

---

# LA INTERPRETACION COMO FICCION

Por: Tarsicio Valencia P.  
Prof. Escuela de Educación y Humanidades  
"Una vez más y aún otra vez  
Gloria en un hueco".

Henry James.

**¿Cómo es posible reflexionar sobre el lenguaje mediante el lenguaje? Podemos reducir realmente, la comprensión conceptual a la comprensión operacional en los diferentes discursos? ¿Qué hacer para intentar comprender la continuidad histórica del diálogo humano sobre el mundo?**

**En las perspectivas de estos problemas creo que vale la pena pensar en la interpretación referida al arte en general, y a la Literatura en particular.**

**Afirman los lingüistas que todo lo que se quiere decir, se puede decir, basándose en el principio de la expresibilidad, pero Wittgenstein dice: "Lo que no podemos pensar, no podemos pensarlo. Tampoco, pues, podemos decir, lo que no podemos**

pensar'. En una nueva expresión se desencadenan nuevos ocultamientos, nuevos silencios. Nadie es dueño de la última palabra, tampoco, del último silencio.

Existe una irradiación del discurso, y sería insensato tratar de exteriorizar ese concurso de voces que no se articulan, que no se dicen, no se oyen y que se escapan por una dimensión de la Interioridad —poética, teórica—. Siempre existe en los textos una zona de lo no dicho. Lo que insinúan los críticos es una separación, una operación, una secreción del texto, pero siempre quedará en el texto un secreto, una reserva.

Se supone que una obra de arte es su contenido, o que una obra de arte, por definición, dice algo, la ilustración de ciertos códigos; Interpretación como traducción.

Cuando se pierde la confianza en el lenguaje (mito), aparece la concepción realista del mundo, y por lo

tanto, la interpretación. Intérpretes que, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo alteran: sobre los significados literales se erigía otro significado. Hoy el moderno estilo de Interpretación, excava para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero: "los contenidos manifiestos" sobre "los contenidos latentes". Foucault en "Nietzsche, Freud, Marx", revisa estos contenidos desde una perspectiva histórica. Dice que todo lenguaje, y sobre todo el lenguaje en las culturas indo-europeas, ha hecho nacer la sospecha que el lenguaje no dice exactamente lo que dice, y que el lenguaje desborda de alguna manera, su forma propiamente verbal. Toma como referencia el siglo XVI y su técnica de interpretación, la semejanza, para contrastarla con la del siglo XIX, precisamente en los antes mencionados: Freud, Nietzsche y Marx.

En la Edad Media, los signos se disponían de una manera homogénea, sobre un espacio o mundo tam-

bién homogéneo y ordenado. Mundo creado a la imagen y semejanza de un Dios. Los signos de la Tierra, reenviaban a los del cielo y al del mundo subterráneo, como nos lo muestra Huisinga en "El Otoño de la Edad Media". El mundo es, para el medieval, una estructura cerrada. Para nosotros es infinito. Por eso el mundo se experimentaba como algo divino. Quien revela ese mundo es la Biblia, y Dios ama el mundo, pero no pertenece a él.

Las divinidades míticas viven y mueren dentro del ámbito del mundo; Dios, en cambio, no necesita del mundo (existe en sí, y se basta a sí mismo).

En la Edad Media, apenas sí tiene cabida la investigación; ésta sólo deviene por vía de Aristóteles como expresión inmediata de la verdad natural. La naturaleza era una servidora de la revelación. Dante llama a Cristo, el Sumo Júpiter. La Liturgia, Sol.

Las Sumas, eran la síntesis del conocimiento. Interpretar en el Medioevo, no era investigar lo que se desconoce del mundo; Interpretar era esclarecer los fenómenos del mundo por medio de relaciones. Un rasgo preponderante del espíritu medieval, es su carácter visual. Todo lo que se quería expresar encontraba en los medios pictóricos una posibilidad de expresión, mucho más poderosa que en lo literario. Igualmente podía exteriorizarse mucho mejor en la prosa que en la poesía.

