

Fragmentos del libro invisible: una poética de la escritura

DIANA CAMPOS HERNÁNDEZ | LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS, UAM IZTAPALAPA

Resumen

Dentro de la narrativa ocampiana, la imaginación, la lectura, y la escritura son ejes narrativos sobre los que se mueven sus personajes: sus vidas girarán en torno a lo que se dice (dichos, refranes), lo que se escribe (diarios, autobiografías), lo que se lee (novelas, periódicos, revistas), pues no sólo se lee por gusto y afición, se lee o se escribe para ser algo diferente de lo que se es en la vida real. Se lee para reinventarse. Se sueña, se escribe, se imagina para ser Otro. Y para cambiar la realidad. Después de *Viaje Olvidado* (1937), y la dura crítica que su hermana Victoria le hizo saber que el libro tenía “imágenes no logradas”, “defectos”, “imprecisiones”, “negligencia” y “pereza” en su composición, Silvina nos entrega *Autobiografía de Irene* (1948) con un gran cambio en la sintaxis oracional de su escritura. La crítica ha dicho que cumple el patrón narrativo borgeano: que responde a los valores estéticos que Borges y Bioy proponen desde la revista *Sur*, dirigida por la misma Victoria. Sin embargo es en este libro y, en especial, en el cuento “Fragmentos del libro Invisible”, donde desde mi punto de vista, considero que Silvina plantea una poética de su escritura y será a partir de este y sus siguientes libros que la autora llevará a cabo la exploración de diferentes formas y en distintos personajes está propuesta poética y estética. En este trabajo, me propongo analizar la propuesta poética que enuncia Silvina en ese cuento.

Abstract

Within the Ocampian narrative, imagination, reading, and writing are narrative axes on which his characters move: their lives will revolve around what is said (sayings, proverbs), what is written (diaries, autobiographies), what is read (novels, newspapers, magazines), since it is not only read for pleasure and hobby, it is read or written to be something different from what it is in real life. Read to reinvent yourself. One

dreams, one writes, one imagines to be Other. And to change reality. After *Viaje Olvidado* (1937), and the harsh criticism that her sister Victoria made of her, namely that the book had “unsuccessful images”, “defects”, “inaccuracies”, “negligence” and “laziness” in its composition, Silvina He gives us *Autobiography of Irene* (1948) with a great change in the sentence syntax of his writing. Critics have said that it complies with the Borgean narrative pattern: that it responds to the aesthetic values that Borges and Bioy propose from the *Sur* magazine, directed by the same to Victoria. However, it is in this book and, especially, in the story “Fragmentos del libro Invisible”, where from my point of view, I consider that Silvina proposes a poetics of her writing and it will be from this and her following books that the author will carry out in different ways and in different characters is a poetic and aesthetic proposal. In this work, I propose to analyze the poetic proposal that Silvina enunciates in that story.

Palabras clave: autobiografía de Irene, Silvina Ocampo, poética, estética, propuesta de escritura.

Keywords: autobiography of Irene, Silvina Ocampo, poetics, esthetics, writing proposal.

Para citar este artículo: Campos Hernández, Diana, “*Fragmentos del libro invisible: una poética de la escritura*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 113-128.

El inicio de un viaje

Es “Fragmentos del libro invisible” donde el discurso del narrador personaje será una fuerza que atrae a todos los demás cuentos, los contiene, los fusiona pero, a su vez, los rechaza, los expulsa pues la escritura es vista como enemiga de la *metamorfosis y la colaboración*.

A lo largo de este relato se desprende una propuesta estética en la que se reconoce una sutil reflexión, cuestionamiento, problematización del arte y del mundo que son consustanciales a la obra literaria.¹ La escritura toma cuerpo y se hace realidad, es decir, sólo existe aquello que la palabra nombra, pero la palabra también es rechazada, postergada, pospuesta sólo hasta que cumpla aquello que dicta y organiza la imaginación. El discurso del proceso de

¹ Gaspar, Catalina, *La lucidez poética. Autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses*, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas, Venezuela, 1991. p. 9.

creación literaria se muestra como un prisma, pues a él quedan unidas otras reflexiones como son el origen y la identidad, que se vuelven problemáticas en tanto el proceso de creación literaria es también proceso donde el Yo se re-crea.

En este relato se cuenta la historia de un niño profeta que prepara su viaje hacia el nacimiento, para ello le indica a su madre el lugar donde quiere nacer. El profeta cuenta con cinco discípulos: Nastasen, Lebna, Miguel, Alda y Aralia, a quienes inicia en una especie de búsqueda de Conocimiento. La historia se configura a partir del viaje, situación enmarcadora del relato, durante el cual el narrador personaje enfrenta al mundo mediante la contemplación, esto será el inicio de una búsqueda estética.

Dentro de la historia se observan tres momentos esenciales: en el primero, el narrador personaje reflexiona sobre el proceso de creación; en el segundo, el profeta enseña a sus discípulos “el arte de descubrir mundos alternativos”; en el tercero; hacia el final del viaje, el pequeño sufre una crisis que lo conducirá a la revelación de su origen y su identidad.

