

‘Alegoría’, ‘traducción’, ‘barroco’.
Aportes de la estética benjaminiana sobre el barroco actual
Eduardo Elizondo (UNR - CONICET)

I. El barroco y lo actual

Cómo *hablan* las tradiciones poéticas en *un poema* es una cuestión fundamental que nos interpela la lectura de *Si no a enhestar el oro oído*. Es a partir de esta obra, que la poética de Héctor A. Piccoli comienza a ser integrada por la crítica dentro de la tradición barroca, o, más precisamente, dentro de lo que se ha denominado en nuestra actualidad como ‘neobarroco’¹, significante peculiar sobre el cual el mismo poeta ha sido minuciosamente crítico y disonante con las máximas proferidas en su época.

El barroco *histórico* ha sido un tópico que atraviesa tanto el discurso poético como el discurso crítico de Piccoli. Al mismo tiempo, ambos están inescindiblemente vinculados a otro oficio corriente del autor: la tarea de la traducción, o, en un sentido más radical, la traducción como tarea.²

En su ensayo “La poesía del barroco alemán”, el autor afirma el modo mediante el cual concibe la tradición barroca, que a su vez oficia como principio rector e irreductible de su creación poética. Citamos: “hay en la base del barroco una imanación de la palabra, algo que tiene que ver esencialmente con la sensualidad [...]. La asunción barroca *del sentido*³ lleva consigo una suerte de insolencia esencial, que, aunque no percibida conscientemente, determina el rechazo, la reacción adversa del lector no predispuesto, que la vive como agresión” (Piccoli, 1996). Esta imanación de la palabra pervive en el *doble* anudamiento del sentido que podemos caracterizar como imaginación de la palabra, en el doble juego ausencia / presencia que, en el pasaje del sentido comprendido como precedencia al sentido concebido como dirección –y, en

¹ La postura del autor con respecto a esta nomenclatura, y a los alcances y consecuencias en los niveles de análisis retórico-poéticos, ha sido expuesta por el autor en distintas instancias, como en gran parte de sus ensayos críticos, en espacios áulicos, en festivales de poesía, en exposiciones y en entrevistas. De dicho material, puede consultarse de la en parte parte edita, el ensayo “La poesía barroca alemana” –publicado en su sitio web Biblele: editorial del libro electrónico, dirigido por el autor– y la conferencia impartida en junio de 2012 junto a Claudio Sguro, publicada en 2014, *Sobre la versificación. Reflexión histórica y una propuesta contemporánea*.

² Más adelante nos referiremos a esta cuestión en vinculación con el lugar donde Benjamin ubica el origen de la alegoría moderna, inseparable del doble problema de la traducción e interpretación de las obras. En el caso de Piccoli, esta cuestión oficia como una tarea de su trabajo poético cabal, el de practicar la traducción (ese abismo entre las lenguas del cual hablará Benjamin) como una tarea que dispone consecuencias en la labor inmanente que el poeta construye sobre su lengua natal, las constelaciones y correspondencias que lee en la lengua cifrada como “*forêts de symboles*” diría Baudelaire (2006, p. 20), “*im innern Bergwald der Sprache*” diría Benjamin (1991 [Libro IV – Vol. I], p. 16) como traductor de Baudelaire. Esta tarea, a su vez, ha sido un gesto inherente al barroco histórico. Juan Bautista Ritvo, en su exposición ante la presentación de *Filiación del rumor* de Piccoli, ha proferido: “Hay poetas que con igual facilidad y felicidad escriben familiarmente en dos o más lenguas. Sospecho, sin poder confirmarlo, aunque tenga el indicio de las traducciones de Piccoli del alemán al castellano – rigurosas mas con un dejo de rigidez que anuncia al extraño, como si un alemán que supiera todo del castellano, salvo el instinto que es propio del nativo, se hubiera aplicado a traducir– sospecho, entonces, que Piccoli dispone del alemán para extrañarse del castellano como Góngora disponía del latín para sofrenar su peligrosa facilidad” (2006, p. 91).

