

Leer América / Lectores americanos

JOSEPH N. RIDDEL

Joseph N. Riddel (1931- 1991), crítico y teórico de la literatura, autor de *The Clairvoyant Eye y The Inverted Bell*. Este ensayo se publicó originalmente con el título 'Reading America / American Readers', en *Modern Language Notes*, 99 (1984).

Este ensayo trata sobre el modo en que la literatura americana se relaciona con la "tradición", interrumpiendo y repitiendo a la vez un pasado que apenas recuerda. En tal sentido, apunta la cuestión de una "traducción", de la necesidad de un lenguaje del Nuevo Mundo. "América", tal como se proyecta en su literatura, no es tanto una historia de lo que ocurrió como un sueño al que hay que llegar. Es un punto de llegada infinitamente diferido por el acto de buscarlo. Nombrado por anticipado, con viejos nombres, es a la vez una metonimia y un nombre equivocado.

This essay treats on the way in which American literature relates to the "tradition", interrupting and repeating simultaneously a past that scarcely it remembers. So, it aims at the question of a "translation", of the need of a language of the New World. "America", as it is projected in its literature, is not so much a history of what happened as a dream to which it is necessary to come. It is a point of arrival infinitely deferred by the act of looking for it. Named in advanced, with old names, it is simultaneously a metonimia and a wrong name.

Palabras clave:

- poema americano
- escena de traducción
- autobiografía
- modelo de educación

La simplicidad es compleja.
El Caos era la ley de la naturaleza; el Orden era el sueño del hombre.
La educación de Henry Adams

Rehúyo la tentación de abordar la crítica de la cultura norteamericana, pues no quiero despertar la impresión de que pretendo aplicar, a mi vez, métodos americanos.
FREUD, *El malestar en la cultura*



En 'The Comedian as the Letter C' (El comediante como la letra C), Wallace Stevens nos proporciona una alegoría (y un romance) del modernismo literario, una historia de lo que significa ser un poeta "americano". Entre otras cosas, significa que el poeta tiene que inventar y no descubrir, actuar y no imitar, y, por tanto, producir la escena antes que repetir lo que estaba "en el guión", como escribe en otra pieza, 'Of Modern Poetry' (De la poesía moderna). Llamar a 'The Comedian' performativo es recordar, desde luego, la forma con que Stevens nombra a su antecedente, la *commedia dell'arte*, una improvisación que se vuelve sobre sí misma y deshace las maneras teatrales de la representación. En todo caso, cuenta cierta historia sobre la poesía americana, sobre cómo nuestra literatura se relaciona con la "tradición", interrumpiendo y repitiendo a la vez un pasado que apenas recuerda. En este sentido, trata de la cuestión de una "traducción", de la necesidad de un lenguaje del Nuevo Mundo, que permanece encadenado en una historia del Viejo Mundo y, sin embargo, está "más allá de" la historia. La obsesiva paradoja de la llamada de Emerson a una literatura nacional que prescindiera de las formas tiránicas de Europa, históricas y nacionalistas, pero sólo para recuperar una pronunciación anterior, primordial y universal, obsesiona al rezagado "criado" de Stevens, como molesta al poeta que sabía que la traducción americana nunca podría ser nacionalista o universal, moderna o primitiva, ni una sencilla reducción de las dos a una voz unívoca: "Así se sujeta la relación [y el relatar] de cada hombre".

"América", tal como se proyecta en su literatura, no es tanto una historia de lo que ocurrió como un sueño

al que hay que llegar. Es un punto de llegada infinitamente diferido por el acto de buscarlo. Nombrado por anticipado, con viejos nombres, es a la vez una metonimia y un nombre equivocado, como la denominación equivocada de los nativos por parte de Colón. Colón incurrió en una paradoja de cultura comparada, y su descubrimiento engendró una historia de encubrimiento.¹ Recordemos al Amerigo de Henry James, en *La copa dorada*, que recuerda a su prometida que ya está registrado en "hileras de volúmenes, en bibliotecas", en los "archivos" de "gestas", "matrimonios", "crímenes", y que América, de hecho, ya lleva "uno" de sus nombres "bautismales", "el nombre, hace cuatrocientos años, o más, del hombre pujante que siguió a través del mar a Colón y triunfó donde Colón fracasó, al convertirse en padrino, o nombre paterno, del nuevo continente". El príncipe, como también le llaman, subraya no sólo la ruptura o quiebra de tal denominación, sino que el nombre mismo es ya el complejo de una historia o texto sin origen, la "biblioteca". América, pues, será siempre un texto sin origen, una traducción de una traducción. Su fuente o pasado es siempre otro, está en otra parte y es, pues, un texto o archivo; pero no uno que pueda leerse como un significado oculto o perdido. Su pasado es un texto que sólo puede ser ejecutado, interpretado, y su interpretación adelantada, un origen que lo convoca hacia su verdadero "Oriente". "América" no se ha descubierto, sino inventado, y "leyendo", es decir, mediante la traducción.

Emerson lo sabía. Aunque apelaba a un paisaje únicamente americano, a una naturaleza a la vez primigenia y universal, su naturaleza sólo podía comprenderse como un origen dentro de la historia del idealismo occidental. ¿En qué sentido podría esa naturaleza producir o transformar una voz o idioma original que no se expresara en una lengua importada del pasado, una historia,

¹ Tanto William Carlos Williams, en *En la raíz de América*, como Hart Crane en el 'Ave María' de su largo poema *The Bridge* (El puente), emplean el diario de Colón para forjar una alegoría de la poética americana como un problema de denominación, de lograr un nombre "nuevo" y apropiado mientras se veía condenado a usar nombres antiguos, prestados, europeos. En el caso de Williams, esto implica el problema de lograr un lenguaje americano, mientras que para Crane la cuestión es la del lenguaje "sublime" y simbólico que al mismo tiempo lleva la "palabra" al mundo y lo contamina.

un mundo más viejo, sino, en otro sentido, más joven? La lengua, argüía Emerson, era “poesía fósil” y, por tanto, efluvios y residuos o fuerza eterna de una presencia que ya no estaba presente, así como la poesía sólo podía definirse como la escritura equivocada de cierto poema ideal que nunca se consume o se presenta salvo en la traducción equivocada de la historia: “La poesía estaba toda *escrita* antes que el tiempo, y cuando estamos tan bien organizados como para penetrar en esa región en que el aire es música, oímos los gorjeos primigenios e intentamos escribirlos, pero perdemos de vez en cuando una palabra o un verso y lo sustituimos por algo nuestro, y así escribimos equivocadamente el poema” (cursiva mía). Sin embargo, esta escritura equivocada tiene un efecto suplementario, y el poeta o genio que oye los “gorjeos primigenios” y los escribe equivocadamente no sólo marca su temporalidad, sino que añade algo a lo que recibe: “El genio lo advierte y añade algo”. Si “América es un poema a nuestros ojos”, entonces es a la vez una escritura equivocada y un suplemento, una traducción y un desplazamiento, no de un presente pasado, sino de una traducción pasada. El poema América y el poema americano se formarían siempre sobre cierto horizonte o margen, no como emblema del pasado, sino como un “símbolo fluido” o tropo con el significado de un presente futuro que marcaría su propia desaparición o muerte. El poema americano no recuperaría un pasado, sino que proyectaría el futuro. Sería horizontal.