Contemplar y escribir

El relato se inicia cuando el profeta comenta el proceso que ha llevado a cabo para la elaboración de sus dos libros: *El Libro de la Oscuridad* y *El libro Invisible*, estos libros poseen una característica especial: no se ha utilizado ningún soporte material donde pueda inscribirse un trazo. No se ha recurrido al papel y tinta, a los soportes tradicionales que hacen posible la

escritura de un texto, de libros tal y como los conocemos pues el profeta rechaza la escritura. La experiencia del profeta lo lleva a vivir una tensión entre la voz y la escritura; la palabra escrita es fija, inmóvil. La tinta, fija; la hoja, inmoviliza. Descree de la palabra escrita, la rechaza, la excluye. Es un instrumento negativo que no sirve para comunicar los pensamientos pues para él la palabra escrita *des-figura* los pensamientos al inscribirse en un papel:

He compuesto dos libros, dos libros invisibles cuyas frases imprimí únicamente en mi memoria, sin recurrir a la tinta, al papel y a la pluma. Desdeño esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento, esos enemigos de la metamorfosis y la colaboración.²

Al escribir se ordena, se fija. La palabra escrita es la organización del pensamiento, y lo que el narrador personaje busca es: la *metamorfosis* y la *colaboración*. Y es que en el tránsito entre la palabra hablada, entre la voz que los dijo y la mano que los escribió se desfiguraron, contrariamente a lo que se piensa, que “la escritura ha servido a veces (¿siempre?) para celar lo que se le confiaba”,³ el profeta designa una *escritura* “otra”, que sólo puede registrarse, grabarse, en la memoria.

² Ocampo, Silvina, “Fragmentos del libro Invisible” en *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires: Sudamericana, 1975. En lo sucesivo, cuando se haga referencia a este relato, únicamente se señalarán las páginas entre paréntesis.

³ Emilio Lledo, *El surco del tiempo, Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura*, Barcelona: Crítica, 1992. p. 91.

El pequeño cuida las palabras que emplea para referirse al modo en que ha elaborado sus libros, es decir no dice *he escrito*, sino *he compuesto*, no se basa en recursos materiales para hacerlos, no existe

[...] ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanzando, apretando, acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas...⁴.

No es la mano la que escribe, la que traza la palabra, no hay tinta, ni papel para hacerla visible. ¿Por qué este rechazo a la escritura?, todo parece apuntar en una dirección; la escritura es exterior a nosotros mismo, nos viene de fuera.

El filósofo y lingüista Walter J. Ong nos dice que

[...] según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado.⁵

Para el profesor y escritor británico Erick A. Havelock,

El ser humano no es escritor ni lector, sino hablante y oyente. [...] La escritura, en cualquier etapa de su desarrollo, es un fenómeno adve-

⁴ Barthes, Roland, "Variaciones sobre la escritura", en *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 87.

⁵ Ong, Walter, *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, Trad., Angelica Sharp, FCE, México, 1996. p. 8

nedizo, un ejercicio artificial, una obra de la cultura, y no de la naturaleza, impuesta al hombre natural.⁶

"La escritura no resguarda el conocimiento de los accidentes de la memoria" como observa Raúl Dorra al respecto del *Fedro* de Platón: Sócrates cuenta como el dios Teut, llega a Tebas para mostrar al rey Tamus un nuevo invento:

He aquí, oh rey, una enseñanza que hará a los egipcios más sabios y más memoriosos, que con ella se inventó el remedio para memoria y sabiduría.⁷

Para Dorra, Teut ofrece al rey "signos visibles que representarían a las palabras. Dado que los signos quedarían grabados en una superficie, su duración en tiempo estaría asegurada."⁸

El rey rechazó tal invento, pues lo consideró peligroso ya que la escritura produciría "en las almas de los que la aprendieron el olvido precisamente"⁹. La escritura iba a propiciar entre los hombres flojera mental, "[...] se volverían perezosos y acabarían depositando sobre los trazos externos una

⁶ Havelock, Erick, "La ecuación oral-escrito: un fórmula para la mentalidad moderna" en David R. Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, España, 1991, p. 37.

⁷ Platón, *Hippias Mayor. Fedro*, versión directa, introducciones y notas de Juan David García Bacca, UNAM, 1966, p. 91.

⁸ Dorra, Raúl, "Poética de la voz" en *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdéz/BUAP, 1997, p. 169.

⁹ *Ibid.*, p. 169.

confianza que sólo se puede tener en lo que está en el alma".¹⁰

El profeta ve la escritura como algo externo y ajeno, como un *instrumento* que puede perjudicar la labor del proceso creativo pues entorpece la invención o la *metamorfosis y colaboración* ya que la escritura no posee la vitalidad ni el dinamismo de la palabra hablada. En un sistema escrito los pensamientos se fosilizan porque se arraigan a una superficie que no permite el movimiento, en cambio, el narrador protagonista transmite sus pensamientos de viva voz. "El Libro de la Oscuridad", se integraría a una tradición oral, la cual se privilegia en virtud de que modifica y que recrea los libros y esto produce en el profeta, un *goce estético*:

Al principio las frases se formaban en mi mente, con dificultad, con lentitud. Una vez que se arraigaban en mi memoria las hacía repetir por mi madre, y cuando fui mayor, por mis discípulos, que a veces se equivocaban. Estas equivocaciones todavía me deleitan: suelo modificar mi texto de acuerdo con ellas. (p. 93)

En el proceso de elaboración que va de la memoria y la repetición oral interviene el olvido que es la puerta de entrada a la *invención, la creación*. Y ahí también destacará otra actividad, el dibujo: "Ni en un árbol, ni en una piedra, ni en la tierra donde a veces *dibujo* grabé uno sólo de mis pensamientos" (p. 93). (el subrayado es mío).

