



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

***TAKING TRANSLATION ETHICALLY: REFLEXIONES EN TORNO A  
LA TRADUCCIÓN DE DOS ENSAYOS DE BARBARA JOHNSON SOBRE  
EL POEMA EN PROSA***

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAESTRO EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

**MARCO ANTONIO REYES CABRERA**

ASESORA

**DRA. MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ**

Aimer un étranger comme soi même implique comme contrepartie  
s'aimer soi-même comme un étranger.

Simone Weil

Many things are known as some are seen, that is by Parallaxis, or at some  
distance from their true and proper being.

Sir Thomas Brown

Analysis and action are not necessarily separable, but they may obey different temporalities. By taking texts that would raise questions other than those that I had studied of purely, let us say, the nature of poetry, I might talk about the nature of racial difference or sexual difference in similar terms. That wouldn't necessarily mean that I was describing social reality more accurately or at all, but it would mean that what I thought I had learned from talking about prose and poetry might make me see something about social difference that was present in the way social difference is constructed.

Barbara Johnson, *The Wake of Deconstruction*

## Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
1. Barbara Johnson, crítica y traductora	11
1.1. Barbara Johnson	11
1.2. Primeros trabajos	12
1.3. Yale, Harvard	14
1.4. La crítica	17
1.5. La traductora	19
1.5.1 <i>Dissemination: Translated,</i> <i>with an Introduction and Additional Notes,</i> <i>by Barbara Johnson</i>	20
1.5.2 <i>Divagations</i>	22
1.6. Últimos años	25
1.7. Leer a Barbara Johnson hoy	26
2. Para explicar el poema en prosa: la forma y la metáfora	27
2.1. La forma	27
2.2. La metáfora	33
2.3. Barbara Johnson y su manera de otorgar a las mujeres su lugar en la crítica	38
3. De las falsas simetrías a la hibridez: un leitmotiv de Barbara Johnson	45
3.1. Diferencias anatómicas	45
3.2. El poema en prosa como convivencia	47
3.3. Las falsas simetrías	49
3.4. La metáfora	51
3.5. Propuesta de traducción de “ <i>Quelques conséquences</i> <i>de la différence anatomique des textes</i> ”	57
3.6. Propuesta de traducción de “ <i>Allegory’s Trip-Tease</i> ”	100
Conclusiones: Taking Translation Ethically	118
Bibliografía	125
Anexos	
Anexo 1: Traducciones de <i>La Chevelure</i> y “ <i>Une chevelure dans un hémisphère</i> ”	130
Anexo 2: Traducción de “ <i>Le Nénuphar blanc</i> ”	133
Anexo 3: Figura 1	136

## Agradecimientos

Antes que nada, quiero agradecer inmensamente a mi asesora, María Elena Madrigal, por su dedicación, su confianza e infinita paciencia. Sólo concibo haber realizado este trabajo con ella.

Quisiera agradecer profusamente a la Comisión Lectora por su disposición: a Xiomara Luna por haberme acompañado de principio a fin en la maestría; a Tania Hernández por su atenta lectura y sus esclarecedores comentarios; a Mathilde Bertrand por su guía incondicional.

Por su tremendo apoyo en la elaboración de este proyecto, agradezco a mis padres, a mis abuelos, a mi tío Héctor y a mi hermano.

A Artem Yakimov, por su excepcional visión y acompañamiento.

Aprecio la camaradería que encontré con Montserrat Mira durante estos años. Su inteligencia, perspectiva y humor proveyeron a este trabajo con valiosas consideraciones y risas saludables.

A Orlando Malagón, por su excepcional ayuda en la traducción de Barbara Johnson.

A Adriana Licon y Cynthia Lerma, por su amable lectura y, sobre todo, por haber estado siempre al pendiente.

A Sharly Ramírez, Érika Moranchel y Ana Lucía Terán, por *los buenos tiempos*.

A mis compañeros de la maestría: Mario Carrillo, Antonio Reynosa, Gerardo Cortés, Aurelia Cortés, Esteban Hernández. Su compañerismo ha sido invaluable.

Para Riccardo Franzetti, toda mi amistad y agradecimiento.

A Silvia Dolores López Hernández, por el apoyo que me brindó durante toda mi estancia en la maestría.

A Alejandra González, por su amabilidad y los intercambios que propició.

Además, quiero expresar mi gratitud a los siguientes profesores: María Pozzi, Eric Franco, María Elena Isibasi, María Eugenia Vázquez, Sergio Bogart, Danielle Zaslowsky, Nadège Dagen, Michel Murat, Xavier Garnier y Annie Cohen-Solal.

A las siguientes personas por su preciosa ayuda y amistad incondicional: Salua Aramoni, Isabel Ferrer, Óscar Martínez, Ivonne Cabrera, Arnaud Charpentier, Héctor Escamilla, Julie Greux y Jesús Reyes.

A Garance Merholz con todo mi cariño.

Al equipo de la École Normale Supérieure: Arianna Sullivan, George Abdushelishvili, Lorenzo Ciccione, Başak Türker, Juan Salvador Velecela, Frédéric Hélios, Ginevra Martina Venier, Diane Sauvau, Mario Alfonso Domínguez, Josemaría Becerril y Alexia Rosso.

A la amabilidad de amigos y conocidos que me ayudaron de diferentes maneras: Mario Cabrera, Alexandra Domarchi, Olivier Dautais, Andrée, Christian y Romain Charpentier, François Lavaux, Carole Hours, Charlotte Jankowski, Karen Mancera, Alejandra Cabrera, María Anaya, Andrea Guizar, Alessandro Franzetti, Andrés Colorado, Sadie Kenzler, Viviane Haro, Anne Kawala, Edgar Ávila, Xavier y Philippe, Stephen Blomme, Gabriel Bristow, Karla García, Rosalba Lendo, Mane Haro, Gerardo López, Philippe Minyana, Maria Notó, Jesús Ortíz, Gwyneth Paltrow, Raffaele Piazza, Elsa, Francesco Piccioni, Ingrid Ramírez, Ingrid Mario Ranieri Martinotti, Hans Riegel Bonn, Rubén Rodríguez, Kit Schluter, Lorenzo Stoppini, Vladimir Struillou, Alessandro Tobaldi, Émilie Toulouze, Teira Yamashita, Claudia Zanella y Silvia Zanolli .

La elaboración de este proyecto se realizó gracias al apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, la Oficina de Intercambio Académico de El Colegio de México y el CONACyT. Agradezco especialmente a Rafael Olea por su apoyo.

Y, finalmente, esta lista no estaría completa sin un agradecimiento muy especial para François Regnault y Laurent Charpentier, por su inmensa generosidad.

## Introducción

“Est-ce que vous croyez aux fantômes ?”<sup>1</sup>: Pascale Ogier, actriz, plantea la pregunta anterior en una escena de *Ghost Dance* a Jacques Derrida. Al revisar la introducción de la traductora de *Dissémination* durante un seminario sobre paratextos, me encontré con el fantasma de Barbara Johnson. Asimismo, algunos días después de su muerte, leí una nota publicada el 17 de septiembre de 2009, en la que Lindsey Waters decía:

My favorite visit during those difficult days was the time I went to [Barbara’s] house to pick up the manuscript of her translation [of Mallarmé’s *Divagations*]. I read parts of it to her slowly, enjoying the force and wit of her renderings, and in that context a conversation between us flowered because her written words provided the background against which we could play. And for that brief time, all the intelligence and grace of her writings came into motion. Beautiful.<sup>2</sup>

---

Para el estreno de *Ghost Dance*, Pascale Ogier ya era un fantasma. Aunque rodado en 1983, el filme no fue exhibido sino hasta 1985, un año después de la muerte de la actriz. A su pregunta, Derrida responde “l’avenir est aux fantômes, [...] C’est au fond pour tenter les fantômes que j’ai accepté de figurer dans un film en me disant que, peut-être, on aurait, les uns et les autres, la chance de laisser venir à nous des fantômes : fantôme de Marx, fantôme de Freud, fantôme de Kafka, fantôme de cet américain ! Vous, je vous connais depuis ce matin, et déjà vous êtes traversée pour moi par toutes sortes de figures fantomatiques”. Ken McMullen, *Ghost Dance*, París, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=onmu3uwqzbl>.

Algún tiempo después, en Texas, Derrida volvió a ver la película para discutirla con sus alumnos. El filósofo cuenta que “tout à coup [j’ai vu] arriver sur l’écran le visage de Pascale que je savais être le visage d’une morte. [...] J’ai pu avoir le sentiment bouleversant du retour de son spectre, le spectre de son spectre revenant me dire, à moi ici maintenant : ‘Maintenant... Maintenant...’ Maintenant, c’est-à-dire dans cette salle obscure d’un autre continent, dans un autre monde, maintenant, oui, crois-moi, je crois aux fantômes”. Éric Loret, “Derrida parmi les siens”, *Libération*, 7 de octubre de 2010, [https://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/derrida-parmi-les-siens\\_684573](https://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/derrida-parmi-les-siens_684573).

Derrida habla de tener la suerte de “laisser venir à nous des fantômes”, figuras que nos acompañan a pesar de su ausencia, como Freud o Kafka. Eliseo Diego, en una idea afín, afirma que “no sólo son nuestros amigos aquellos a quienes vemos casi a diario, o en un de cuando en cuando que es el siempre de toda una vida. Si la amistad, más que presencia es compañía, también lo serán aquellos otros con quienes jamás pudimos conversar porque nos separan abismos de tiempo inexorables [...] Con unos pocos hubo la posibilidad de que nos encontrásemos, pero la posibilidad es caprichosa, y no lo quiso”. Las figuras espectrales de aquellos que escribieron los textos tienen una presencia que atraviesa los textos que escribimos. Eliseo Diego, *Conversación con los difuntos*, México, El Equilibrista, 1991, p. 9.

<sup>2</sup> Lindsey Waters, “Barbara Johnson remembered”, blog de Harvard Press, 17 de septiembre de 2009, [http://harvardpress.typepad.com/hup\\_publicity/2009/09/barbara-johnson-remembered.html](http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2009/09/barbara-johnson-remembered.html)

La agudeza crítica de su introducción a Derrida, la sorpresa de la traducción de Mallarmé y, sobre todo, la figura espectral de Johnson, motivaron mi curiosidad por una autora que no ha sido del todo valorada. A estas razones se sumó un interés profesional por una escritora que se reveló tan prolífica, simultáneamente divertida y erudita, y que, en una primera instancia, motivó la presentación de un trabajo colectivo el 22 de noviembre de 2017 en el marco del XIV Simposio Internacional de Traducción Literaria en La Habana, Cuba: “Barbara al margen. Visibilización y los paratextos a su traducción de *Dissémination* de Jacques Derrida”. En el momento de escoger los textos para su eventual traducción, me enfrenté a un corpus muy abundante de ensayos escritos por Johnson: elegí los de crítica literaria, por tratarse de mi campo profesional, aunque pude haber escogido los filosóficos o jurídicos. Asimismo, decidí traducir dos ensayos de diferentes lenguas: francés e inglés, pues la escritura de Barbara Johnson se inscribió tanto en la tradición francesa como en la estadounidense. Su estilo y claridad de exposición en sus trabajos dan cuenta de su fluidez en ambas lenguas.

Esta tesis nace de la necesidad de recuperar el fantasma de Barbara Johnson para repensar la traducción a la luz de un enfoque ético en un sentido amplio de la palabra, ya no en el sentido de apego o fidelidad al original, como lo propone Berman en *l'éthique de la traduction*,<sup>3</sup> puesto que los ejes éticos y de fidelidad en Johnson tienen otras características. En cuanto al primero, detectamos una dimensión vital en la que la *diferencia* y la *alteridad* pudieran explicar la empatía que promovió Johnson hacia las personas víctimas de discriminación o violencia. Así, tanto “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes” como “Allegory’s Trip-Tease”, son traducidos con la expectativa de una mayor difusión de sus ideas sobre la diferencia. En cuanto a la idea de fidelidad, Johnson me brindó la pauta a seguir –no en el apego a la forma, como en la poesía; no a la posible puesta en escena,

---

<sup>3</sup> Para el autor, “l'éthique de la traduction consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce que c'est que la 'fidélité'. La traduction ne peut être uniquement définie en termes de communication [...] Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit.” *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

como en teatro—, sino en el tener presente el modo de argumentar, en este caso, sencillo, cómico, y con un uso personalísimo del lenguaje no exento de erudición.

En vista de ambos elementos, considero que este trabajo de investigación es análogo a los realizados sobre escritores-traductores y su relación con su literatura traducida. Me refiero a que en la obra ensayística de Johnson resuenan las obras que tradujo. La producción de Johnson es atravesada por el fantasma de Derrida: los problemas intelectuales planteados por el filósofo devienen argumentos centrales en ensayos de Johnson. Su obra se caracteriza por una correlación entre ensayo intelectual propio y ensayo traducido como podemos observar en su paratexto a *Dissémination*, un verdadero puente hacia el nuevo lectorado. Johnson no extranjeriza ni domestica, retoma las ideas derrideanas, sin dejar de lado sus propias herramientas: el francés de Derrida y el inglés de Johnson están en un mismo nivel intelectual, no existe una jerarquía entre lengua de partida y de llegada.

El objetivo general de la tesis es comprender qué implicaciones tiene traducir textos que revelan el pensamiento crítico de una traductora que además es ensayista, en un contexto en el que parece innecesario tratar cuestiones “ajenas” a la literatura. Para responder a esta problemática, es necesario presentar a Johnson, visitar la historia literaria, en particular la tradición del poema en prosa francés, al que la ensayista dedicó gran parte de su obra. En ese entendido, en la primera parte, presento la figura de Barbara Johnson en sus dimensiones plurales. Esto ha sido necesario porque Johnson es conocida casi exclusivamente por su trabajo como traductora de *Dissémination* de Jacques Derrida y, aunque su texto introductorio es extensamente reconocido, su labor crítica, editorial, docente, teórica y activista aún no es considerada, por lo que se busca revisar sus aportes en estos campos. En esta sección, se ha hecho un trabajo exhaustivo de documentación para rastrear y reconstruir la vida y obra de la autora, lo que resulta en un panorama de su producción.

El segundo apartado, fruto de la estancia que realicé en la École Normale Supérieure y en París 3, con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, se abre con una revisión literaria del poema en prosa para operar un deslizamiento, por un lado, hacia el papel que la mujer ocupa dentro del campo académico y por el otro, hacia el replanteamiento de las dicotomías:

The analysis of Baudelaire and Mallarmé through the difference between poetry and prose generated a whole logic of difference and of resistance and of repression of difference and so forth that seemed to have implications that might also be present in oppositions that had more of an impact on the way people live. And so on one level a transfer occurred by saying, what if the same logic that I found in the relation between prose and poetry can be found in the relation between male and female or between black and white or between deconstruction and tradition.<sup>4</sup>

Así, será necesario problematizar sobre la cuestión genérica del poema en prosa, desde la forma y la metáfora, para después ubicar el papel que desempeña la mujer escritora, considerada una suerte de monstruo en la literatura decimonónica, a través de textos literarios de Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier, Charles Baudelaire y Gustave Flaubert, entre otros, para más tarde analizar la propuesta crítica de Barbara Johnson a la luz de Virginia Woolf. Si la mujer no podía escribir poesía en el siglo XIX, hoy en día sigue buscando su lugar en el ensayo: el hombre domina la academia. Este género ha sido “un territorio literario históricamente hostil a las escritoras”.<sup>5</sup> Sin embargo, Barbara Johnson supo apropiarse de un discurso asociado a lo masculino en un momento en el que sólo los hombres tenían voz.

La última parte, “De las falsas simetría a la hibridez: un leimotiv de Barbara Johnson” es el comentario que antecede a mis propuestas de traducción de dos ensayos de Barbara Johnson: “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes” y “Allegory's Trip-Tease”. Ambos artículos exploran la división sexogenérica del mundo a través del poema en prosa como punto de convergencia para cuestionar las oposiciones binarias al interior no sólo de la literatura sino de la sociedad: prosa/poesía, masculino/femenino, literatura/crítica, sexualidad/textualidad, exclusión/inclusión. Dentro de este apartado, se planteó la situación de la diferencia en un plano textual, para enseguida trasladar estas construcciones a otro plano, el ético.

En las conclusiones aúno los planteamientos de los apartados precedentes e incluyo una reflexión alrededor del compromiso de Barbara Johnson con la otredad, con el proyecto de replantear las dicotomías y señalar los esfuerzos por eliminar la

---

<sup>4</sup> *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 81.

<sup>5</sup> María Elena Madrigal Rodríguez, *De intrusas a autoridades: Una reflexión sobre las ensayistas*, mecanoscrito inédito, s.l.

diferencia, posiblemente para dejar de verla, así como la necesidad de otorgar una voz a los que no la tienen. Esta dimensión otorga nuevos sentidos al ejercicio de traducir y trasciende a las preocupaciones lingüísticas y literarias al elevar nuestra tarea al nivel humano.

## CAPÍTULO I

### 1. Barbara Johnson, crítica y traductora

En este apartado presento una semblanza de la vida y obra de Barbara Johnson, desde sus primeros artículos académicos, pasando por su producción teórica, hasta su formación práctica. El objetivo de este apartado es establecer una red entre su formación universitaria, su trabajo como traductora y editora en Harvard University Press, y su labor como creadora y crítica. Me concentraré en este último aspecto en tanto que sus propuestas son dignas de reconsiderarse respecto a un problema que aún no tiene solución: la definición del poema en prosa.

#### 1.1. Barbara Johnson

Barbara Johnson nació en Boston en 1947 y es conocida como la traductora de Derrida. Cuando tenía dieciséis años viajó a Francia, en donde encontró una afinidad con la cultura francesa que perduraría hasta su muerte. En una nota autobiográfica narra en algunas líneas su temprana aproximación con Francia:

Travel has always been an enriching experience for me. In 1963, I went to France, where I not only visited magnificent cathedrals, chateaux and palaces, but also—far more important to me—found a home in the hearts of the French family with whom I spent the four most wonderful weeks of my life. Their friendship and understanding increased immeasurably my knowledge both of French and of human nature”.<sup>6</sup>

A raíz de esta experiencia, estudió literatura francesa en la universidad de artes liberales de Oberlin, en Ohio. La formación crítica de Johnson se realizó en un ámbito más que favorable: Paul de Man fue su asesor de tesis doctoral en Yale y en el departamento de francés de la universidad conoció a Jacques Derrida, que visitaba con regularidad la institución. Junto a otras jóvenes académicas, como Gayatri Spivak, tradujeron al filósofo francés. Las traducciones *Of Grammatology* de Spivak y *Dissemination* de Johnson contribuyeron a dar visibilidad a los teóricos franceses cuando éstos apenas eran conocidos en Francia. Trabajó en los departamentos de

---

<sup>6</sup> *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 429.

francés y literatura en Yale y, durante veinticinco años, enseñó literatura comparada en Harvard. En sus textos, la influencia de pensadores franceses como Barthes y Derrida es evidente. La identidad y la diferencia están dentro de sus principales preocupaciones: *The Critical Difference* (1980) y *A World of Difference* (1987) son obras que dan testimonio de este interés.