La lengua americana, entonces, sería una especie de catacresis, una digresión antes que una derivación o, en términos de Stevens, un “acento de desviación”. La poesía es el nombre privilegiado de este lenguaje natural que no es tanto genético, una presencia primordial, como transformativo, trópico. Parecerá derivativo, una repetición de viejos nombres que llevan los viejos valores, pero será, al mismo tiempo, deformativo y transaccional y, en este sentido, observa Emerson, tan crítico como creativo: “La literatura es ahora crítica”, anota en su diario. “Bien, el análisis puede ser poético”; pero si las dos funciones quedan entreveradas, y no son las mismas ni diferentes, entonces el texto no tiene identidad u orden especular, ni naturaleza auto-télica, no es literatura ni crítica, es ambas cosas y ninguna. La frase “literatura americana” se convierte en un oxímoron, ya que la literatura, en su sentido clásico, en su afiliación con la verdad y el significado, tendría que borrar su efecto crítico, transformativo, traductor, diseminativo. Sin embargo, la noción de Emerson de una poesía que siempre se inscribe en la escritura equivocada, o en efectos traductores, denomina la “literatura” como la desviación de toda ley especular o representadora y sugiere que es lo que el poeta posmoderno Charles Olson llamaría una “figura de avance”, un tropo relacionado con lo que también llama “verso proyectivo”. La “figura de avance”, dice Olson, retrocede para avanzar, o repite el pasado como un desvío o ruptura para proyectarse más allá del presente. Esa formulación de una literatura más allá de la literatura, de una literatura que sería mimética no del pasado, sino, por así decirlo, del futuro, una literatura en que la repetición es también una desfiguración, ha llegado a llevar el nombre familiar, aunque dislocado, de “posmodernismo”; pero, en cierto sentido, según estas formulaciones problemáticas, la noción de “literatura americana” ha sido siempre *post-moderna*, en efecto, ha estado *más allá* del modernismo, una literatura car-

gada con la producción de un pasado que nunca tuvo, salvo con la figura de la revolución, para imitar ese pasado en un futuro que estaba rezagado. En este sentido, es *post-moderna*, ella misma enviada, una *carte postale*, una especie de mensaje postal que pasa a través de una oficina de cartas muertas.²

Desde sus primeros ensayos, Emerson castigó a sus contemporáneos americanos por su pensamiento nostálgico y sepulcral. Véase el principio de su ensayo *Nature* (Naturaleza, 1836): “Nuestra época es retrospectiva. Construye sobre los sepulcros de nuestros padres. Escribe biografías, historias y crítica. Las generaciones precedentes contemplaban a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de su mirada”. Entonces se vuelve al desafío de escribir de nuevo esa “primera filosofía” sólo para descubrir que su tardía rescritura sería “retrospectiva” si no fuera también una escritura equivocada, es decir, una vuelta al pensamiento poético y no filosófico, a la belleza y no a la verdad, siendo lo poético a la vez primordial y horizontal, la “figura” de lo que Emerson llama nuestra “relación original con el universo”. Como Heidegger después de él, Emerson no imagina esta “relación original” como una sencilla unidad ni un sencillo dualismo, sino como un momento transformativo, un momento o cruce figurativo, como un quiasmo, en que el hombre y Dios, el hombre y la naturaleza, etcétera, incluso lo poético y lo filosófico o lo creativo y lo crítico, están al mismo tiempo unidos y enfrentados, por así decirlo, cara a cara; y Emerson sólo puede pensar en esa relación según el modelo de una lengua original o natural, no de una simple palabra, sino de un tropo, una naturaleza dinámica que siempre vuelve sobre sí misma. El arte o la poesía original u originaria parecerá imitativa, pero será realmente una *mise en scène* del tropo. Esta escena es la “naturaleza” de Emerson. Naturaleza es un nombre para el tropo, un tropo de un tropo y, por tanto, es tanto “pre-original” como tardía o post-original. Así, al final de *Nature*, el profeta de la “relación original” puede contradecirse sin contradicción: “El americano que se ha visto confinado, en su propio país, a la visión de edificios diseñados según modelos extranjeros, se sorprende al entrar en York Minster o San Pedro en Roma, al sentir que esas estructuras también son imitaciones, débiles copias de un arquetipo original”.

En un ensayo tardío, titulado ‘Quotation and Originality’ (Cita y originalidad), Emerson radicalizará esta actividad de mimesis (o, como la llama, cita) en una especie de programa que Ezra Pound llamará “traducción creativa”, en que la repetición se convierte a la vez en una apropiación y en una malversación, un movimiento de tropo que no recupera el pasado, sino que lo “proyecta”. La cita y el origen son indistinguibles, y así el origen es un no-origen. La escena primera es la “naturaleza”, es decir, es “poética” y es “textual”: “Todos citan. Lo viejo y lo nuevo forman la urdimbre y la trama de todo momento. No hay un hilo que no sea una vuelta de estas dos hebras”. En la literatura, los “originales no son originales. Hay imitación, modelo y sugerencia, incluso de los arcángeles, si supiéramos su historia”. La originalidad, entonces, se determina, por seguir con Heidegger, no escapando de este círculo (hermenéutico), ni siquiera por el modo en que entramos en él, sino por el modo en que lo ejecutamos: “Cada libro es una cita, y cada casa es una cita de todos los bosques y mentes y canteras, y todo hombre es una cita de todos sus antepasados”. Ese es el epígrafe del

² La referencia aquí es, por supuesto y fuera de curso, a la parábola clásica americana, ‘Bartleby el escribiente’, tal como podría ser recontada por ese “poesco” escritor francés en *La Carte postale*, Flammarion, Paris, 1980.

ensayo, pero escrito por Emerson: Emerson citándose a sí mismo, originalmente.

En un provocativo ensayo de su primera serie, titulado 'Arte', Emerson definiría, en efecto, el "privilegio" (según dice) del arte no como una representación, sino como una repetición hiperbólica, en los términos en que definía los "camino de Dios", en otro contexto, como "proyecciones parabólicas que no vuelven sobre sí mismas". El arte, dice, "nunca se repite", y así, "el objetivo no es la imitación, sino la creación". Un "nuevo arte surge siempre del viejo", continúa; pero, como una *mise en abyme* de citas, no tiene una historia o *telos*, no avanza. No tiene origen ni fin. El arte repite y separa, a la manera, observa, de la "retórica": "El poder de separar y magnificar por la separación es la esencia de la retórica en las manos del orador o poeta". Este "poder aborigen" no es, por tanto, un "origen". No es un ser o una presencia, sino que debe considerarse un poder que Emerson halla en el "eclecticismo de la naturaleza"; y el poder o la fuerza sólo pueden comprenderse como un "tropo". Emerson piensa en la "naturaleza" según el modelo del lenguaje. El arte es lo que cita, y al citar incorpora y traduce la forma antigua. Así, Emerson rompe la ilusión especular y deshace o abre su figura primaria, "el círculo".

El arte del pasado, por tanto, puede al mismo tiempo conducirnos y seducirnos, ofrecernos un paradigma de cierta unidad de pasado y futuro y bloquear nuestro acceso a ambos. Divide el presente, antes que construir un puente del pasado al futuro. Su obstáculo debe ser violado o habitado, de modo que al habitar la forma recibida, la imaginación construye por adición. El uso repetido de metáforas arquitectónicas por Emerson para este proceso revela que el arte es una *arche* suplementaria o excesiva, una casa dentro y, sin embargo, más allá de una casa. En un punto crucial de sus reflexiones, Emerson comenta irónicamente la aparente ausencia de una cultura americana actual: una ausencia que lleva a sus ciudadanos a Europa en busca de un pasado, que los conduce al fin a centros culturales (o encrucijadas) como Roma, para hallarse en presencia de viejos maestros que son los presuntos espejos de la cultura en que se convertirá América por repetición histórica. Sin embargo, cuando el propio Emerson ve esas obras maestras, se acuerda del "viejo y eterno hecho que he conocido de tantas formas... (y que) he dejado en casa en tantas conversaciones". Viajar en busca de un modelo pasado para el presente, dice, es algo tan ridículo como una rutina". A continuación cita dos de esas obras maestras —una literaria, la otra pictórica— que a la vez nos tientan hacia el pasado y bloquean el acceso a él: la *Iliada* y *La transfiguración* de Rafael, ejemplos, según dice, que nos permiten entender que el gran arte no es un producto acabado o una forma cerrada, sino un "objetivo" (según dice) o una "corriente de tendencia". Emerson define el arte como algo "nunca fijado, sino fluido", una fuerza que derriba "muros de circunstancias" y penetra las fronteras. Separa, pero él mismo no es separado: "Actuaciones no separadas, sino extemporáneas". La actuación es mímica, pero no imitativa, y, como la retórica, deforma. El gran arte, según dice, produce o interpreta "lisiados y monstruos".

Si Emerson ha introducido aquí la noción de lo performativo, lo ha hecho, obviamente, de una manera no por completo compatible con la lingüística de la teoría actual del acto de habla. Sin embargo, su asociación de

la actuación con la retórica subraya lo que Paul de Man ha llamado la *aporía* que se inicia en dos nociones irreducibles de la retórica —la retórica como tropo o figuras de cognición y la retórica como persuasión— o, como lo llamaremos aquí, el juego entre la representación y la re-petición.³ El arte, por tanto, transfigura y desfigura, y, en palabras de Emerson, como más tarde en las de Williams, produce "monstruos". Esta escena de traducción es originaria, pero no original, y enmascara una doble operación, pues significa, por una parte, una continuidad y evolución ordenada (histórica) de una cultura a otra y, por otra, marca una discontinuidad y digresión de signos; y la traducción llama nuestra atención reiteradamente sobre el fracaso de traducir un significado en toda su unicidad o univocidad mediante un desplazamiento de significantes. Este fracaso, aunque sea crítico, no es simplemente negativo o nihilista, en cierto sentido ortodoxo de ese concepto, sino indicativo de un modelo radical de lenguaje que Emerson halla en el "eclecticismo de la naturaleza". La escena de traducción nos proporciona un momento de lectura que es, como mínimo, muy agitado.

