
ADDENDA

Negatividad y significación

Noé Jitrik

Universidad de Buenos Aires

A propósito de la relación entre negatividad y significación, tema de este número de *Tópicos del seminario*, retorna a mí el conocido “soneto en x” de Mallarmé —como un fantasma, que no ha dejado de estar latente—, del cual me ocupara en 1977 porque él ponía en evidencia, de manera privilegiada, un problema que, reafirmo hoy con la vuelta de los años, se mantiene vigente: el de la producción poética que no implica sino el incesante problema de la producción del sentido.¹ Es así como vuelvo a él y a otro poema no menos

¹ Noé Jitrik, “Las dos traducciones”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, núm. 2, octubre de 1977, pp. 26-36. Bajo la consideración de que la escritura es, en tanto espacio operativo, un proceso de transformación no sólo de las virtualidades de la lengua sino de aquello anterior, pulsional que habiendo dado lugar a los signos de la lengua, permanece en ella, es posible decir que esta transformación es ya una primera traducción —que va de lo prelingüístico a lo lingüístico—; y que sobre ella es posible operar una segunda traducción, la que iría de un código a otro —de un idioma a otro—; se trataría de un trabajo que exige encontrar la *palabra justa* que exprese cabalmente la pasión encarnada en la palabra de otra lengua. Pero esto sólo es posible atisbando a la primera traducción, es decir, recuperando las condiciones de escritura, de modo que se opere una reconstitución del proceso, del movimiento genético de la escritura. Esto fue lo que nos propusimos hacer en tal artículo que culminó con *una* traducción

conocido, el de Góngora, y a una sugerente frase inaugural del “Prólogo a la eternidad”, del *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. He aquí los tres textos que provocan, esta vez, mi reflexión sobre la negatividad y la significación:

Sonnet

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacant, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.²

(diferente a la de Octavio Paz y de la cual partimos) del soneto de Mallarmé, misma que presentamos aquí.

² Cabría señalar que, según Octavio Paz, en *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971, Mallarmé envía la primera versión del soneto, de 1868, a Lemerre junto con una carta en la que dice: “Es un soneto *inverso*, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas”. Destacamos *inverso* porque ilustraría este desplazamiento de la primera traducción, es decir, que el soneto como forma refleja, o bien *evoca por el espejismo de las palabras*, el soneto como sustancia, refleja, pues, la fuerza constituyente del soneto. Si pensáramos en una analogía con la fotografía, lo prelingüístico, lo pulsional, estaría representado por esa primera impresión que suele llamarse “negativo”, pero que es una imagen que no se puede “ver”, que no es “inteligible” aún, por lo que necesita ser “invertida”, “negada”, de modo que gracias a esta operación de negación es posible ver, en positivo, la imagen (lo lingüístico). Si esto es así, entonces la significación estaría fundada sobre la negatividad.

Soneto

Con sus uñas puras que en ofrenda entregan su ónix
La Angustia, esa nocturna, alimenta, lampadófora
Un sueño y otro sueño vespéral quemados por el Fénix
y no recogidos por ánfora cineraria alguna

Sobre las consolas en el vacío salón: ninguna conca
Abolida nadería de inanidad sonora
(Porque el Amo se fue a recoger llanto en la Estigia
con ese objeto único del cual la Nada se honra).

Pero cerca de la ventana del norte, vacía, un oro
Agoniza quizás según un decorado
De unicornios que arrojan fuego contra una ninfa

Que está desnuda, muerta en el espejo en tanto que
En el olvido clausurado por el marco se fija
Con sus titilaciones, súbitamente, el septeto.

Soneto

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Prólogo a la eternidad

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó.