## 1.2. Primeros trabajos

Existen dos listados bibliográficos extensivos de la producción crítica y traductora de Barbara Johnson. El primero, *The Wake of Deconstruction* (1994), comprende los artículos, publicaciones y traducciones de Johnson desde 1973 hasta 1993;<sup>7</sup> el segundo, *The Barbara Johnson Reader* (2014),<sup>8</sup> ofrece un listado de su producción de 1973 hasta 2009, año de la muerte de la autora, y una publicación póstuma de 2010. El total de artículos y capítulos de libros compilados en *The Barbara Johnson Reader* es de 54, dos proyectos editoriales, tres volúmenes editados, seis traducciones y ocho libros. Cabe señalar que ambas publicaciones ignoran los textos de ficción de Johnson: ni el cuento “Sea Witch”, incluido en la recopilación *Bell, Books and Dyke: New Exploits of Magical Lesbians* ni *The Beach Affair: A Novel* aparecen en estas listas.

Sus textos en francés y en inglés, son publicados en las revistas especializadas *Littérature, Poétique, Poésie, Diacritics, Yale French Studies* y *The Georgia Review*, comprenden artículos sobre Baudelaire, Mallarmé, Derrida, Lacan y Barthes y exploran cuestiones teóricas del lenguaje poético y la relación entre literatura, psicoanálisis, filosofía, lingüística, retórica y teoría literaria.

Como parte de un primer acercamiento analítico a su obra, establecí una división cronológica en la que consideré los artículos publicados entre 1973 y 1981, es decir, los primeros textos, en los que la autora oscilaba entre el francés y el inglés

---

<sup>7</sup> Mary Schoonover se encargó de la compilación.

<sup>8</sup> *The Barbara Johnson Reader* es una publicación póstuma editada por Melissa Feuerstein, Bill Johnson González, Lili Porten y Keja Valens. Judith Butler firma la introducción y Shoshana Felman el epílogo. Tanto Butler como Felman son defensoras de las diferencias sociosexuales. Desde la filosofía, Butler ha teorizado el género, la capacidad de actuar (*agency*), el discurso de odio y la cuestión de vulnerabilidad en la vida. La crítica y profesora de literatura comparada en Woodruff, Shoshana Felman, analiza la diferencia sexual y el trauma. Ambas autoras, emparentadas con la deconstrucción, estuvieron estrechamente vinculadas con Barbara Johnson.

como lengua de expresión. En efecto, de diez artículos publicados durante este periodo, cinco están redactados en francés: “La vérité tue : une lecture de *Conte*” (1973), “Défigurations” (1975), “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes” (1976), “Les fleurs du mal armé” (1981) y “Le dernier homme” (1981).<sup>9</sup> Los cinco artículos restantes, escritos en inglés, son: “Poetry and Performative Language” (1977), “The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida” (1977), “The Critical Difference: BartheS/BalZac” (1978), “Melville’s Fist: The Execution of Billy Budd” (1979) y “Nothing Fails Like Success” (1980).

Con respecto a sus planteamientos en esta primera etapa, y su influencia en pensadoras posteriores en “La vérité tue : une lecture de *Conte*”, (número 11 de la revista *Littérature*) la autora advierte que: “la façon dont nous ne comprenons pas Rimbaud nous oblige à réapprendre à lire”.<sup>10</sup> De cierta manera, Patti Smith, autora de *Charleville*, opúsculo dedicado a Rimbaud hace eco a Barbara Johnson: “Rimbaud held the keys to a mystical language that I devoured even as I could not fully decipher it”.<sup>11</sup>

Por su pertinencia para el presente trabajo, de sus primeras publicaciones destaco el primer libro, *Défigurations du langage poétique: La Seconde révolution baudelairienne* (1979). Publicado en Francia (Flammarion), en francés, se trataba de su tesis doctoral, dedicada a Paul de Man. En esas páginas, Johnson insiste en subrayar el carácter revolucionario de la poesía en prosa de Baudelaire y Mallarmé. El libro parte del ensayo “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes”, publicado en el número 28 de *Poétique*, recortado y reacomodado para ampliar el comentario sobre el poema en prosa y sus implicaciones sobre el lenguaje, la sexualidad y la crítica. El título del ensayo es la deformación de un artículo de Freud: “Consecuencias de la diferencia anatómica de los sexos”. El ensayo de Johnson contiene los epígrafes extraídos del texto freudiano, pero pero una vez incluido en el libro, las referencias a Freud desaparecen para dar lugar a una cita de Baudelaire (“...dangereuse comme la poésie en prose”) y a otra de Saussure (“Dans

---

<sup>9</sup> La totalidad de los artículos en francés puede consultarse en la biblioteca de la École Normale Supérieure.

<sup>10</sup> “La vérité tue : une lecture de *Conte*”, *Littérature* 1, octubre 1973, pp. 68-77, p.68.

<sup>11</sup> Patti Smith, *Just Kids*, Nueva York, Harpercollins, 2010, p. 314.

la langue il n'y a que des différences”). En *Défigurations du langage poétique...* las implicaciones sexuales se diluyen un poco en el nuevo título “La Chevelure et son double” y la primera parte del ensayo, “Différence et répétition”, es extraída del conjunto para convertirse en una suerte de prefacio. El ensayo original queda relegado al segundo capítulo. El primer capítulo, titulado “Deux révolutions baudelairiennes ?” estudia la dedicatoria de Baudelaire a Houssaye en *Petits Poèmes en prose* y busca poner de manifiesto la posición prevalente de Baudelaire sobre Bertrand respecto a los orígenes del poema en prosa.

### 1.3. Yale, Harvard

Además de la crítica y la traducción, Johnson tenía una fuerte inclinación por la enseñanza. Al recordar a Paul de Man, Barbara Johnson relata que el profesor mantenía largas conversaciones con cualquier persona que se acercara a él. Los estudiantes que salían de su oficina pensaban: “I’m really interested in something and it is interesting, I’m going to pursue it. I can do it”.<sup>12</sup> Derrida también estaba involucrado en la docencia. Sus seminarios en la Salle des Résistants de la École Normale Supérieure sobre Platón y Mallarmé son clave en el desarrollo de su obra. Probablemente, Johnson trabajó a Derrida por su cercanía con la enseñanza. En un texto autobiográfico, archivado por su madre, la autora admite que “the most important sculptors of my life are teachers”.<sup>13</sup> Más adelante, ella misma se convirtió en profesora y concluye que: “teaching is a compulsion to repeat what one has not yet understood”,<sup>14</sup> una frase que remite a las ideas de su primer artículo, “La vérité tue : une lecture de *Conte*”.

Hacia los años sesenta, el New Criticism era el paradigma en las universidades y no fue sino hasta mediados de los setenta que el formalismo cedió su lugar al posestructuralismo. Fue en ese momento que Johnson llegó a Yale. Por la misma época, Paul de Man, Hillis Miller y Harold Bloom seguían estudiando el Romanticismo y la Retórica.

---

<sup>12</sup> *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 88.

<sup>13</sup> *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 430.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 429.

François Cusset, autor de *Queer Critics* (2002) y *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (2003) escribe que: “Quelques noms de penseurs français ont acquis aux États-Unis, dans les trois dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, une aura qui n’était réservée jusqu’alors qu’aux héros de la mythologie américaine, ou aux vedettes du *show business*”.<sup>15</sup> Derrida se convirtió en una vedette no por una estrategia personal sino por un proyecto universitario: Yale, Cornell y John Hopkins “producían” su obra.

En 1973, Gayatri Spivak tradujo a Derrida sin conocer a Derrida. Como François Cusset relata, Spivak pidió de Francia *De la grammatologie* por simple curiosidad. En 1976, Spivak, “convaincue de son importance, elle s’attelle au lourd travail de traduction, et persuade les presses de John Hopkins de le publier”.<sup>16</sup> Esta traducción dio a conocer a Derrida en Estados Unidos, sin embargo, fue en Yale que se estableció el verdadero culto a Derrida. Además del apoyo de Paul de Man, Hillis Miller y Harold Bloom, la recepción de Derrida se vio favorecida gracias al:

zèle prosélyte plus poussé que le leur de quelques brillants critiques, qui exigeraient de les compter eux aussi parmi les chefs de file de l’improbable école – de Shoshana Felman, qui enseigne alors à Yale, à Barbara Johnson, qui discute les hypothèses de son maître de Man, ou encore Neil Hertz explorant les enjeux psychanalytiques de la déconstruction, et Cynthia Chase réinterrogeant la poésie romantique.<sup>17</sup>

Al mismo tiempo, Jacques Derrida aceptó la acogida de la institución, que rápidamente se convirtió en un bastión para su trabajo:

C’est là, dès son premier séjour, qu’il se marie et qu’il travaille à son premier ouvrage, la traduction commentée de *L’Origine de la géométrie* de Husserl.<sup>18</sup> Il y a noué des amitiés fidèles, qui survécurent aux décennies, et renforcé même des liens de famille – quand sa cousine Annie Cohen-Solal était conseiller culturel français aux États-Unis.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> François Cusset, *French Theory*, París, La Découverte, 2003, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>18</sup> Edmund Husserl, *L’Origine de la géométrie*, trad. e. introd. de Jacques Derrida, París, P.U.F., 1962.

<sup>19</sup> François Cusset, *op. cit.*, p. 119.

Annie Cohen-Solal también fue una pieza clave en el proyecto de la French Theory: al lado del galerista Leo Castelli, Cohen-Solal exportó a Francia no sólo teorías sino también obras de arte. Los artistas estadounidenses llegaron a los museos franceses gracias a Castelli y Cohen-Solal.<sup>20</sup> Desde aquel entonces Cohen-Solal ha sido catedrática de la École Normale Supérieure, lo que en su momento permitió un animado intercambio académico entre Francia y Estados Unidos.

El *efecto Derrida* consistió en llevar la teoría francesa más allá del campo intelectual: “la théorie française [será] la cible plus directe d’un feu croisé idéologique – et le théâtre de nouveaux *usages politiques* du discours”.<sup>21</sup> Por ejemplo, la cuestión de la *diferencia* sexual, étnica y cultural que tanto interesaría a Barbara Johnson, encuentra sus raíces en los proyectos filosóficos de Foucault, Deleuze y Derrida. Es interesante ver cómo la *diferencia* pasó del campo intelectual francés a las minorías sexuales o migrantes, por ejemplo “ces nouvelles hybridités sexuelles ou ethniques aux enjeux renouvelés du terroir”.<sup>22</sup> Los híbridos nos llevan a confrontar una a una las categorías que conocemos: hombre/mujer, bien/mal, blanco/negro.

Posteriormente, Barbara Johnson fue contratada por el departamento de inglés de Harvard, por mediación de Jules Brody, responsable entonces del departamento de francés, integrado por Alice Jardine y Susan Suleiman, cuyos estudios sobre la objetivación del cuerpo y surrealismo son altamente reconocidos. Además, se integró al consejo editorial de Harvard University Press. Así, con Lindsay Waters publicaron *Alchemy of Race and Rights* de Patricia Williams y *A New History of French Literature*, con Denis Hollier, que fue recibido con indiferencia en Francia. Uno de los textos en los que Barbara Johnson establece vasos comunicantes entre enseñanza, teoría y crítica es su ensayo “Teaching Deconstructively”. Éste constituye una propuesta de método de lectura deconstructiva y señala las incompatibilidades textuales entre lo literal y lo figurativo lo agencial y lo performativo, en otras palabras: “deconstruction is a reading strategy that carefully follows both the meanings and the suspensions and displacements of

---

<sup>20</sup> Castelli recibió incluso la Legión de honor por sus donaciones al Centro Georges Pompidou.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 345.

meaning in a text”.<sup>23</sup> El vaso comunicante entre su experiencia como profesora y como crítica está justamente en sus ideas sobre la lectura: “teaching literature is teaching how to read”.<sup>24</sup>

#### 1.4. La crítica

Uno de los intereses medulares de Barbara Johnson era la crítica. Antirracismo, psicoanálisis, feminismo, activismo, son algunos de los temas que dirigen su obra: “they are all intertwined”.<sup>25</sup> Su crítica se enfoca en la manera en la que las preguntas se plantean, no en las respuestas, es decir, como adelanté al mencionar a Cusset, la crítica para Johnson tendría tres aspectos indisolubles: primero, la relación con la vida social; segundo, el compromiso personal; tercero, la sencillez del planteamiento de manera que sea accesible para la mayoría de las personas.

Con respecto a la relación entre crítica y vida social, en una entrevista publicada en *The Wake of Deconstruction*, Johnson comenta la diferencia entre la crítica en Estados Unidos y en Gran Bretaña: la crítica estadounidense es más académica mientras que la inglesa tiene una tendencia política más acentuada. En el caso de Johnson, se intuye que la impronta europea tiene un mayor peso en su actuar. Con respecto a la postura personal de quienes ejercen la crítica, cuando en la citada entrevista se le preguntó sobre la nocividad de la ilusión, Johnson respondió que: “I think it’s not true that it always be healthy to see illusion as illusion”.<sup>26</sup> En su respuesta alude a Frantz Fanon, quien defendía la Negritud, a pesar de que Sartre veía en ella una simple idealización. “La vérité tue” fue una frase de Nietzsche<sup>27</sup> que parece haberla perseguido toda su vida. Para Johnson, es importante creer en el alcance de la crítica, más allá de la academia. Si el feminismo y el racismo están en el centro de sus preocupaciones, es porque para ella estas cuestiones fueron vitales. Con respecto a la tercera convicción de Johnson, es decir, la claridad con la que los críticos deben exponer sus ideas, estaba convencida de que la teoría no tiene que ser

---

<sup>23</sup> “Teaching Deconstructively”, *The Barbara Johnson Reader*, op. cit., p. 347.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *The Wake of Deconstruction*, op. cit., p. 96.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>27</sup> *The Wake of Deconstruction* está dedicado a Nietzsche, su perra.

sofisticada ni incomprendible para el lector no académico y plantea que el marco intelectual de cada persona afecta en la manera en que ésta que actúa:

Analysis and action are not necessarily separable, but they may obey different temporalities. By taking texts that would raise questions other than those that I had studied of purely, let us say, the nature of poetry, I might talk about the nature of racial difference or sexual difference in similar terms. That wouldn't necessarily mean that I was describing social reality more accurately or at all, but it would mean that what I thought I had learned from talking about prose and poetry might make me see something about social difference that was present in the way social difference is constructed.<sup>28</sup>

Esta visión de una teoría que va más allá de la institución es compartida por el editor Vincent B. Leitch, quien explica que: “Poststructuralism mutated from its French roots in response to more local problems and challenges, particularly those brought to the surface in the late 1970s and early 80s, by feminists, ethnic groups, and postcolonial thinkers”.<sup>29</sup>

Abrir un espacio para la reflexión, incluso si el intersticio es institucional, permite desarrollar una perspectiva más convergente, aunque no exenta de una lucha de poder con la tradición masculina en diversos órdenes. Como Barbara Johnson menciona: “it is fairly recently and precariously that theory, feminism, Marxism, Afro-American literature, gay studies, and interdisciplinary studies have become part of the Harvard English department offerings”.<sup>30</sup>

En concordancia con la idea de una teoría asequible para un lectorado amplio, el estilo de Barbara Johnson es descrito como “lúcido”. En la noticia bibliográfica, redactada por la misma Johnson, para la *Norton Anthology of Theory and Criticism* (editada por Vincent B. Leitch), la escritora se presenta a sí misma de la siguiente manera:

Often praised for her “lucidity” and “clarity”, she has nevertheless emphasized, again and again, the unavoidability and necessity of linguistic complexity and difficulty in formulating intractable problems. For her,

---

<sup>28</sup> *The Wake of Deconstruction, op. cit.*, p. 81.

<sup>29</sup> Vincent B. Leitch, *Theory Matters*, Nueva York, Londres, Routledge, 2003, p. 3.

<sup>30</sup> *The Wake of Deconstruction, op. cit.*, p. 76.

language cannot be extricated from what is problematic; language is not simply *about* problems, it *participates* in them.<sup>31</sup>

Si empieza su propia introducción con una visible capacidad para reírse de sí misma, enseguida afirma su compromiso con la teoría. Para ella, la crítica juega un papel muy importante en la sociedad y prefiere pensar que va más allá del plano teórico.

Otros, como Harold Schweizer, quien firma la introducción a *The Wake of Deconstruction* (1994), definen su estilo como subversivo. Queda claro que Johnson disfruta el lenguaje, los juegos de palabras (“Les Fleurs du mal armé”, por ejemplo) producen en ella un verdadero placer, reflejado en su teoría:

Derrida’s starting point is the rhetoric of Rousseau’s discussions of writing, on the one hand, and masturbation, on the other. Both activities are called supplements to natural intercourse, in the sense both of conversation and of copulation. What Derrida finds in Rousseau’s account is a curious bifurcation within the values of writing and masturbation with respect to the desire for presence”.<sup>32</sup>

### 1.5. La traductora

En la obra de Barbara Johnson, la traducción ocupa en su obra un lugar capital: Johnson ha sido identificada como la traductora de Derrida.<sup>33</sup> Entre sus principales textos dedicados a la traducción, se encuentran el portal a su traducción de *Dissemination* (1981)<sup>34</sup> y los ensayos “Taking Fidelity Philosophically”<sup>35</sup> (1985) y

---

<sup>31</sup> “Barbara Johnson Biography”, *Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. Leitch, ed., Nueva York, W. W. Norton & Company, 2001, p. 2316.

<sup>32</sup> “Translator’s Introduction to *Dissemination* (abridged)”, *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> Judith Butler recuerda que: “a few years ago, Barbara Johnson was identified in a newspaper as “Barbara Johnson, translator of the work of Jacques Derrida”, and my first response was to be incensed, to rise to her defense, to declaim this reduction, and to insist, as you all know, that she is doubtless the finest literary theorist of her time. I suppose I was a bit like Willis Barnstone at that moment, wanting to defend the purity and inviolability of Barbara and express my fidelity. But when I wrote to Barbara to express my dismay, she responded quite jovially, ‘I love being identified as a translator. That is the name for what I do’. Had she been mishandled?” en “Betrayal’s Felicity”, *Diacritics* 34, 2004, p. 87.