A partir del siglo XIX, los signos se han sobrepuesto en un espacio mucho más diferenciado, no en profundidad, pero sí en exterioridad. No en profundidad, porque lo que debe hacer el Intérprete es restituir la exterioridad centelleante que ha sido recubierta y enterrada por el contenido. Como dice Nietzsche: "El movimiento de la interpretación es el de un oteo siempre elevado que deja ostentar sobre él, de una manera cada vez más visible, la profundidad; y la pro-

fundidad es restituida ahora como secreto".

Foucault equipara esta profundidad de Nietzsche —así entendida—, con el concepto de superficialidad en Marx: cómo, a diferencia de Perseo, debe sumergirse en la bruma, para mostrar con hechos, que no hay enigmas, ni monstruos profundos. Lo mismo habrá que recordar, que Freud ha constituido una práctica para la atención psicoanalítica de lo que se dice durante el curso de la "cadena" hablada.

Dice Susan Sontag en "Contra de la interpretación", que la actual es una de las épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, que la efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada que enrarecen la atmósfera urbana.

Para qué la Interpretación? Para

hacer más manejable y maleable el arte? En el discurso literario con las redundancias pedagógicas es más frecuente este uso.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a estos análisis: quienes leen a Kafka como alegoría social, ven en él ejemplos clínicos de la burocracia moderna. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica, ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre. O quienes leen a Kafka como alegorías religiosas. Ya se imaginan ustedes. (Una teodicea negativa. El caos social. Una psicología de respuestas mecánicas). Y podríamos citar autor tras autor: Proust, Joyce, Beckett, Faulkner, García Márquez. Es precisamente García Márquez, en nuestro medio, quien nos dice que "la manía interpretativa termina por ser, a la larga, una nueva forma de ficción, que a veces encalla en el disparate".

De alguna manera el discurso literario contemporáneo contempla la

posibilidad de crear sus textos de modo que satisfagan interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Tal es el caso de Natalie Sarraute y su novela "Los oye usted?" O Borges con su cuento-ensayo "Pierre Menard autor del Quijote". De ahí que naturalmente, la interpretación no siempre prevalece y la obra de arte pasa a ser parodia, como en el anterior caso de Borges, o pasa el arte a ser abstracto —característica de la pintura moderna—, intentos de no tener contenidos.

Lo mismo ocurre en la poesía al colocar silencios en los poemas, y al restituir la magia de la palabra. "Montañas azules al norte de las murallas,/ blanco río serpenteando en derredor; aquí debemos separarnos/ e irnos a través de mil leguas de hierba muerta. / El alma como una gran nube flotante, / y la puesta del sol como separación de viejos amigos / que se inclinan a distancia sobre sus manos cogidas. / Nuestros caballos relinchan saludándose / mientras nos vamos ale-

jando". ("Despidiéndose de un amigo". Ezra Pound. Cathay ).

Por otro camino es posible eludir la interpretación: mediante la creación de obras de arte cuya superficie (nietzscheana) sea tan limpia y unificada que cree el mundo directo. Tal es el caso del cine. "En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar". (1)

Está claro que las obras de arte no son inefables, y que tampoco pueden ser descritas. La cuestión está en el cómo y no en el qué dicen las obras de arte. No hay un significado original. En el discurso literario, la narración es el medio en el que inicialmente se desenvuelven las relaciones entre autor — personajes — y receptor. Y digo, narración, porque incluso en el texto teatral, aparecen de modo más o menos esporádico, ind-

(1) Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*. Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 24.

caciones de carácter narrativo, y en los casos de los textos audiovisuales, los aspectos descriptivos gestuales, se suman y se reúnen en rasgos narrativos que acompañan y dan paso a la acción propiamente dicha.

Pero en todos los casos, es el receptor quien puede ir más allá de los datos que se le ofrecen, a costa de su propia fabulación imaginativa, despertada y orientada, y, a veces, alimentada por el autor y los personajes. El receptor hace crecer el relato y sus implicaciones. Puede añadir extensiones y podar, pero sólo en atención al crecimiento estético. Hay una metalepsis, una transgresión del virtual orden lógico y referencial (y no sólo de alguna "norma"); se produce en el lector una instrumentación en clave lúdica o irónica, para recoger el extrañamiento producido, dentro de las exigencias del texto. Se sugiere en Cortázar "continuidad de los parques"— la historia de un lector asesinado por uno de los personajes del cuento que está leyendo. También es