Lo que voy a caracterizar ahora como "literatura americana", o la noción de literatura americana, se relaciona sólo tangencialmente con los temas o formas de una literatura escrita (o incluso producida, en sentido marxista) en América (aunque así sea), pues se relaciona más bien con la cuestión de la literatura que se asume como su propio tema o, mejor dicho, que pone en escena su propio problema como un caso de autoinseminación o engendramiento de sí misma. Por economizar, sin embargo, debo atender ahora a dos momentos "literarios" particulares que al principio parecerán tan arbitrarios como admito que son y pretendo que sean. Incluso en el canon americano, provienen de géneros diferentes, o géneros híbridos, y ayudan a romper las leyes del género; pero los he elegido por otra razón, por un "momento" que comparten, un "momento de lectura" que interviene e interrumpe la "rutina" de la repetición de los americanos.

A pesar de las advertencias contra la ridícula "rutina" de los americanos que huyen a centros culturales europeos como Roma, donde todos los caminos conducen (y se cruzan) en busca de un pasado que podría hallarse también, aunque disperso, en "conversaciones" en casa, nuestra literatura iba a adoptar esa búsqueda o peregrinación a un pasado "visitabile" o "utilizable" como uno de sus temas obsesivos, tan representativamente americano como el mito de la frontera o el héroe adánico. Ya tomara la forma paródica psicológica de "inocentes en el extranjero" (en Twain o James) o de viajes metafísicos como los de Melville hacia las raíces preoccidentales en Levante y los de Olson hacia una lengua premetafísica de acción en las culturas prehistóricas, o incluso de esos sueños de regreso al Oriente a través del futuro y, en especial, del tema modernista del artista expatriado en una "generación perdida", la obsesión con un pasado en retroceso y un futuro huidizo siempre se establecía sobre ese cliché del historicismo, el presente ausente. Henry James lamentaba que no tuviéramos una ciudad central o representativa, y Ezra Pound convertiría la falta de centralidad en una poética modernista. Las observaciones de Gertrude Stein sobre Oakland pueden extenderse al dilema del escritor americano: "Allí no hay ningún allí". América no podía leerse porque no tenía ningún punto de referencia, ningún texto representativo.

³ Véase PAUL DE MAN, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 131 y *passim*. (*Allegorías de la lectura*, trad. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.)

Era una antología de citas, separada y dispersa, una digresión de la historia.

Sin embargo, es precisamente esta temática la que quiero evitar al atender a los dos textos citados, dispares aunque no inconexos, donde el tema de la conciencia putativa americana (siempre una especie de figura artística, un huérfano) llega a un lugar en que el pasado y el presente parecen unirse, donde parece que los hilos del origen vuelven a tejerse y la historia de la unidad puede ser leída, proporcionando el modelo para la eventual llegada de América, la convergencia de su historia en un centro y la satisfacción de su propio papel profético para completar, por repetición, la historia de Occidente. Al principio de su más gótico y ofuscado “romance”, *The Marble Faun* (El fauno de mármol), el narrador de Nathaniel Hawthorne cuenta la visita de dos de los cuatro protagonistas de la novela a la “suburbana” Villa Borguese, un enclave distinguido por la arquitectura de Miguel Ángel que conecta oscuramente las “piedras de lava del pavimento romano” con el “hermoso aislamiento” del paisaje natural. Sin embargo, las tierras no conducen más allá de la ciudad a la naturaleza, sino que inscriben en sí mismas una naturaleza “que se atavía en la imaginación cuando leemos los hermosos mitos antiguos, e imaginamos... combinaciones de árboles venerables más pintorescas que las halladas en los groseros e incultos paisajes del mundo occidental”. Los signos del “cuidado humano” no sólo se mezclan con las propias “maneras y métodos” de la naturaleza de un modo que “impide lo salvaje” y produce un “paisaje ideal”, sino que lo hacen refiriéndose no a la naturaleza, sino a pretextos históricos, a mitos. La Villa no es una escena en que el arte se vincule con la cultura, sino un palimpsesto: “Qué extraña idea”, reflexiona el narrador, “qué trabajo inútil, construir ruinas artificiales en Roma, la tierra natal de la ruina”; se trata de “imitaciones juguetonas” que, con los siglos, han adquirido una especie de veneración, de modo que ahora no significan continuidad, sino discontinuidad, los archivos del “crecimiento, la decadencia y la inteligencia del hombre forjados amablemente en conjunto”. Esta escena vernal, pastoral, está sometida a los ciclos de la naturaleza o al tiempo, pero, a diferencia de los mitos de renovación que sugiere, está hechizada por ese miasma estacional de la fiebre romana. Este lugar intermedio no es la naturaleza ni la cultura, es ambas y ninguna: la Villa no es un puente o un vínculo, sino una “escena” que deshace tales oposiciones; es un lugar de fragmentos, y de fragmentos de fragmentos, que desafían toda reconstrucción del conjunto con las partes. La Villa es un desplazamiento metonímico de Roma.

Dos de los personajes de Hawthorne visitan la escena, el joven Donatello, un italiano que los otros consideran un hombre natural o incluso sobrenatural, el fauno de Praxíteles animado, una figura “entre hombre y animal, con simpatía hacia ambos”, cuyo pelo largo, según piensan, oculta un “par de orejas ahusadas y peludas”; y Miriam, la joven artista con talento, de ascendencia mixta y enigmática, quien “aunque parecía bella, estaba atrapada por el misterio y llevaba sus raíces a cuevas”. Miriam es el tema de muchas especulaciones contradictorias sobre su pasado y su herencia, sobre si es judía u oriental, sudamericana o incluso

Hawthorne se encuentra, como los trascendentalistas que critica, en la posición de tratar de explicar la complejidad y oscuridad gótica de la cultura y el arte europeo según la claridad y pureza relativa de la ingenuidad o naturalidad americana

africana, tal vez alemana. Los otros dos personajes son americanos: Hilda, una experta copista de maestros antiguos que ha llegado a desarrollar un estilo único que amenaza con ser original y confundir su propio genio americano para la representación, y Kenyon, un escultor de cierto talento, aunque un “artista principiante”, que aún no ha encontrado su auténtico tema o estilo e imita cuanto sus clientes desean.

Antes de la escena en la Villa, los cuatro amigos, a quienes conocemos al comienzo de la novela en una “galería de esculturas del Capitolio” (un lugar en que el arte significa una “triple antigüedad” y pretende así restañar la peligrosa grieta cristiana/pagana ejemplificada en todas partes por un arte cristiano que alegóricamente emplea figuras míticas), los cuatro amigos visitan la catacumba de San Calixto, donde, en la tumba laberíntica, se separan por un momento, de modo que Miriam queda rezagada. Cuando, tras un gran esfuerzo, sus amigos descubren al fin su paradero, la reconocen al principio como una “figura” que habla con otra figura o “espectro”, las dos cara a cara contra la media luz de la penumbra en claroscuro de la capilla. El “espectro” masculino, según su guía, es un “fantasma pagano”, y Miriam lo llama después un “extraño mensajero”; pero, como Donatello y la propia Miriam, se convierte en tema de una ávida charla y especulación, tan pronto como la historia del extraño encuentro se expande por Roma. Como en el caso de Donatello, el único método hermenéutico para establecer la identidad del “espectro” es relacionarlo con una serie de leyendas, cuentos o fábulas, que Miriam llama “monstruosas ficciones”, en que cada modelo proporciona al especulador una identidad diferente. Miriam declara incluso que “el espectro (que había sido un artista en su vida mortal) le había prometido enseñarle un secreto perdido hacía mucho tiempo, pero inestimable, de los antiguos frescos romanos. El conocimiento de este proceso [la] colocaría a la cabeza del arte moderno”. Aquí se subraya la repetida esperanza del modernismo: fundamentarse en una fuente auténtica, es decir, primordial o prehistórica y, por tanto, universal, de modo que no sólo escape al retraso del arte representativo y se convierta a la vez en la transparencia de la realidad y en la realidad misma, sino que complete, por una especie de suplemento, la tradición o historia del arte; el sueño de que el arte revele la verdad, lo que los griegos llamaban *aletheia*, pero en una representación (una pintura al fresco) que sería al mismo tiempo original y tardía, como la “escritura”. El “original”, sin embargo, resulta inevitablemente una antigua inscripción, un “espectro” íntimamente relacionado con cada espectador que lo lee. El espectro es también una “figura”. La esperanza de Miriam, dice, es que al entrar en diálogo o “controversia” con el infiel pueda

convertirlo al cristianismo, o en cierto modo traducir el ser misteriosamente oculto (a la vez natural e inexplicable) a una representación simbólica que no se corromperá por lo que quede en ella de naturaleza. Su arte sería así purificador y no transgresivo, al traducir al espectro con sentido; pero incluso esta estética retendría algo de hechizadora duplicidad, de la imagen que no sólo Miriam, sino las muchas lecturas contradictorias de la apariencia “del espectro” no pueden borrar. El modernismo de Miriam tendría que ser un arte simbólico, que se borraría al convertir el misterio en significado.