¹⁰ *Ibid.*

Dibujar-escribir¹¹, la diferencia entre una y otra, parece, un simple trazo, las dos obedecen a un movimiento de la mano; pero no se crean las mismas cosas, mientras en uno es escritura, en el otro es una *imagen*.

Los dos libros surgen a partir del diálogo entre el maestro y sus discípulos, entre el pequeño y su madre, entonces podría decirse que estos textos se re-hacen una y otra vez cada vez que el profeta y los discípulos hablan. Los libros serían la recolección fragmentaria de las frases del profeta que pasan a través de su madre y sus discípulos y vuelven a él transformadas, pero sólo impresas en la memoria. Esto indica que el profeta sabe de memoria su libro, y los discípulos lo olvidan. Lo cual no representa ningún peligro, por el contrario: *el olvido* convierte a sus aprendices en parte del brazo divino que (re)crea el texto. También son autores al re-crear el libro del pequeño profeta. En la repetición se instaura la novedad, la recreación o bien, la recombinación de las frases vía el olvido.

Pero surge nuevamente la duda, ¿existen los libros de los que habla el profeta? ¿Existe el libro sin la escritura? Finalmente, ¿qué nos quiere mostrar el narrador personaje? ¿Cuál es su propuesta? Pareciera que el

¹¹ No hay que olvidar que Silvina estudió dibujo y pintura, y que será una idea constante en la concepción de su poética, como se puede observar en el relato "La continuación" (*La furia*, 1959) donde la narradora protagonista comenta: "Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de una dibujante. Siempre me costó inventar paisajes". Donde la palabra *paisajes* sustituye a *trama*. *Páginas de Silvina Ocampo*... p. 71.

lector tiene que volver a leer nuevamente el texto porque de pronto algo se le escapó, algo que no supimos leer o que el profeta no quiere decir. Momento complicado donde la lectura del texto apunta en dos direcciones: la primera; es evidente que palabras habladas y textos escritos se confrontan, o por lo menos eso es lo que parece. Segunda; la propuesta del profeta alude a una escritura invisible pero, ¿cómo leer esa escritura, si nos propone libros donde la escritura no tiene lugar?, el profeta tiene la idea de que la escritura es un elemento de destrucción:

El que se atreva a imprimir mis palabras, las destruirá. El mundo no se reirá de mí sino de él. Mi libro en caracteres impresos se tornaría menos importante que un puñado de polvo (p.93)

Tales declaraciones constituyen una paradoja, porque el rechazo y la condena de la escritura se realizan mediante la escritura misma. Y qué decir de la impresión del texto, no ya de los libros a los que hace referencia: *El Libro de la Oscuridad* y *El libro Invisible*, que no se conocen porque son invisibles, sino del texto que el lector tiene entre sus manos.

El profeta hace responsables tanto al impresor como al lector de la destrucción de sus palabras, en tanto han pasado a ser palabras escritas, impresas. La práctica textual que el pequeño profeta nos comenta, designa una escritura otra: que llamaremos como señala Blanchot la de escribir “sin escritura” pues según el escritor francés:

Escribir es, finalmente, negarse a trasponer el umbral, negarse a escribir [...] Escribir sin “escritura” llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en el que dejamos de temer a esos escritos suyos que son mentiras, tal es “el grado cero de la escritura”, la neutralidad que todo escritor busca, deliberadamente o inconscientemente, y que conduce al silencio¹²

Sin embargo, si la escritura, como señala Blanchot, rechaza el “cambio temporal y pone en orden y clasifica”, la voz se pone en movimiento, pero es:

Fugitiva, condenada al olvido donde encuentra su acabamiento, sin huella como sin porvenir, así, lo que ella profiere rompe con la perennidad del libro, su clausura, su estabilidad orgullosa, su pretensión de encerrar lo verdadero y transmitirlo para que lo posea aquel mismo que lo haya encontrado.¹³

Paradójicamente la escritura, “único médium de la vocalidad”, va a constituirse extrañamente como

un [...] absoluto de escritura y de voz [...], tiempo y espacio unidos, simultaneidad sucesiva, energía y obra donde se concentra la energía [...], trazado donde el escribir rompe siempre de antemano con lo que *está* escrito.¹⁴

¹² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, trad., Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1959, p. 415.

¹³ *Ibid.*, p. 414.

¹⁴ *Ibid.*, p. 415.

Escritura o voz, palabras habladas o textos escritos, ¿a dónde llegamos si es papel? ¿adónde si se profiere una palabra?, se dice que

Toda palabra pronunciada lo es sólo originariamente en un presente y una vez articulado el fonema se convierte en pasado, se esfuma en el tiempo [en cambio] la escritura, es de por sí, el alivio de la memoria, al ser su estructuración y su sustento.¹⁵

Preguntar por los libros es preguntarnos por la escritura, ¿cómo es entonces esa escritura: una escritura que no se escribe, una palabra que no se deja imprimir?, imprimir para dejar rastro, una huella. Una palabra escrita es, en última instancia, una huella.

La relación del profeta con la escritura es ambigua y compleja, relación en la que prevalece, sobre todo, el enfrentamiento y la sospecha, pero ¿qué es la escritura? o mejor ¿es la escritura la única manera de ser una escritura, escribir es sólo lo que se labra en el papel?, por lo menos, es lo que el discurso occidental y hegemónico es lo que nos ha dicho: la escritura como único sistema de autoridad, de poder, pero la duda sobre la escritura recorre y desborda el discurso del profeta llevándolo hasta el límite del propio texto, que se convierte en un espacio de lucha, de confrontación porque ahí se hace la escritura, desde lo que quiere dejar de ser escritura, desde lo que lucha ante la posible tentación de la escritura y sus poderes revelatorios.