el caso del cuento de Margarite Yourcenar "De cómo Wang-Fo fue salvado". O la hipótesis de Borges, quien sugiere que si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios. Béla Balazs recoge una tradición artística oriental, y nos cuenta que un joven se enamora de una campesina representada en un cuadro, dentro de un paisaje. El joven entra en el cuadro, y marcha junto a la campesina por el sendero que se pierde en el horizonte; al año siguiente, los espectadores del cuadro, pueden apreciar que, junto a los dos, está un niño, fruto de su amor. Hay un efecto poético, primero en el joven como espectador, en un primer relato —por llamarlo así—, y en segundo lugar en los espectadores sobre el mismo plano de la narración, pero en otro tiempo, siendo el mismo asunto tratado en la narración pictórica. En todas estas operaciones, se produce un intercambio de identificaciones entre lectores — personajes (y posiblemente

te también con el autor).

El discurso real de una persona es un documento de naturaleza bien determinada. Tal documento, como todos, exige una crítica adecuada, específica: nos preguntamos acerca de él, de su utilización científica, práctica; nos preguntamos su valor de verdad, pero estas preguntas corresponden a un plano del hacer humano, como producto.

Félix Martínez Bonati, en "La estructura de la obra literaria", nos dice: "El poema es otro tipo de producto, y sus relaciones con el productor son de otra naturaleza. No podemos por ello, interpretar el poema como documento lingüístico. En rigor, es mucho más difícil usarlo como documento biográfico, pues el poeta no es hablante y no se compromete, por lo tanto, a lo dicho. Deducir del poema afirmaciones sobre el autor, carece de significado, ésto es, "privado" limitado a la esfera personal del poeta" (2).

Las opiniones de los personajes y su manera de ver y representar el mundo, no son necesariamente réplicas de las del lector.

Creo que cuando se busca en el poema lo biográfico o lo histórico, lo que se está haciendo es psicología o sociología del poeta y de la sociedad; lo que creo, está bien fundado; pero no son la esencia de la poesía; nos ayuda apriorísticamente a creer que el autor debió haber pensado y vivido la obra, incluso los dichos de los personajes de ficción pueden ser mensajes lingüísticos, pero son planos diversos al hecho estético.

Comprender la poesía, es percibir el poema como hablar imaginarlo, ya que es completamente imagen, y como tal, es como se la piensa, en el

---

(2) Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Ariel, Barcelona 1983, p. 164.

Surrealismo, y no como hablar real del poeta.

En el hecho estético hay una "apelación" y una "representación" al receptor, de carácter lúdica, ética, que definen al lector como ser humano, sin ulteriores determinaciones históricas, o de otra índole. Otro tipo de apelación (psicológica — sociológica), sería limitación al lector en esferas nacionalistas, realistas, contemporizantes, o qué sé yo.

No estamos negando la posibilidad de una ciencia de la Literatura (que instaurará Barthes). Estamos renegando de unas malformaciones de las relaciones lector—texto, que pretenden buscar la expresión de aquél en éste, y que dan al texto un resultado de síntoma cultural, inmediatista en su significación. Olvidamos la ficción y atendemos al sentido. Olvidamos que, como lectores, podemos ser personajes ficticios. Olvidamos que podemos tener continuidad en los textos. Nos olvidamos, e inmedia-

tamente separamos vida y lenguaje. Olvidamos, incluso, a los autores y nos quedamos con los personajes por el poder de la ficción. Ya no sabemos nada de Homero, pero Agamenón, Aquiles, Circe y Helena están con nosotros. Ya no sabemos nada de Cervantes, pero ahí están infinitamente El ingenioso hidalgo de la Mancha —El Caballero de la Triste Figura—, y Sancho Panza embriagado por brebajes y palabras, volando en una manta. Shakespeare es enigmático en el hecho histórico como Homero en su cuestión homérica, pero Lear y Macbeth son tan reconocidos. Don Juan está por todas partes, aunque sólo unos cuantos sepan quién fue su creador. Son ellos los que dan diálogo a nuestras palabras.

