico es el *Unangemessenheit*: la exterioridad de la imagen y su contenido espiritual no llegan a coincidir plenamente, el símbolo permanece inadecuado. Sin duda, pero esta carencia es la esencia del símbolo, y su rol consiste en devolvernos sin cesar a esta falta que es una de las vías por las cuales él querría hacernos vivir la falta en general, el vacío en su conjunto. El símbolo es siempre una experiencia de la nada, la búsqueda de un absoluto negativo, pero una búsqueda, una experiencia que fracasa, sin que por ello este fracaso pueda recibir un valor positivo. Un escritor que acepte expresarse en el símbolo, sea cual sea el tema de sus meditaciones, no podrá finalmente sino expresar la exigencia del símbolo y medirse con la desgracia de una negación contradictoria, tratando de superar toda negación particular y afirmarse como negación universal, y no como un universal abstracto, sino como un vacío concreto, un vacío universal realizado. Asimismo, todo escritor que luche con la experiencia de la muerte como trascendencia, no podrá sino caer en la prueba del símbolo, prueba que él no puede superar ni desechar.

En el espíritu de cada uno está presente el ejemplo de Kafka. Eso que ha querido, que ha sido Kafka, eso que ha buscado en su existencia y en sus escritos, demasiados intérpretes nos lo dicen de un modo demasiado claro como para que no deseemos devolver al silencio una obra que no ha deseado sino el silencio y con la cual el comentario de la gloria, no importa cuán profundo e ingenioso sea, no puede estar sino en desacuerdo. Lo que es necesario ver es que este desacuerdo mismo, eso que hay de incómodo en el triunfo que corona una vida infinitamente miserable, la supervivencia casi indefinida que la posteridad le promete, este fracaso en el éxito, esta mentira de la desgracia que no arriba sino al resplandor de la fama, una contradicción así, irónica, forma parte del sentido de la obra y ha sido presentada en su búsqueda.

(1) El símbolo, es cierto, no es para Hegel sino el comienzo del arte.

Kafka, probablemente bajo la influencia de las tradiciones orientales, parece haber reconocido en la imposibilidad de morir la maldición extrema del hombre. El hombre no puede escapar a la desgracia porque no puede escapar a la existencia, y es en vano que se dirija a la muerte, que afronte la angustia y la injusticia que de ella provienen, no muere sino para sobrevivir. El abandona la existencia, pero lo hace para entrar en el ciclo de las metamorfosis, para aceptar la degradación del insecto y, si muere como insecto, su desaparición deviene sinónima, en los otros, de renacimiento, del llamado a la vida, del despertar de la voluptuosidad. No hay muerte verdadera en la obra de Kafka o, más exactamente, jamás hay fin. La mayor parte de sus héroes están comprometidos en un momento intermedio entre la vida y la muerte, y eso que ellos persiguen es la muerte y eso que extrañan es la vida, de modo que no sabemos cómo calificar sus esperanzas, si depositan su esperanza en la posibilidad de perder toda esperanza, ni cómo apreciar sus lamentos, si estos lamentos eternizan la condena que sufren.

En *El cazador Gracchus*, en *El invitado de los muertos*, Kafka ha expresado directamente la extraña condición de los muertos que no mueren. Pero estos pequeños relatos son parábolas, nos hacen tocar lo que quieren decir, y como su sentido se remite al poder indefinido de la negación que revela la muerte, hay una contradicción entre la naturaleza del relato que es acabado y preciso y un contenido que exige la ambigüedad absoluta de la negación. En cambio, el relato de *El Castillo* es simbólico. Se puede interpretar, desde luego, la odisea de K. Se puede reconocer en él al ser que ha abandonado el país natal, como se abandona la existencia y que, con los medios mismos de los que se ha servido para vivir, intenta hacerse aceptar por la muerte. K. ha sido llamado, pero también es verdad que responder a este llamado es traicionarlo, hacer de la muerte algo real y verdadero. Todos sus esfuerzos por alcanzar el Castillo están marcados por esta contradicción; si él se esfuerza, lucha, desea, da pruebas de una existencia cada vez mayor; y si permanece pasivo, falta a lo que aspira, la muerte que no es la muerte sino cuando uno la hace suya, cuando ella deja de ser la muerte de cualquiera, una muerte cualquiera.

También se ve a K. unir la ignorancia a la astucia, la extrema conciencia a la extrema inconsciencia, rechazar la ayuda que se le ofrece, porque sabe que nadie más puede reemplazarlo en esta tarea, y luchar para obtener lo que esta lucha le impide alcanzar, pues no puede hacer otra cosa que luchar: trabajar siempre por su maldición, es todo lo que le queda para salvarse. Por otra parte, ¿dónde está la meta? ¿Quién puede aquí pretender haberla tocado? ¿La aldea? Pero la gente de la aldea representa la etapa más miserable entre la existencia y la inexistencia. Frieda vacila entre la decepción, el deseo, la indiferencia; ignora lo que es la ayuda; sufre su encanto, se avergüenza de ello, le resiste, sucumbe a él; fracasa lamentable, existencia de reflejo, luz de desecho. ¿Los funcionarios? Sospechamos sobre todo su impotencia: débiles, atemorizados, son incapaces de soportar la existencia de

abajo, y sin embargo, ellos la frecuentan, la desean, la codician, la necesitan. ¿Dónde está el reposo de la muerte? Oh, muerte, ¿dónde está tu victoria?