<sup>34</sup> Al presentar a Derrida en *Dissemination*, señala que el primer trabajo del autor fue la traducción de Husserl.

<sup>35</sup> Este ensayo aparece por primera vez en *Difference in Translation* (Cornell University Press, 1985), publicación que comprende una serie de textos compilados por Joseph F. Graham. Es pertinente señalar que el volumen contiene el ensayo “Des Tours de Babel” de Jacques Derrida, en su versión francesa e inglesa, traducida por el propio Joseph F. Graham, además de la colaboración de Cynthia Chase, profesora de literatura comparada en Cornell, Alan Bass y Richard Rand.

“The Task of Translator” (2003). Durante treinta años, Barbara Johnson tradujo no sólo a Jacques Derrida, sino también a Philippe Sollers, Jean-François Lyotard, Tzvetan Todorov y a Stéphane Mallarmé. Debido a la importancia de las traducciones de *Dissémination* de Derrida y *Divagations* de Mallarmé<sup>36</sup> dentro de la obra de Johnson, en este apartado incluyo un breve análisis de dichos textos.

### **1.5.1. *Dissemination: Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Barbara Johnson.***

La portada explicita la multiplicidad de facetas de Barbara Johnson: traduce, presenta, comenta. En su introducción, la autora elabora en el primer apartado una síntesis de la influencia de Derrida tanto en Francia como en Estados Unidos (Johnson habla de “tremendous impact”) para más adelante adentrarse en la explicación de conceptos derridianos como la crítica y la deconstrucción, pasando por una reflexión sobre el estilo de Derrida y su labor como traductora de este estilo para finalmente regresar al texto que presenta y cerrar su introducción con un apartado que anuncia el prefacio de Derrida: *Outwork*, el *Hors livre* que en unas cuantas páginas condensa la propuesta de diseminación textual derridiana: “the challenge here is to “present” dissemination in a disseminative way”.<sup>37</sup>

Johnson extrae de dos textos canónicos (teórico y literario) de la traducción los epígrafes para su introducción. Por un lado, “The Task of the Translator” de Walter Benjamin y por el otro, “On Translating *Eugene Onegin* de Vladimir Nabokov”, textos recurrentes en los estudios de la traducción. De acuerdo con estos

---

<sup>36</sup> *The Barbara Johnson Reader* enlista las siguientes traducciones de Johnson: *Divagations (translation, introduction, and notes)* de Stéphane Mallarmé, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 2007; “Poetry without Verse” de Tzvetan Todorov, *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, eds., 60–78, Nueva York, Columbia University Press, 1983; “Endurance and the Profession” de Jean-Francois Lyotard (con Christophe Gallier y Steven Ungar), *Yale French Studies* 63, 1982, pp. 72–77; *Dissemination de Jacques Derrida (Translation, Introduction and Notes)*, Chicago, University of Chicago Press, 1981; “Freud’s Hand” de Philippe Sollers, *Yale French Studies* 55/56, 1979, pp. 329–37; “Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok,” de Jacques Derrida, *Georgia Review* 31, 1977, pp. 64–116.

<sup>37</sup> Jacques Derrida, *Dissemination, Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Barbara Johnson*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. xxxii.

autores, la traducción es a la vez provisoria y profanatoria.<sup>38</sup> Además, la traductora parte de dos momentos decisivos en la teoría deconstructivista: 1967<sup>39</sup> y 1972, años de publicación de *De la grammatologie* y *L'Écriture et la différence* (Seuil) y *La Dissémination*, respectivamente.

Como Barbara Johnson indica en su introducción, el punto de partida de *Dissémination* es *Nombres*, la novela de Philippe Sollers,<sup>40</sup> quien señala en la contracubierta que: “le roman imprimé ici renvoie au milieu mythique en train de vous irriguer, de se glisser en vous, partout, depuis toujours, pour demain”.<sup>41</sup> La idea de irrigación que Sollers pretende transmitir encuentra una resonancia tanto en la última parte de la introducción de Johnson (OUTWORK, or “Disseminating Prefacing”) y su posible continuación, en la primera parte de *Dissémination* de Derrida (*Hors livre*).

Los intereses de Barbara Johnson, desde la lectura (“Derrida is, first and foremost, a *reader*”) hasta la pedagogía convergen en este texto. Es de subrayar la síntesis que ofrece en unas cuantas líneas de lo que es la deconstrucción:

Deconstruction is not a form of textual vandalism designed to prove that meaning is impossible. In fact, the word “de-construction” is closely related not to the word “destruction” but to the word “analysis”, which etymologically means “to undo” –a virtual synonym for “to de-construct”. The deconstruction of a text does not proceed by random doubt or generalized skepticism, but by the careful teasing out of warring forces of signification *within the text itself*.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> El epígrafe de Benjamin dice: “All translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of language”; el de Nabokov: “What is translation? On a platter/A poet’s pale and glaring head,/ A parrot’s screech, a monkey’s chatter,/ And a profanation of the dead”.

<sup>39</sup> 1967 es también el año de otras obras clave para la sociología francesa: *Histoire de l’épuration* (Fayard) de Robert Aron, *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure* (Minuit) y *La Société du spectacle* (Buchet-Chastel) de Guy Debord. En la literatura francesa: *La Marge* (Gallimard) de André Pieyre de Mandiargues gana el premio Goncourt, aparece *Feu vert pour poissons rouges* (Les Belles Lettres) de Francis Ryck; *Blanche ou l’Oubli* (Julliard) de Louis Aragon.

<sup>40</sup> Philippe Sollers fundó la revista *Tel Quel* en 1960 y, en 1983, la colección *L’Infini* en Gallimard, cuyo título proviene de una frase de Spinoza: “L’infini est l’affirmation absolue de l’existence d’une nature quelconque”, como el autor señala en el libro de entrevistas *Le rire de Rome : entretiens avec Frans de Haes* (Gallimard, París, 1992, p. 19).

<sup>41</sup> Philippe Sollers, *Nombres*, París, Gallimard, 1968.

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Dissemination, Translated, with an Introduction and Additional Notes*, by Barbara Johnson, *op. cit.*, p. xiv.

La traducción de Johnson, a caballo entre adaptación y traducción literal, juega con los adjetivos y las homonimias. Como Nayelli Castro señala, “para Johnson la noción de *fidelidad* ocupa una posición importante. Sin embargo, se trata de un concepto de *fidelidad* particular, esto es, Johnson no intenta ser *fiel* a la letra o al sentido, sino al uso particular del francés de Derrida.<sup>43</sup> Para ejemplificar lo anterior, en su tesis de maestría, Castro recurre a la aliteración entre “suns” y “sons”. Así, “Laissons courir ces fils” se transforma en “We will let these yarns of suns and sons spin for a while”.<sup>44</sup>

### 1.5.2. *Divagations*

Jacques Derrida (*L'Écriture et la Différence*, 1967), Paul de Man (*The Post-Romantic Predicament*, 1960), Julia Kristeva (*Mallarmé et Lautréamont. La Révolution du langage poétique*, 1985), entre muchos otros autores, se han interesado en Mallarmé. André Pieyre de Mandiargues afirmaba que *Divagations* era su libro de cabecera.<sup>45</sup> La traducción de *Divagations* de Barbara Johnson fue publicada por The Belknap Press of Harvard University Press en 2007. Ya en 1981 Johnson había traducido a Mallarmé.<sup>46</sup>

La edición de este volumen se realizó de acuerdo con las instrucciones pensadas por Mallarmé, a partir del plan del autor (“The Author’s 1897 Arrangement”, como indica la portada). *Divagations* es un texto reconocido por Johnson por marcar un parteaguas en la literatura: “literature is here undergoing an exquisite and fundamental crisis”, como señala en su traducción. Las notas de la traductora dentro del texto están marcadas de la siguiente manera: [–Trans.]. En total, se cuentan diecisiete notas, en su mayoría referenciales. Por ejemplo: “Mallarmé was responding to Verlaine’s request for information for his latest series

---

<sup>43</sup> Nayelli Ma. Castro Ramírez, “Jacques Derrida traductor, Jacques Derrida traducido: entre la filosofía y la literatura”, tesis de maestría, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, p. 106.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>45</sup> Quant au raffinement du langage, sans lequel je n’aurais pas voulu écrire, mon livre de chevet était *Les Divagations* ; je me serais trouvé méprisable, je me serais senti traître à mon culte de Mallarmé, si je n’avais pas été capable de lutter mot à mot pour me faire une écriture qui m’appartienne et qui fût douée de beauté. (*Un Saturne gai : Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982, p. 99)

<sup>46</sup> La traducción de “Mimique” (Mimesis) de Mallarmé apareció previamente en *Dissemination*.

of sketches of contemporary poets. Villiers was the bourgeois Mallarmé's favorite outsider".

A diferencia de su traducción e introducción a *Dissemination*, ampliamente anotada y comentada,<sup>47</sup> la nota de la traductora de *Divagations* consta solamente de tres páginas. Aunque su extensión difiere considerablemente, no por ello Johnson deja de ser generosa en sus aportes. En su texto, la autora recurre al poema "Crise de vers", perteneciente a la serie de los poemas críticos (género creado por Mallarmé en el que la distinción entre poesía y teoría se disuelve) como momento clave en la emancipación del verso alejandrino en la poesía francesa. Enseguida reflexiona sobre el lenguaje mallarmeano: "Mallarmé notes that unlike God, we do not speak words that are themselves the things they name. While God can say 'Let there be light', and there is light, in French the spoken word *jour* ("day") has a dark vowel sound while *nuît* ("night") has a light sound".<sup>48</sup> Después, la autora estudia la relación entre música y poesía (Wagner en particular) y la idea de que Mallarmé se fabrica de la música. Sin embargo, uno de los mayores aportes de la nota de la traductora es la explicación de la filiación de Mallarmé con los teóricos franceses. Al finalizar su ensayo, Johnson pone de manifiesto la importancia de Mallarmé en la teoría francesa:

It was largely by learning the lesson of Mallarmé that critics like Roland Barthes came to speak of "the death of the author" in the making of literature. Rather than seeing the text as the emanation of an individual author's intentions, structuralist and deconstructors followed the paths and patterns of the linguistic signifier, paying new attention to syntax, spacing, intertextuality, sound, semantics, etymology, and even individual letters. The theoretical styles of Jacques Derrida, Julia Kristeva, and especially Jacques Lacan also owe a great deal to Mallarmé's "critical poem".<sup>49</sup>

Mallarmé mismo no era indiferente a la traducción. En 1888 tradujo al francés *Ten O'Clock*, una serie de conferencias del pintor norteamericano James Abbott McNeill Whistler. Además, realizó la traducción de *Les Poèmes d'Edgar Poe*,

---

<sup>47</sup> La introducción consta de treinta y tres páginas. Tan sólo en *Outwork*, de las cincuenta y cinco notas al pie, diecisiete están identificadas como notas del traductor con la abreviación *TN*.

<sup>48</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 300.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 301.

publicada en 1889 por Léon Vanier e ilustrada por Édouard Manet (dos retratos, uno de Mallarmé y otro de Poe y seis grabados). La traducción está dedicada a Baudelaire: “À LA MÉMOIRE DE BAUDELAIRE Que la Mort seule empêcha d’achever, en traduisant l’ensemble de ces poèmes, le monument magnifique et fraternel dédié par son génie à EDGAR POE”.<sup>50</sup> En un estudio de apenas dos hojas dedicado a la traducción, Mallarmé recupera las notas de Baudelaire sobre la traducción de *Nouvelles extraordinaires*: “une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu’un rêve”, a lo que Mallarmé responde:

Nul doute que le poète français n’eût à quelque heure tenté ce rêve et donné à notre littérature un recueil prenant place entre la traduction de la Prose et son propre livre des *Fleurs du Mal*. Chaque fois, du reste, qu’un des poèmes se trouve encadré, soit en quelque dissertation, soit en un conte de Poe, nous en possédons une version magistrale de Baudelaire : exception dans l’interdit qu’il porte.<sup>51</sup>

La recepción de la traducción de Barbara Johnson fue muy favorable, como lo constata la reseña publicada en el *Forum for Modern Language Studies* en 2007 y en la que se alaba la legibilidad del texto de Johnson:

One could point to many instances where Barbara Johnson has not rendered the syntax of the original, especially in cases where the implications of word order are undercut by the more contorted forms of syntactic subordination. Nonetheless, this laudable and courageous enterprise succeeds; thanks doubtless to the depth of Johnson's scholarship and critical understanding, her translation, about as readable as the original, conveys an unmistakable sense of Mallarmé's style of thought.<sup>52</sup>

Desde una perspectiva más afectiva, Shoshana Felman comenta que:

In the last years of her life, coping with disease, Barbara clung to poetry and beauty: returning to her first French love, she set out to translate the very beauty of the untranslatable (the strange poetic French genius of Mallarmé) into her native tongue. And she accomplished the impossible in giving us an exquisite Mallarmé—in English.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> S. Mallarmé en Edgar A. Poe, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, S. Mallarmé, trad., París, Léon Vanier, 1889, p. 15.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>52</sup> *Forum for Modern Language Studies*, Volumen 44, 1, 1 de enero de 2008, pp. 93–94,

<sup>53</sup> Shoshana Felman, “Barbara’s Signature”, *The Barbara Johnson Reader*, *op. cit.*, p. 432.

Tanto en *Dissemination* como en *Divagations* la presencia de Barbara Johnson es envolvente. Esta presencia conjuga en la figura del traductor las funciones de crítica, interpretación y anotación. En su ensayo “Taking Fidelity Philosophically”, que retoma algunas experiencias de traducir a Derrida, se manifiesta la mimetización entre el pensamiento de Johnson y las ideas derridianas sobre escritura y diferencia, de manera que es prácticamente imposible escindir su experiencia traductora del pensamiento derridiano. Leemos a Barbara Johnson a través de Derrida:

“Western thought, says Derrida, has always been structured in terms of dichotomies or polarities: good vs. evil, being vs. nothingness, presence vs. absence, truth vs. error, identity vs. difference, mind vs. matter, man vs. woman, soul vs. body, life vs. death, soul vs. body, life vs. death, nature vs. culture, speech vs. writing”.<sup>54</sup>

El trabajo de Johnson no sólo consiste en ofrecer al lector el acceso a los textos al elucidar ciertos aspectos derridianos o mallarmeanos sino también en reflexionar sobre su propio trabajo como crítica, editora, docente, creadora y traductora.

### 1.6. Últimos años

La obra de Barbara Johnson puede leerse como un elogio a la crítica, a la traducción, a la enseñanza, a la literatura. En 2009, Barbara Johnson murió de una ataxia cerebelosa.<sup>55</sup> Su último trabajo fue la traducción de la poesía en prosa de Mallarmé, *Divagations*.

Hacia el final de su vida, Johnson releyó a Proust, en quien se inspiró para escribir su autobiografía, *Sentimental Education*, como la anti-novela de Flaubert. La intertextualidad era uno de sus temas recurrentes. Su ensayo, “Les fleurs du mal armé” lleva por subtítulo: *Réflexions sur l’intertextualité*. A partir de un juego de palabras (*Les Fleurs du mal/Mallarmé/mal armé*), la autora estudia la impotencia de escribir libremente, es decir, que “l’angoisse éprouvée devant la page blanche

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*, *op. cit.*, p. viii.

<sup>55</sup> Consistente en la pérdida de coordinación muscular provocada por una lesión del cerebelo.

provient justement du fait que la page, en réalité, n'est jamais assez blanche".<sup>56</sup> El escritor no puede simplemente partir de cero porque siempre existe un precedente. Incluso después de morir Johnson hace un guiño a la intertextualidad: conforme a las disposiciones que Johnson estableció para su funeral, se tocó la *Symphonie N° 3 "avec orgue"* de Saint-Saëns, compositor recurrente en *À la recherche du temps perdu*.

### 1.7. Leer a Barbara Johnson hoy

Una de las principales funciones de la crítica es la difusión. Barbara Johnson permitió varios cambios de paradigma al proponer, por ejemplo, nuevas lecturas de textos literarios o al ir en busca de una aproximación crítica desde la relectura. Sus ensayos son una manera de releer desde una perspectiva de género y encuentran la filiación de la literatura con el psicoanálisis, la filosofía y la teoría literaria y con la literatura misma. Johnson juega con la intertextualidad desde sus títulos. Su uso del lenguaje, los juegos de palabras y su sentido del humor en los ensayos ofrecen un verdadero placer al lector, pero, sobre todo, la claridad en la exposición de sus ideas permite comprender un problema, no sólo textual; a veces una simple frase engloba toda una problemática. Viene al caso recordar el ensayo "Taking Fidelity Philosophically", en el que la autora explora el problema de la fidelidad en la traducción y lo plantea con ironía incluso: "it almost seems as though the stereo, the Betamax, and the Xerox have taken over the duty of faithfulness in reproduction, leaving the texts and the sexes with nothing to do but disseminate".<sup>57</sup> Su cercanía con la French Theory, su trabajo editorial, docente y traductor le permitieron una posición para expandir los conservadores campos de estudio en las instituciones académicas más reconocidas de los Estados Unidos y, desde esta posición privilegiada, Barbara Johnson le dio voz a los estudios de género, afroamericanos, queer y feministas, e incluso respondió a las ideas de su maestro, Paul de Man. Los estudios de género, las racialidades y el replanteamiento del patriarcado pueden encontrar sustento teórico en Barbara Johnson.

---

<sup>56</sup> "Les Fleurs du mal armé. Réflexions sur l'intertextualité", *Discours et pouvoir*, Michigan Romance Studies, 1982, p. 95.

<sup>57</sup> "Taking Fidelity Philosophically", *The Barbara Johnson Reader*, op. cit., p. 327.

## Capítulo II

### 2. Para explicar el poema en prosa: la forma y la metáfora

L'aboutissement (Ducasse) de *Maldoror* (Lautréamont) abolit le vers. Dans son néant abstrait, la démarche rejoint celle de Rimbaud se débattant concrètement avec la destruction de l'alexandrin.

Il n'est pas possible d'aller plus loin.

Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*

Suzanne Bernard intentó definir el poema en prosa como aquel poema que se distingue por “l'unité, la gratuité, la brièveté”.<sup>58</sup> Sin embargo, hasta el día de hoy no existe una definición categórica del poema en prosa.<sup>59</sup> No pretendo solucionar este problema sino acercarme a él de manera formal, en un primer tiempo, y metafóricamente, en otro. Al no haber una solución en la forma, retomaré la metáfora de la división sexual del mundo para tratar de explicar este tipo de textos.