Yo no sé con quién converso cuando leo. Tampoco sé a quién leo cuando abro un libro de Fernando Pessoa. No sé si es él, o Alberto Caeiro, Ricardo Rels, o Alvaro de Campos. Leo una obra heterónima. "Obra heterónima es la del autor fue-

ra de su persona; la de una personalidad completa fabricada por él, como podría serlo la de cualquiera de los personajes de cualquiera de sus dramas. Esta personalidad debe ser considerada como diferente de la del autor. Cada una de ellas forma una especie de drama, y todas juntas forman otro drama. Es un drama en gente en vez de en actos" (3).

Con estos tres personajes, Fernando Pessoa, oye dentro de sí discusiones y divergencias, le reprocha poemas de Alvaro de Campos, siendo él mismo, gradúa Influencias, conoce amistades. Quién? Y con todo, él es el mismo creador de todo y quien menos presente estaba.

En una composición musical el personaje no va por todos los confines de la Tierra? No brilla más, imaginado por nosotros, haya desaparecido o no, el creador? Piénsese en Carmen de Bizet.

George Stelner en "Lenguaje y si-

lencio", dice: "El antiguo arte del contador de cuentos requiere que se inmovilice el aire, exige, incluso, el aburrimiento. El que cuenta, cuenta con la expectación progresiva, mientras las horas vuelan hacia la caída de la tarde. Ya no estamos aburridos, en el lánguido sentido antiguo, sino insensibilizados o hastiados".

Una "manía Interpretativa que, a veces, encalla en el disparate" nos ha abrumado en la Inmediatez. La emoción y ficción están en las sensiblerías de las revistas y telenovelas; hemos perdido el arte de escuchar; se ha ido nuestro discurso interior. Ciertamente el arte ha ganado en formas, pero aún nos falta reflexión para mirarlas, escucharlas y sentirlas.

La reserva de misterio en todo texto provoca al lector. Decía Barthes que "el placer es decible, el goce

---

(3) Pessoa, Fernando. Antología de Alvaro de Campos. Editorial Nacional, -- Madrid, 1982, p. 31.

no lo es. El goce es in-decible, interdicho. Esas urdimbres textuales bien pueden ser descifradas, enfrentadas, -pero no agotadas". "Entre un discurso y un silencio ocurre la Literatura".(4).

Los textos siempre son una enorme adivinanza en sus finales y en sus acciones, por lo tanto, las soluciones son todas insuficientes, infinitas, como el cuento "Silvio en el rosedal", de Julio Ramón Ribeyro; un texto que proclama la apertura del ser lector en el mundo, precisamente con el juego de la palabra y el concepto de ser. SER puede ser: "Soy Excesivamente Rico. Serás Enterrado Rápido. Sábado Entrante Reparar. Sirio Engendró Rocío. Sólo Ensayando Regresarás. Sócrates Envejeciendo Rejuveneció. Silvio llenó varias páginas de sus cuadernos llegando a fórmulas tan enigmáticas, lo que a la postre significaba reemplazar una clave por otra, ya que la palabra SER lo era

---

(4) Behar, Lisa (Block) de. Una retórica del silencio. Siglo XXI Editores, México, 1984. p. 215.

todo".

Los textos son afirmaciones de eternidad. Borges en "El libro", dice que el libro es extensión de la imaginación y de la memoria de la humanidad. A partir de ahí, todas las ficciones de una hermenéutica están permitidas. A diferencia de cualquier otro discurso, el discurso literario no hace explícitas las normas estéticas a partir de las cuales se creó; son código secreto para un virtual lector, son "voces en off". Se presenta entonces la interpretación como un acuerdo entre esos códigos, un pacto secreto, porque el texto es una estrategia. "El silencio de esos códigos es condición de lectura" (5).

Dicho pacto secreto ante la estrategia del texto, clásicamente, ha sido tomado del pensamiento aristotélico (en lo que se refiere a la estrategia del autor): frónesis (saber sopesar

---

(5) Op. cit. Lisa Block de Behar. p. 218.

pros y contras en una deliberación), de modo que se pide al receptor, implícitamente, su confianza como guía; areté (franqueza que no teme las consecuencias de sus decisiones y actos), como solicitud de confianza por vía de estima, y eunoia, o simple compañía afectiva. Hoy las estrategias textuales, (en lo que se refiere al receptor), son tomadas, en gran parte, gracias a los planteamientos lingüísticos; estamos en un mundo de signos, y, de hecho, ni "el hombre normal", ni el "loco" comunican, sino que, más exactamente, son comunicados, informados, hablados (desde el exterior) la segregación, es un lenguaje. Claro que de allí resultan otros tipos de lenguajes: el de la excomunión, el jurídico, el no diálogo. He aquí como se explica el silencio y las experiencias místicas poéticas y eróticas se llaman sin razón, locura. Nace el diablo, la bruja. Nace el lenguaje inquisitivo: "El mantillo de las brujas" (Michelet).