¹⁵ Emilio Lledo, *El surco del tiempo*, p. 40.

La ausencia como espacio de creación

*Y ¿por qué en vano anticipé la ausencia
como un fantasma de mi preferencia
buscando siempre contrariar lo actual,
lo mas perfecto a lo que fue ritual,
colocando su insólita figura
junto a la realidad que ha de ser pura
[...] ¿Sólo la imagen permanece y vuela,
como la llama que ilumina y vela?
"Acto de Contrición"
Silvina Ocampo*

Textos que no se dejan ver, es la ausencia la que habla por ellos. El profeta desanda el camino trazado, el camino ya hecho y empieza a escuchar otras voces, poco a poco el profeta comienza a romper con ciertos hábitos estéticos para dar paso a una nueva etapa, donde la actividad creadora dejará de regirse por el orden y la armonía. Un constante ir y venir entre opuestos en la experiencia del profeta: del diálogo al silencio; de la contemplación y el asombro ante la naturaleza, a la meditación, a una búsqueda de lo ausente. El pequeño se aleja de lo "bello natural", pues la percepción de lo bello natural sufre una degradación, ahora lo bello será lo que surja de la imaginación, de lo visto al cerrar los ojos, de lo que nace en la oscuridad de los ojos cerrados.

Existe una "realidad" aparentemente "real", visible y otra que permanece "oculta", muda, pero que dice más, recordemos: "Las flores y todos los elementos que componen la naturaleza tiene voces sutiles. El espacio está tejido por estas voces. El silencio jamás es absoluto" (p. 95), una realidad

que parece estarnos vedada, que no alcanzamos a ver, que está fuera de nuestro alcance porque no sabemos escucharla ni verla. Un lado olvidado a nuestros oídos, a nuestros ojos, pero ¿cómo acceder a ella, si al parecer lo que se nos presenta, *lo dado*, es lo original, lo verdadero?

Esta certeza que el discurso occidental ha impuesto, donde lo real es lo que se deja ver, lo que se deja tocar. Lo tangible, lo comprobable, lo que se ha nombrado o, mejor dicho, en términos que le son propios a la razón ordenadora, conceptualizado.

Esta realidad no es más que una *representación*,

que está hecha para la conservación, el movimiento de la realidad está constituido por destrucciones, por las escisiones provocadas por lo que desaparece, por lo que queda vencido en su propia acción, por lo que muere [...] la representación de la realidad trata de expulsar de sí a la muerte.¹⁶

A esta realidad, fija y continua, “herencia acogedora moldeada por el uso y fijada sobre los pilares incommovibles de la identidad y la presencia” [...] la desborda una realidad no ordenada¹⁷, diversa, múltiple.

Esta representación no respeta la multiplicidad de lo real, lo olvida, o mejor, lo hace olvidar, para escapar del movimiento, de lo que se crea y se destruye, de lo que no permanece. Por eso lo continuo, lo que per-

manece, es tratado como lo que tiene existencia, lo que tiene *valor*, pero sobre todo es lo “verdadero”.

En el proceso de reflexión sobre el proceso de creación, poco a poco el profeta va a señalar una nueva dirección en la que se vislumbra una nueva forma de crear: si la escritura *des-figura*, y la realidad se oculta en las palabras escritas, en esas palabras que quieren dar seguridad, protección, un asidero, porque nos fijan, nos arraigan, el profeta hablará desde la supresión de la presencia:

A veces en medio de nuestro diálogos instaba a mis discípulos a cerrar los ojos y a estudiar la oscuridad (este era uno de nuestros ejercicios diarios) Era penoso al principio. Los ojos cerrados, las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos donde existían flores, pájaros rostros paisajes, objetos imprecisos” (p. 95)

El juego de presencias y ausencias en el ejercicio de creación va a ser fundamental; el profeta lleva a los discípulos a distanciarse de lo real y de la belleza natural, ahora no importan ya los lugares inspiradores, sino *cerrar los ojos*, y así será para llegar al momento en que la imagen proceda a encontrar su propia forma, su propia belleza. *Silencio*, *oscuridad* y *ausencia* los arrastran a un vacío que deviene en el principio creador de imágenes. Reconfigurar desde la ausencia, la ausencia es creadora de la presencia, del no ser al ser, de la lejanía a la imagen, a la imaginación creadora:

¹⁶ Bedrich M. Olguín Reyes, *Escribir la Fisura. La escritura de José Carlos Becerra y de Alejandra Pizarnik*. Tesis no publicada.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad. Él solo la había visto y la encontró en mi mano.¹⁸ (p. 95)

¹⁸ Sin duda, este pasaje nos remite al artículo de Borges sobre el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, "La flor de Coleridge". En dicho artículo, Borges nos dice que la historia de la literatura es la evolución de una idea a través de una infinidad de autores. Borges inicia y desarrolla esta idea comentando un pasaje del poeta, Coleridge, el cual transcribo: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran un flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrará esa flor en su mano... ¿entonces qué?"