Es este horrible presagio de promesa y fracaso lo que al final confunde la acción del “romance”, el “crimen”, como se lo llama, por el que Donatello, para proteger a Miriam, de la que se ha enamorado, asesina al fantasma en una escena observada, aunque indirectamente, por los dos americanos, en un acto en que asesina su propia inocencia a los ojos de ellos. Desde el momento del crimen, Donatello parece perder su juventud y naturalidad, asumir el traje de la mortalidad en una transformación que pone de relieve otro giro de violenta interpretación, en especial por parte de los espectadores del crimen. De las tres, la lectura de Miriam parece la más autorizada (podría decirse, irónicamente, la más “moderna”), ya que presuntamente ella no es sólo una observadora del acto, sino una parte culpable, pues Donatello es poco más que su instrumento. Sin embargo, la interpretación de Miriam, aunque moderna, es también la más convencional y tradicional, la interpretación que, a su manera, ha guiado siempre las lecturas de la novela: “¿Fue el crimen —en que él y yo nos unimos— una bendición con ese extraño disfraz?”, pregunta a Kenyon en una conversación posterior, y pasa a describir el “placer” y “deleite” (la satisfacción estética) que obtiene de “cavilar al borde de ese gran misterio”. El misterio, sin embargo, no es ningún misterio, pues ya ha sido explicado como “felix culpa”: “¡La historia de la caída del hombre!”, dice ella, “¿no se repite en nuestro romance de Monte Beni?” La interpretación de Miriam asume la forma de una alegoría, aunque a la inversa: el acontecimiento particular queda explicado por el paradigma universal, el acontecimiento ontoteológico. El crimen, sin embargo, no es sólo un acontecimiento, sino un “romance” para Miriam, es decir, queda desplazado según la interpretación, duplicando el juego especular que se encuentra por doquier en Roma, evidente no sólo en cada objeto artístico que inscribe la economía estética del intercambio entre la leyenda religiosa y la pagana, histórica y prehistórica, fábula e icono, sino también en la lámina archivística y arqueológica de la ciudad. Insertado en el juego, el “espectro” destroza la economía especular, la complementa, se convierte en la marca de su exceso, poniendo de relieve esos mecanismos interpretativos de los que todos los hechos y artefactos de Roma son el producto y el motivo. La interpretación de Miriam, que resulta en “placer” antes que en “verdad”, se vuelve también sobre la especie de culpa que Paul de Man considera el problema de la actividad confesional de Rousseau, la máquina textual.⁴

Kenyon y Hilda, los americanos, vacilan respecto a lo que parece, en primer lugar, la moraleja absoluta de la interpretación de Hilda. Uno de los más recientes y atrevidos lectores de Hawthorne, Kenneth Dauber, ha reconocido que parte del problema que la novela ha afrontado con los críticos se debe a su severo modo

interpretativo, aparente en la estrategia de Hawthorne de mover gradualmente la voz del narrador de todos los personajes hacia una observación reflexiva o especulativa sobre las propias reflexiones de los personajes.⁵ Así, concluye Dauber, Hawthorne se encuentra, como los trascendentalistas que critica, en la posición de tratar de explicar la complejidad y oscuridad gótica de la cultura y el arte europeo según la claridad y pureza relativa de la ingenuidad o naturalidad americana. La inocencia de Hilda (reflejada en su arte copista, la omisión de sí misma) y el despegue de Kenyon (su pluralismo y ausencia de identidad estilística) se ven, por cierto, comprometidos por su participación en el “crimen” (suponiendo que fuera un “acontecimiento”), de modo que llegan a reconocer la complicidad del espectador en el espectáculo o, en otras palabras, a reconocer que siempre han estado implicados en el círculo hermenéutico. (Hilda, debemos advertir, es una copista muy especial, que reproduce selectivamente secciones o partes de cuadros grandes. Al reducir el todo a las partes, o a una especie de sinécdoque, interpreta la pintura produciendo un símbolo. El símbolo ya no representa el todo, sino la “intención” del autor, es decir, significa el acto transformativo del autor y la actuación traductora del copista, no un arte original, sino, por así decirlo, preoriginal.) Este desplazamiento traductor se extiende también al acto de narración del narrador, que resulta al mismo tiempo “distante” e infestado de culpa, ya que no puede contar una historia sin intervención interpretativa. En cada caso, una interpretación precede a lo que es objeto de interpretación.

Volvamos, entonces, a la escena del crimen original, suponiendo que sea original, que ha manifestado ese violento juego de interpretaciones, que a la vez une a los cuatro amigos en la culpa y los separa de la antigua familiaridad de su aceptación natural, de la ilusión de que formaban una especie de comunidad natural. Hemos de comprender que el auténtico crimen no es el asesinato del “espectro” en su primera apariencia, una intervención que pone de relieve una cadena de interpretaciones en que cada uno identifica a la figura refiriéndola a un contexto coherente, a fábulas o mitos de significado supuestamente evidente por sí mismo, o evidente según la ortodoxia de la exégesis histórica. El problema consiste en dar a la figura un nombre, un papel, pero todo intento de identificar al fantasma con referencias sólo multiplica el misterio. En primer lugar, su súbita aparición viola de tal modo todas las expectativas, que presagia ya la repetición de la violencia por parte de quienes se sienten violados. No puede determinarse si se le apareció a Miriam de manera voluntaria o accidental, pero no hay duda de que se le apareció cuando ella se separó de la familia “natural” de sus amigos. Lo poco familiar o inexplicable carece de origen. Nunca puede determinarse dónde comienza la interpretación.

Recordemos que Donatello, el asesino, ha sido, desde un momento incluso anterior, pero indeterminado, el tema de la misma especie de interpretaciones múltiples, con su ambigua naturalidad, que lo convierte en medio hombre y medio fauno, resoluble sólo por referencia a leyendas que ya han sido transfiguradas en formas estéticas, es decir, que ya han sido interpretadas. (Aquí tal vez debiéramos advertir que el título de la novela había sido *The Transformation*, como aún se la conoce en Inglaterra.) Donatello tiene su origen en los viejos ritos

⁴ Véase ‘Excuses’, el capítulo final de *Allegories*, pp. 278-301, en especial las pp. 298-300.

⁵ KENNETH DAUBER, *Rediscovering Hawthorne*, Princeton University Press, Princeton, 1977, pp. 193-219.

de la vegetación, con sus sublimados rituales de sacrificio, y deviene histórico por un proceso de metamorfosis. Donatello es, a la vez, una anomalía y un nombre mágico, el nombre que comparte con el artista histórico y el que comparte con sus casi olvidados orígenes legendarios, el nombre del maná, del regalo, del *don*. (¿Hemos de recordar el significado del *don* para los antropólogos modernos, desde Mauss hasta Lévi-Strauss, que lo identifican con el excesivo poder significativo que el lenguaje añade a lo que desplaza o complementa, o recordar lo que el propio Derrida añade a esa noción de suplemento o la “inexplicable lógica del suplemento”? El *don* o regalo, según muestra Derrida, refiriéndose a la obra de Rodolphe Gasché sobre Mauss, asume una forma similar a la del *pharmakon* en Platón; es a la vez curativo y venenoso, lo que completa y excede o desplaza.)⁶ En el caso de Donatello, tenemos una naturaleza originalmente doble, a la vez pura y violenta; y si es el vínculo entre el hombre y la naturaleza, si está “al borde de la naturaleza”, es también el margen o umbral que deshace la clara distinción que a la cultura le gustaría mantener entre ambos. “Había una característica indefinible en torno a Donatello”, nos dicen, “que lo situaba fuera de las normas”. No es, pues, sólo una figura de la pureza de la naturaleza o la plenitud de la naturaleza; es ambas y ninguna, no es sencillez, sino complejidad. Es pura, pero no simplemente, la figura de una “figura”; y el problema que sus amigos artistas tienen al intentar transformarle para comprenderle, para traducir su “figura” a las suyas, es el problema de la traducción misma. Sólo pueden comprenderle según el modelo del fauno de Praxíteles, una figura no de la naturaleza, sino de la interpretación, una figura que representa el misterio de la propia metamorfosis.