En el discurso literario, se presen-

ta un desgarramiento doloroso. Cada palabra respira un grito que sale de cada línea; y los intérpretes buscando un sentido.

Las formas literarias se constituyen en unificadoras de la humanidad, y desafían los poderes. Un desafío en contra de lo lúdico "Rayuela" de Cortázar. Un desafío en contra de lo onírico "La metamorfosis" de Kafka. Un desafío en contra del pensamiento, "El Ulises" de Joyce. Un desafío en contra del tiempo, Faulkner y Proust. Y la interpretación? Su mayor desafío: ficcionar. "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte": Susan Sontag.

## II

Barthes señala en "Crítica y verdad", que una ciencia de lo literario se base, no en las obras literarias en sí mismas, sino en su inteligibilidad. Una inteligibilidad basada en una verosimilitud. La verosimilitud en el texto, no extra-textual. El proyec-

to de Saussure para una lingüística centrada se basaba en un significado. Esto lo llevó a privilegiar los actos del habla. El habla se concibe como un contacto directo con el significado, pues las palabras que emite el hablante, se suponen como signos claros y transparentes de su pensamiento, y el receptor que escucha espera captar. Como se puede deducir, el habla de los personajes en el texto, daba lucidez a un lector: planteamientos de una lingüística de la comunicación en la antigua crítica.

A Saussure se le olvidó la escritura. Olvido, no sólo de él, es un olvido en Occidente, olvido platónico. La escritura ha sido siempre considerada como bastarda, en un proceso de la comunicación. Ha sido tachada de "ambigua", que no está ahí para explicar al oyente lo que tiene en mente; que eso lo hace el habla. Privilegiar el habla, y tratar la escritura como parasitaria, es dejar al margen el fundamento del lenguaje. Y, claro, vienen las malinterpretaciones. Es ol-

vidar lo que hace al texto literario: fusión de habla y escritura.

Jonathan Culler, "Sobre la deconstrucción", citando a Derrida, "De la gramatología", dice: "La escritura en general es una archi-escritura o proto-escritura que es condición tanto para el habla como para la escritura en su sentido concreto". (6).

Retomo en este punto los conceptos de deconstrucción de Culler anallizados a la vez por Derrida a la luz de Rousseau. La escritura se puede "añadir" al habla, sólo si el habla no es una plenitud natural y autosuficiente, sólo si hay en el habla una falta o ausencia que capacita la escritura para que le sirva de "suplemento".

El habla se ha privilegiado porque en el momento en que uno habla, parece que se presentan el significado material y el significado espiritual indisoluble. En cambio las pa-

---

(6) Culler, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Cátedra, Madrid, 1984. p. 93.

labras escritas pueden parecer moscas físicas que el lector debe interpretar y animar. En el habla parece ser, se tiene acceso directo a los pensamientos. Pero es una ilusión, una fantasía. El habla se desvanece, con ella el significado. Había que constituir su forma material: la escritura.

La pregunta que surge ahora de nuevo es la interpretación. Quién es el sujeto de la escritura? Qué dice? A quién habla?

El sujeto de la escritura no existe si se entiende por ello, alguna soledad soberana del escritor. El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas: del bloque mágico, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. En el interior de esta escena, la simplicidad puntual de sujeto clásico desaparece" (7).

---

(7) Derrida, Jacques. Posiciones. Pretextos, Valencia, 1977. p. 118

Entra aquí, en juego, el papel del lector en la "deconstrucción" del texto. Una vez desechados los supuestos teóricos del significado autoritario que trajo consigo una crítica esencialmente de dilucidación de los propósitos del autor, y que tomaba a los lectores como prisioneros de las señas de identidad, se replantean en una nueva crítica literaria, los "derechos del lector". Hablar hoy de una obra literaria, es hablar de las historias de los lectores, y no de la historia de la Literatura como lo sueña Borges.

