

El oráculo y el hechizo

Pablo De Santis

En la literatura fantástica, el lenguaje como tema de la ficción ocupa un lugar esencial. Todos recordamos historias de hechizos, de palabras misteriosas pronunciadas por fantasmas, conjuros para devolver a un muerto a la vida o para convocar demonios. A menudo, en los relatos fantásticos aparece una lengua olvidada que irrumpe en el presente, y que puede estar hecha de palabras incomprensibles, o acaso de términos familiares cuyo sentido se ha pervertido. La literatura fantástica busca constantemente el punto donde el lenguaje deja de ser traducible, donde la palabra comunica en forma directa con otros mundos.

Este contraste entre aquello que es traducible y lo que no lo es atraviesa la historia de la literatura. Los mensajes misteriosos que se esconden bajo las narraciones son en esencia de dos clases: el mensaje oracular y el hechizo. El mensaje oracular es siempre enigmático: las antiguas sibilas hablaban con palabras oscuras que admitían interpretaciones muy distintas. Ese lenguaje antiguo y futuro a la -80- vez está en el corazón mismo de la tragedia clásica. La tragedia ha sido caracterizada como el enfrentamiento entre el héroe y la voz de los muertos o de los dioses. Edipo derrota a la esfinge y se convierte en rey de Tebas. Pasan los años y una nueva peste se abate sobre la ciudad. Se consulta a un oráculo, y el viejo Tiresias da una versión de las palabras de la sibila. Edipo no entiende, prefiere no entender. Continúa investigando la muerte de Layo hasta que encuentra la correcta interpretación del mensaje, y ese resultado es su perdición.

También el Macbeth de Shakespeare se apoya, para su ascenso al poder, en el diálogo con lo ultraterreno. Al inicio de la tragedia las brujas lo saludan con títulos futuros y promesas de gloria. Macbeth aprende a ser un eficaz intérprete de la profecía, excepto de los versos destinados a describir su fin. Las brujas le auguraron a Macbeth que sería derrotado cuando el bosque visitara su castillo, y que habría de asesinarlo un hombre no nacido de mujer. Macbeth, que entiende todo el resto de la profecía, no

alcanza a descifrar estos últimos versos. El héroe acaba por comprender el mensaje a costa de su vida. La derrota es el precio de la traducción.

El lenguaje oracular presente en la tragedia tiene, por así decirlo, un plus de significado respecto al lenguaje común. A pesar de que está en contacto con lo ultraterreno, todavía echa raíces en las palabras conocidas. Podemos decir que es un lenguaje que alude a la magia, sin ser él mismo mágico. El hechizo, en cambio, es la forma extrema -81- del lenguaje: la palabra mágica, la palabra que puede cambiar la realidad por sí misma, la palabra sin traducción posible.

La rosa de Paracelso, uno de los últimos cuentos de Borges, está construido alrededor de la posibilidad de un hechizo. En las primeras líneas del relato, Paracelso, antes famoso como alquimista y ahora viejo y solo, ruega a Dios por un discípulo. En el momento en que Paracelso olvida su plegaria, golpean a la puerta. Se presenta un joven que asegura haber caminado tres días y tres noches para llegar allí, y que pone todo su dinero en la mesa a cambio del conocimiento. Quiere, ante todo, una prueba, un milagro en particular, porque ha oído que el maestro puede quemar una rosa y hacerla resurgir con una palabra. Paracelso se niega a hacer el milagro. El muchacho, para desafiarlo, arroja una rosa sobre las brasas y deja que se consuma. Espera el prodigio, que no se produce. Entonces el discípulo siente una profunda vergüenza: ha obligado al viejo maestro a confesar que es un fraude. Recupera las monedas que dejó, para no ofenderlo con una limosna, y se va para siempre. En el último párrafo del cuento leemos: «Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió».

La aparición de hechizos en los cuentos revela la nostalgia por un lenguaje primigenio, puro. En ese lenguaje cada cosa puede ser llamada de un solo modo, y ese modo -82- participa de la naturaleza misma de la cosa. Vivimos en un mundo donde el lenguaje permite toda clase de ambigüedades (y traducir es siempre la exploración de las infinitas capas de ambigüedad que encierra cada frase). En ese mundo la literatura es la encargada de soñar una lengua donde las cosas puedan decirse de una sola manera.

En el centro de la historia de esa aspiración a una lengua primera y pura está el mito de la torre de Babel. Hasta el siglo XII las interpretaciones desplegaron un aspecto del mito: en la soberbia del hombre está su caída. La multiplicación de las lenguas es una forma de castigo, y no algo esencial en el relato. Pero este elemento marginal del cuento se convirtió luego en central y cambió así el tema del mito. Comenzó a leerse el texto bíblico como un relato sobre el paso de una lengua única y original a la multiplicidad de lenguas que inunda el mundo. Los intérpretes se preguntaban: ¿hubo una lengua original, cuya gramática se correspondía exactamente con la naturaleza? ¿Es esa lengua alguno de los idiomas existentes, por ejemplo el hebreo? ¿Hay algún modo de sanar esa vieja herida entre las palabras y las cosas? Esta cuestión fue central en el pensamiento del Renacimiento, donde abundaron las respuestas al problema de la lengua perfecta.