Lo común a los tres textos es, ante todo, la presencia de la palabra “nada” en que culmina el de Góngora, al final de una serie de términos cercanos (humo, polvo, sombra), y que Mallarmé anuncia al final del segundo cuarteto, aunque está precedida o anunciada por varias palabras también cercanas: vacío, nadie, abolido, inanidad. Pero ateniéndonos sólo a ella, porque está en los tres, es más que posible que en la literatura de todos los tiempos —dejando de lado su uso natural y cotidiano como pronombre o adverbio— también se encuentre sustantivada: *la nada*, esta palabra tan atractiva, tan absorbente, tan angustiada; el propio Flaubert la había empleado: “quisiera escribir sobre nada”. Pero entre esos textos que la estampan y parecen cargarla o hacer que cargue sobre ella un “algo” elidido que la hace comprensible, hay diferencias. ¿Cuáles serían esas diferencias puesto que la palabra, como palabra, es única y siempre la misma, pronombre, adverbio o sustantivo?

Desde luego, reconocer esa presencia no quiere decir que se pueda sostener que entre Mallarmé, Góngora y Fernández haya un encadenamiento o una filiación. Estos preclaros ejemplos, cada uno en su momento, tuvo, por cierto, el alcance de una inflexión, pero eso no importa ahora, ése es un tema de historia de la literatura. Lo que importa ahora es otra cosa, tan difícil de asir como lo es la propia palabra “nada”, pura indecisión, puro vértigo o abismo, o, en el orden corriente, pura función. No obstante, pese a que cada uno va a otro y misterioso lugar, la palabra “nada”, en cada caso se hunde en un mar de insignificancia que, sin embargo, siempre significa: la “nada” no es nada y a la vez es inconcebible y a la vez es lo más

absoluto que se pueda pensar. ¿Podemos hacer algo con ella además de proferirla?

De entrada, y hay que decirlo, la expresión “la nada” es un curioso sustantivo porque contradice en lo semántico lo que afirma en lo gramatical o funcional, como pronombre o adverbio: si digo “nada”, y en efecto lo estoy diciendo, estoy afirmando la palabra “nada”, razón por la cual no es que ella sea nada aunque su significado es lo que no es. Cuando digo “nada” estoy afirmando en un sentido, pero afirmo una negación. ¿Es entonces la negación lo propio de la nada? ¿Se entiende la negación cuando se afirma que es negación?

Se ve, en este punto, que se ha producido un caso de extraordinaria claridad en relación con los a veces sorprendentes desplazamientos de las palabras de su prisión semántica —pronombre o adverbio— a un lugar semiótico —sustantivo—, en otras palabras de sus usos en la lengua natural a un valor filosófico, en el colmo de la contradicción porque, insistiendo, la negatividad que sostiene está acorralada por la afirmación. Es en ese sentido que puede entenderse la perpleja pregunta heideggeriana o quizás leibnitziana: “¿Por qué el ente y no más bien la nada?”

Se impone, entonces, un paradójico dominio, el de la *negatividad*, que se establece en el campo del enunciado: la “nada” aparece como justificada, ineludible, paráfrasis de la ausencia en el soneto de Mallarmé (“nada hay en el salón vacío”), de la disolución en el de Góngora (tierra, humo, sombra, nada), del origen en el de Fernández. Pero no en el de la enunciación que, como se sabe según asentada teoría, no puede sino afirmar, ésa es su índole.

Pero eso que se afirma, entre semántica y semiótica, no es seguramente la “existencia” de la nada —no podría afirmarse que “haya” nada o, al menos, invocarla es fuente de angustia—, sino la de su noción, que contraría el universo de la positividad, o sea del “ser” (¿el ente?), el cual es a su turno el fundamento de la existencia y, en consecuencia, de la cognoscibilidad. Y si

el ser es cognoscible ¿se puede, a la inversa, conocer “la nada” en su carácter y alcance de sustantivo? ¿Qué nos dejaría conocer la nada? ¿Y qué nos dice la negación que nace de ella, nace de la nada?