#### 2.1 La forma

Claude Pichois anuncia: “Le Français né cartésien [...] n'aime guère que ce qu'il peut définir”.<sup>60</sup> De ahí la dificultad para discernir qué hacer con un género que no es ni absolutamente verso ni absolutamente prosa. En la literatura francesa, esta división de géneros está claramente representada en la escena VI del segundo acto de *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière:

**MONSIEUR JOURDAIN.**

Non, je ne veux ni prose ni vers.

**LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.**

Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.

**MONSIEUR JOURDAIN.**

---

<sup>58</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959, p. 15. Esta publicación es considerada como un verdadero tratado sobre el poema en prosa.

<sup>59</sup> Para Hans-Robert Jauss, “il s'agit de saisir les genres littéraires non comme *genera* (classes) dans un sens logique, mais comme *groupes* ou *familles historiques*. On ne saurait donc pas procéder par dérivation ou par définition, mais uniquement constater et décrire empiriquement. En ce sens, les genres son analogues aux langues historiques, dont on estime qu'elles ne peuvent pas être définies, mais uniquement examinées d'un point de vue synchronique ou historique. « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique 1*, París, Seuil, 1970, pp. 79-101.

<sup>60</sup> Claude Pichois, especialista de Baudelaire, se encargó de la edición de sus obras completas para la colección de la Pléiade. Además de los volúmenes dedicados a Baudelaire, Pichois editó para la misma colección las obras de Colette y Nerval.

Pourquoi ?

**LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.**

Par la raison, monsieur, qu'il n'y a, pour s'exprimer, que la prose ou les vers.

**MONSIEUR JOURDAIN.**

Il n'y a que la prose ou les vers ?

**LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.**

Non, monsieur. Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose.<sup>61</sup>

Aunque la escena provoca irremediablemente la risa, los diálogos entre Monsieur Jourdain y El maestro de filosofía echan luz sobre la división categórica de géneros: los géneros no pueden mezclarse. Vaugelas, gramático del siglo XVII, explica que “J’entends par là que la prose même fasse des vers, et non pas que dans la prose on mêle des vers”.<sup>62</sup> El verso, y para ser más precisos, el alejandrino,<sup>63</sup> rigió la poesía francesa durante varios siglos.

Sin embargo, existen antecedentes de una poesía menos estructurada en la tradición literaria. Para rastrear el devenir del poema en prosa hay que revisar varios momentos de la historia literaria. El primero, como muchas de las creaciones más modernas, es la traducción.<sup>64</sup> En la tradición francesa, el poema en prosa está ligado a la traducción, en prosa, de los versos de Homero, Virgilio, Milton y Dante, entre otros. Para el siglo XIX, la pseudotraducción, definida por Venuti como “an original composition that its author has chosen to present as a translated text”,<sup>65</sup> se había creado un espacio propio dentro del campo literario: las canciones indias de *Atala* de Chateaubriand, *La Guzla* de Prosper Mérimée, las *Chansons de Bilitis* y las baladas líricas de Pierre Louÿs. Un segundo momento es el de la crisis en la versificación que deviene en el verso libre, caracterizado por la falta de una

---

<sup>61</sup> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, París, Louandre, 1910, p. 250.

<sup>62</sup> Claude Favre de Vaugelas, *Remarques de la langue française/utile à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* (1647), París, Champ Libre, 1981, p. 94.

<sup>63</sup> Según Jacques Roubaud, en 1170, Lambert le Tort de Chateaudun decide que las hazañas de Alejandro se contarían en doce sílabas. *La ieillesse d’Alexandre*, París, François Maspero, 1978, p. 7.

<sup>64</sup> La novela francesa medieval, por ejemplo, pasa primero por la traducción de textos clásicos. Así, la fórmula *mettre en roman* se empleaba para la traducción de textos latinos en lengua vernácula: *Le Roman de Thèbes*, *Le Roman d’Alexandre*, *Le Roman d’Énéas* y *Le Roman de Troie* conforman el corpus de primeras novelas en francés. A esta fórmula le sigue la de *faire un roman*, cuando en lugar de traducir, se comienza a crear.

<sup>65</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Nueva York, Routledge, 1998, p. 33.

estructura regular, metro, estrofas y rimas. El verso libre decimonónico es una de las innovaciones del simbolismo y surge como respuesta al verso clasicista del parnasianismo. Curiosamente, Victor Hugo, uno de los poetas más clásicos flexibiliza el alejandrino oficialmente:

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin.<sup>66</sup>

En este verso, Victor Hugo propone un corte de cuatro sílabas, en lugar del corte clásico de seis, cambio que permitió cierta independencia de las reglas clásicas del sistema métrico y la culminación en el verso libre. Jean-Claude Milner explica que éste: “renonce à la plupart des insignes conventionnels de la versification -excepté la typographie”.<sup>67</sup>

En su artículo “Le poème en prose comme genre”, Nathalie Vincent-Munnia señala que los primeros poemas en prosa como tales surgen en las primeras décadas del siglo XIX. Estos textos son una mezcla de meditación filosófica, lirismo personal, narración simbólica y provocación realista. Vincent-Munnia menciona a Alphonse Rabbe, Xavier Forneret, Jules Lefèvre-Deumier y a Maurice de Guérin como los primeros en trabajar la poesía en prosa. Enseguida aparece Aloysius Bertrand y su publicación de 1842: *Le Gaspard de la nuit*.<sup>68</sup> Señalar a un solo “instaurador” de poesía en prosa me parece innecesario; sin embargo, creo pertinente para este análisis mencionar *L'inquiétude du Centaure et la sérénité de la Bacchante* de Maurice de Guérin como piedra angular de la poesía en prosa, por el carácter híbrido de la criatura, pues el centauro no es ni hombre ni caballo. Los dos poemas de Guérin (breves, estructurados y simétricos, en palabras de Vincent-Munnia), se publicaron tardíamente, en 1860, pero ya desde 1840 Georges Sand había pedido su publicación en *La Revue des deux mondes*.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, París, Nelson, 1911, p. 72.

<sup>67</sup> Jean-Claude Milner, “Réflexions sur le fonctionnement du vers français”, *Ordres et raisons de langue*, París, Seuil, 1982, p. 300.

<sup>68</sup> Ver Nathalie Vincent-Munnia, “Le poème en prose comme genre”, *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, París, Honoré Champion, 2003.

<sup>69</sup> Hay que recordar que Georges Sand fue una de las escritoras más repudiadas por la crítica masculina, puesto que toda mujer que escribía era considerada como monstruosa, idea en la que abundo más adelante.

Baudelaire, en su carta-prefacio a Houssaye, explica que el poema en prosa no es lineal: “Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d’une intrigue superflue”.<sup>70</sup> La cita anterior sugiere que su prosa no es prosa como tal: “au fil interminable d’une intrigue superflue” se refiere al género de la novela, considerado como exclusivamente femenino. El autor invita a leer el texto a partir de cualquier momento de la página. Uno de los intereses principales de la forma es invitar a llevar a cabo una lectura más libre, más individual de los textos.

El poema “The Raven” de Edgar A. Poe, traducido en prosa por Mallarmé como “Le Corbeau”, marca un momento clave para la poesía francesa. De cierta manera, por la autoridad que Mallarmé confiere a Baudelaire,<sup>71</sup> la traducción de esta pieza trae consigo la aceptación de una poesía sin rima.<sup>72</sup> En el poema en prosa: No hay sílabas que contar, ni endecasílabos ni alejandrinos. Es prosa porque no hay blanco. Pero es poesía porque recurre a otros recursos literarios como la repetición, que otorga un ritmo y una “medida”:

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m’appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié — tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme de quelqu’un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre — cela seul et rien de plus.

[...]

Et de la soie l’incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait — m’emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à

---

<sup>70</sup> Charles Baudelaire, “À Arsène Houssaye”, *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose, op. cit.*, p. 276.

<sup>71</sup> “Nul doute que le poète français n’eût à quelque heure tenté ce rêve et donné à notre littérature un recueil prenant place entre la traduction de la Prose et son propre livre des *Fleurs du Mal*. Chaque fois, du reste, qu’un des poèmes se trouve encadré, soit en quelque dissertation, soit en un conte de Poe, nous en possédons une version magistrale de Baudelaire : exception dans l’interdit qu’il porte”. S. Mallarmé en Edgar A. Poe, *Les Poèmes d’Edgar Poe*, S. Mallarmé, trad., Paris, Léon Vanier, 1889, p. 136

<sup>72</sup> Rudolf Baehr señala que la rima “como en los demás países románicos, también en España la rima (en sus dos formas de asonante y consonante) es el medio ornamental más importante y difundido en todos los tiempos. Su origen es inseguro. [...] La necesidad de la rima nació probablemente en la poesía cantada, en la que la equisonancia reiteradora debía marcar el final del verso (y también el de hemistiquio) y hacer así más patente la disposición rítmica de la estrofa”. Manual de versificación española, K. Wagner y F. López Estrada, trads., Madrid, Gredos, 1970, p. 61. El ritmo, para Henri Morier, “au sens général du terme : retour, à intervalles sensiblement égaux, d’un repere constant’, où se succèdent les rythmes des astres, du cœur, de la musique, de la poésie”. Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique.

répéter « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre — quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre ; c'est cela et rien de plus.<sup>73</sup>

En el poema en prosa de Baudelaire, “Une Chevelure dans un hémisphère”, la figura que predomina es la comparación.<sup>74</sup> Desde el punto de vista tipográfico, “La Chevelure” es claramente un poema. Sin embargo, en el poema en prosa hay menos blanco, por lo que es más difícil establecer la diferencia. En cuanto a recursos poéticos, también están presentes en el poema en prosa (metáfora, el ritmo, marcado por enumeraciones, aliteraciones, asonancias, anáforas), con la ventaja para el creador de que no deben seguir los esquemas rígidos de la versificación.

Tanto en el verso libre como en la prosa poética, la mancha tipográfica es un elemento de planificación para la escritura y de predisposición para la lectura, por lo que en aras de una definición del género, voy a explorar su carácter visual: *Le Gaspard de la nuit*, por ejemplo, tenía una propuesta inspirada en el caleidoscopio: las estrofas pueden “recortarse” y leerse en varios sentidos.

O bien, tomemos otro caso: el análisis que sobre la relación entre la disposición tipográfica y el poema en prosa toma como fuentes primarias dos paratextos: en primer lugar, el prefacio de Stéphane Mallarmé a *Poème : Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* y enseguida, el prefacio de Baudelaire a *Le Spleen: Petits Poèmes en prose*.

El blanco en la página juega un papel central en la poesía de Mallarmé, que no sólo desarrolló la problemática de la página en blanco, sino que se sirvió de la metáfora del blanco en la disposición textual para establecer la diferencia entre prosa y poesía. La poesía, para él, se distingue de la prosa por la cantidad de blanco en la página. En la poesía, el blanco ocupa más espacio que en la prosa, en donde el blanco sólo se encuentra en los márgenes. En su prefacio a *Un coup de dés*, el escritor señala que:

Les blancs en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau,

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Ver el estudio de las dos “cabelleras” de Baudelaire de Barbara Johnson: “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes”.

lyrique ou de peu de silence alentour, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.<sup>75</sup>

La mancha tipográfica se ve constreñida con Mallarmé. En el *Coup de dés*, el papel se niega a ser ocupado, el blanco invade todo y por momentos sólo hay blanco. El blanco interactúa directamente con el texto. Sin embargo, ésta no es una idea nueva: Bertrand ya hablaba de espaciar el texto, “blanchir comme si c’était de la poésie”.<sup>76</sup>

Si continuamos con el procedimiento del blanco, encontramos que el tiempo se habla con blancos: el lector hace blancos, da sus propios tiempos, como en la respiración. Claudel afirma que hablamos en verso, que cada unidad de aliento está en verso, y no en prosa: “le vers composé d’une ligne et d’un blanc est cette action doublé, cette respiration par laquelle l’homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible”.<sup>77</sup> El blanco en el papel es el ritmo del habla. Paul Claudel fue uno de los escritores franceses más adeptos al verso libre. La forma que da al incipit de “Tête d’Or” es una muestra de los límites borrosos entre poesía y verso:

CÈBES. – Me voici,  
Imbécile, ignorant,  
Homme nouveau devant choses inconnues,  
Et je tourne la face vers l’Année et l’arche pluvieuse,  
J’ai plein mon cœur d’ennui !  
Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? que  
faire ? À quoi emploierai-je ces mains qui pendent ? ces  
pieds qui m’emmènent comme les songes ?<sup>78</sup>

Este ejemplo de Claudel es muy interesante, pues el verso libre es aquí casi un alejandrino. Sin embargo, hasta ahora no hemos podido establecer criterios absolutos para distinguir los géneros; hasta ahora se ha revisado el poema en prosa, su diferenciación con el verso libre y la prosa poética, el aspecto tipográfico

---

<sup>75</sup> Stéphane Mallarmé, *Poème : Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, París Gallimard, 1914, p. 12.

<sup>76</sup> Aloysius Bertrand, “Instructions à M. Le Metteur en pages”, *Gaspard de la nuit*, París, Gallimard, 1980.

<sup>77</sup> Paul Claudel, “Réflexions et propositions sur le vers français”, *Positions et propositions*, París, Gallimard, 1965, p. 132.

<sup>78</sup> Paul Claudel, “Tête d’or”, *Théâtre I*, París, Gallimard, 2011, p. 33.

puramente formal, sin realmente alcanzar una definición. Entonces, es necesario acercarse de otra manera: desde la metáfora de la división sexual del mundo.

## 2.2. La metáfora

Claude Pichois comenta en su edición de las obras completas de Baudelaire que la *chantefable* medieval “serait déjà un poème en prose”.<sup>79</sup> En realidad, el texto no hace más que alternar los géneros: se trata de una ‘composition poétique dans laquelle des parties en vers chantées alternent avec des parties en prose récitée’.<sup>80</sup> La *chantefable* y el prosímetro son géneros literarios que alternan fragmentos en verso y en prosa, pero sin mezclarse. *La Vita* de Dante o *De consolatione philosophiae* de Boecio, son un ejemplo de esto. Sin embargo, es posible rescatar la referencia a *Aucassin et Nicolette*. En la obra, existe un juego de inversión de géneros sexuales: Aucassin es un joven con atributos femeninos, mientras que Nicolette es una chica viril. Los jóvenes emprenden una travesía para poder estar juntos, pues el padre de Aucassin se opone al matrimonio de su hijo con una sarracena, Nicolette. En medio de sus aventuras llegan al país de Torelore, en donde los hombres dan a luz.

*Aucassin et Nicolette* era obra inclasificable que no encontró respuesta sino hasta el siglo XIX. Para este periodo, es necesario tomar en cuenta otro elemento del poema en prosa, no relacionado con su aspecto formal, sino con la vida social: la condición de la mujer.

La literatura francesa decimonónica está marcada por cierto desprecio a la mujer y a lo femenino. Théophile Gautier, considerado por sus pares como uno de los mejores poetas, afirmaba que:

il est vrai que les femmes ne s’entendent pas plus en poésie que les choux et les roses, ce qui est très-naturel et très-simple, étant elles-mêmes la poésie ou tout au moins les meilleurs instruments de poésie : la flûte n’entend ni ne comprend l’air que l’on joue sur elle.<sup>81</sup>

Este desprecio es aún más palpable cuando los autores se expresan de las mujeres que escriben. El término “bas-bleus” se utilizaba para burlarse de ellas, para

---

<sup>79</sup> Charles Baudelaire, “Notice”, *op. cit.*, p. 1293.

<sup>80</sup> Centre national des ressources textuelles et lexicales.

<sup>81</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, París, Charpentier, 1880, p. 217.

degradarlas. La mujer no podía escribir, se mancharía las medias (les bas) con tinta (le bleu). Marceline des Desbordes, Flora Tristan, Georges Sand, Eugénie de Guérin y Anna de Noailles, son algunas de las mujeres que “se atrevieron a escribir” y terminaron ridiculizadas y despreciadas por sus contemporáneos: “la série de femmes qui écrivent ne sont plus de femmes. Ce sont des hommes, – du moins de prétention, – et manqués ! Ce sont des Bas-bleus. Bas-bleu est masculin. Les Bas-Bleus ont, plus ou moins, donné la démission de leur sexe”.<sup>82</sup> En la dicotomía hombre mujer, la mujer siempre pierde.

Así, autores que en su obra parecen tener cierta sensibilidad, llegan a dar declaraciones de lo más reveladoras. Jules Barbey d’Aurevilly, por ejemplo, escribe que: “Je ne sais pas ce qui manque aux femmes, – disait le vieux Corneille, dont la bonhomme sublime fut parfois gauloisement railleuse ; – mais pour faire des vers, il leur manque quelque chose... » et rien de plus vrai”.<sup>83</sup> Las mujeres no pueden escribir porque les falta *algo*. Entonces, no es de sorprender que cuando se habla de decadencia en el hombre, ésta se relacione inmediatamente con el afeminamiento, que es una discapacidad porque lo acerca a la mujer. Por ejemplo, la novela *À rebours* de Karl-Joris Huysmans comienza con la descripción de la familia des Esseintes, antaño viril, “composée d’athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres”, corrompida por las relaciones de consanguinidad y que resulta en “l’effémination des mâles”.<sup>84</sup> El protagonista, Jean des Esseintes, es la ilustración más adecuada de la degeneración no sólo de su familia, sino también de su época. Des Esseintes está discapacitado: es impotente, estéril, invertido.

Los dos modelos de degeneración de una poesía “contaminada” por la prosa son: *Les Chants de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse y *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. *Les Chants de Maldoror* de Isidore Ducasse están organizados en seis cantos, cada uno dividido en varias estrofas de prosa. La narración pretende ser una apología del mal, un tema recurrente de la literatura finisecular. Sesenta estrofas

---

<sup>82</sup> Jules Barbey d’Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, París, Victor Palmé, 1878.

<sup>83</sup> Jules Barbey d’Aurevilly, “Mme Marceline Desbordes-Valmore”, *Les Poètes, Les Œuvres et les hommes III*, París, Amyot, 1862.