La literatura fantástica nunca olvida del todo la Torre de Babel. Nos dice que hay palabras que son más que palabras. Drácula debe pronunciar cierta fórmula de bienvenida y dejar que el visitante cruce libremente el umbral del castillo para convertirlo en su prisionero. «Bienvenido a -83- mi casa, entre usted libremente. Salga con un buen augurio y deje en este lugar un poco de la felicidad que trae con usted». En el famoso

cuento *La pata del mono*, de W. W. Jacobs, sobre el tema clásico de los tres deseos, los pedidos deben ser formulados con claridad, en voz alta, mientras se aprieta con fuerza el amuleto. Vemos que mientras nos han enseñado que las cosas se pueden decir de una manera o de otra, y que por eso podemos traducir, la literatura fantástica todo el tiempo juega con la idea de que hay cosas que sólo se pueden decir de una única manera. Esa nostalgia por un lenguaje en el que *x* significa *x* y sólo *x* debió haber sentido cierto emperador chino del siglo II a. C., que promulgó un edicto a través del cual el pronombre en primera persona singular, que hasta entonces había sido de legítimo uso popular, quedaba reservado para su empleo personal. Nadie más podía decir *yo*.

La literatura contemporánea ha llevado de nuevo lo intraducible al centro de la escena, pero no por un aumento de significado (como ocurría con el hechizo o el oráculo), sino por una sustracción de significado. La tensión ya no se da entre el héroe y el lenguaje de los muertos, sino entre el héroe y el murmullo apagado y sin sentido de lo cotidiano. El lenguaje pierde día a día su significado, y no se puede traducir aquello que nada significa. Ese vacío del lenguaje es visible en la obra de Kafka, y su enfrentamiento con la jerga oficinesca o judicial. En Beckett, en Joyce, en Ionesco, las palabras sin sentido, la imposibilidad de expresión, ocupan un lugar fundamental. ¿Cómo se relaciona -84- el hombre con un mundo donde las palabras han dejado de significar? Ya no se trata de la búsqueda de una lengua perfecta, sino de perseguir un código mínimamente significativo. Estamos rodeados de lenguaje, pero ese lenguaje está gastado. El héroe (por ejemplo, el Josef K. de *El proceso*) trata de encontrarle un sentido al río de discurso que lo arrastra. Pero no llega, como Edipo o Macbeth, a hacer una interpretación cuya tardía aparición finalmente lo pierde. Su perdición está en que no encuentra ningún significado.

Los griegos de la época clásica llamaron bárbaros a los extranjeros, porque hablaban algo que no entendían. La expresión *barbaroi* es de raíces fonéticas. Ese estar fuera del lenguaje de la polis era visto como una falta. Sin embargo, en los siglos siguientes el lenguaje incomprensible adquirió un particular interés. Las palabras desconocidas parecían estar llenas de significado. A veces, cuando escuchamos hablar a extranjeros, cuanto más cerrado e incomprensible es su idioma, más seria y profunda nos parece su conversación. El prestigio de los misterios de Egipto a lo largo de la historia de Occidente se basó en que nadie sabía descifrar sus jeroglíficos, y esa falta de comprensión llenó la imaginación durante siglos con promesas de maravillas. Sin embargo, podemos decir que la ausencia de significación de las palabras se convierte en una gran metáfora, que atraviesa siglos y siglos de literatura. Ahí donde se nos dice que nada es comprensible, ahí comprendemos. Macbeth exclama en el final de su tragedia -85- que la vida no es más que un cuento lleno de sonido y de furia, contado por un idiota, y que nada significa. Es al hablar de la falta de significación cuando el discurso alcanza su significado máximo. En las enigmáticas palabras del *Bartleby* de Melville, «Preferiría no hacerlo», que parecen no decir nada, está el secreto de toda la literatura contemporánea. En el momento en que el idioma se revela impotente, y dice que no dice nada, la significación encuentra su máximo poder. El lector sabe que también son suyas la falta de palabras y la sensación de haber perdido, en su diálogo con el mundo, toda posibilidad de traducción.

Hay una imagen clásica entre el diálogo entre la tradición occidental y los misterios de Oriente: el instante en que Jean-François Champollion termina de descifrar la piedra de la Rosetta y acaba así con cientos de años de oscuridad. Pero hay otra imagen

secreta, que es la historia de esa misma oscuridad. Los egipcios habían sido conquistados por los griegos y luego por los romanos. Perdieron sus costumbres, sus dioses, su lengua. Encerrados en sus templos, los últimos sacerdotes continuaron trazando sus jeroglíficos, lejos ya de la lengua oral. Complicaron cada vez más su escritura; jugaban solos, con su idioma incomprensible, destinado a nadie. Así entraron en las sombras.

La literatura parece tentada por estas dos escenas: por un lado, la búsqueda de la traducción, que aparezca la luz sobre los viejos misterios, como quiso Champollion. Por otro, el juego con las palabras, para hacer que la sombra -86- avance y el significado quede dormido y sepultado. En suma, por un lado, la confianza en la traducción, y por el otro, la búsqueda de una lengua siempre intraducible, secreta y pura.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