Donatello, por tanto, ya está prefigurado en el fantasma que asesina. En la escena del crimen, cerca del Foro, pero no en él, en el umbral, pero fuera del fragmento que significa la ley institucionalizada, los tres artistas ven, pero no ven, la violencia. Miriam no puede determinar si ella es “una actriz o una víctima en la escena”, y Hilda oye lo que no ve, cuando Donatello agarra al espectro sobre un precipicio y lo deja caer al abismo. En palabras de Donatello, “hice lo que tu mirada [de Miriam] me pedía”, y en ese momento sufre su “transformación” de figura de fauno en ser humano cohibido. Más tarde descubren que el cuerpo hallado al fondo del precipicio es el de un monje capuchino, o al menos un cadáver vestido con el hábito religioso del mendicante, y nadie está seguro de si es el del “espectro”. Incluso el narrador debe informar de lo que nunca se ve, una transformación iniciada por la “mirada”. La cuestión de quién o qué ha sido asesinado, de qué figura o cadáver yace en el abismo, nos devuelve a la primera aparición del espectro, donde, como un texto o *corpus*, ha desatado una secuencia de salvajes especulaciones. Sin embargo, sobre todos los heterogéneos rumores, el narrador observa que lo más probable es que este “mendigo” fuera un “ladrón”, un “proscrito”, un “lunático” y un “asesino” y, por tanto, como Donatello antes de que lo asesinara, que estuviera fuera de la ley.

Ahora estamos dispuestos a darle un nombre (pres-tado): Hermes o, más exactamente, Thoth (Tot), el pre-

Este desplazamiento traductor se extiende también al acto de narración del narrador, que resulta al mismo tiempo “distante” e infestado de culpa, ya que no puede contar una historia sin intervención interpretativa. En cada caso, una interpretación precede a lo que es objeto de interpretación

decesor egipcio del griego, el mensajero del dios solar Ammon-Ra, dios de los médicos, matemáticos, ladrones, asesinos, locos, y del lenguaje o, para ser más precisos, de la escritura, el dios que se engendra por medio de una meditación inexplicable. Ahora sabemos lo que Miriam “ve” en la escena del crimen, lo que, en efecto, ella ha asesinado con la mirada; ha asesinado, por omisión, el signo mímico de la meditación, el agente del sol, por así decirlo, en el sentido del deseo del pintor de omitir toda meditación y hacer que la representación sea adecuada a su percepción, o incluso más original que la percepción. Sin embargo, la omisión de la meditación sólo puede re-marcar el cadáver o *corpus* como un sustituto provisional y, por tanto, exhibir el sueño de la originalidad. Al principio era la interpretación, más original que lo interpretado. Miriam ha deseado asesinar su propia cohibición, su “mirada” (I), y esto implica la desfiguración de la figura. Como Thoth, el espectro pertenece a la orden inscrita que deshace la Ley Escrituraria que siempre ha gobernado la Roma histórica. La transformación efectuada por Miriam y Donatello se llama culpa, pero hemos aprendido a llamarla cohibición, o tal vez crítica, el conocimiento que Nietzsche atribuye al arte, que el arte solo se presenta como una “mentira”, o como una meditación, y no como verdad, y escapa así al deseo de verdad, lo que, insiste Nietzsche, es realmente un deseo de “placer”. La violencia que Miriam ha observado, en la que ha participado con “placer”, es la transformación, la violencia de tropo del arte.

Roma, entonces, es una escena o espectáculo donde la ilusión especular se representa y se deshace a la vez, es la *mise en scène* de la traducción, el foro traductor de la historia occidental que la especulación o la interpretación no pueden dominar. Como el americano carece de historia, va a Roma en busca de una, a desenredar el nudo o misterio de las encrucijadas. Lo que encuentra allí, sin embargo, no es el origen, sino el signo del origen, la sustitución, no el sol, sino su hijo, un signo en un complejo de signos, una cripta textual, “lámina sobre lámina”, en palabras de Emerson, de interpretación. Derrida nos ha recordado que Thoth, entre sus otros deberes, estaba profundamente implicado en intrigas o tramas, tramas de usurpación, tramas de narración, es decir, en diseños maquinales que deshacen y reúnen a la vez órdenes genealógicos de herencia, marcándolos como ficciones de comienzo y repetición. Un americano moderno en París puede reconocer que es miembro de una “generación perdida”; en Roma está obligado a pensar que la noción de continuidad generacional se ha perdido para siempre, y cuanto más busque su pasado, más signos descubrirá de división y reinscripción. Roma no es un centro, sino

⁶ Véase JACQUES DERRIDA, *Spurs*, trans. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 120-121. (*Espolones: los estilos de Nietzsche*, trad. de M. Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, 1997.)

un margen, un texto marginal, y su historia es una trama de interpretaciones discontinuas replegadas unas sobre otras.

Podría documentarse esta preocupación del escritor americano con las crisis genealógicas a través de docenas de textos, desde *Pierre*, de Melville, hasta *Paterson*, de Williams, que alberga como un juego de palabras en su propio título las transacciones del lenguaje (“una réplica al griego y el latín con las manos vacías”) necesarias para que una tardía literatura nacional vuelva a sí misma. Una de las poco conocidas novelas de Williams, *A Voyage to Pagany* (1928), dramatiza esta crisis de la discontinuidad americana en una escena que repite, con una diferencia inexplicable, las vacaciones romanas de la interpretación de Hawthorne. El esfuerzo para descubrir la historia de América en el texto laminado de Roma resulta en una extraña interpretación que exige a América, que es toda futuro, del hado romano, mientras la implica en las extravagantes transacciones (las “encrucijadas”) que producían el texto romano. En la novela de Williams, el esfuerzo para “leer” el texto de Roma, sus ruinas y artefactos, descubre un “local” o lugar de energías, un quiasmo de oposiciones que revelan que la verdadera historia romana es una crecida de energías “paganas” o inconscientes en formas represivas. Roma se convierte en el modelo psicológico de ese deseo que anima la actuación americana del arte, su necesidad de comenzar de nuevo y de ser la fuente autogeneradora de su propia literatura.

La novela “autobiográfica” de Williams, en su intento de revisar la historia romana y, por tanto, de exponer el enigma que presenta a un lector moderno, replantea uno de los problemas que Freud afrontaba como una cuestión de “método” en *El malestar en la cultura*. Que Williams se implicó en el modelo freudiano al escribir *A Voyage to Pagany* resulta evidente por las escenas finales de la novela, que tienen lugar en Viena antes que en Roma y relatan la educación de un obstetra que piensa en su trabajo de asistir y efectuar partos como algo análogo a la tarea del analista al traducir las huellas inconscientes en formas conscientes. (En su *Autobiography*, Williams observa que el médico-escritor asiste al nacimiento de las palabras y es, al mismo tiempo, “el padre mismo de las palabras”.) La escena crítica de esta transacción es Roma, donde, como advierte el protagonista, “Galileo asesinó” el “universo geocéntrico” y donde reconocemos los signos del pensamiento “destrutivo moderno”. La concepción casi nietzscheana del héroe Dev Evans de Roma como la *mise en scène* de la revolución, de cambios radicales de paradigma, de repeticiones que producen diferencias inexplicables, convierte el modelo espacial de historia de la escena romana en otro modelo que ya no es modelo alguno. “Pagany”, tal como se la llama, es una escena de actuaciones, de desplazamientos, que no sólo invierte, sino que abre la escena hacia un futuro no anticipado y hacia la posibilidad de la monstruosidad.⁷ Si Roma es, como declara la novela, el “lugar donde comenzó la palabra”, no es una inscripción del *logos*, sino la inscripción del conflicto y el exceso, del *tropos* y no del *topos*. No es un archivo de historia, sino del lenguaje del inconsciente, siempre “separado”.