Kafka ha experimentado muy profundamente las relaciones entre la trascendencia y la muerte. Y es por esto que en su obra a veces es la muerte quien se anuncia a los seres como eso que ellos no pueden alcanzar; otras veces es lo que excede a los seres lo que se anuncia en el ocio y la miseria de la muerte. A veces la muerte aparece como la trascendencia, otras veces la trascendencia aparece muerta. Esta inversión muestra ya cuán peligroso es pretender fijar bajo una forma explícita la interpretación de un relato en el que la negación trabaja y se brinda tanto como la nada que impide a lo absoluto cumplirse, como la nada que mide el cumplimiento absoluto. El pasaje del sí al no, del no al sí, es aquí la regla, y toda interpretación que se sustrae a ella, comprendida aquélla que funda esta alternancia, contradice el movimiento que la hace posible. Resulta claro que ver en la historia de K. la imagen de las desgracias de la existencia que no puede aprehenderse como existencia porque no puede encontrarse como fin de la existencia, que permanece irreal, olvido de sí misma, en la medida en que no es capaz de ser realmente inexistencia, profundidad del más allá de la vida, afirmación de la nada sin recuerdo, es claro que una traducción tal se esfuerza en vano por contener en ella la ambigüedad de una proposición en la que la afirmación y la negación están en perpetua amenaza de reciprocidad; aunque ella descansa en la forma bien determinada de un pensamiento abstracto, escapa ella misma a la sentencia que aporta y desobedece fundamentalmente al símbolo, el cual pierde todo su sentido en el momento en que ella aísla este sentido, lo vuelve discernible.

Es necesario así volver a sumergir la interpretación en el seno del relato, perderla allí de vista y retomar el movimiento de la ficción cuyos detalles no se afirman sino a sí mismos. La posada, los aldeanos, con sus rostros obstinados y rústicos, la luz helada de la nieve, los lentes de Klammm, los charcos de cerveza en los que Frieda y K. se revuelcan, he aquí lo que cuenta, he aquí lo que es necesario experimentar para entrar en la vida del símbolo. No hay nada más que buscar, nada más que comprender. Y sin embargo, tampoco con esto puede uno contentarse. ¿Hundirse en el relato? Pero el relato mismo nos rechaza. Cada episodio contiene una pregunta sobre sí mismo, y esta pregunta es también la vida profunda de la ficción; ella es el relato, ella se muestra frente a frente, ella se afirma, ella dialoga. ¿Dónde está el símbolo? ¿Allí donde aparece, allí donde se oculta? ¿Allí donde no hay sino apariencias tranquilas y seguras, allí donde las apariencias rechinan y se desgarran? ¿Allí donde las cosas están presentes en su obscuridad natural, allí donde detrás de las cosas emerge su vacío, detrás del relato la ausencia del relato, detrás de la profundidad del símbolo la profundidad que socava la obra e impide su acabamiento? El es estas mismas preguntas, y muere de ellas. En este sentido, todo símbolo que no arruine la obra en la que él se desarrolla, se arruina en los comentarios que provoca, que no puede dejar de provocar. Necesita, para subsistir, desconocerse

en la ficción, y aquéllos que lo dan a conocer, lo vuelven estéril declarándolo.

Tal es su última ambigüedad: él se disipa si se despierta; parece si sale a la luz. Su condición es la de ser *enterrado vivo*, y en esto es su propio símbolo, figurado por lo que figura: la muerte que es vida, que es muerte en tanto sobrevive.

(Traducción: Sandra Contreras)

## DE LA SUBJETIVIDAD EN LA LECTURA

Alberto Giordano

¿Quién lee mejor que un niño? Se dirá que le faltan conocimientos; hay en los libros tantas cosas que no debe comprender; le faltan tantas palabras, tantas experiencias. ¡Pero qué deseo entonces de comprender esas palabras desconocidas, qué atención, qué adivinación!

Michel Butor

Supongamos que alguien lee un diálogo platónico, pongamos por caso el *Ion*, y que sonrío porque advierte que el joven y desprevenido rapsoda no reconoce el sentido irónico de las réplicas que Sócrates le dirige y, al no darse cuenta de que se burlan de él, prosigue su discurso como si nada.

Supongamos que ese lector atento, competente, descubre entonces que el espectáculo de la ironía socrática está montado para él, para que él reconozca la astucia de Sócrates y la estupidez de su antagonista de turno. ¿Qué ha ocurrido entonces? Ese lector “empírico”, ocupando en la escena presupuesta la función —también él— de un personaje: la del testigo, ha venido a encarnar al Lector Modelo que la estrategia autorizada del diálogo preveía, ha venido a personificarlo. Gracias a su atención y su competencia, que le permitieron actualizar la significación de algo que en el texto no estaba dicho (Sócrates se burla de Ion), ese lector ha podido situarse justo allí donde se presuponía que debía hacerlo.

Evaluemos esta pequeña escena. Desde la perspectiva de Umberto Eco<sup>1</sup>, de quien hemos tomado el léxico y la sintaxis para referirla, se trata de una escena de

(1) Cfr. “Lector in fabula”. Barcelona, Ed. Lumen, 1981.