³ Las bastardillas son nuestras.

tanto ello, fijación parcial y extravío—, no deja de volver problemática la cuestión misma del sentido. La asunción del sentido en la lírica barroca, se dirigiría por un retorno a la materialidad significativa, sobre la cual se instituiría la unidad o comunicación de lo diferente que, al modo de la *negatividad* en acto —que ha reconocido la tradición dialéctica—, está siempre atada a la irreductibilidad de lo no-idéntico, de lo cósmico del poema. Este anudamiento, a partir del cual se compone el poema barroco, entrelaza en una unidad momentos mediante los cuales se erige el *acto de lectura*, en el cual el sentido es dividido en una doble direccionalidad que, en su máxima asunción, deriva acto sintético conceptual; pues, mientras la forma del concepto escenifica una instancia de acto, la cuestión del sentido presupone a éste como precedencia, negando el nudo sintomático que es la lengua en su vacilación, en sus cortes, en sus furor real; mientras el sentido se atiende al trasfondo estático del código, el concepto, en su ramificación equívoca, expone sus inconsistencias. Allí, en el anudamiento del concepto a la materia significativa, la interpretación del poema es inescindible de la afección patológica o sintomática del verso, la sensualidad que aspira al clímax lírico es inseparable del enlace con *su* concepto; concepto que, más precisamente, es o funciona como efecto de lectura inseparable de la forma de percepción poética, de las sobredeterminaciones líricas (fonológicas, versales, grafemáticas) a través de las cuales el poema es configurado.

En su obra *El origen del Trauerspiel alemán*, Walter Benjamin trabajó los efectos que esta imaginación de la palabra presupone en la figura alegórica en particular, tal como se presenta en la literatura barroca. A continuación expondremos las caracterizaciones de Benjamin de la alegoría barroca en relación al problema de la interpretación para poner sobre relieve la consubstancialidad de dicho problema con el problema de la traducción y las consecuencias retóricas que ambos presuponen en el barroco actual.

II. Alegoría moderna y traducción

En las distintas consideraciones críticas que lleva a cabo Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* sobre los diferentes modos de concebir la alegoría, leemos una repetición insistente, la cual remite al carácter eminentemente exterior que la alegoría forjó en tanto figura retórica en la que la imagen ha sido escindida de 'su' interpretación, en la que la forma de la representación ha de tornarse ajena a 'su' contenido.

En el caso de la alegoría medieval, esta escisión externa concierne a la función didáctico-cristiana que profesa sobre el relato místico de la historia bíblica de la naturaleza. En ella, el contenido narrado se antepone en cuanto precedencia teológico-metafísica originaria y exterior al imaginario figurativo que la representa. En este sentido, cabe mentar la resistencia que Benjamin ha dispuesto en torno a la interpretación exegética del imaginario bíblico (tanto en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* como en *El origen del Trauerspiel alemán*). En contraposición a la idea benjaminiana de lectura, expuesta en *La tarea del traductor*⁴, ligada a la vía negativa del problema de la incomunicabilidad de las obras, la interpretación de las obras en la tradición exegética se conduciría por la vía de la restitución de un sentido primero, presupondría un sentido *desfigurable*, diríamos, del texto, *literalizable*, es decir, sustentaría una idea conforme con la cual el contenido sería una interioridad transferible exteriormente a otra forma, sin que, este acto, esté mediado por la pérdida o extravío del sentido. Esta concepción abonaría al siguiente dualismo lingüístico: la aparenciabilidad de la superficie retórica sería trocable por la reposición de un sentido verdadero. Con esto, entonces, podríamos decir que la alegoría medieval, en su didactización, niega lo sacro del lenguaje, en la

⁴ En dicho ensayo (2007), que oficia como estudio crítico a su traducción de los *Taubeux parisiens* de Baudelaire, Benjamin presenta el problema de la lectura encabalgado al problema de la traducción, en el sentido de que, en principio, y ambos se relacionarían con la esfera de lo no comunicativo, o lo no meramente reproducible objetivamente, en la interpretación de las obras de arte.

medida de que, afirma Benjamin, “la santidad de la escritura es inseparable de su estricta codificación” (2008, p. 394).

La búsqueda de los poetas del *Trauerspiel* alemán, en su uso de la figura alegórica, se diferenciará de la tradición exegética y retornará al *epos* antiguo y a la escritura jeroglífica, es decir, a modos de hacer uso del lenguaje en el cual éste comprende una afinidad con el estatuto ontológico de la naturaleza; el *epos* en tanto “forma clásica de una historia significativa de la naturaleza, como la alegoría es la barroca” (2008, p. 384); los jeroglíficos en cuanto que forman parte de una “teología natural de la escritura” (2008, p. 387), en la que, lo sacro, se dirime en la indisolubilidad entre la forma de la escritura y su contenido.