Freud descubre una contradicción similar en *El malestar en la cultura* mientras busca un “método” que le ayude a explicar las transacciones entre el ego y el mundo exterior contra el que se ha formado y que ha formado. En su esfuerzo por extender el psicoaná-

lisis al estudio de la cultura y, por tanto, a la economía que asocia el ego a su matriz cultural, Freud marca la incertidumbre y variabilidad de toda demarcación estricta entre la identidad y el mundo. Siempre se trata, según dice, de la “frontera” incierta entre los dos y, por tanto, de la dificultad de mantener una definición estricta de uno respecto al otro. La mayoría de las terminologías que abarcan la relación nombran al ego como algo para sí mismo y a lo otro como algo en sí mismo, y describen la estructura de la mente con categorías y oposiciones. El problema para el analista es hallar un modelo que trate de la transacción entre lo interior y lo exterior, entre la identidad y el mundo, que pueda explicar la frontera indefinida que los separa y expone al cambio la estabilidad o identidad del ego. Además, debemos explicar la “historia” del propio desarrollo del ego y las fronteras variables causadas por sus propios cambios: desde el “primitivo ego placentero” hasta un ego condicionado o civilizado, una historia que sólo puede caracterizarse como una red de represiones, para la que no hay ningún lenguaje descriptivo apropiado.

Lo que Freud necesita, por tanto, es un modelo para explicar la historia de este desarrollo, una manera de reconstruir la continuidad de la evolución del ego cuando lo que queda son fragmentos —ruinas, artefactos, monumentos, huellas históricas— de sus encuentros e intercambios con el mundo exterior. En este punto, Freud, en ese discurso del método, se refiere a un ejemplo curioso, pero no arbitrario, en torno al problema de usar un modelo histórico que explique un tipo diferente de historia. Su ejemplo, por algún azar, es Roma, o más precisamente cierta historia de Roma, pero su cuestión es la pertinencia del ejemplo y modelo: ¿qué supone, pregunta, “adoptar una analogía de otro campo” y aplicarla como un sistema interpretativo? La topografía de Roma, según observa, es una superficie sencilla compuesta de signos, huellas, etcétera, de muy diferentes épocas, de modo que aunque se puede identificar alguno de los diferentes periodos por sus fragmentos, hay escasas pruebas de las “transformaciones” de unos en otros. Además, algunas pruebas se han perdido por completo, y los huecos radicales marcan lo que queda como ruinas; incluso las huellas pueden ser sólo restauraciones y, por tanto, transformaciones interpretativas. En un pasaje evocativo de *The Marble Faun*, Freud nos dice por qué no puede haber ningún “mapa topológico” de este lugar: “De las construcciones que otrora colmaron ese antiguo recinto [la *Roma Quadrata*] no encontrará [el historiador o arqueólogo] nada o tan sólo escasos restos, pues aquéllas han desaparecido. Aun dotado del mejor conocimiento de la Roma republicana, sólo podría señalar la ubicación de los templos y edificios públicos de esa época. Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las de reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones”.⁸ Roma es, por tanto, no un *topos*, sino un texto, huellas que son huellas de huellas, una “historia” que no puede comprenderse sólo en términos espaciales (ni siquiera en términos narrativos). Cuando el analista piensa en intentar emplear el modelo de Roma como una “entidad psíquica” para explicar el desarrollo del “ego” civilizado, se enfrenta a una contradicción metodológica: “Si pretendemos representar

⁷ La novela de Williams se basa en la metáfora del viaje hacia una fuente u origen de la “palabra” (Roma como el “lugar donde comenzó la palabra”), un viaje que lleva al médico/escritor a través de otros centros culturales que han desplazado a Roma: París, donde el escritor se enfrenta a los experimentos radicales de un modernismo que reconoce como algo mimético o tradicional sólo porque repite el gesto modernista de ser diferente; Florencia, donde encuentra el Arno y el viejo puente que lo cruza hacia su gran icono de la memoria, el museo, un emblema de todas las artes, el conflicto violento de una energía con la forma que trata de canalizarla (respecto a la pintura francesa, observa que aboga por el río frente al puente, lo pagano frente al experimento cohibido); y luego Roma. En Roma encuentra un emblema más complejo que el río y el puente. En el Museo Nazionale se queda asombrado por una combinación de mármoles que relacionan la figura de Mercurio (la traducción romana de Hermes, así como éste es un desplazamiento del egipcio Thoth) con el mármol de “Venus Anadiomene de Cirene”, la cual, reflexiona, fue “extraída de la arenosa orilla de África”. El enredo hermafrodita no es una simple oposición de fuerza y forma, sino de la escritura en su doble sentido. Ninguna de las dos figuraciones puede ser reducida a la otra ni separada de ella en un sencillo binomio de oposiciones sexuales. La Venus marca un exceso de la figura que se apropiaría de ella o transcribiría su mensaje. Me acuerdo de una de esas extrañas notas postales de Derrida en *La Carte postale*, pp. 157-159, donde el escritor, en tránsito en un aeropuerto, transcribe un mensaje (¿a quién o dónde?) sobre dos nuevas “hipótesis” de interpretación que está ofreciendo en lugar de “ma vieille histoire Thot-Hermès”. Sus nuevas hipótesis giran en torno al entrelazamiento de “Hermes + Afrodita”, o el mensajero-ladrón-escritor-médico y la diosa de muchos amores que significa un “plus” o exceso y marca el límite de cualquier sencilla genealogía para la historia del pensamiento o para el ideal de una completa hermenéutica. La transcripción hermafrodita, sin embargo, no puede leerse como una sencilla bisexualidad o neutralización en la empresa hermenéutica, sino como una intervención en todo pensamiento de la perfecta economía de la comunicación.

⁸ SIGMUND FREUD, *Civilization and Its*

espacialmente la sucesión histórica, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos. Nuestro intento parece ser un juego vano; su única justificación es mostrarnos cuán lejos nos encontramos de poder captar las características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva”.⁹

La crítica de lo representativo de Freud es bastante familiar, y está más allá de los problemas de Hawthorne en el mismo sentido en que las ciencias modernas están más allá de las antiguas, aunque emplea el lenguaje del espacio tridimensional. Freud defiende un cambio de paradigma; sin embargo, no dispone de un sustituto adecuado. Lo que hay disponible es otra forma de discurso, pero un discurso cuya analogía no puede suministrar un metalenguaje. Se trata también de un discurso —como el propio lenguaje psicoanalítico de Freud— que tenía que desarrollarse, incluso traducirse, de una antigua lengua de la mente, o incluso de la filosofía. Será un discurso “traductor”, aunque no en el sentido de que traduzca lo que no se entiende a una lengua visible o conceptual, según presumía la psicología al aplicar los términos de Freud como conceptos estrictos. El texto de Freud debe funcionar en un lenguaje que juega inexplicablemente entre la historia narrativa y la tradición analítica, un extraño diálogo de progreso metódico y cuestionamiento analítico que sirve para rehacer las ruinas de la historia y las ruinas de la memoria como restauraciones, y restauraciones de restauraciones, iniciando ese análisis terminable e interminable que hemos llegado a conocer como el “Freud francés”. Este discurso interviene y rompe la ilusión de fronteras estrictas y reguladas entre nuestros discursos, entre, digamos, los discursos imaginativo e interpretativo, que operan a través de un género como el “romance” para producir un exceso de género.

Paul de Man dice que la “autobiografía” se compone inevitablemente con ese doble lenguaje, y así encontraremos construido en ella un “momento de lectura” del mayor interés exegético, tal vez porque ese “momento” sea también una escena de análisis, de lectura, desplazada, como las que hemos observado en una “encrucijada” como “Roma”. Si ahora me vuelvo a otro texto “americano” no es porque sea posible abandonar lo que Williams llamaba lo “local”, con lo que se refería no a un lugar histórico, sino a un punto de intercambio y resistencias en un campo de energía. Henry Adams, en su llamada autobiografía, un texto que brinda ese género a la lectura interminable con tanta certeza como el de Rousseau, nos ofrece ese momento por el que valorar el modo en que la “literatura americana” escenifica su propia crisis, en este caso como una cuestión de “educación”. *La educación de Henry Adams* nos proporciona una visión excéntrica de lo que los filósofos han llamado la “época del análisis”, o la ruptura entre la metafísica y el pensamiento moderno, pero lo hace revelando que la fractura ya estaba construida en la metafísica y su vocabulario. Para Adams, la “educación” debería ser la apropiación o incluso adquisición de un pasado utilizable. En su lugar, resulta ser la adquisición de un vocabulario utilizable, pero que cambia, o incluso se convierte en *anasémico* en el momento en que parece definir con mayor precisión una nueva comprensión. Adams escenifica este variable sentido del cambio, que no puede cerrarse sobre una “identidad” acabada, como una “autobiografía” y como una

“educación” que no puede prepararnos sino para cuestionar el fin hacia el que la educación debería dirigirnos, o las consecuencias de llegar allí.