<sup>84</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, París, Gallimard, 1977, p. 72.

suman el conjunto de aventuras marcadas por hispanismos, comparaciones y máximas, elementos utilizados para acentuar el carácter poético de la obra:

C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le cœur d'un requin, mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement. Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable !<sup>85</sup>

À *Rebours* de Joris-Karl Huysmans oscila entre varios géneros (ensayo, novela, poema en prosa), pero se le ha clasificado en el de poesía en prosa tal vez por comodidad. En todo caso, dentro de la novela, Huysmans ofrece un acercamiento que pone de relieve el poema en prosa como un modo propicio para seres “inapropiados”, como des Esseintes:

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique.

Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls. En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Gallimard, 1997, p. 153.

<sup>86</sup> J.K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 291.

El poema en prosa llegó a convertirse en el estandarte de la literatura decadente. Entre los temas que obsesionaron la literatura finisecular se encuentran la histeria y la inversión, dos enfermedades mentales *graves* del siglo XIX, documentadas en manuales médicos que sirvieron de inspiración para la literatura: Flaubert utilizó el *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* de 1859 para la construcción de Madame Bovary. Por su parte, “ J.-K. Huysmans se targue ainsi d’avoir suivi pas à pas le *Traité des névroses* du docteur Auguste Axenfeld pour rendre compte des nausées, névralgies, troubles digestifs, illusions sensorielles de des Esseintes dans *À rebours*”.<sup>87</sup> Obra sin reglas, a caballo entre el ensayo, la novela y el poema en prosa, *À rebours* es un texto decadente que se construye por oposiciones estéticas y morales “les procédures de détournement comme la perversion d’un mineur, l’échange des sexes entre un homme efféminé et une femme virile, l’exercice de la gastronomie par voie de lavement, etc.”,<sup>88</sup> El mismo título, *À rebours*, a contrapelo, da cuenta de la inversión de géneros que se opera dentro del texto mismo. No es novela ni ensayo, es más bien un texto híbrido, o hermafrodita, al igual que el invertido del siglo XIX, que no es hombre ni mujer:

Hermaphrodite et neutre : celui-là est le véritable troisième sexe, dont le sexe anatomique (masculin) et le genre (féminin) s’annulent dans la disposition en croix du chiasme « une âme de femme dans un corps d’homme » – et vice versa. De ce schéma général découlent toutes les recherches ultérieures de la psychiatrie sur l’inversion sexuelle, dominées – écrasées, pourrait-on presque dire – par la binarité et le dualisme, le modèle du couple et des contraires : l’androgynie et la gynandre, l’inné et l’acquis (la tare (congénitale) et le vice (par corruption), la psyché et les organes, le masculin et le féminin, l’endroit et l’envers.<sup>89</sup>

Cabe entonces afirmar que el poema en prosa es una suerte de hermafrodita o, en el mejor de los casos, andrógino. Hay que hacer la diferencia: el andrógino forma parte de los tres sexos originales platónicos;<sup>90</sup> el hermafrodita es un ser

---

<sup>87</sup> Daniel Grojnowski, *Le sujet d’À rebours*, París, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 11.

<sup>88</sup> *Confessions d’un inverti-né, suivis de Confidence et aveux d’un parisien par Arthur W.*, D. Grojnowski, ed., París, José Corti, 2007, p. 82.

<sup>89</sup> Laure Murat, *La loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe*, París, Fayard, 2006, p. 136.

<sup>90</sup> El término aparece por vez primera en *El Banquete* de Platón y hace referencia a un ser que reunía en su cuerpo los sexos masculino y femenino, o dos sexos masculinos o dos femeninos. Según cuenta el mito, estos seres intentaron invadir el Olimpo. Zeus, al percatarse de ello, les lanzó un rayo que los

confuso, un ser monstruoso que representa el declive del mundo. Figura exaltada del siglo XIX, el andrógino es la completitud a la que el hombre aspira, a la que Joséphin Péladan construyó un culto:

Éphèbe aux petits os, au peu de chair, mélange de force qui viendra et de grâce qui fuit. O moment indécis du corps comme de l'âme, nuance délicate, intervalle inaperçu de musique plastique, sexe suprême, mode troisième ! Los à toi !

Vierge au bras mince, au peu de gorge, illusion de force qui se joue, cachée dedans la grâce ; heure vague du corps et point confus de l'âme ; hésitante couleur, accord enharmonique, héros et nymphe, apogée de la forme, la seule conceptible au monde des esprits. Los à toi.<sup>91</sup>

E incluso Baudelaire hace un elogio a la androginia:

*L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants,*

*Dulce balneum suavibus*

*Unguentatum odoribus,*

Y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet.<sup>92</sup>

En todo caso, el poema en prosa es poema en prosa por convicción de la aspiración libertaria en los planos artísticos y personales de sus cultivadores.<sup>93</sup> El poema en prosa se declaró a sí mismo cuando Mallarmé, en su prefacio, anunció que a partir de ese momento la poesía en prosa era un género aparte:

Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des

---

dividió en hombre y mujer. Desde entonces, se dice que el hombre y la mujer erran buscando su otra mitad.

<sup>91</sup> Joséphin Péladan, *De l'androgynie. Théorie plastique*, Puiseaux, Pardès, 1988, pp. 69-70.

<sup>92</sup> Charles Baudelaire, "Un mangeur d'opium", *Les Paradis artificiels*, op. cit., p. 499.

<sup>93</sup> Escritores proscritos: no es coincidencia.

rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie — unique source.

“Poésie – unique source”: el poema en prosa, el verso libre y la prosa poética tienen, finalmente, una fuente común. Llama la atención el hecho de que, en los tres casos, la mancha tipográfica en contraste con el blanco que anunciaba Mallarmé, sea una constante y parte esencial en la definición del género. La disposición visual del texto es tan importante como la música de las palabras.

Los géneros tienen que ser revisados y corregidos. En el siglo XIX, la poesía se deslizó hacia la prosa (¿o el hombre se deslizó hacia la mujer?, ¿o viceversa?), lo que dio cabida a textos de diferente naturaleza: el verso libre, la prosa poética y la poesía en prosa. Así como las transgresiones a la norma sexo/género han suscitado encendidos debates y hasta persecuciones, entre los géneros que han provocado mayor malestar desde su momento de producción está el poema en prosa. Alfred de Vigny asevera que “la poésie n'est que dans le vers et non ailleurs. De grands écrivains ont eu des velléités poétiques mais n'étaient pas poètes.”<sup>94</sup> y Voltaire: “Qu'est ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance ?”<sup>95</sup> Así como se puede aceptar que *À rebours*, tal vez por ser clasificado como novela, sea un texto híbrido, hay que aceptar que el poema en prosa no entra una clasificación absoluta. Las dicotomías prosa/verso, hombre/mujer resultan una problemática que puede estudiarse desde estos textos, como lo hace Barbara Johnson en sus estudios críticos.

### **2.3. Barbara Johnson y su manera de otorgar a las mujeres su lugar en la crítica**

“Anything may happen  
when womanhood has ceased to be a protected occupation”

Virginia Woolf

---

<sup>94</sup> Alfred de Vigny, *Œuvres complètes I*, F. Baldensperger, éd., París, Gallimard, 1950, p. 553.

<sup>95</sup> Citado por Barbara Johnson en “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes”, art. cit., p. 450.

Cuando Barbara Johnson fue invitada a remplazar a Paul de Man en la cátedra “Genre Theory and the Yale School”, descubrió que la invitación era para hablar no de su trabajo sino de la obra de Paul de Man. Esta experiencia le confirmó que: “like others of its type, the Yale School has always been a Male School”.<sup>96</sup> Johnson también pudo confirmar que la presencia de la mujer dentro de los programas universitarios era muy pobre. Por ejemplo, en la sección ‘Life Stories’ del curso “Man and His Fictions: Narrative Forms” Barbara Johnson no encontró ningún texto teórico escrito por una mujer. En 1980, el curso cambió de nombre por uno más neutro: “Narrative Forms”. Así, Barbara Johnson comenzó una labor de rescate de Mary Shelley (hasta entonces considerada como el *supplément* de Percy Shelley y una escritora de cuentos para niños) que le permitiría más tarde abrir el camino para el estudio de autoras afroamericanas gracias al curso “The Slave Narrative”, que tuvo a Zora Neale Hurston dentro de sus primeros temas.

*A Life with Mary Shelley* es la publicación contra *Deconstruction and Criticism*, en el que la presencia de la mujer, o mejor dicho su ausencia, escandalizó a la autora: “In a book that announces itself as a study of difference, the place of the woman is constantly being erased”.<sup>97</sup> Uno de los ensayos que conforman la publicación es “Gender Theory and the Yale School” (1984), en el que recorre el proceso de recuperación de la figura de Mary Shelley. El texto “La loi du genre” de Derrida sirve como pretexto para hablar de la monstruosidad en Shelley y en el género: “As soon as genre announces itself, one must respect a norm, one must not cross a line of demarcation, one must not risk impurity, anomaly, or monstrosity.”<sup>98</sup> Johnson establece de cierta manera una genealogía entre la mujer que escribe, esas “bas-bleus” consideradas monstruos por sus contemporáneos y la ensayista misma.

El momento clave en el ensayo de Johnson es la revelación de una omisión en su propia obra. Barbara Johnson había hasta entonces enfocado su obra a autores como Mallarmé, Baudelaire o Melville y aunque admite que la diferencia ha estado

---

<sup>96</sup> Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley*, Stanford, California, Stanford University Press, 2014, p. 27.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 28.

presente desde sus inicios, descubre que no la ha abordado desde el estudio de una mujer:

What happens when one raises Mary Jacobus's question: 'Is there a woman in this text?' The answer is rather surprising. For no book produced by the Yale School seems to have excluded women as effectively as *The Critical Difference*. No women authors are studied. Almost no women critics are cited. And, what is even more surprising, there are almost no female characters in any of the stories analyzed.<sup>99</sup>

Ya en el siglo XIX, la imposibilidad léxica para nombrar a una mujer escritora revelaba la posición que ésta ocupaba dentro del campo literario: inexistente. La 'femme auteur',<sup>100</sup> como la poesía en prosa, sufrían la dificultad de ser nombradas: "Si un nom n'existe pas dans la langue, c'est qu'il n'y a pas de place dans l'ordre du monde— ni dans celui de sa société pour ce qu'il désigne".<sup>101</sup> En la tradición francesa existía, como ya mencioné anteriormente, el término 'bas-bleus',<sup>102</sup> pero no deja de tener una connotación peyorativa.

Al acercarse a fuentes especializadas, los resultados no dejan de sorprender: el primer número de la revista *Magasin du XIX siècle* (2011)<sup>103</sup> está dedicado a la 'femme auteur' pero el proyecto se ve inmediatamente eclipsado por un Michel Houellebecq que abre este número con una entrevista en la que no se hace ni una sola mención a una mujer.<sup>104</sup> La mujer que escribía en el siglo XIX sigue sin encontrar su lugar. Así, en palabras de Virginia Woolf, "women and fiction remain unsolved problems".

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>100</sup> La palabra *auteur* en francés, como otros oficios, no tenía femenino hasta principios de los años 2000 cuando en la región de Quebec se propuso el vocablo *auteure*. El diccionario francés *Le Petit Robert* integró la entrada *autrice* (como *actrice*), que por cierto nadie utiliza.

<sup>101</sup> Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, París, Seuil, 1989, p. 24.

<sup>102</sup> El término también aparece en *A Room of One's Own*. Virginia Woolf menciona que "Pope or Gay is said to have satirized [Lady Winchilssea] 'as a blue-stocking with an itch for scribbling'." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin, 2004, p. 70.

<sup>103</sup> Se trata del primer número de una revista de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes.

<sup>104</sup> El lugar de la mujer dentro de la academia puede alcanzar niveles aberrantes: en 1980 Hélène Rytman fue estrangulada por su marido, el filósofo Louis Althusser dentro de las instalaciones mismas de la École Normale Supérieure. Althusser fue declarado irresponsable de los hechos. Cuando Claude Sarraute denunció públicamente la condena del juez al relacionar el caso de Althusser con el de Issei Sagawa (quien asesinó a una mujer en Francia, la desmembró y comió para ser liberado por la justicia francesa), la periodista fue acusada de difamación por parte del círculo cercano de Althusser. Como respuesta, el filósofo escribió el texto autobiográfico *L'avenir dure longtemps*.

En 1929 Virginia Woolf escribió el ensayo *A Room of One's Own*.<sup>105</sup> El texto representa la búsqueda para estudiar la noción de la mujer en la escritura desde tres perspectivas: cómo es la mujer, las ficciones que escriben y la ficción que se escribe sobre ella. A partir del personaje de Judith Shakespeare, la autora plantea problemas tan serios como la falta de accesibilidad a las instituciones educativas y la diferencia de oportunidades:

That woman, then, who was born with a gift of poetry in the sixteenth century, was an unhappy woman, a woman at strife against herself. All the conditions of her life, all her own instincts, were hostile to the state of mind which is needed to set free whatever is in the brain. But what is the state of mind that is most propitious to the act of creation? I asked.<sup>106</sup>

En distintas latitudes y épocas, este ensayo ha sido fundamental para la reivindicación de la mujer en la literatura. Por ejemplo, María Elena Madrigal señala a propósito de las participantes de la revista *Rueca*:

Las mismas mujeres de *Rueca*, añade Leticia Romero, buscaron en la imaginaria Judith Shakespeare una justificación histórico-literaria para incursionar en tierras ignotas. Paradójicamente, algunos pasajes de su fuente de validación escaparon como argumento a su novedoso quehacer. En su ensayo *Un cuarto propio*, Virginia Woolf crea a esa Judith para defender el derecho de las escritoras a la escritura, particularmente de la poesía [...].<sup>107</sup>

La postura de Woolf frente a la situación es tajante: la crítica se limita a ciertas notas y homenajes a Jane Austen, Emily y Charlotte Brontë y George Eliot. Los estudios sobre las mujeres que escriben se limitan a abordar cuatro escritoras en una misma categoría, aunque lo único que tienen en común, como Woolf indica, es el hecho de no haber tenido hijos.

Las reflexiones de Woolf exploran, por un lado, las condiciones económicas necesarias para que una mujer pueda escribir.<sup>108</sup> La autora observa que la mujer está

---

<sup>105</sup> El documento está conformado por una serie de conferencias dirigidas a las estudiantes de Newham y Girton, las filiales femeninas de la Universidad de Cambridge.

<sup>106</sup> *A Room of One's Own*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>107</sup> María Elena Madrigal, "De intrusas a autoridades. Una reflexión sobre las ensayistas", mecanoscrito inédito, s.l.

<sup>108</sup> Cuando Virginia Woolf enuncia que "money dignifies what is frivolous if unpaid for" (*op. cit.*, p. 75), se refiere a la producción de artículos y reseñas y traducciones.

incapacitada para la escritura desde el momento en que no puede acumular dinero y alcanzar cierta independencia: “a woman must have money and a room of her own if she is to write”.<sup>109</sup> De ahí el título del ensayo. La mujer carecía de una estabilidad financiera que le permitiera participar en la construcción de espacios para su desarrollo intelectual:

Now if she had gone into business; had become a manufacturer of artificial silk or a magnate on the Stock Exchange; if she had left two or three hundred thousand pounds to Fernham, we could have been sitting at our ease to-night and the subject of our talk might have been archaeology, botany, anthropology, physics, the nature of the atom, mathematics, astronomy, relativity, geography.<sup>110</sup>

No sólo estas disciplinas universitarias le estaban vedadas, el espacio mismo le era ajeno. Entonces, la universidad se presenta ante ella como un santuario. Incluso las bibliotecas estaban limitadas para la mujer: “ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction”.<sup>111</sup>

Por otro lado, Woolf explica el impedimento de la mujer para escribir por su papel dentro de la sociedad. La mujer tiene que dar a luz, criar y educar a los hijos y por lo general está relegada a las tareas del hogar: “as Miss Nightingale was so vehemently to complain—”women never have an half hour... that they can call their own”— she was always interrupted”.<sup>112</sup> Finalmente, al estudiar la visión del hombre frente a la mujer en la escritura, Woolf no puede sino constatar que: “there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually”.<sup>113</sup> Desde la jerarquización de los temas de conversación del hombre hasta la condescendencia frente a la producción de la mujer dejan ver un desprecio absoluto por la mujer.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 63.

<sup>114</sup> “It is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are ‘important’; the worship of fashion, the buying of clothes ‘trivial’. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it

Una de las propuestas críticas de Virginia Woolf consistía en revisar la manera en la que el hombre percibía a la mujer:

The garrulous sex, against common repute, is not the female but the male; in all libraries of the world the man is to be heard talking to himself and for the most part about himself. It is true that women afford ground for much speculation and are frequently represented; but it is becoming daily more evident that Lady Macbeth, Cordelia, Ophelia, Clarissa, Dora, Diana, Helen and the rest are by no means what they pretend to be. Some are plainly men in disguise; others represent what men would like to be, or are conscious of not being.<sup>115</sup>

Actualmente, la situación de la mujer dentro de los espacios académicos en Francia continúa en la marginalidad: en el catálogo de la biblioteca de la École Normale Supérieure de París, la búsqueda ‘critique femme’ arroja 82 resultados, mientras que ‘critique homme’ lanza 696. Como puede constatarse, en el siglo XXI la cuestión aún no ha sido resuelta. En las historias literarias francesas pueden leerse frases como “De Racine date l’empire de la femme dans la littérature”.<sup>116</sup> Pareciera que esta construcción da a entender que el hombre otorga a la mujer su lugar en la historia literaria. Por eso, en la crítica, trabajos como el de Barbara Johnson, ganan para las mujeres un sitio en la academia por ellas mismas. *A Life with Mary Shelley* es una respuesta a la abolición de la diferencia en su propia obra, pero sobre todo es una respuesta a la pregunta planteada por Woolf en su ensayo *A Room of One’s Own*:

And yet, I continued, approaching the bookcase again, where shall I find that elaborate study of the psychology of women by a woman? If through their incapacity to play football women are not going to be allowed to practice medicine.<sup>117</sup>

Durante largo tiempo, la escritura estuvo restringida para la mujer y, si bien ha podido, como señala Woolf, escribir para ganar dinero, su legitimidad se ha visto disminuida. El estudio de Mary Shelley de Barbara Johnson para explorar la

---

deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room”. *Ibid.*, p. 85.

<sup>115</sup> Virginia Woolf, “Men and Women”, *Books and Portraits. Some Further Selections from the Literary and Biographical writings of Virginia Woolf*, Londres, Howarth Press, 1977 p. 28-29.

<sup>116</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Monaco, Hachette, 1964, p. 546.