El estudio incluye también a Orson Welles y Henry James para mostrarnos cómo una idea se recoge y se desarrolla en estos tres autores: la pequeña, delgada, sino es que invisible, franja entre el sueño y la realidad. Este idea da pie en todos los autores a la previsión de los hechos futuros, el viaje al futuro y el regreso al pasado, y la *prueba* de ese viaje al futuro o bien, al pasado. J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Según J. Kogan, Coleridge fue el primero en la Crítica Literaria Moderna en plantear el tema de la Imaginación en la poesía. Coleridge distingue entre Imaginación Primaria y Secundaria. La Imaginación Primaria "la concibo como la potencia viva y agente primero de toda percepción humana y como una reiteración en la mente finita del eterno acto de creación en el Infinito Yo soy. La imaginación secundaria la considero como un eco de la primera, coexistiendo con la voluntad consciente (...) la imaginación secundaria disuelve, difunde, disipa a fin de recrear; o allí donde este proceso se torna imposible en todo caso pugna por idealizar y unificar. Es esencialmente vital, aun cuando todos los objetos (*en tanto que* objetos) sean esencialmente fijos e inertes", citado por Kogan, "La imaginación de Coleridge", en *Filosofía de la Imaginación. Función de la Imaginación en el Arte, la Religión y la Filosofía* (p. 127).

***Mundus Imaginalis:* la experiencia de creación**

*En tus rosales de oro, está el futuro,
Lo que veneraré, lo que es más puro,
porque tus pensamientos son los sabios.
"Sonetos a la imaginación",
Silvina Ocampo*

La presencia de la hierba amarilla muestra a los discípulos la posibilidad de traspasar la franja que divide el sueño y la realidad (como en el pasaje que cita Borges), es su disolución, lo cual revela que la fuerza de la imaginación: reside en crear sus objetos a través de imágenes, es el poder de traer los objetos, de hacerlos reales.

Recogidos en la intimidad, en el silencio, en la oscuridad, donde todo empieza a ser imagen "Él solo la había visto y la encontró en mi mano", una protoimagen que será, al principio, algo informe y que poco a poco se va revelando gracias a ese germen que le dio contorno, una forma. Lograda la contemplación las imágenes toman forma, toman cuerpo. La posibilidad de animar aquello que una vez se vio en la oscuridad: la imaginación deviene principio creador a través de la imagen; "*la actividad de la imaginación es vulnerar límites, traspasar toda barrera que se interponga a su naturaleza*"¹⁹.

La hierba amarilla que nació al *cerrar los ojos*, en los "dominios de la oscuridad" y los dominios de la oscuridad son los dominios de la imaginación. La hierba se revela

¹⁹ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI Editores, México, 2011, p.198.

como semilla de creación²⁰ y de transmutación, pero al final vuelve a ser inaprensible para los discípulos y quizá para el profeta:

Esta planta se llama “Planta dorada”. El viento llevará sus semillas al Monte del Líbano y a las sendas que conducen a Damasco. Florecerá en

²⁰ Este pasaje recuerda varios momentos del Taoísmo en la cultura China que explica José Lezama Lima su libro *Introducción a los vasos órficos*. Según el escritor, el Tao se considera como la cifra de “infinitas mutaciones”, de la lejanía a la imagen, raíz de todo principio creador, donde el tao es el vacío, es el embrión que fija el curso de las mutaciones. Así también, existe la “Trinidad taoísta de lo invisible (mirado sin ser visto); de lo inaudible (escuchado sin ser oído) y lo intangible (tomado sin ser tocado)”. En el relato, todo esto forma parte de la poética del profeta, esta manera de crear donde cada elemento da origen a su contrario, contrario que no es rechazado ni excluido, sino que lo toma en cuenta para entrar en una sinergia, en una armonía creadora. (p. 236)

Ahora bien, en el taoísmo existe también esta flor amarilla, que se conoce como la destilación de la gota de oro, esta gota, según explica José Lezama “se va trocando en vacío creador taoísta, en la flor de oro. El artefacto destilado se trueca en la naturaleza de la flor de oro, [...] el oro es la luz, flor de oro significa flor de luz. Esa flor ha recibido desde el punto de vista nominal, varios flechazos. Árbol que es una hoguera o un árbol de nombre, surgiendo de la oscuridad subterránea, es tan inaprensable como el tao. La búsqueda alquímica de la pildora de oro, para conseguir la inmortalidad. [...] Esa flor de oro es lo inaprensable que ha sido expuesto con los más diversos nombres: Vesícula germinal, Castillo Amarillo o la tierra de los antepasados [...] oscuro desfiladero, altar donde son producidos conciencia y vida”. (p.238 y 239) “La unidad de imagen y Vesícula germinal es la luz blanca central, la luz del principio de la creación [...]. Es el punto creativo, una unidad inextensa.” (p. 239). José Lezama Lima, “Las eras imaginarias: la biblioteca como Dragón” en *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona: Barral, 1971.

mayo y será invisible durante el día. La buscarán los alquimistas porque puede transmutar los metales. (p. 95)

Hierba inaprensible, invisible, otra vez aparece, lo intangible, inasible. Sin embargo, constituye “el milagro” –como dice el profeta– más importante del viaje, pues es el momento en que él decide llevarles a un nuevo lugar de unión entre la realidad sensible y la realidad inteligible: a un mundo imaginal o realidad imaginal,²¹ para luego

²¹ Según Raimon Arola la búsqueda alquímica en términos generales “es el arte de transmutar los metales viles en oro” sin embargo comenta que está definición “es de por sí anacrónica, y en la práctica un sin sentido”.