Sólo querrá decir, por ende, que pese a todo la nada engendra, puesto que es capaz de engendrar la negación. Y si lo hace, tal vez, entonces, engendre también otras cosas: la principal, el universo, que es lo que seguramente quiso decir Macedonio Fernández con su imagen de eternidad. Todo muy difícil de asir puesto que, por comparación, si la semilla de la que nace la planta es algo —así como el espermatozoide y el óvulo son algo que, entre ambos, engendran el ser—, no es fácil imaginar lo que engendra la nada, salvo, acaso, la metáfora de la creación *ex nihilo*, en la vieja tradición bíblica, que no nos dice nada a fuerza de querer decirlo todo.

Por lo tanto, cabe someter dicha noción a las preguntas casi obvias que se desprenden de esa posibilidad de engendrar: ¿cuál es esa noción, en qué consiste la nada, cuál es la dinámica de la negatividad?

En principio, descansa como noción, en esos textos, en una filosofía subyacente y que no es la misma para los poemas y la ocurrencia macedoniana; en el caso de Mallarmé se trata de cierto hegelianismo tardío; en el de Góngora, de un senequismo igualmente tardío vinculado a la tenue tradición hispánica de la advertencia de la muerte, también presente en Quevedo; en el de Macedonio, de un idealismo subjetivo de corte berkeleyano, pero sometido a su original cirugía. Hay más diferencias, desde luego: Mallarmé propone un método; Góngora, una mística; Macedonio, una ilusión que remeda un inverificable “Big Bang” a lo divino. Importa, ahora, lo que está detrás de Mallarmé: pensando en Hegel, su soneto, pese a la extrema nulificación de referentes —que por su lado Macedonio lleva a la irrisión—, no es pesimista; por el contrario, la “nada” y la negatividad funcionan como principio dialéctico, como aparato que construye la racionalidad en la

cual se realiza la historia.³ En el poema de Góngora, en cambio, la imagen de la “nada” conduce a la de la muerte, como fatalidad, como destino, lo contrario de lo que se advierte en Macedonio, para quien la nada es equivalente al lugar en el que “todo” está ya hecho.

³ La fuerza constituyente del soneto subsistiría no en lo que las palabras dicen sino en lo que “hacen”, esto es en la sintaxis. Desde la sintaxis, las palabras aparecen y organizan lo que hierve por abajo y desde antes. Así en el texto de Mallarmé puede hablarse de una producción poética atomística en la que ciertas palabras toman una cierta posición alrededor de la cual se aglutinan y desencadenan otras en un movimiento, digamos, dialéctico. Por un lado, si nos concentramos en las palabras “sonore” y “décor”, advertiremos que en el caso de la primera, la sonoridad se halla en el juego de aliteraciones en cada uno de los hemistiquios del sexto verso y que, a la vez, se oponen especularmente por medio de mínimas pero potentes oposiciones fonológicas; sin embargo, la sonoridad se ve neutralizada con “inanité”. Por su parte, “décor” también ocupa un lugar central, acumula y distribuye elementos visuales: “or”, “des licornes”; del mismo modo que “sonore” enuncia lo que constituye: la sonoridad (la música), “décor” enuncia la pintura; una pintura que no obstante es estática, como lo refuerzan las palabras “cadre” y “se fixe”. Así encontramos una oposición entre música y pintura, que no se resuelve por una opción puesta que dentro del poema la música es vacía y la pintura estática, y entre la una y la otra, el poema se constituye. Lo que el poema declara, entonces, es que se constituye entre lo que siendo opuesto permite no optar en el terreno mismo de la negación como relación entre contrarios. Pero, no obstante, la síntesis existe: lo que resulta de la negación es la escritura misma del poema. Si la sonoridad es vacía y la pintura estática, ello hace pensar que frente a uno y otro concepto hay una negación de los términos mismos, lo que supone una actitud crítica. Tal negación (crítica) se dirige al plano paradigmático histórico: la tentación de la música en la poesía (tradición de Banville y de Verlaine) y la tentación de lo pictórico (Lecomte de l’Isle). De tal negación surgirá una espacialidad propia que no será de reproducción musical ni de imitación del cuadro, sino de desarrollo de la escritura regida por un principio de negación que produce *sus* imágenes. Esta síntesis halla su concentración en el “ptyx” (la conca o concha). Pero el “ptyx” no figura un movimiento concreto de integración de dos entidades, sino que es el movimiento dialéctico mismo, la posibilidad de que el juego negación-afirmación se establezca entre diferentes niveles y, por lo tanto, de que resulte afirmada la acción metaforizadora del lenguaje. El “ptyx”, entonces, está relacionado con la escritura. Sin embargo, en el poema no hay conca (“nul ptyx”), su estar es un estar también anulado, mas es un objeto del que la muerte-Nada se honran, en consecuencia, la escritura se nutre de la nada; escritura y muerte constituyen dos polos de una relación productora que se cumple en la palabra, que *es* la palabra misma.