El lector en los textos funciona como protagonista. Por medio de su lectura se acerca al habla y a la escritura, no primero al habla y luego a la escritura, a ambos a la vez. El sitúa primero el texto como escritura. Sigue las pistas dispares de aquello que lee, trae a la superficie los acontecimientos o sucesos. Rellena los huecos e intersticios del lenguaje. Resuelve por sí mismo las imágenes. Cognitivamente y afectivamente. Sigue a la escritura y al habla en el tiempo. El lector

es un personaje informado. Los personajes del texto saben de él. El lector conoce a unos, y desconoce a otros. Los conoce a todos. Todos ellos le conocen.

Escuchemos este cuento: "La obra y el poeta". El poeta hindú Tulsi Das, compuso la gesta de Hanuman y de su ejército de monos. Años después, un rey lo encarceló en una torre de piedra. En la celda se puso a meditar, y de la meditación surgió Hanuman con su ejército de monos, y conquistaron la ciudad e irrumpieron en la torre y lo liberaron. (R. F. Burton. Antología de la Literatura fantástica, preparada por J. L. Borges).

En la lectura conjuramos las presencias y las voces. Permitir la entrada de otros seres a nuestra intimidad, y que nos acometen, que ejerzan su extraño señorío en nuestra conciencia, no es ser pasivos. Pero, quién puede estar tranquilo después de leer la "Metamorfosis" de Kafka? —Claro que la ruptura entre materia y espíri-

tu era considerada en el siglo XIX como la primera característica de la locura—.

En la lectura, la realidad se transforma en signos. Somos agentes de la actividad del lenguaje.

Las nociones de "hacer claro", "demostrar", "revelar", se acogen todas en la presencia de la escritura.

Es ese silencio de la escritura el que habla, nos lo muestran las metafísicas orientales —Budismo y Taoísmo—, también su poesía: decir sin decir, es el tercer principio estético del arte taoísta. La reticencia es el método de la sugestión, y los chinos la usan con la maestría de ese poema de Wang Tchang — Lling:

"Las hojas de plátano cubren el patio;  
el musgo invade la celda solitaria.  
El monje y el visitante, habiendo  
intercambiado palabras sublimes  
se callan.

En el aire flota un aroma desconocido"

Conoces el sonido de dos manos que dan palmas?: Cuál es el sonido de una sola? Es un ejercicio de verdaderos principiantes en el abandono de la palabra en el Zen.

La primacía de la palabra, de lo que puede decirse y comunicarse en el discurso, es característico del genio griego. Todo esfuerzo es por ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. De aquí deriva toda lingüística centrada en el significado: la Literatura, la Filosofía, el Arte, la Teología, el Derecho, la Historia, las Matemáticas.

El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringida. El resto —y presumiblemente la parte— es silencio.

La Semiología ha recuperado otros códigos no verbales, y está desempeñando ese silencio en la obra de arte, esas otras realidades que no pueden expresarse con palabras. Ver-

siones en colores, volúmenes y texturas. Contra la equivalencia y concordancia se rebeló el arte moderno. La música moderna ya no muestra esas relaciones, se aparta violentamente del ámbito del significado, niega en el oyente el reconocimiento de un contenido.

Frente a estas transformaciones en los diferentes discursos, el concepto de interpretación no puede permanecer inamovible. Deberá ser un tipo particular de ficción.

Un texto siempre ofrece nuevas conexiones; Derrida las llama "injertos". No sólo los injertos vegetales y animales (Injertos por ramas o brotes, injertos por yemas), sino también injertos textuales, que serán intentos probabilísticos, un intento de calcular fuerzas probables y que preguntaría: cuáles son los puntos de unión en los que un brote o línea de argumentación se ha juntado con el otro?

Un texto en estilo telegráfico, inalámbrico. Una procesión bajo la otra,

pasada por el silencio. Un texto así analizado, se aclara por el analizado. Se toman de los textos lo marginal, como una nota de pie de página y se trasplanta a un punto vital. Este centrarse en lo aparentemente marginal, pone en acción la lógica como estrategia interpretativa. Lo que se ha relegado por intérpretes anteriores, puede ser importante, precisamente por esas razones que lo marginaron. Esto porque generalmente la interpretación siempre se apoyó en distinciones entre lo central y lo marginal, lo esencial y lo no esencial. Es hora de invertir la jerarquía, para mostrar que lo que anteriormente se ha creído marginal es, de hecho, central.