Las aportaciones más importantes al estudio de la alquimia según Arola han sido las de Marcelin Bethelot, Titus Burckardt, Julius Evola, Mircea Eliade, René Guénon, Fulcanelli, pero, para el autor la más importante es la de Emmanuel d’Hooghvorst, quien en 1951 escribió *Essai sur l’Art de alchymie* para quien “el arte hermético tiene por objeto la metamorfosis completa de todo el ser, alma espíritu y cuerpo, en una indisoluble fusión que hace el milagro de una sola cosa, la Piedra de los sabios. Provisto desde aquí abajo del cuerpo glorioso de la resurrección, el adepto que ha acabado la Gran Obra puede salir de este mundo cuando le place sin pasar por ninguna muerte o, si muere, resucita al tercer día”. Veintisiete años más tarde escribió *Reflexions sur l’or des alchymistes*, “en el que resume magistralmente la hipótesis de la alquimia, tal como era concebida por los antiguos”, según Arola la hipótesis dice así: “La hipótesis de los alquimistas es la siguiente: si el oro, sol terrestre es indestructible, es porque posee en sí un principio físico de inmortalidad. Si los hombres supiesen el poder y la medicina que contiene abandonarían todas sus ocupaciones para emprender la búsqueda del secreto que el soberano creador ha depositado en las minas, con el fin de encontrar aquella curación y regeneración a que aspira el género humano.

mostrarles que eso que imaginaron puede integrarse en la realidad.

Para el profeta, la imaginación será, como ya habíamos dicho, un *proceso alquímico* por el que todo se puede transmutar, pues la imaginación tiene la facultad y el poder de hacer que todo cambie, que todo se transforme. Imaginar es transmutar. Aquí la alquimia y sus procesos están directamente relacionados con la *imaginación creadora*.²² Actividad que muestra a los discípulos las

¡Asombrosa hipótesis la de la alquimia! Pocos hombre parecen sensibles a ella, quizá por falta de imaginación, pero las necesidades de la vida los acucian por todas partes. El estudio de la alquimia, poco costoso, exige sin embargo, una gran independencia frente a esas necesidades o cierta aceptación de la pobreza, a la que nadie quiere por compañera." Según Arola, la conclusión a la que llega d'Hooghvorst "parece remitirnos al misterio de la cábala, pues según el autor, no se puede entender nada del arte de la transmutación de los metales y, lógicamente, de su operación, si previamente no se ha recibido (*cabala*) el don divino que hace posible aquello que, por medio de la razón y de la ciencia es indiscutiblemente imposible.

Así la originalidad del pensamiento de este autor, entusiasta y fiel seguidor de los textos clásicos, reside en que sitúa la realidad espiritual como principio del arte. [...] se trata de una enseñanza espiritual por medio de la cual el hombre puede conocer a Dios encarnado. Para eso es menester, en primer lugar, concebir cuál y qué es «el lugar Dios». En Arola, Raimon, "Aproximación al término alquimia" en *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente, siglos XV-XVII*, Mandala, Tarragona, 2002. (pp. 46-57)

²² *Ibid.*, Arola comenta que cuando d'Hooghvorst "precisa «por falta de imaginación» es más que probable que se refiera a la «imaginación creadora» que tanto estudió" Henry Corbin. Para Arola es muy importante este filósofo de las religiones, pues fue quien se encargó de estudiar y precisar "que era propiamente la experiencia de Dios" Según Corbin el lugar de unión entre la realidad sensible y la realidad inteligible

potencialidades de las fuerzas imaginativas, y con ello la posibilidad de crear un mundo. Imaginarlo, soñarlo, *darlo* a la realidad, se diría *escribirlo en la realidad*. Una especie de *escritura imaginativa: la realidad se escribe de y por imágenes*, es un entrelazado, un tejido (*texto*) de imágenes, de imaginación.

En busca del Libro

El viaje hacia su nacimiento es un viaje místico y el viaje fueron las enseñanzas de: creación, imaginación, traslación, transmutación y la última enseñanza es traspasar diferentes mundos, salir de este mundo en este caso vía la muerte y la resurrección:

He vivido mucho; demasiado. Veré morir a mis discípulos. Un día penetraré en las regiones que se extienden más allá de la vida. Las visitaré antes de morir. Para eso he estudiado. (p. 95).

Todo lo anterior no hace sino prefigurar la experiencia mística tanto del profeta como de los discípulos: Lebna y Nastasen meditan su muerte, mueren y acceden a las regiones más allá de la vida. Vuelven de ellas para comunicar al profeta lo que han *visto*.

Esto es lo que ha enseñado a los discípulos sin embargo él tiene aún que terminar su viaje. Al iniciarse el relato el narrador protagonista tiene ocho meses de gestación, y tiene un deseo: nacer en Debra Berham,

lo denominó *mundus imaginalis* o la realidad imaginal; un lugar que acostumbra a definir con una frase de Mohsen Fayz: «donde se corporifican los espíritus y se espiritualizan los cuerpos»". (p. 60).

para ello la madre del pequeño deberá cruzar el desierto:

[...] según la Biblia, Dios se manifestó en ese espacio, consagrado a sus escuchas como interlocutores privilegiados de un diálogo que aún es vigente a lo largo de la Historia en forma de una perenne serie de preguntas que, constituyen la esencia misma de la interrogante sobre la condición humana, condición de nómada, errando tras la huella de su semejanza divina.²³

Nómada, exiliado, el pequeño se sitúa fuera del mundo, del tiempo, pero a la vez en un tiempo y en un lugar donde todo está por decidirse, por crearse. Él no ha nacido, pero tampoco ha muerto: “Entre la vida y la muerte, entre el cielo y el infierno: “[...] te puse delante de la vida o la muerte, la bendición o la maldición” (Deuteronomio 30,19). El profeta quiere nacer en Debra Berham, en la Montaña de Luz, llegar ahí sería como llegar a la Tierra Celestial de Hûrqalyâ, “el lugar de Dios” y poder culminar su Gran Obra. Sin embargo hacia el final del relato, este deseo no parece concretarse del todo, pues ya no habla de su nacimiento sino de su muerte:

Estoy casi muerto, pero estoy pensando. Estaré muerto y seguiré pensando.