La “educación”, como sabe Adams, ha implicado siempre un ideal metafísico, el desarrollo de una comprensión conmensurable con el orden de las cosas. Sin embargo, Adams, al mediar los sesenta años, heredero de una distinguida familia cuya historia es paralela a la de la nación —un exitoso historiador, novelista y profesor por derecho propio, si no por opinión propia— tiene que reflexionar sobre la paradoja de que, mientras él y su país entran en el siglo veinte, cada uno ha sido privado de los mitos de continuidad y progreso, de las ficciones genealógicas y teleológicas por las que una “educación” dirige el futuro según su comprensión del pasado. La educación de Adams ha quedado confundida periódicamente por un siglo diecinueve que en todo lugar ha estado marcado por deconstrucciones teóricas, de modo que el siglo debe ser descrito en términos apocalípticos. El *fin de siècle*, el horizonte desde el que Adams está escribiendo ahora, es otra repetición de creciente discontinuidad y dispersión, o entropía. El siglo diecinueve, el siglo del historicismo, sólo puede comprenderse como la subversión más radical del sentido histórico del progreso. Las nuevas ciencias, la Guerra Civil americana, sus tragedias personales y familiares, todo ha conspirado para dejar a Adams, hijo él mismo de vástagos de la historia americana, sin herederos. Es el final de una línea en la misma medida en que lo es Roderick Usher, de Poe, esa figura ficticia del inminente apocalipsis que espera en toda ficción genealógica de descenso o ascenso.

La educación, como Adams insiste en su ‘Prefacio’, debería ser una “economía” de fuerza, la configuración de un joven, que es “cierta forma de energía”, como un instrumento y una dirección. Esto exige una teoría que pueda reproducirse en un modelo que sea aplicable a su vez como un molde, pero su siglo ha supuesto un incansable ataque a ese sueño del paradigma. Su reinención del historicismo ha presagiado un fin apocalíptico de la historia. Como hijo del siglo dieciocho, Adams se encuentra huérfano en el diecinueve. Cada etapa de su educación, desde la escuela hasta Harvard, desengaña su esperanza de hallar el significado del presente en cierto paralelo con el pasado, es decir, en cierto modelo o paradigma pasado que suponga una repetición significativa. A continuación de los años en Harvard, donde la multiplicación de disciplinas ha convertido la universidad en una dinamo, y cada disciplina en una máquina que se consume y perpetúa a sí misma (“nunca llegó a Concord”, escribe irónicamente Adams sobre sí mismo, repitiendo el juego de palabras trascendentalista de Thoreau), poco después, marcha a Europa en busca de más educación, con el fin ostensible de estudiar Derecho Civil. Deteniéndose brevemente en Inglaterra, circunvalando Francia (cuya decadencia legendaria le costará años aceptar), llega para una estancia de dos años a Alemania, donde no será capaz de superar el obstáculo de la lengua, o mejor dicho, donde descubre que el americano, aunque sea una traducción del pensamiento occidental, debe pensar en otra dimensión. Encuentra a Inglaterra atrapada en el siglo diecinueve; a Alemania, en el medievalismo tardío del dieciséis; pero en Inglaterra y en Alemania se enfrenta realmente a lo que hemos llamado el “final de la filosofía” o el fracaso del Racionalismo y el Romanticismo, respectivamente, para explicar las para-

Discontents, Newly trans. from the German and Edited by James Strachey, Norton, New York, 1961, pp. 16-17. (*El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. de R. Rey Ardid, Alianza, Madrid, 1970, p. 13.)
 9 SIGMUND FREUD, *Civilization and Its Discontents*, pp. 17-18. (*El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 14.)

dojas de la era industrial o la revolución en la física. En todas partes advierte la coexistencia de una vasta energía y los fines consumidos del progreso, la paradoja de la dinámica que ninguna teoría o disciplina existente puede explicar. En todas partes se ataca la meta- o el “más allá de”: “La física completamente trastornada en metafísica”, es la notable frase de Adams. El fracaso de la época (que no puede ser realmente una época, ya que parece discontinua respecto a la historia) para hallar su teoría o teórico, o algún paradigma que uniera las disciplinas, se manifestaba, según piensa el hombre senescente, en la fuerza inexplicable (o desplazada) de Karl Marx en el canon educativo. En principio, no parecía sino el fracaso institucional por no reconocer un pensamiento como el de Marx que operaba en los márgenes de la escena cultural. Así como Marx no tenía lugar alguno en el currículo de Harvard y tenía que escribir aislado, cuando no anónimamente, desde un Londres que estaba intelectualmente paralizado en el siglo dieciocho, Adams percibe en Alemania, bajo la autoridad del elevado pensamiento romántico que aún se ocupaba en completar el edificio monumental de la metafísica occidental, una exclusión de, o al menos una indiferencia hacia, la revolución en la dinámica, la inexorable y anónima fuerza desencadenada en y por las nuevas ciencias de la electricidad y la electrodinámica. Adams pensará después que “hacia tiempo que había alcanzado, con Hegel, los límites de la contradicción”, y como hijo del siglo de Hegel nunca había dejado de soñar con la unidad. El pensamiento marxista, por otro lado, ya trabaja en el hueco abierto por la contradicción hegeliana y se ocupa tanto como la nueva ciencia en cuestionar el sueño de la unidad: “El vapor y la electricidad habían dado pie a nuevas concentraciones políticas y sociales o se estaban haciendo necesarios para sus principios morales”; de modo que no se trata tanto de que la teoría de Marx esté siendo verificada en los márgenes, como de que Marx esté leyendo sencillamente una dinámica que opera bajo la superficie de las viejas teorías, del viejo lenguaje, para la que aún no hay un lenguaje, salvo el que está suministrando al poner boca arriba a Hegel. Por entonces, Adams advierte de que “no tenía idea de que Karl Marx estuviera allí escribiendo para él, ni de que antes o después el proceso de la educación tendría que ver con Karl Marx mucho más que con el profesor Bowen de la Universidad de Harvard”. Marx es una metonimia de todas esas fuerzas de interpretación que funcionan deshaciendo los viejos paradigmas de la historia, incluido el viejo ideal de la educación.

Cuando le falla el pensamiento alemán —el pensamiento de Goethe y Schiller, aun más que el de Hegel—, se traslada a Italia y, por fin, a Roma, donde se enfrenta a otro atolladero: el historicismo. Cada etapa de su educación ha sido una búsqueda de unidad y ha quedado deshecha cuando se ha topado con una contradicción que parece tan productiva y dinámica como destructiva y nihilista. Así, formula la teoría de una “educación accidental”, de una comprensión que no proviene de la rigurosa orientación de una disciplina, sino de una súbita inversión de expectativas. En Alemania, por ejemplo, el estudiante que había ignorado a Beethoven experimenta una especie de epifanía joyceana. Descubre, bajo la estructura formal de las

La educación, como Adams insiste en su ‘Prefacio’, debería ser una “economía” de fuerza, la configuración de un joven, que es “cierta forma de energía”, como un instrumento y una dirección

sinfonías, un “nuevo lenguaje” que, aunque sea incapaz de leerlo, confunde sus hábitos estéticos. Bajo lo tradicional o formal, descubre una “repetición matemática de ciertos sonidos” que, como reconoce después, discurre paralelamente a la revolución en las matemáticas durante ese siglo, una repetición que engendra un futuro monstruoso y anónimo.