Es decir, que no hay una sola “nada” sino varias: así, por otro lado, ¿qué quiso decir Macedonio con esa expresión, la “hendida Nada”? Tal vez que la nada no es homogénea y que se puede penetrar en su fondo a través de la hendidura. Y en ese fondo puede ser que esté el *sentido*, o sea que el fondo, como residencia del sentido, sea el supremo bien. La nada, entonces, cobraría en esta perspectiva un espesor semiótico indudable: sabemos ya algo más, la negatividad estaría asociada a la significación.

Pero si eso es así para Macedonio y es otra cosa para Mallarmé y para Góngora, habría no una sola sino tres “nadas”, a las cuales habría que añadir una cuarta: la de la memoria, que no está en ninguna parte y está en todas y, por eso, es como el recinto de la inasibilidad, de la inconsistencia consistente que deviene nada pero que significa mucho, si no todo; además de la nada del sueño, cuya evaporación es la de un fantasma: una suma de algos —imágenes— que rápidamente se desvanece, se hace nada; una nada que resulta de otra, el inconsciente, que está en todas partes y en ninguna. ¿Y qué decir del fantasma, sombra impalpable, una encarnación, por su parte, de la nada, una nada que nos asedia y acompaña?

Pero hay otra forma o manifestación de la negatividad que nos rodea y sin la cual no podríamos acceder, precisamente, a nada: el signo en su relación con la cosa. Se entiende que el signo no es la cosa, ciertamente, pero no obstante él mismo es “cosa”, en tanto se percibe. Dicho de otro modo, el signo se constituye como cosa sobre la negación de la cosa pero no de sí mismo, como un tipo particular de cosa que, siendo por ello perceptible —por la mirada o por el oído—, encarna un vertiginoso y secreto viaje de ida y vuelta de la negatividad; viaje tan fecundo como para crear un universo paralelo al de la cosa pero que, sin embargo, la hace comprensible, inteligible y, en consecuencia, real.

¿Cómo es posible eso? En ese movimiento la negatividad desnuda y aleja el significado propio de la cosa —la mata, según preconiza Blanchot— o, mejor dicho, desvalija a la cosa al ale-

jar su significado y, correlativamente, se recarga en el orden del significado del signo. De este modo, la cosa aparece en su negación y el signo en el producto de la negatividad que, a su vez, siendo hija de la nada, es más que su madre, pues es acción operativa; gracias a la acción de la negatividad nacen los signos. En tal sentido, se diría que si la cosa es negada por el signo, el signo está marcado por la presencia, en su significado, de una ausencia que resulta así la cifra de la significancia, la significación propiamente dicha.

Quizás el lenguaje comunicativo corriente olvida este rumor secreto o lo silencia y se ilusiona negando la negatividad, pero basta con admitir un *más allá* que crea la articulación de los signos. Así, si se admite que la noción de “referencia” es transaccional o servicial, pero que la significación transcurre por otro lado, se diría que esta arquitectura aparece, como en un lugar privilegiado, en el lenguaje de la poesía, que recibe su fuerza de una conjunción de ausencias, de lo que la negatividad ha logrado hacer, con lo cual volvemos al principio: a lo que los poemas de Mallarmé y Góngora y la frase de Macedonio Fernández encierran y disparan, su extraordinario poder de sugerencia.