Tanto afán tuve en nacer en Debra Berham y ahora lo que llevo en mis manos es un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad [...]

Con qué lentitud tan minuciosa tendré que esperar que los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad o el dolor. (pp. 100-101)

¿Cómo culminar su Gran Obra si no ha llegado a Debra Berham? y sólo lleva un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad y los fragmentos de sus libros. Sin embargo estos objetos y fragmentos *prefiguran* lo que está por venir;

De acuerdo con esta comprensión, sería preciso que allí donde hay fragmento haya designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue tal o posteriormente lo será [...]. Quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad o momento de un conjunto aún por venir²⁴:

fragmentos, imágenes que animan, que encarnan El libro invisible que es es el relato de la gestación del niño y es el relato de la gestación del texto:

El rito iniciático del *regressus ad uterum* evidencia el hecho siguiente: <<el retorno al origen>> prepara un nuevo nacimiento, pero este no repite el primer nacimiento físico [es el] acceso a un modo nuevo de existencia (que comporta madurez sexual, participación en lo sagrado y en la cultura, en resumen, abertura al espíritu).²⁵

²³ Seligson, Esther, *Escritura y el enigma de la otredad*, México: Ediciones Sin Nombre / Los libros del Arqueólogo / Juan Pablo Editor, 2000, p. 102.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Editorial Labor, España, 1985 p. 87.

Ese nuevo nacimiento será “Fragmentos del libro invisible” como un objeto cultural destinado al lector, quien, al acercarse a él, entra a “ese espacio cerrado, separado y sagrado”. Para el profeta el espacio textual es “el lugar de Dios”, espacio donde posee el don de la creación, donde se (re)crean las transfiguraciones, donde la potencia imaginadora las hace posibles mediante un gesto textual.

“Soy la continuación desesperada de mi libro”

Sin embargo, la búsqueda no culmina aquí, la exploración no tiene término; en el umbral de la muerte, el narrador pregunta “¿Dónde nació tu primer hilo?”, el profeta no acierta a saber quién o qué es. Ser profeta no lo alienta, no lo ayuda porque aún con su don profético no sabe qué es: “No me conozco. Conozco a los otros a los que me conocen”(p.92), se sabe otro, se sabe diferente. El profeta no es lo que es, y es lo que no es, la otredad es él mismo:

Algunos pastores dicen que soy un monstruo, con largo y sedoso pelo, otros que soy de una belleza deslumbrante y altiva. Dicen que mis ojos son de un azul profundo, de un verde desvaído, tan hundidos en las órbitas que no se puede ver sino a ciertas horas. Dicen que mis pupilas sólo reflejan el rostro de los que comparten mi fervor y que los otros ven en ellas el mero reflejo de una calavera o un mono. (p. 92)

La otredad es lo que le da sentido, y le confiera paradójicamente una identidad, la identidad de lo *otro* y lo cambiante. El

pequeño quisiera llegar a nacer, y lograr la experiencia de vivir: de este modo ser lo que quisiera ser y no lo que es ahora, pero la incertidumbre es esa: no saber qué es. O ser todo lo que se propuso. Nacer en la Montaña de Luz, le ha revelado ser un profeta, un creador, vidente y de alguna manera un *escritor*, aunque, como nos comenta Juan A. Ordóñez que escribió Rimbaud “[...] tanto mayor o más exacto será el conocimiento cuanto más abundantes y diversas sean las alternativas entre las cuales el poeta, el “vidente”, puede discernir”²⁶, porque al final del camino prevalecen las dudas que son como agujones, la exploración no cesa, pues es una exploración de otredad, y la otredad es abierta, sin fin.

Hacia el final del viaje se dice a sí mismo que regresará a su origen divino; “Dios me verá como yo vi las imágenes en la oscuridad. No me distinguirá de las otras imágenes”. (p.101). El regreso al origen, al uno, a la totalidad, pero ahí será imposible que el pequeño demiurgo se distinga, porque ahí es una imagen más, porque es informe, paradójicamente, por esa misma razón puede entonces tomar cualquier forma, porque es “el lugar de Dios” y “Dios se alberga en el hombre” lugar de las transfiguraciones: toma entonces la forma del texto, del libro, don-

²⁶ Ordóñez, Juan Andres, “Realidad y fragmentación. Un breve acercamiento al fenómeno heteronímico de Fernando Pessoa” en 1888, *Fernando Pessoa-Ramón López Velarde*. Rimbaud dirá: Yo es otro (...). Me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento [...]. Asisto a la eclosión de mi pensamiento [...]. Digo que se deber ser *vidente* hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*, p. 21.

de es todos los personajes que ha imaginado, creado y a la vez ninguno; el narrador personaje sólo existe en su imaginación, es un pensamiento de sí mismo. Se escribe, se recrea incesantemente en su imaginación, en la escritura de su imaginación, en la escritura de su libro:

[...] Soy la continuación desesperada de mi libro, donde encerré a mis discípulos, a mi madre y a mí mismo.