En Roma, sin embargo, vuelve a sus expectativas acostumbradas, buscando el orden que el historicismo parecía prometer siempre. Roma debería suministrar su modelo espacial de historia, pero, en lugar de ello, encuentra en Roma un “complejo medieval”, donde las formas de la alta cultura se enredan con “la anarquía y el vicio”, una Roma que no puede ser leída: “La Roma medieval era pura hechicería. Roma era el peor sitio de la tierra para enseñar a un joven del siglo diecinueve lo que había de hacer con un mundo del siglo XX”. Adams se halla en la posición de Gibbon al enfrentarse a una “contradicción frontal” con su voluntad de unidad, pero ya no puede apelar al modelo narrativo y dramático de Gibbon, el modelo “ontoteológico” de la “decadencia y ruina”; tampoco tiene acceso al más nuevo modelo decimonónico del progreso evolutivo: “Roma no era como un escarabajo que ha de ser disecado y abandonado; ni como una mala novela francesa que se lee en una estación de tren y se arroja por la ventana después de otra mala novela francesa... Roma era real; lo era Inglaterra; lo sería América. Roma no podía ser encajada en un esquema de evolución ordenado, de clase media, bostoniano, sistemático. Ninguna ley del progreso se aplicaba a ella. Ni siquiera las secuencias temporales... La gran palabra de la Evolución, en 1860, aún no había forjado una nueva religión de la historia, pero la antigua religión había predicado la misma doctrina durante mil años sin hallar en toda la historia de Roma más que contradicciones”. La pregunta que la historia plantea —“¿Por qué, por qué ocurría o recurría esto y no aquello?”— no puede referirse a Roma: “Nunca había respondido nadie a la pregunta de manera satisfactoria para nadie; sin embargo, todo el que tuviera cabeza o corazón sentía que antes o después había de decidir qué respuesta aceptar. Al sustituir la palabra ‘Roma’ por la palabra ‘América’, la pregunta se hacía personal”. Roma, concluye, “era un desconcertante complejo de ideas, experimentos, ambiciones, energías; sin ella, el mundo occidental era obtuso y fragmentario; daba centro y unidad a todo; sin embargo, Gibbon podría haber seguido todo el siglo sentado entre las ruinas del Capitolio y no habría pasado nadie capaz de decirle lo que Roma significaba. Tal vez no significara nada”.

La falta de relación entre la historia de Gibbon y el texto ilegible de Roma —entre la historia narrativa y las ruinas crípticas que Adams contempla— rompe la superficie especular que permitiría ver el futuro en el pasado, y deshace también el sueño de la “autobiogra-

fia". Ahora sabemos lo que ha intervenido en la relación entre el modelo y la repetición: la ciencia de la electricidad, las nuevas matemáticas, la termodinámica, una revolución en la física y la química que parecía prometer un nuevo paradigma que reemplazara al antiguo (así como la termodinámica desplazaba a la mecánica) y que, sin embargo, servía para dismantelar la idea misma de paradigma. En los años siguientes, Adams se dedicó al estudio de esa contradicción y continuó así una "educación" que ahora parece sin fin, o que acaba sólo como acaba la entropía, en la fría muerte: la búsqueda por parte de varios teóricos de un modelo útil que siempre aleja y difiere la posibilidad del modelo. Adams considera la disonancia de teoría/práctica ejemplificada a finales de siglo en lo que llama la "bomba metafísica" de los Curie, el redescubrimiento del sol que lo desorbita todo. Las nuevas ciencias no sólo barren todas las ficciones de continuidad, sino que desprestigian el ideal del cierre sistemático o el eterno retorno. El movimiento circular de Gibbon que culmina en la "decadencia y ruina" queda desplazado por el movimiento no lineal de la dispersión entrópica, como el *telos* por el azar: el movimiento de la máxima organización (complejidad) a la máxima desorganización (simplicidad y muerte), del calor al frío, de lo diferenciado a lo indiferenciado o idéntico, de la clase a la sociedad sin clases, la inexorable nivelación democrática. La aceleración incansable y la dirección no lineal del movimiento termodinámico trastornan no sólo las ficciones teleológicas de la educación, sino también el ideal de la memoria individual y colectiva de las que dependen, ya que es imposible hallar en el equilibrio de las cosas dispersas e indiferenciadas prueba alguna de su origen, o recuperar el todo con el fragmento. Si se encuentra a América en las contradicciones de Roma, no es una América que pueda definirse como una "nación" o unidad, una repetición del pasado, sino la América del ímpetu. América es fuerza o energía aleatoria y, por tanto, carece de identidad, como la Roma que Adams no puede leer. Por doquier, Adams se enfrenta no a la realidad, sino a una *mise en scène* de transformaciones trópicas y entrópicas. Así como no hay un camino que lleve de San Marcos al Foro, las ruinas de Roma son fragmentos que no pueden reconstruirse arquitectónica o arqueológicamente, y sólo significan an-arquía; y si se repiten en América, no se puede seguir su pista hasta un origen que no han tenido.

En su prefacio, Adams había declarado que en su búsqueda de un modelo de educación no era de ayuda la "literatura americana", ya que la literatura americana, en efecto, no existía, y lo que se llamaba literatura americana aparecía en forma de signos del Viejo Mundo. Una literatura nacional, al fin y al cabo, resulta definible sólo después de que se hayan reconocido sus obras maestras, cuando se ha cerrado la historia de su literatura, o está en decadencia: de ahí la creencia de Gibbon de que podía leer Roma y, al leer Roma, comprender el presente. Sin embargo, Adams ha leído una "Roma" diferente, una Roma donde la termodinámica aún está en marcha, de modo que si América repite a Roma lo hace, paradójicamente, en una "repetición sin identidad": podemos volver, pues, como última palabra, a la conclusión del ensayo de Emerson, 'Arte', ese "poder aborigen", tal como lo llama, que separa y aleja antes que reúne. El último párrafo de ese ensayo asocia este poder no con la naturaleza orgánica, como

podríamos esperar, sino con el poder de las nuevas ciencias, que surge, como si se tratara de un "corazón religioso", según dice, de "nuestro comercio, la batería galvánica, el chispazo eléctrico, el prisma, la retorta del químico". La naturaleza es poder, y el poder, "naturaleza". El único modelo a propósito de Emerson es el lenguaje, o la literatura, que al mismo tiempo transporta un significado y lo configura o transforma. Emerson prefigura el arte americano como "un vapor que cruza el Atlántico entre la Vieja y la Nueva Inglaterra" y que llega a su "puerto con la puntualidad de un planeta". Podríamos recordar que no se trata sólo de otra versión del mito solar, que los movimientos de los planetas, como Emerson dice de los "caminos de Dios", son parabólicos y no circulares, y que la llegada no anticipa ningún eterno retorno de lo mismo. Con todo, lo más importante es que ese "vapor", que ha desplazado al barco de vela, es un sistema que transforma la materia, en lugar de canalizar mecánicamente la fuerza natural. Melville, recordemos, también había presentado una América capturada con el doble lazo de los sistemas contradictorios, con la figura del barco ballenero que lleva en sus entrañas el fuego que transforma la carne animal en una forma de energía diferente.¹⁰ La literatura americana se mantiene en equilibrio en la "economía" que Emerson llama la "corriente de la tendencia", del momento transformativo en que un lenguaje desplaza a otro, una nueva literatura repasa y rescribe la antigua. Con toda su austeridad, Adams debe celebrar irónicamente la traducción y anticipar un "paraíso matemático de desplazamiento interminable" que "prometía la felicidad eterna al matemático, pero dejaba verde de horror al historiador". El lector no sólo se convierte en el libro, sino que lo suplanta, abriéndolo ex-táticamente ante un futuro monstruoso o la fría muerte, el juego del tropo y la entropía.

Traducción de Javier Alcoriza

¹⁰ Michel Serres, en su 'Turner Translates Carnot' (*Hermes: Literatura, Science, Philosophy*, ed. by J. Harari and D. Bell, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p. 68), advierte que Melville inscribe esa doble figura de dos formas de energía contradictorias en su *Pequod*. Podrían aportarse numerosos ejemplos, desde Emerson hasta Henry Adams y William James, de las reflexiones de escritores americanos sobre su siglo como algo atrapado entre dos nociones de "energía" y de historia, con la metáfora del "vapor" o del "radio". James, por ejemplo, describe la búsqueda pragmática de una nueva terminología como la que desafía al científico para hallar un lenguaje para una nueva forma de energía, el radio, que desbarata toda creencia en la "ley" de la conservación de la energía, aunque James creía que era posible una nueva "ley", aun cuando tuviera que inscribirse en la antigua. (MICHEL SERRES, *Hermes I. La comunicación*, Anthropos, Barcelona, 1996).