<sup>117</sup> *A Room of One’s Own*, *op. cit.*, p. 91.

autobiografía (género ilustrado tradicionalmente con los ejemplos de Rousseau, Dickens, Freud y Sartre) representa un gran esfuerzo para cimentar el proyecto de Virginia Woolf, el de reestudiar el lugar de la mujer dentro del campo literario.

## Capítulo III

### 3. De las falsas simetrías a la hibridez: un leitmotiv de Barbara Johnson

La taxonomía ha sido una de las principales inquietudes no sólo de la literatura sino también de la sociedad. Para Georges Balandier, se trata del “paradigme des paradigmes”.<sup>118</sup> Por consenso social, el ser humano se divide en hombre y mujer, la literatura en prosa y poesía. Estos apuntes pretenden revisar la manera en la que Barbara Johnson se sirve de la dicotomía sexogenérica y genérica para problematizar el poema en prosa en los ensayos “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes” y “Allegory’s Trip-Tease”.<sup>119</sup> Dado que en ambos ensayos los géneros textuales y sexuales se confunden, en las líneas a continuación revisaré la manera en la que Johnson desplaza, a través de una metáfora, las diferencias anatómicas entre los sexos hacia las diferencias entre la prosa y la poesía, poniendo especial interés en el carácter híbrido del poema en prosa. Posteriormente analizaré la convivencia entre poesía y prosa que permite este “tercer género”, para finalmente concentrarme en el uso de la ironía y la metáfora como rostrales en los textos de Johnson.

#### 3.1 Diferencias anatómicas

Barbara Johnson coincidiría con cualquier médico en que la sexualidad es fundamental en la vida humana. En el tono lúdico propio del estilo de Johnson, el médico Alex Comfort afirma en uno de sus manuales que: “if a Martian was writing a history of human idiocy, he’d start with sexual behavior”.<sup>120</sup> En este discurso médico, sexo y género se utilizan con frecuencia de manera intercambiable: hombre, mujer, conducta sexual, función reproductiva, sexo anatómico y actividad erótica parecen

---

<sup>118</sup> Georges Balandier, *Antropo-logiques*, París, P.U.F., 1974.

<sup>119</sup> Los textos fueron publicados en 1976 y 1980, respectivamente. El primero apareció en el número 28 de la revista *Poétique*, dedicado al discurso en la poesía, y el segundo en *The Critical Difference*, el libro de Johnson dedicado a la diferencia en la crítica literaria. En lo posterior me referiré a “Quelques conséquences...” con la marca a§ y a “Allegory...” con b§, seguidas por el número de parágrafo de la traducción que propongo en los apartados 3.5 y 3.6, respectivamente.

<sup>120</sup> Alex Comfort, *More Joy of Sex. A Lovemaking Companion to The Joy of Sex*, Nueva York, Simon and Shuster, 1974, p. 110.

utilizarse como sinónimos, a veces sólo identificables por el contexto. Pero sexo y género son conceptualmente diferentes e independientes entre sí. El sexo se entiende entonces como las diferencias corporales que permiten clasificar al ser humano,<sup>121</sup> dividido únicamente en dos: hombre y mujer. Como en cualquier sistema binario, el objetivo es crear un sistema confiable, infalible y simétrico, en el que los límites estén regulados. La dicotomía hombre/mujer ha permitido la instauración de otros sistemas binarios igualmente limitados: blanco/negro, bueno/malo, rico/pobre y la lista continúa. Como Rosiska Darcy de Oliveira señala:

O universo cultural e social humano se organiza em torno do eixo da dicotomia sexual, associado cada pólo a um campo de atributos e qualidades em que se exprimem diferença e complementaridade.<sup>122</sup>

Cuando las diferencias entre los sexos se vuelven difusas, cuando aparece una dificultad para diferenciar entre uno y otro, una de las primeras reacciones que produce la falta de claridad es la repulsión:

The distinction of the sexes is the most basic of human divisions and pervades every level of thought, religion and society. Movement between the sexes is perhaps the most obvious and striking example of a confusion or transcendence of categories and therefore a symbol of every varied potential.<sup>123</sup>

En el siglo XIX, el caso de Herculine Barbin,<sup>124</sup> persona intersexual, resulta ilustrativo para explorar la poca cabida que tienen las personas inclasificables: “s/he articulates the early sense of abjection that is later enacted first as a devoted laughter or lover to be likened to a “dog” or a “slave” and then finally in a full and fatal form as s/he is expelled and expels h/erself from the domain of all human beings”.<sup>125</sup> Al

---

<sup>121</sup> Según Freud, “en rencontrant un être humain [...] vous voyez immédiatement s’il est homme ou femme. C’est la première chose qui vous frappe en lui et vous êtes habitués à faire avec une extrême assurance cette distinction”. “La féminité”, en *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, París, Gallimard, 1936. Citado por Luce Irigaray en *Speculum de l’autre femme*, París, Minuit, 1974, p. 9.

<sup>122</sup> Rosiska Darcy de Oliveira, *Elogio da diferença. O feminino emergente*, San Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p. 29.

<sup>123</sup> Paul M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 151.

<sup>124</sup> Las memorias de Herculine Barbin fueron “descubiertas” y publicadas por Foucault bajo el título *Mes souvenirs*. Judith Butler retomaría el testimonio en su libro fundacional *Gender Trouble*.

<sup>125</sup> Judith Butler, “Subversive Bodily Acts”, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 2015, p. 104.

no poder ser etiquetada ni como mujer ni como hombre, Herculine termina por suicidarse. La rigidez de los papeles sexuales y la incapacidad de ver en el hombre características femeninas y masculinas en la mujer impiden la entrada al mundo como lo conocemos de cualquier forma de expresión alterna al sistema binario.

### **3.2 El poema en prosa como convivencia**

De manera análoga a la repulsión que suscitó en su momento el cuerpo de Herculine, en el plano literario hubo reacciones de confusión y protesta ante un caso de intergenericidad: el poema en prosa. El malestar residía en la dificultad para asignarle un género.

En los ensayos de Barbara Johnson que nos ocupan, el punto de partida es la diferencia anatómica entre los sexos para reflexionar, primero, sobre los géneros literarios y, bajo esta premisa, incidir en el campo sociológico, insistiendo en las dicotomías hombre/mujer y poema/prosa. Johnson describe la primera percepción del poema en prosa de la siguiente manera: “impotencia, monstruo, bastardo, híbrido: la tarjeta de presentación del poema en prosa se lee como un catálogo de trastornos de la generación”. (a§3) El poema en prosa es reducido por algunos críticos al hermafroditismo, no en el sentido divino que tenía en el mito de Platón ni en *Las Metamorfosis* de Ovidio, sino en el sentido monstruoso del caso de Herculine. Sin embargo, algunos autores como Bertrand lo tuvieron como vía creadora y Mallarmé o Baudelaire lo revalorizaron. Barbey d’Aurevilly, por ejemplo, le otorga una nueva amplitud y lo “naturaliza” al afirmar que el mundo no se limita a una dicotomía:

Ma ‘Niobé’ est une production *Hermaphrodite* qui répond au mot de Monsieur Jourdain : *Tout ce qui n’est pas vers est prose et tout ce qui n’est pas prose est vers*. Dans l’ordre des créations de l’esprit comme dans les créations de la Nature, il y a des créations intermédiaires entre les créations contrastantes. Le monde ne se rompt pas en deux, mais se relie toujours en trois. La Nature procède par nuances, l’esprit aussi.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Jules Barbey d’Aurevilly, “Lettre à Trebutien du 22 mars 1853”, *LT*, p. 566-567. Citado por Mathilde Bertrand en “Le Dandy en Bas-bleus”, p. 10.

La decisión de Barbara Johnson de disertar, a lo largo de su obra, sobre el poema en prosa, particularmente en Baudelaire y en Mallarmé, responde no sólo al interés que tiene en el cambio de paradigma que este género significó, sino también en su hibridez y extrañeza. Como la fórmula de Barbey indica –‘Le monde ne se rompt pas en deux, mais se relie toujours en *trois*’– el poema en prosa es el estandarte de la convivencia de dos géneros y si no la aparición de un tercero, sí de la aceptación de éste. No es fortuito si en “Algunas consecuencias de la diferencia anatómica de los textos” recurre a Freud en los epígrafes: “todos los individuos humanos, a consecuencia de su disposición constitucional bisexual, y de la herencia cruzada, reúnen en sí caracteres masculinos y femeninos, de suerte que la masculinidad y feminidad puras siguen siendo construcciones de contenido incierto”. (a§epígrafe) En esta misma línea, “Allegory’s Trip-Tease” se refiere constantemente a Narciso, una de las metamorfosis de Ovidio con cierta fluidez genérica:<sup>127</sup> “many lads and many girls fell in love with him, but his soft young body housed a pride so unyielding that none of those boys or girls dared to touch him”.<sup>128</sup>

Barbara Johnson retoma el poema en prosa como la nueva puesta textual de la convivencia y convergencia de dos géneros. El objetivo de “Algunas consecuencias...” es el cuestionamiento de las relaciones binarias y la búsqueda de un punto en la que puedan converger varias opciones, gracias a una reflexión que parte del lenguaje:

Si, entonces, el poema en prosa conserva un interés para nosotros, que habíamos dejado de considerarlo como absolutamente oximorónico, éste nos invita a interrogarnos no sobre la diferencia entre poesía y prosa, sino sobre la naturaleza de una necesidad de diferencia en el interior de la lengua, necesidad que persiste más allá de todas esas manifestaciones particulares. (a§2)

Este tercer género reaparece como un nuevo paradigma de interseccionalidad. Como Mathilde Bertrand señala:

---

<sup>127</sup> En la mitología griega existen algunos ejemplos de cambios de sexo: Leucipo y Kainos; dentro de *Las Metamorfosis*, Tiresias y Hermafrodito.

<sup>128</sup> Ovidio, *The Metamorphoses*, Mary M. Innes, trad., Londres, Penguin, 1955, p. 90.

[l]es romans de Barbey d'Aureville], qui sont aussi des poèmes en prose, relèvent de ce troisième genre auquel appartiennent les dandys aussi bien que les bas-bleus, dont ils illustrent la puissance et la fécondité. Malgré les réticences et les préjugés qui voudraient que ni les uns ni les autres ne puissent atteindre à la grandeur et à la gloire d'une œuvre pérenne, survivre aux succès éphémères et transitoires de la mode et prétendre à l'éternité.<sup>129</sup>

El poema en prosa permite, por un lado, reflejar la multiplicidad de identidades, y por el otro, intentar borrar la diferencia: “ni antítesis, ni síntesis, el poema en prosa es el lugar a partir del cual la polaridad –y entonces, la simetría– entre presencia y ausencia, entre prosa y poesía, *disfunciona*”. (a§11)

### 3.3. Las falsas simetrías

Sin embargo, Barbara Johnson nos advierte que buscar eliminar las diferencias sólo las escondería: “¿no llegamos precisamente a la concepción falsamente simétrica de relación entre verso y prosa que el poema en prosa aparentemente busca cuestionar?” (a§8) Para Johnson, esta “tentación de la simetría” sólo reafirma las relaciones binarias. Si en cuanto al texto Johnson se cuestiona si “la diferencia entre prosa y verso se esboza entre dos especies de marca, o entre la presencia y la ausencia de marca” (a§9), en relación con el sexo cuestiona la definición de diversas identidades sexogénicas a partir del modelo masculino heterosexual. Para Johnson, suprimir los géneros es una salida fácil para evitar la discusión, la controversia. Así como la transgenericidad corpórea perturba las certezas metódicas y las asignaciones sexoidentitarias, al volver inestables los géneros literarios, el poema en prosa logró la visibilización de un tercer género. Barbara Johnson lo rescata y legitima en busca de su normalización.

Para desarrollar esas ideas, Johnson se vale de un estilo que le es único<sup>130</sup> y que merece ser explorado porque en sí desestabiliza las falsas simetrías entre el lenguaje académico y el cotidiano, entendiendo el lenguaje académico como un lenguaje conciso, aséptico, argumentado y supuestamente libre de figuras retóricas.

---

<sup>129</sup> Mathilde Bertrand, “Le Dandy en Bas-bleus”, p. 11.

<sup>130</sup> Como Jonathan Culler se plantea al respecto: “Can this be a paradigm for the future of criticism? Since it's damnably hard to imitate it, probably not, but it provides a horizon toward which we can aspire in writing criticism”. “The Genius of Barbara Johnson”, *Diacritics*, Vol. 34, No. 1 (primavera 2004), p. 75.

Es una constante que la autora abra un ensayo con una frase impregnada de cierta superficialidad (que suele rayar en lo jocoso), por ejemplo: “Not so very long ago, metaphor and metonymy burst into prominence as the salt and pepper, the Laurel and Hardy, the yin and yang, and often the Scylla and Charybdis of literary theory”<sup>131</sup> para después explorar con todo rigor un texto literario, temas como la dicotomía hombre/mujer o la inexistencia de la mujer negra en la sociedad; sobre este último punto, por ejemplo, indica: “What is striking about the above two quotations is that they both assume without question that the black subject is male. The black woman is totally invisible in these descriptions of the black dilemma.”<sup>132</sup> Es decir, en el estilo de Johnson no hay desencanto ni cabida para la vacuidad crítica ni literaria.

Los títulos de sus ensayos son ejercicios lúdicos y verbales que encierran varios niveles de lectura: “Algunas consecuencias de la diferencia anatómica de los textos”, por ejemplo, es una reapropiación del ensayo de Freud, “Algunas consecuencias de la diferencia anatómica de los sexos”. La referencia es tan transparente que Johnson utiliza el ensayo de Freud en varios momentos del texto. El título no sólo dialoga directamente con el referente sino también con la afinidad sonora entre las palabras sexo/texto. Así, Barbara Johnson busca poner en duda el lenguaje para cuestionar el mundo y desestabilizar el discurso académico por medio de una ludicidad del lenguaje. Jonathan Culler afirma que:

The difference Barbara Johnson makes in a theory course like mine is that she makes theory accessible through an ideal model that is nonetheless very down-to-earth. Her essays show students that to do theory you don't need a grand theory of something or other, or vast erudition, or gnomic utterances: you can just do readings in short essays that join precision and brilliance to great conceptual clarity and speculative daring. You don't have to be a Lacan or a Derrida to do theory.<sup>133</sup>

O al menos eso es lo que quiere hacer creer.

---

<sup>131</sup> “Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*”, *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 108.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>133</sup> Jonathan Culler, “The Genius of Barbara Johnson”, *op. cit.*, p. 75.

### 3.4. La metáfora

La desestabilización del discurso académico no puede llevarse a cabo sin el discurso académico mismo. Para situarse firmemente dentro sus paradigmas, la autora recurre a la metáfora, figura retórica con una amplia tradición en la crítica literaria, recurrentemente asociada a la poesía. Trabajar una figura y autores tan canónicos como Mallarmé y Baudelaire legitima el discurso académico y permite la defensa de sus ideas al interior de la crítica, en lugar de relegarse a la divulgación.

En los títulos que nos atañen, “Algunas consecuencias de...” y “Allegory’s Trip-Tease”, la autora alude al cuerpo en dos momentos: *différence anatomique* y *striptease*, cuya definición retomaré de dos diccionarios. En el *Dictionnaire des intraduisibles*, la *différence des sexes* es claramente deslindada de la diferencia sexual, matiz que sin duda Johnson habrá tomado en cuenta al elaborar su título:

On en reviendra à la distinction entre *différence sexuelle* et *différence des sexes*, ces deux formulations dont jouit la langue française et avec lesquelles la philosophie ne se prive pas de jouer. Avec l’expression « *différence sexuelle* », la dualité des sexes se trouve dotée d’un contenu, de représentations multiples, mais toujours claires, du masculin et du féminin. Avec « *différence des sexes* », cette dualité n’implique ni affirmation de sens, ni proposition de valeur : c’est un outil conceptuel, c’est une dénomination vide.<sup>134</sup>

Por lo que respecta a *striptease*, será entendida como ‘a form of entertainment in which a performer gradually undresses to music in a way intended to be sexually exciting’ por el *Oxford Dictionary*. En sus dos ensayos, la noción de cuerpo permite a Johnson plantear lúdicamente el disfrute sensorial, a la vez de cuestionar la idea de que la identidad masculina y femenina tiene una fundamentación anatómica, para posteriormente ahondar en el género literario del poema en prosa.

Johnson no sólo liga la corporalidad a la sensualidad y al movimiento del stripteas, sino a su definición de lectura deconstructivista al equipararla con un paso de baile que ejecuta Derrida: “a kind of ‘pas de deux’: both a dance of duplicity and an erasure of binarity.”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup>Geneviève Fraisse, *Dictionnaire des intraduisibles*, p. 1158.

<sup>135</sup>*Dissemination*, *op. cit.*, p. xxviii.

Para efectos de la reflexión sobre la metáfora, retomaré la definición de María Elena Madrigal, quien señala que, en el caso de Des Esseintes, “el cuerpo es el sustento del deleite sensorial”.<sup>136</sup> Desde un cuerpo diferente como el del conde, un cuerpo enfermo pero deseante, se reivindica el derecho al placer en los términos que cada individualidad decida, un placer negado para la gran mayoría.

El cuerpo da pie al corpus, en este caso integrado por “La Chevelure” y “Une Chevelure dans un hémisphère” de Baudelaire y “Le Nénuphar blanc” de Mallarmé en los que el espejo, la rosa y el nenúfar permiten a Johnson cavilar sobre el deseo y el poema en prosa. El espejo es la única metáfora que se repite en los tres poemas y funciona como vaso comunicante entre los dos ensayos. En ambos casos, la imagen especular alude al deseo sexual: “c’est le désir de l’autre qui suscite le mien”,<sup>137</sup> afirma Pascale Ogier en una réplica de *Les Nuits de la pleine lune*. Así, el enamoramiento puede reducirse a la imagen que el otro nos presenta de nosotros mismos. En este sentido el otro se reduce a un espejo. Hablar de deseo como posesión reaviva la discusión sobre el afán de reificar a las personas. La aniquilación del cuerpo está presente en las reflexiones de Johnson, al igual que la referencia a Narciso, que reaparece en el ensayo “Ego Sum Game”:

Like Narcissus, the subject, too, [falls] in love with a form. The word form is used so often by Lacan to describe this moment that one cannot help thinking that the founding moment for the subject is its shift to an aesthetic—or fantasmatic—world where images, not substances, shape human beings. It does not matter to the subject whether the mirror image is “real”; what matters is the image it conveys of the self.<sup>138</sup>

Para ejemplificar lo anterior, Barbara Johnson recurre a los poemas de Baudelaire y Mallarmé en los que el deseo está en la imagen que se espera dar, y no en la persona. Por medio de la interpretación de un momento en el poema de Mallarmé, Johnson reitera la transición del deseo al texto.