Soy Lebna, soy Nastasen, soy Alda, soy Miguel, soy Aralia, soy mi madre, soy el caballo que espanta a los reptiles, soy el agua del río, soy el tigre que devoró a Nastasen, soy el terror de la sangre, soy la oscuridad múltiple y luminosa de mis ojos cerrados. (p. 101)

Él es su propio libro, su propio texto. Su *autobiografía*, recordemos que en la primera parte del relato cuando nos habla del Libro Invisible nos dice “El segundo libro que actualmente compongo, y que contiene hacia el final mi autobiografía, Se titula El Libro Invisible”. (p. 93) Es la *continuación desesperada* de su libro. Él es su propio argumento donde todo el tiempo dirá yo soy lo posible mediante la imaginación: yo soy lo que imagino, yo soy literatura y todo lo que emane de mí, mediante mi escritura; el libro como ese espacio textual para renacer, para vivir, para escribir y rescribirse, para morir-nacer: una forma de continuar(se), e ingresar a un espacio donde pasado, presente y futuro, se unen: “Oh, trama suspendida en el espacio, tejido luminoso y abyecto, que unirá el presente, al pasado y el pasado al futuro” (p.100-101), como si el mismo texto fuera el antídoto para “perpe-

tuar lo efímero”, para liberarse, pues “si la forma de un individuo pasa a otra, si nada se pierde”, al inscribirse en la hoja en blanco mediante un gesto textual donde ficción y realidad se *con-funden*. Al final el profeta se dice por medio de la escritura, a la que ha rechazado enérgicamente, su discurso se vuelve contra sí mismo, ahí donde la escritura se muestra y se rechaza, se niega sí misma: niega entonces al propio relato y hace de él un punto fantasmal;

Esta paradoja de la escritura permite que por un lado, Fragmentos sea el punto de fusión, confluencia integración, donde todos los cuentos hallan un lugar un sentido, pero por el otro, consciente que ese punto sea un lugar imposible, fantasmal, pues la escritura lo descalifica y lo traiciona. El punto de fusión se transforma, cerrando el círculo de la paradoja en punto de fuga.²⁷

La escritura se habla así misma, pero “Cuando la escritura habla, el gran ausente inevitable es el escritor; pero el libro ya no está sólo. Alguien lo ha sacado de su apartamento. El movimiento de la escritura recomienza”²⁸, es ahí donde el lector puede renovar el libro, como el profeta quisiera: “Con qué lentitud tan minuciosa tendré que esperar que los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad

²⁷ Tomassini Graciela y Stella, Maris Colombo *et al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Buenos Aires: Universidad Nacional, 1994, p. 102.

²⁸ Ponce, Juan García, *Las huellas de la voz: Imágenes literarias*, México, Joaquín Mortiz, 2000, p. 102.

o el dolor" (p.101), escribir en ese Libro Invisible, formar parte de él, ser también una parte del brazo divino para re-crearlo, así, "el escribir no pertenece ya al escritor. Ni al libro. El lector ha hecho que la escritura sea."²⁹, sin embargo, al dejar que la escritura sea, que se eleve por sobre todo cuando nos sumergimos a la lectura, sobreviene también la desaparición del lector;

Si el escritor se aparta de la escritura para dejarla ser, el lector se pierde en ella, para que en su olvido de sí aparezca la escritura. Desde uno u otros extremos se trata en ambos casos de una desaparición.³⁰

Encerrado en su propio libro, en la *continuación desesperada de su libro* donde todo aparece y vuelve a desaparecer, nosotros lectores, también formamos parte de la oscuridad luminosa de los fragmentos del Libro Invisible.

Bibliografía

- Arola, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente, siglos xv-xvii*, Mandala, Tarragona, 2002.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Bedrich M. Olguín Reyes. *Escribir la Fisura. La escritura de José Carlos Becerra y de Alejandra Pizarnik*. Tesis no publicada.
- Blanchot, Mauricia. *El diálogo inconcluso*, trad. Pierre de Place, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1959.

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- Lezama Lima, José. *Introducción a los vasos órficos*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Lledo, Emilio. *El surco del tiempo, Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992.
- Dorra, Raúl. "Poética de la voz" en *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdéz/BUAP, 1997
- Gaspar, Catalina. *La lucidez poética. Autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses*, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas, Venezuela, 1991.
- Mircea Eliade. *Mito y realidad*, Editorial Labor, España, 1985.
- Ocampo, Silvina. "Fragmentos del libro Invisible" en *Autobiografía de Irene*, Editorial Sudamericana, 1975.
- Olson, R. David y Torrance, Nancy. *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, España, 1991.
- Ong, J. Walter. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, Trad., Angelica Sharp, FCE, México, 1996.
- Ordóñez, Juan Andrés. "Realidad y fragmentación. Un breve acercamiento al fenómeno heteronímico de Fernando Pessoa" en 1888, *Fernando Pessoa-Ramón López Velarde*.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1992.
- Platón, *Hippias Mayor. Fedro*, versión directa, introducciones y notas de Juan David García Bacca, UNAM, 1966. P.91
- Ponce, Juan García. *Las huellas de la voz: Imágenes literarias*, Joaquín Mortiz, 2000.
- Seligson, Esther. *Escritura y el enigma de la otredad*, Ediciones Sin Nombre Los libros del Arquero / Juan Pablo Editor. México, 2000.

Tomassini, Graciela y Stella, Maris Colombo. Et.
Al. *Poética del cuento hispanoamericano*,
Universidad Nacional de Rosario. Argentina.
1994