Para Benjamin, la alegoría, en su invención moderna, ha de estar vinculada a la práctica de la traducción y a la lectura de los jeroglíficos antiguos, concebidos bajo la forma del enigma, para la cual la interpretación está encabalgada a los cortes, a las cesuras y fragmentación de la escritura. A partir de esta doble problemática, que dejará su huella inerradicable en el arte moderno, la alegoría se erige como código autónomo de la creación artística, compuesto sobre la base de emblemas o símbolos que, en sus disloques sintagmáticos, forjan una ‘interpretación alegórica’ (*allegorische Auslegung*) conforme al cuerpo íntegro de la obra. Este origen (*Ursprung*), necesariamente atravesado por el fallido, comprende las notas primordiales que Benjamin identificará en *La tarea del traductor* como propias de la traducción y de la lectura: el irreductible *entre* abisal de las lenguas y lo incommunicable de las obras de arte. La alegoría, desde su inscripción moderna, no deja de retornar bajo este doble problema.

No obstante, dicho origen, donde se pone sobre relieve el carácter escriturario de la figura alegórica –ligada indisolublemente al significante mismo de la interpretación– será borrado por el uso exterior que el clasicismo hará de ella. Pues, en lo que respecta a la concepción clasicista, para Benjamin la alegoría se limita a ser comprendida como una mera técnica para la producción de imágenes en donde la interpretación queda forcluida de la escritura, como una figura retórica exterior, diríamos, a la *cosa misma*. En las antípodas de esta concepción, con el *Trauerspiel* alemán, nos dice Benjamin, la naturaleza se manifiesta como una “eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia” (2008, p. 398). En la naturaleza ya caída, el tiempo se petrifica en una condensada figura en la que se desdobra su doble rostro: la de ser el devorador de sus propios vástagos. La mirada saturnina de aquellos poetas, está profundamente ligada a una concepción inmanente de la temporalidad y de su representación, que hasta al mismo origen engulle. Lo prehistórico no se hallará más allá del devenir temporal del ‘origen’, más allá de su falsa abstractibilidad partida, sino en la alegorización misma de su propia disolución. La alegoría, en tanto escritura, oficia como testimonio o marca del ‘salto’ (*Sprung*) hacia lo ya perdido u ‘originario’ (*Ur-*) durante el transcurso mismo de la temporalidad histórica.

III. Fragmento y constelación

Si, como señala Benjamin, los poetas barrocos llevan a cabo una identificación de la escritura con la historia, ésta ha de ser necesariamente cifrada como naturaleza. Esta identificación, que encontrará en la alegoría su forma más acabada, se pone en juego en *Si no a enhestar el oro oído*, a través de un delicado uso de la doble articulación de la lengua, característico del trabajo barroco de la escritura poética.

Un primer momento concierne al uso y estatuto del fragmento que se elabora en los poemas de Piccoli. Por la vía sintagmática, el verso cobra, en su resquebrajamiento, una fervorosa vocación fractal, una labor minuciosa sobre la sucesividad *medida* que construye las unidades melódicas del poema, desde un estricto valor fonológico que se disipa de las unidades

melódicas del efecto de voz irreductible y salvaje del habla (de la enunciación ordinaria: lo sonoro del lenguaje, lo que va en contra de las unidades mínimas y abstractas del nivel de análisis fonemático de la lengua y de la puesta en relación de dichas unidades que, desde el punto de vista de la entonación, ha sido también formalizado) y se diferencia de las unidades melódicas del canto (Navarro Tomás, 1948). Paradójicamente, lo que oficia como resto, en la poética de Piccoli, exige ser *sedado* (devenir filiación en la enunciación, hilación fina del poema, filigrana) para exponer el carácter fantasmal de la intención alegórica. Los fragmentos en los versos de Piccoli funcionan como unidades mínimas de una voz casi geométrica, que altera, asciende y desciende en cadencias que la notación escritural en su inevitable linealidad borra, sin dejar de inscribir la huella de ese acontecimiento. Bajo el modo de lo cifrado, la escritura, en su enunciación, exige un código *deshecho*, pone en juego su imposible. En el riquísimo Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído* (en el cual, Nicolás Rosa, se proponía el feliz y consagrado logro de profesar la pasión barroca en el espacio crítico de la prosa), se afirma lo siguiente:

El texto de Piccoli, residuo, basura dice fuertemente Lacan, *-escoria*, diríamos nosotros-, de la literatura, a pesar de su noble concentración, sólo puede ser leído como trama fragmentaria de la literatura: escritura caída, como se dice de los ángeles perversos en ciertas teofanías, irredimible escritura de lo poético absoluto, abrasa los textos y los re-genera en un nuevo registro: el de la abolición de la diferencia (1992, p. 15)

La asociación de Rosa en la que interpreta el texto *barroco* de Piccoli como una “trama fragmentaria”, que para nuestra época podría ser catalogada como un mera antinomia, indica el carácter hilativo que dispone el fragmento en la cohesión lírica de los restos fonéticos. Esta articulación, que oficiaría como un segundo momento irreductible de la doble articulación del poema, se instaura como una constelación particular congeniada sobre la armonía preestablecida de una naturaleza órfica que, sin otro modo que el de la *apariencia*, se espeja como un grado cero de la lengua, aun cuando ésta no cesa de horadarse y recrearse en la enunciación poética. Los “ángeles perversos” que Rosa concibe en el lector del barroco de Piccoli se asemejan a las “*facies hipocrática* de la historia” que para Benjamin “se ofrece a los ojos del espectador” del *Trauerspiel* alemán “como paisaje primordial petrificado” (2008, p. 383), es decir, como alegoría.

El desdoblamiento de la sucesión sintagmática de la escritura barroca, remite al aspecto eminentemente constelativo que ella, entendida en tanto idea (Benjamin, 2008), emplaza en la relación dialéctico negativa de la puesta en escenificación de los fragmentos que componen el poema o la obra. En razón de esta relación erística entre los fragmentos, la tradición barroca anega la diferencia (entendida en su abstracción vacía, esto es: como mera pluralidad, como *sentidos* neutralizados, hipostasiados, en suma, positivizados) y restituye en la imaginación de la palabra la comunicación de lo diferente o, como lo caracteriza Rosa, “lo poético absoluto”, es decir, la vía eminentemente negativa mediante la cual se afirma la enunciación poética en la figuración micológica, en la escenificación de las singularidades irreductibles que son los fragmentos. En esta controversia del sentido, que la poesía barroca pone en procura de la entronización del significante, estriba la clausura radical que en su ensayo Rosa profiere sobre la poesía de Piccoli, generalizable como componente actual de la tradición barroca, a saber: que dicha tradición poética se funda, por una vía claramente negativa, como “un enigma que convoca la pregunta por el código más que por el codificador” (Rosa, 1992, p. 11). Lo enigmático en *Si no a enhestar el oro oído* se instituye por la vía constelativa de la negación determinada, en la que la intención alegórica, en su función alusiva, fracasa y se vuelve sobre sí misma, retorna desde el fallido del enunciado a los fragmentos irreductibles sobre los cuales se traman las constelaciones.

Sobre el precepto ético de un sumo trabajo sobre las condiciones de posibilidad de la escenificación de la lengua en la enunciación poética, decididamente la tradición barroca ensaya su estética. En esta dirección, la alegoría, entendida en tanto figura retórico-poética límite, será una figura privilegiada en la poesía de Héctor Piccoli. El lugar de ese acontecimiento se plasma en el centro del poema intitulado "Lucio" (Piccoli, 1983, pp. 31-32).⁵ Allí, en ese contexto poético discursivo, hallamos los versos donde se concentra un núcleo homofónico entre la imagen alegórica del poema 'en la que se sintetizan las variaciones fractales de la obra' y el nombre (o título) que comprenderá la obra. A partir de dicha homofonía el "significante imperial" (Rosa, 1992, p. 16) 'oro' se instituye como figura alegórica donde se concentra el imposible del poema: la inseparabilidad entre la esfera de lo auditivo del poema y su escritura. Citamos, del poema "Lucio", los versos 28-31:

El oro visto, ahora, la pira entre cálamos no dada
sino a enhestar
el oro oído, ardor de todas
esas espadas de otro espíritu