La interpretación debe desequilibrar y explotar nuevas conexiones fonéticas, gráficas, morfológicas, etimológicas, semánticas, establecidas por un solo término. Derrida nos da un ejemplo: en el "Fedro", la escritura se describe como "pharmakon", que significa "remedio" y "veneno". Sócrates trata la escritura como dro-

ga peligrosa. "Pharmakon" está profundamente relacionado con "pharmakeus" (mago, brujo, prisionero). Sócrates es un mago que opera por medio de trucos y encantamientos, y será detenido por brujo, y efectivamente, cuando se le arresta, se le obliga a beber veneno. Logos como remedio y como antídoto (citado por Culler, sobre la deconstrucción). Deconstruir no es destruir, dejando sólo un monismo. Deconstruir es deshacer y transformar, situar en forma distinta, creando un rango y un impacto diferente en todas las pretensiones del conocimiento. La deconstrucción es una práctica de la lectura y de la escritura.

Permítaseme terminar con un poema del colombiano Luis Vidales:

#### LA LECTURA

No está bien que leamos en coro  
como quienes asoman a un tiempo la cabeza a una fuente.  
Alguien, que está en el libro nos toca con  
ojos o manos importunos.

Quién puede ser, no lo preguntes.  
Ciérrate, eso es todo, ciérrate.  
La página que lees tiene algo de espejo.

Corrientes no vistas nos recorren y queman-  
Pasan las páginas como los días de un mun-  
do  
donde hay noticias para nosotros y el anun-  
ciador de peligros  
recorre un tiempo extrañamente parecido  
al que a la puerta del rojo corazón  
vigila el paso de un río.

Pasa el agua, y viene.  
Así la vida.  
Así la muerte.

No está bien que leamos en coro,  
así seamos cabezas de niños,  
porque el lejano río del libro es un agua  
que sólo se vierte en silencio  
en las tranquilas llanuras donde habita el  
lector.

Pasa el agua, y viene.  
Así la vida.  
Así la muerte.

No está bien que leamos en coro.  
La materia callada del libro se ofende.  
Adelante, en las páginas en nuestra diestra  
aún dormidas,

pueden asustarse los presentimientos  
y secarse la fuente.

Pasa el agua, y viene.  
Así la vida.  
Así la muerte.

Ciérrate, eso es todo, aprende a cerrarte.  
Escucha dentro, muy dentro, en la carne  
blanda del libro, en su sangre,  
en su facultad de crecimiento sin límite  
sobre su débil formato,  
muy dentro, muy dentro, en su final trans-  
parencia,  
el sosegado curso de los hecidades.  
Oh ! quieto viajero.

**(Antología poética. Premio nacional  
de poesía. Universidad de Antioquia  
1982).**

BIBLIOGRAFIA

- Apel, Karl-Otto. La transformación de la Filosofía; análisis del lenguaje, semiótica y hermenéutica. Taurus, Madrid, 1985, T. I, II.
- Behar, Lisa (Block) de. . Una retórica del silencio. Siglo XXI, México, 1984.
- Culler, Jonathan. Sobre la desconstrucción. Cátedra, Madrid, 1984.
- Derrida, Jacques. Posiciones. Pretextos, Valencia, 1977.
- Foucault, Michel y otros. Freud, Nietzsche, Marx. Editorial Zeta Ltda., Medellín, 1971.
- García — Noblejas, Juan José. Poética del texto audiovisual. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- Genet, Gérard. Figuras. Ediciones Nagelkop, Córdoba, 1970.
- Martínez Bonatti, Félix. La estructura de la obra literaria. Ariel, Barcelona, 1983.
- Pessoa, Fernando. Antología de Alvaro de Campos. Edición preparada por Antonio Lludent, Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Sex Barra, Barcelona, 1984.
- Steiner, George. Lenguaje y silencio. Gedisa, Barcelona, 1982.
- Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Alianza Universidad, Madrid, 1975.