---

<sup>136</sup> “Alteración de los sentidos y disfrute estético en *Contra natura*, de Joris Karl Huysmans”, *Programa del III Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2007, p. 370.

<sup>137</sup> Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune*, París, Le Films du Losange, 1984.

<sup>138</sup> “Ego Sum Game,” *Persons and Things*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003, p. 284.

En “Algunas consecuencias...”, uno de los poemas analizados, “Une Chevelure dans un hémisphère” revela explícitamente el deseo de seducción que motiva, en apariencia, su inscripción: ‘Afin qu’à mon désir tu ne sois jamais sourde’”. (a§24) En “Allegory’s Trip-Tease”: “la división también es visible en el surgimiento del impulso erótico porque el reflejo ha duplicado a la dama y la imaginación, a su vez, la ha aprehendido: la dama se ha vuelto atractiva”. (b§18) Me parece que podemos establecer aquí una lectura cruzada de ambos ensayos: el verso de Baudelaire, ‘Afin qu’à mon désir tu ne sois jamais sourde,’ es transgredido por Barbara Johnson por medio de su lectura. En ambos ensayos, el deseo sexual se limita al deseo del hombre y la mujer queda relegada a una figura sorda, a un tropo, destinada a ser aprehendida como un simple premio.

La sexualidad está, como podemos observar, fuertemente presente en los textos de Johnson. Ejemplifiquemos uno de esos casos:

En un primer nivel, esta descripción es sobre la maniobra del barquero al dar la vuelta a su barco. Pero dado que esta ubicada entre las cuatro personificaciones señaladas en mayúsculas y la descripción final de la captura del trofeo, la oración también puede ser leída como una referencia a las reglas de una maniobra literaria, las reglas de la alegoría que determinan que el trofeo del amante será un mero tropo. (b§8)

El territorio demarcado refiere al texto *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Barbara Johnson opta por remontar el nenúfar blanco de Mallarmé a esta rosa y así incluir al poeta en la discusión crítica de la rosa: emblema de toda una literatura, tan manido que ha perdido todo significado:

On fait tout dire à la rose, du plus charnel au plus spirituel ; son malheur est d’avoir été un symbole, poétique, mystique, politique ; on l’a réduite à un motif de timbres-poste, d’assiettes, d’affiches ; l’efficacité d’un signe résultant de sa lecture rapide, la rose est devenue une silhouette codifiée.<sup>139</sup>

Para Johnson, es importantísimo regresar a la discusión sobre este motivo puesto que, como también se observa en Guillaume de Lorris, permite analizar el papel de la mujer:

---

<sup>139</sup> Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, París, Flammarion, 1999, p. 77.

La rose est la métaphore de la femme ; elle n'est là que comme secret, comme une énigme dont la solution n'est sans doute pas de ce monde : elle représente tout l'ineffable de la femme, elle est le signifiant de l'impossible. Mais, pour Guillaume de Lorris, ne représente-elle pas plus que la femme ?<sup>140</sup>

La rosa que la literatura en general ha cultivado es una rosa meramente decorativa, desprovista de todo valor alegórico, sin ingerencia en el discurso. La imagen de la mujer muda continúa cultivándose. Como referí en el apartado dedicado al lugar de la mujer en la crítica, ésta no tiene voz. No es fortuito que Johnson decida recuperar el mito de Narciso.<sup>141</sup> Para Spivak, este mito es fundamental en la crítica feminista, pues considera que, con frecuencia, el narcisismo se asocia a la mujer (a pesar de que Narciso es hombre) y que la imagen de Eco no ha sido correctamente explorada.

Si la rosa es la metáfora de la mujer, se trata de una mujer sin voz, como Johnson apunta en "Muteness Envy"<sup>142</sup>:

The parodic edge to these poems seems only to concern the normative image of a beautiful, silent woman addressed by the idealizing rhetoric of a male poet for whom she 'seems a thing'. There is, of course, nothing new in saying that, in Western poetry, women are often idealized, objectified, and silent. Feminist criticism has been pointing this out for at least thirty years. But why is female muteness a repository of aesthetic value? And what does that muteness signify?<sup>143</sup>

Johnson elige el nenúfar para resemantizar la metáfora floral. El nenúfar es una flor particularmente bella, en apariencia tranquila (incluso se usaba como calmante), pero que llega a desarrollar ramificaciones invasivas, de varios metros de largo. Dado que se trata de una flor cuyas raíces se *diseminan*, esta cualidad habrá ejercido cierta atracción en Johnson. La flor ornamental es sustituida en su análisis por una flor que actúa, inaccesible además al deseo del hombre: "El poeta aquí hace

---

<sup>140</sup> Íbid, p. 24.

<sup>141</sup> Ver "Echo (1993)" en *Selected Words of Gayatri Chakravorty Spivak*, Londres, Routledge, 1996, pp. 175-202.

<sup>142</sup> "Muteness Envy" es una lectura del poema de John Keats, "Ode on a Grecian Urn", en el que Johnson analiza, entre otros temas, la fijación literaria por la imagen de la mujer muda.

<sup>143</sup> Barbara Johnson, "Muteness Envy", *The Barbara Johnson Reader*, op. cit., p. 202.

lo que se espera de él en tanto poeta: contentarse con una flor de la retórica que envuelva “un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu”. (b§8)

El cuerpo para Barbara Johnson es el hilo rojo que filia cierta parte de su obra, la dedicada a la sexualidad, evidentemente, pero también la dedicada a la ética. En su ensayo, “Toys R Us: Legal Persons, Personal Pronouns, Definitions”, Johnson explora la relación entre personas y objetos. Al ejemplificar esta relación, recuerda el auge de los Transformers<sup>©</sup>, para sugerir que: “under the spell of shape-changing, anything can become anything at any moment”.<sup>144</sup> Estos juguetes transformistas, cuerpos que serán cambiados como en las *Metamorfosis* de Ovidio, son el pretexto de Johnson para lanzar una reflexión sobre las alternativas al mundo binario, evidentemente las alternativas requieren de un principio de la posibilidad de expresión, de una agencia.

Para expresarnos necesitamos reconocernos y reconocer nuestra individualidad, volvernos personas con posibilidad de sentir placer y expresarnos. Al final, hablar de identidad es para Barbara Johnson una necesidad que aporta los principios de una lucha social. La situación privilegiada de la ensayista Johnson en el campo académico, y la conciencia de ese privilegio, es un recurso para hacer valer su voz y actualizar la problemática genérica. A través de su voz busca que otros se reconozcan, que otros se expresen:

Johnson played a crucial role in articulating the continuity between and mutual importance of what initially seemed incongruous approaches to otherness: the rhetorical analysis of linguistic otherness, or repressed “difference within,” and the political analysis of oppressed otherness in the world, or social “differences between.”<sup>145</sup>

Para Roland Barthes, el cuerpo *tiene* que ser individual:

Or, ce qui est inimitable, finalement, c'est le corps ; aucun discours, verbal ou plastique – si ce n'est celui de la science anatomique, fort grossier, somme toute –, ne peut réduire un corps à un autre corps. L'œuvre de [Cy Twombly] donne à lire cette fatalité : mon corps ne sera jamais le tien. De cette fatalité, en quoi peut se résumer un certain malheur humain, il n'y a qu'un moyen de

---

<sup>144</sup> “Toys R Us: Legal Persons, Personal Pronouns, Definitions”, *Persons and Things*, p. 5.

<sup>145</sup> Feuerstein, Johnson González, Porten, y Valens, *The Barbara Johnson Reader*, op. cit., p. xxii.

se tirer : la séduction : que mon corps (ou ses substituts sensuels, l'art, l'écriture) séduise, emporte ou dérange l'autre corps.<sup>146</sup>

La autora murió de una ataxia, sin poder hablar ni mover objetos. Tal vez sin conocer las consecuencias que el cuerpo tendría en su vida, Johnson dedicó su vida a señalar la materialidad de los seres humanos: “it is treating other people as things that we normally do, and that reassures us. But that still leaves treating other people as people in the realm of the unknown”.<sup>147</sup> Existe en las líneas de Johnson una búsqueda por reafirmar el ser humano como ser humano, para que deje de ser una cosa y pueda reconocerse en el otro, aunque sea diferente.

---

<sup>146</sup> “Cy Twombly ou ‘*Non multa sed multum*’”, *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier*, París, Seuil, 2002, p. 6.

<sup>147</sup> *Persons and Things*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003, p. 232.

### 3.5 Propuesta de traducción de “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes”

<p><b>Quelques conséquences de la différence anatomique des textes</b></p> <p>Pour une théorie du poème en prose</p> <p>Nous ne nous laisserons pas détourner de telles conclusions par les arguments des féministes qui veulent nous imposer une parfaite égalité de position et d'appréciation des deux sexes ; mais nous accorderons volontiers que la plupart des hommes demeurent bien en deçà de l'idéal masculin et que tous les individus humains, par suite de leur constitution bisexuelle et de leur hérédité croisée, possèdent à la fois des traits masculins et des traits féminins, si bien que le contenu des constructions théoriques de la masculinité pure et de la féminité pure reste incertain.</p> <p>Freud, <i>Quelques conséquences de la différence anatomique des sexes</i>.</p> <p>Qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance ? Voltaire</p> <p>I. DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION</p> <p>a§1. Dans les annales de l'histoire littéraire, le terme « poème en prose » n'a pas toujours eu bonne presse. « C'est</p>	<p><b>Algunas consecuencias de la diferencia anatómica entre los textos</b></p> <p>Hacia una teoría del poema en prosa</p> <p>De tales conclusiones no nos dejaremos distraer por las objeciones de las feministas, que quieren imponernos una total igualdad e idéntica apreciación de ambos sexos; pero si admitiremos de buen grado que también la mayoría de los varones se quedan muy a la zaga del ideal masculino, y que todos los individuos humanos, a consecuencia de su constitución bisexual, y de herencia cruzada, reúnen en sí caracteres masculinos y femeninos, de suerte que la masculinidad y feminidad puras siguen siendo construcciones de contenido incierto.</p> <p>Freud, <i>Algunas consecuencias de la diferencia anatómica entre los sexos</i></p> <p>¿Qué es un poema en prosa si no una declaración de impotencia? Voltaire</p> <p>I. DIFERENCIA Y REPETICIÓN</p> <p>a§1. En los anales de la historia literaria, el término “poema en prosa” no siempre fue bien recibido. “Es abusar</p>
---	--

abuser des termes », proteste en 1734 l'Abbé Desfontaines, « et renoncer aux idées claires et distinctes, que de donner sérieusement le nom de poésie à la prose poétique »<sup>1</sup> Et Voltaire : « On confond toutes les idées, on transpose les limites des Arts, quand on donne le nom de Poème à la Prose ». Dès son instauration, l'expression « poème en prose »<sup>2</sup> apparaît comme un braconnier dans la chasse gardée des genres littéraires. Même à l'époque où le terme n'est appliqué que métaphoriquement à des œuvres - *Télémaque, la Princesse de Clèves*, etc. - qui peuvent être rangées sous d'autres étiquettes, il est déjà plus qu'une simple entorse à la clarté d'un système de classification : il remet le système tout entier en question.

a§2. Que dire, alors, d'un corpus littéraire, aussi hétéroclite qu'indéniable, dont le genre ne peut être nommé que par une expression qui fait éclater la notion même de genre ? Suffit-il de suspendre la contradiction entre poésie et prose pour que l'idée de genre ne fasse plus problème ? Si

de los términos”, protesta en 1734 el abad Desfontaines, “y querer dar, con seriedad, el nombre de poesía a la prosa poética es renunciar a las ideas claras y diferenciadas”.<sup>1</sup> Y Voltaire, por su parte: “al dar a la Prosa el nombre de Poesía se confunden todas las ideas, se transponen los límites de las Artes”.<sup>27</sup> Desde su instauration, la expresión “poema en prosa” aparece como cazador furtivo en el coto vedado de los géneros literarios. Incluso en la época cuando el término sólo se aplicaba metafóricamente a algunas obras (*Télémaque, la Princesse de Clèves*, etc.), que pueden clasificarse bajo otras etiquetas, ya era más que una simple dislocación en la claridad de un sistema de clasificación: pone en duda todo el sistema.

a§2. Entonces, ¿qué decir de un corpus literario tan heteróclito como innegable, cuyo género sólo puede nombrarse por medio de una expresión que fracciona la noción misma de género? Para que el género no cause más problemas ¿la suspensión de la contradicción entre poesía y

<sup>1</sup> L'Abbé Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse*, 1734, t. I, p. 198. Cité par Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 23.

<sup>2</sup> Cité par M.-J. Durry, « Autour du poème en prose », *Mercure de France*, février 1937, p. 505.

<sup>1</sup> Abad Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse*, 1734, t. I, p. 198. Citado por Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 23.

<sup>2</sup> Citado por M. J. Durry, “Autour du poème en prose”, *Mercure de France*, febrero de 1937, p. 505.

aujourd'hui, appuyé par un nombre grandissant de textes, le concept de poème en prose semble aller de soi, si nous ne sommes plus aussi sensibles que les esprits classiques à la contradiction qu'il renferme, cela ne veut nullement dire que nous ayons renoncé à la recherche d'idées « claires et distinctes » sur les « limites des Arts ». Simplement, pour nous, la frontière qui autrefois séparait prose et poésie s'est transportée ailleurs. Le déplacement actuel de cette ligne de démarcation de l'axe prose/poésie à l'axe langage ordinaire/langage poétique n'a rien dissipé de l'intensité des questions de mitoyenneté qui s'y posent. Si l'histoire littéraire se construit sur le refoulement de ce qui trouble dans la nouveauté, ce trouble, en réalité, ne fait que se déplacer pour, fatalement, reparaître ailleurs. Si donc le poème en prose garde un intérêt pour nous qui avons cessé de le considérer comme absolument oxymorique, c'est qu'il nous invite à interroger non pas la différence entre poésie et prose, mais la nature d'un besoin de différence à l'intérieur de la langue, besoin qui persiste au-delà de toutes ses manifestations particulières. Le poème en prose marque en effet un moment de crise ou la mise en question d'une

prosa es suficiente? Si hoy en día, el concepto de poema en prosa, que se apoya en un número creciente de textos, parece darse por sentado, si no somos igual de sensibles a esta contradicción como lo fueron las mentes clásicas, esto no quiere decir en absoluto que hayamos renunciado a la búsqueda de ideas "claras y distintas" sobre "los límites de las Artes". Simplemente, para nosotros, la frontera que alguna vez separaba prosa y poesía se desplazó hacia a otra parte. El desplazamiento actual de esta línea de demarcación del eje prosa/poesía al eje lenguaje ordinario/lenguaje poético no ha dissipado en nada la intensidad de las preguntas adyacentes que esto plantea. Si la historia literaria se construye sobre el rechazo de aquello que desconcierta en la novedad, este desconcierto, en realidad, sólo se está desplazando para, fatalmente, reaparecer en otro lado. Si, entonces, el poema en prosa conserva un interés para nosotros, que habíamos dejado de considerarlo como absolutamente oximorónico, éste nos invita a interrogarnos no sobre la diferencia entre poesía y prosa, sino sobre la naturaleza de una necesidad de diferencia en el interior de la lengua, necesidad que persiste más allá de todas esas manifestaciones particulares. En

différence devient parole sur la différence. C'est cette parole que nous allons essayer de lire ici.

\*\*\*

a§3. « Qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance ? » disait Voltaire. « Le terme poème en prose ne comporte-t-il pas une simple alliance de mots ; et l'œuvre à laquelle on l'applique ne revêt-elle pas l'aspect d'un monstre hybride ? » renchérit, plus récemment, Y.-G. Le Dantec.<sup>3</sup> D'autres parlent de « ce genre bâtard du poème en prose ».<sup>4</sup> Impuissance, monstre, bâtard, hybride : la carte d'identité du poème en prose se lit comme un catalogue de troubles de la génération. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le problème du genre s'y présente comme un problème de généalogie. Car dans l'éclatement terminologique opéré par le poème en prose, ce n'est pas tant la légitimité de l'enfant qui est mise en doute : c'est l'existence même de ses parents.

efecto, el poema en prosa marca un momento de crisis en el que el cuestionamiento de *una* diferencia se vuelve la palabra sobre la diferencia. Y es esta palabra la que vamos a intentar leer aquí.

\*\*\*

a§3. “¿Qué es un poema en prosa si no una declaración de impotencia?” decía Voltaire. “El término *poema en prosa* no conlleva una simple alianza de palabras: ¿y la obra a la que se le aplica no lleva consigo el aspecto de un monstruo híbrido? añadió, más recientemente, Y.G. Le Dantec.<sup>3</sup> Otros hablan de “aquel género bastardo del poema en prosa”.<sup>4</sup> Impotencia, monstruo, bastardo, híbrido: la tarjeta de presentación del poema en prosa se lee como un catálogo de trastornos de la generación. No es por casualidad que el problema de género se presente como un problema de genealogía. Pues en la división terminológica que el poema en prosa opera, la legitimidad del hijo no es lo que está en duda: se pone en duda la existencia misma de los

---

<sup>3</sup> Y.-G. Le Dantec, « Sur le poème en prose », *La Revue*, 15 octobre 1948, p. 760.

<sup>4</sup> *Matin*, décembre 1925.

<sup>3</sup> Y.G. Le Dantec, “Sur le poème en prose”, *La Revue*, 15 de octubre de 1948, p. 760.

<sup>4</sup> *Matin*, diciembre de 1925.