En el núcleo homofónico se anuda el pasaje sintáctico de una conjunción adversativa (el "sino" del poema, en la que se determina un contenido afirmativo que se sobrepone a otro negativo anteriormente enunciado) a una locución conjuntiva (el "*si no*" del nombre que conlleva la obra, en el que, la negatividad de la enunciación poética cobra preeminencia ante todo contenido positivo, ante toda afirmación a secas). Esta preeminencia está decididamente ligada al carácter enigmático propio de la alegoría moderna que Benjamin puso sobre relieve en torno a la literatura barroca. El enigma, en *Si no a enhestar el oro oído*, es abierto por la equivocidad de la voz que hila, anuda, unifica, yendo *más acá* de la afirmación sintagmática que deja el curso de la escritura. El "*si no*" enunciado en cuanto nombre de la obra inscribe el espacio enigmático elemental de la enunciación poética, el espacio utópico de lo posible, lo otro de la escritura que no puede ser sino *dialectizado* en las tensiones irreductibles del poema. Sobre este desdoblamiento se construye la imaginación de la palabra poética. En uno de los versos finales, en los que se alude tácitamente a la voz de Juan L. Ortiz, el poema hace un giro reflexivo sobre la enunciación misma de su poema, sobre sus condiciones de posibilidad, versos 58-61). En contraposición a lo reificado de la lengua, al uso meramente comunicativo, la escritura poética apoya su decir sobre lo dicho *en* el poema y no en la falsa función referencial de la indicación externa. A continuación, citamos los versos 58-61 del poema "Lucio" (Piccoli, 1983, pp. 31-32):

dices, y no señalas la flocadura tenue sobre la contrición del varillaje,
sino una levedad brizada ya en la letra
o en la elipsis, de esa alma suspensiva
que fue la que más se inclinó al curso mayor...

A modo de consideración final, señalamos que los poemas de Héctor Piccoli son poemas *para*, literalmente, *ser leídos*. Su fin absoluto es ese. Lo enigmático de sus poemas se

⁵ El poema progresa en un conjunto de cadencias líricas que componen una espacialidad mutante que oscila en pares de opuestos contiguos, tales como invierno / primavera, lo alto / lo bajo, el cielo / el río. Las función de la negación en el poema habilita el carácter enigmático que el significante 'oro' condensa, en el retorno característico que Benjamin leía en la alegoresis barroca, es decir, el retorno al *epos* antiguo, inscripto en el poema de Piccoli mediante una heráldica épica ("la pira", "esas espadas de otro espíritu") que se desplaza bajo el horizonte imborrable del imaginario de la fuente mayor de la poesía del litoral.

articula bajo un principio rector que da cuerpo a la lírica barroca: un retorno *moderno* a las endechas del culto órfico. Lo moderno de sus poemas (que, en controversia con los imperativos ligeros de la mera actualidad, los sitúan en el horizonte *más acá de lo actual*) reside propiamente en la imagen de ese retorno: volver al culto del bardo de la voz en el trabajo estricto sobre la escritura, tras la tarea ineluctable de la escritura como trabajo, mediante la obturación de un desdoblamiento de su carácter eminentemente sintagmático que, en la progresiva figuración y reconfiguración de sus motivos, articulados por los distintos niveles de la lengua, atenta contra su hado inexorable 'contra la linealidad' a través de él mismo. Tanto en los poemas donde se proyectan determinadas formas métricas, así como también en poemas que no se ajustan a las cadencias del verso métrico 'como el poema en este trabajo citado' y exploran y labran el llamado verso 'libre', este trabajo crítico inmanente sobre el problema de la linealidad de la escritura y su *medida* nunca es abandonado por el *ethos* incisivo de la poética de Piccoli.

Referencias

Benjamin, W. (1991 [1972-1989]). *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhauser). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, W. (2008). *Obra completa* (Libro I Vol. II). Madrid: ABADA.

Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.

Baudelaire, Ch. (2006). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Colihue.

Navarro Tomás, T. (1948). *Manual de entonación española*. New York: Hispanic Institute.

Piccoli, H. A. (1983). *Si no a enhestar el oro oído*. Rosario: Ediciones La Cachimba.

Piccoli, H. A. (1996). *Bibliele: editorial del libro electrónico*. Rosario, Argentina. Recuperado de <http://www.bibliele.com>.

Piccoli H. A. y Sguero, C. J. (2014). *Sobre la versificación. Reflexión histórica y una propuesta contemporánea*. Rosario: AGLER.

Ritvo, J. B. (2006). *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción Editora.

Rosa, Nicolás (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.