Bien plus qu'une bizarre excroissance de l'arbre généalogique littéraire, le poème en prose est une mise en question des Racines de l'histoire littéraire elle-même. Il peut donc paraître paradoxal de constater que le poème en prose, tout en bouleversant l'idée même de généalogie, s'annonce, dès le début, comme un phénomène résolument dérivé, non originel, explicitement greffé sur l'existence d'une œuvre antérieure. Pour Baudelaire, c'est à Aloysius Bertrand que revient le statut de « mystérieux et brillant modèle ».<sup>5</sup> Bertrand lui-même, considéré comme le « créateur du genre », avait sous-titré son *Gaspard de la nuit* : « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ». Et, à en croire Verlaine, le titre *Illuminations*, sous la plume de Rimbaud, signifierait non pas les visions inédites d'un illuminé, mais simplement, comme en anglais, « enluminures », figures élaborées à partir d'un texte préexistant. En outre, selon les historiens, l'idée même du poème en prose serait issue de la traduction en prose des poésies étrangères, au point où, pour naître, le poème en

padres. Mucho más que una bizarra excrescencia del árbol genealógico literario, el poema en prosa es un cuestionamiento de las Raíces de la historia literaria en sí misma. Entonces, puede parecer paradójico constatar que el poema en prosa, al alterar la idea misma de genealogía, se presenta, desde sus inicios, como un problema decididamente derivado, no original, explícitamente injertado en la existencia de una obra anterior. Para Baudelaire, el estatuto de “modelo misterioso y brillante”<sup>5</sup> corresponde a Aloysius Bertrand. Bertrand mismo, considerado como el “creador del género”, había subtitulado su *Gaspard de la nuit*: “fantasías à la manière de Rembrandt y de Callot”. Y, si se le da crédito a Verlaine, el título *Illuminations*, en la pluma de Rimbaud, significaría, simplemente, no las visiones inéditas de un iluminado, sino simplemente “ilustración”, figuras elaboradas a partir de un texto preexistente. Además, de acuerdo con los historiadores, la idea misma de poema en prosa proviene de la traducción en prosa de poesías extranjeras, al punto que,

---

<sup>5</sup> Baudelaire, “Dédicace à Arsène Houssaye”, *Petits Poèmes en prose*, Éd. H. Lemaître, Garnier, 1962, p. 9.

<sup>5</sup> Baudelaire, “Dédicace à Arsène Houssaye”, *Petits poèmes en prose*, ed. H. Lemaître, Garnier, 1962, p. 9.

prose français devait d'abord revêtir la forme d'une fausse traduction (*les Chansons madécasses* de Parny, par exemple, ou les chansons indiennes d'*Atala*). Tout se passe comme si le poème en prose était inséparable *par principe* de l'existence d'un autre texte : comme si, dans le poème en prose, l'inédit, c'est précisément le réédité.

a§4. La porte du poème en prose s'ouvre donc sur un paradoxe : la parole sur la différence n'est rien d'autre qu'une parole sur la répétition. Or, ce paradoxe, aucune œuvre ne l'incorpore avec plus d'insistance que les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. La divergence radicale des opinions critiques sur ce recueil – « simple appendice des *Fleurs du mal* »<sup>6</sup> pour les uns, « commencement absolu »<sup>7</sup> pour les autres – fait écho aux déclarations apparemment contradictoires de Baudelaire lui-même. « Je me pique qu'il

para nacer, en primer lugar, el poema en prosa francés tenía que revestirse de la forma de una *falsa traducción* (las *Chansons madécasses* de Parny, por ejemplo, o las canciones indias de *Atala*). Todo sucede como si el poema en prosa fuera inseparable *por principio* de la existencia de otro texto: como si, en el poema en prosa, lo inédito, fuera precisamente lo reeditado.

a§4. La puerta del poema en prosa se abre así hacia una paradoja: la palabra sobre la diferencia no es otra cosa más que la palabra sobre la repetición. Ahora bien, ninguna obra incorpora esta paradoja con tanta insistencia como los *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. La divergencia radical de las opiniones críticas sobre este poemario –“simple apéndice de las *Fleurs du mal*”<sup>6</sup> para algunos, “comienzo absoluto”<sup>7</sup> para otros –resuena con las declaraciones aparentemente contradictorias de Baudelaire mismo.

---

<sup>6</sup> R. Vivier. *L'Originalité de Baudelaire*, Publications de l'Académie royale de langue et de littérature française, Bruxelles, 1926, p. 16.

<sup>7</sup> G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948. p. 143.

<sup>6</sup> R. Vivier. *L'Originalité de Baudelaire*, Publications de l'Académie royale de langue et de littérature française, Bruxelles, 1926, p. 16.

<sup>7</sup> G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948, p. 143.

y a là *quelque chose de nouveau*,<sup>8</sup> écrit-il à A. Houssaye, tandis qu'à J. Troubat : « En somme, c'est encore les *Fleurs du mal* ». <sup>9</sup> Pour interroger cette conjonction paradoxale du nouveau et du répété, il n'y a pas de meilleur point de départ que les textes qui, parmi les *Petits Poèmes en prose*, sont « encore des *Fleurs du mal* », reprenant explicitement en prose le thème d'un poème en vers. Dans ces cas, pas de doute sur le statut répétitif du texte : la comparaison avec le « doublet » en vers s'impose. Nous allons donc tenter de comparer ceux de ces « doublets » qui sont formellement et thématiquement les plus proches l'un de l'autre : la *Chevelure en vers* et *Un hémisphère dans une chevelure* en prose. À partir du presque rien de leur différence, la question se posera de savoir comment le poème en prose remet justement en question les fondements mêmes des distinctions qui nous invitent à les comparer.

“Puedo alardear de que tiene *algo de nuevo*”,<sup>8</sup> escribe a A. Houssaye, mientras que a J. Troubat: “En verdad, todavía se trata de las *Fleurs du mal*”. <sup>9</sup> Para interrogar esta conjunción paradójica de lo nuevo y lo repetido, no hay mejor punto de partida que los textos que, entre los *Petits Poèmes en prose*, son “todavía *Fleurs du mal*”, retomando explícitamente en prosa el tema de un poema en verso. En este caso, no hay duda sobre el estatus repetitivo del texto: la comparación con el “doblete” en verso se impone. Vamos a intentar comparar el estatus de estas “repeticiones” que son temática y formalmente más cercanos entre sí: *la Chevelure* en verso y *Un hémisphère dans une chevelure* en prosa. A partir de su diferencia casi inexistente, se planteará la pregunta de saber cómo el poema en prosa cuestiona justamente los fundamentos mismos de las distinciones que nos invitan a compararlos.

---

<sup>8</sup> Lettre à A. Houssaye, vers le 20 décembre 1860. L'existence de cette lettre est mise en doute par C. Pichois dans sa récente édition de la *Correspondance* de Baudelaire (La Pléiade, 1973), mais la croyance de Baudelaire en la nouveauté de sa tentative est attestée à la fois par d'autres lettres et par sa *Dédicace* au même Houssaye où il évoque ses poèmes en prose comme « quelque chose (...) de singulièrement différent ».

<sup>9</sup> Lettre à J. Troubat, 19 février 1866, *Correspondance* (éd. citée, t. II, p. 615).

<sup>8</sup> Carta a A. Houssaye, cerca del 20 de diciembre de 1860. La existencia de esta carta ha sido cuestionada por C. Pichois en su reciente edición de la *Correspondance* de Baudelaire (La Pléiade, 1973), pero la creencia de Baudelaire en la novedad de su tentativa está presente en otras cartas y en su *Dedicace* al mismísimo Houssaye en la que evoca sus poemas en prosa como “algo (...) singularmente diferente”.

<sup>9</sup> Carta a J. Troubat, 19 de febrero de 1866, *Correspondance* (edición citada anteriormente, t. II, p. 615).

*La chevelure*

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé !

*La chevelure\**

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé !

\*N. del T. Las traducciones de *La chevelure* y de *Un hémisphère dans une chevelure* pueden consultarse en el Anexo 1.

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière  
lourde

Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

*Un hémisphère dans une chevelure*

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de  
tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un  
homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec  
ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer  
des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je  
sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme  
voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes  
sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures  
et de mâtères ; ils contiennent de grandes mers dont les  
moussons me portent vers de charmants climats, où  
l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère  
est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau  
humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port  
fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes  
vigoureux de toutes nations et de navires de toutes  
formes découpant leurs architectures fines et

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière  
lourde

Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

*Un hémisphère dans une chevelure*

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de  
tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un  
homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec  
ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer  
des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je  
sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme  
voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes  
sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures  
et de mâtères ; ils contiennent de grandes mers dont les  
moussons me portent vers de charmants climats, où  
l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère  
est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau  
humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port  
fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes  
vigoureux de toutes nations et de navires de toutes  
formes découpant leurs architectures fines et

compliquées sur un ciel immense où se prélasse l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

a§5. Malgré la chronologie de leur publication (24 août 1857 pour la prose, 20 mai 1859 pour les vers), l'ordre des dates de composition de ces deux pièces est incertain. La disposition de cette juxtaposition – les vers à gauche, la prose à droite– constitue donc déjà un parti pris interprétatif, une première lecture. En fait le choix de donner l'antériorité à la pièce en vers est assez récent dans la critique baudelairienne,<sup>10</sup> et va à l'encontre de toute une

compliquées sur un ciel immense où se prélasse l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

a§5. A pesar del orden cronológico de su publicación (24 de agosto de 1857 para la prosa; 20 de mayo de 1859 para los versos), el de las fechas de composición de ambas piezas es incierto. La disposición de esta yuxtaposición –el verso a la izquierda, la prosa a la derecha– constituye en sí un posicionamiento interpretativo, una primera lectura. De hecho, la elección de dar la anterioridad a la pieza en verso es demasiado reciente en la crítica baudelairiana<sup>10</sup> y va en

<sup>10</sup> Voir surtout, à ce sujet, les conclusions de J. Crépet et de G. Blin dans leur édition critique des *Fleurs du mal*, Corti, 1950.

<sup>10</sup> Sobre este tema, revisar particularmente las conclusiones de J. Crépet y de G. Blin en su edición crítica de las *Fleurs du mal*, Corti, 1950.

tradition -qui commence avec Catulle Mendès, Leconte de Lisle et Pierre Louÿs – qui n’a pu voir dans les *Petits Poèmes en prose* que des *Fleurs du mal* laissées à l’état de brouillons. Selon cette conception, les poèmes en prose ne sont pas seulement antérieurs aux poèmes en vers : ils en sont une forme *inférieure*, imparfaite, destinée à être dépassée et éliminée par une forme ultérieure et supérieure.<sup>11</sup> Pourtant, face à la nette postériorité de la plupart des poèmes en prose par rapport aux vers en général, l’argument reste au fond, paradoxalement, le même : ayant senti passer sur lui, le 23 janvier 1862, « le vent de l’aile de l’imbécillité », <sup>12</sup> Baudelaire se seraient foncé de plus en plus dans l’impuissance : les poèmes en prose seraient la preuve d’un déclin physique et intellectuel lamentable. Considérés donc soit comme

contra de toda una tradición –que comenzó con Catulle Mendès, Leconte de Lisle y Pierre Louÿs– que sólo supo ver en los *Petits Poèmes en prose* unas *Fleurs du mal* que se quedaron en el bosquejo. Según esta concepción, los poemas en prosa no son solamente *anteriores* a los poemas en verso: son una forma *inferior* a los poemas en verso, imperfecta, destinada a ser superada y eliminada por una forma ulterior y superior<sup>11</sup>. Sin embargo, frente a la clara posterioridad de la mayoría de los poemas en prosa en relación con los versos en general, el argumento sigue siendo, en el fondo, el mismo: al sentir pasar sobre él, el 23 de enero de 1862, “el viento del ala de la imbecilidad”,<sup>12</sup> Baudelaire se debe haber hundido cada vez más en la impotencia: los poemas en prosa serán prueba de un declive físico e intelectual lamentable.

---

<sup>11</sup> Cf., par exemple, le jugement de F. Rauhut, *Das Französische Prosagedicht*, Friederichsen de Gruyter & Co, Hamburg, 1929, p. 37 : « Da Baudelaire mit äußerster Langsamkeit und Sorgfalt arbeite (...), formulierte er viele seiner Themen in Prosa, bevor er ihnen metrische Gestalt gab; in vielen Fällen hat er es aus irgendeinem Grund bei der Prosafassung bewenden lassen ». Voir aussi celui de L. F. Benedetto, cité par Fritz Nies, *Poésie in Prosaischer Welt*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1964, p. 41 : « L’auteur n’a su achever leur élaboration poétique (...) quelques-uns des *Petits Poèmes en prose* sont des *Fleurs du mal* qu’il n’a su appeler à la vie supérieure de la poésie ».

<sup>12</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 1265.

<sup>11</sup> Cf., por ejemplo, el juicio de F. Rauhut, *Das Französische Prosagedicht*, Friederichsen, de Gruyter & Co, Hamburgo, 1929, p. 37: “Da Baudelaire mit äußerster Langsamkeit und Sorgfalt arbeite (...), formulierte er viele seiner Themen in Prosa, bevor er ihnen metrische Gestalt gab; in vielen Fällen hat er es aus irgendeinem Grund bei der Prosafassung bewenden lassen”. Ver también el juicio de L. F. Benedetto, citado por Fritz Nies, *Poie in Prosaischer Welt*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1964, p. 41: “El autor no supo acabar su elaboración poética (...) algunos de los *Petits Poèmes en prose* son *Fleurs du mal* que el autor no supo traer a la vida superior de la poesía”.

<sup>12</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 1265.

précurseurs incomplets soit comme signes de déchéance, l'infériorité des poèmes en prose par rapport aux vers n'a été mise en doute qu'assez récemment. Notre propos n'est pas de renverser ce jugement de valeur,<sup>13</sup> mais plutôt d'examiner de quelle façon les textes eux-mêmes mettent en scène les questions d'espace et de temporalité constitutives non seulement de leur lecture mais aussi de leur écriture. Plus particulièrement, nous essayerons de voir, textuellement, de quelle façon la prose s'inscrit dans son propre « venir-après ».

## II. PROSE ET POÉSIE : LA TENTATION DE LA SYMÉTRIE

Nous avons toujours pris pour objet l'enfant de sexe masculin, le petit garçon. Nous pensions qu'il doit en aller de même pour les petites filles, quoique, d'une certaine manière, différemment.

Freud, *Quelques conséquences de la différence anatomique des sexes*.

Entonces, considerados ya sea como precursores incompletos, ya sea como signos de deterioro, la inferioridad de los poemas en prosa contrastados con los versos sólo se ha cuestionado recientemente. Nuestro objetivo no es revertir este juicio de valor,<sup>13</sup> sino más bien examinar de qué manera los textos en sí mismos dirigen las cuestiones de espaciado y de temporalidad constitutivas no solamente de su lectura sino también de su escritura. Con mayor particularidad, trataremos de ver textualmente de qué manera la prosa se inscribe en su propio *venir-après*.

## II. PROSA Y POESÍA: LA TENTACIÓN DE LA SIMETRÍA

En general tomamos por objeto al niño de sexo masculino, el varoncito. Suponíamos que en el caso de la niña todo sería semejante, aunque, de cierta manera, diferente.

Freud, *Algunas consecuencias de la diferencia anatómica entre los sexos*

<sup>13</sup> Comme le suggère ironiquement André Lebois : « Le bruit court, dans certains milieux, qu'il serait de bon ton de préférer les *Petits Poèmes en prose* aux *Fleurs du mal* ». (« Prestiges et Actualité des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire », *Archives des Lettres Modernes*, décembre 1958, p. 1.).

<sup>13</sup> Como André Lebois sugiere irónicamente: "Se dice que, en ciertos medios, sería de buen gusto preferir los *Petits Poèmes en prose* a las *Fleurs du mal*". ("Prestiges et Actualités des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire", *Archives des Lettres Modernes*, diciembre de 1968, p. 1).

a§6. L' 'impossibilité théorique et historique de décider *a priori* laquelle des deux *Chevelures* doit précéder l'autre n'est pas qu'une simple pierre d'achoppement méthodologique. La question que pose cette impossibilité – celle du rôle que joue, dans la lecture, la disposition spatio-temporelle d'une étendue textuelle – est celle précisément que pose la notion même du poème en prose. Car si, comme le voudrait Claudel, le « vers essentiel et primordial » n'est rien d'autre qu'une idée isolée par du blanc »,<sup>14</sup> si la différence formelle entre vers et prose se réduit en premier lieu à une différence d'espacement, alors toute interrogation du poème en prose qui comporte un choix de disposition spatio-temporelle ne lui est pas contingente, mais en est constitutive.

a§7. Pour analyser le fonctionnement de l'espace dans nos deux *Chevelures*, comparons, par exemple, les fragments suivants : *De l'huile de coco, du musc et du goudron* et *du goudron, du musc et de l'huile de coco*. Qu'est-ce qui est changé dans cette simple permutation des places ? Les mots sont exactement les mêmes. Rien dans

a§6. La imposibilidad teórica e histórica de decidir *a priori* cuál de las dos *Chevelures* debe preceder a la otra es una simple piedra metodológica en el zapato. La pregunta que plantea esta imposibilidad –la del papel que desempeña, en la lectura, la disposición espacio-temporal de una extensión textual– es precisamente aquella que plantea la noción misma del poema en prosa. Pues si, como lo querría Claudel, el “verso esencial y primordial” no es otra cosa sino “una idea aislada por espacios en blanco”<sup>14</sup> si la diferencia entre verso y prosa se reduce en primer lugar a una diferencia de espaciamento, entonces cualquier interrogación del poema en prosa que conlleve una elección de disposición espacio-temporal no le es contingente sino constitutiva.

a§7. Para analizar el funcionamiento del espacio en nuestras dos *Chevelures*, comparemos, por ejemplo, los fragmentos siguientes: *De l'huile de coco, du musc et du goudron* y *du goudron, de musc et de l'huile de coco*. ¿Qué ha cambiado en esta simple permutación de lugares? Las palabras son exactamente las mismas. Nada en su sentido ni

---

<sup>14</sup> Claudel, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, p. 10.

<sup>14</sup> Claudel, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, p. 10.

leur sens, ni connotation, ni dénotation, ni rien dans leurs rapports grammaticaux, n'a été modifié. Le premier fragment, tiré de la *Chevelure* en vers, n'est ni plus littéral ni plus figuré, ni plus imagé ni plus plat, ni plus paradigmatique ni plus syntagmatique que le deuxième, tiré de la *Chevelure* en prose. Toute recherche d'une différence de *nature* entre le langage versifié et le langage prosaïque se trouve désarmée devant cette juxtaposition. Le recours au concept d'une différence toute formelle, n'ayant aucun effet sur le signifié, est donc inévitable. Et pourtant, le premier fragment, avec sa lettre majuscule initiale, avec sa césure après la sixième syllabe, engendre le signifié « alexandrin », tandis que le deuxième fragment, rien qu'en transposant la place du « et », le mot le plus insignifiant de tous, n'est plus que douze – ou plutôt onze – syllabes de prose. Comme le dit, G. Genette à propos des figures de rhétorique classiques, l'unité de douze syllabes signalée comme telle par la majuscule et par l'isolement typographique « garde pour tâche, par sa seule présence et par une vertu devenue toute conventionnelle, de signifier la Poésie ».<sup>15</sup> La juxtaposition

en su connotación, ni siquiera en sus relaciones gramaticales. Nada ha sido modificado. El primer fragmento, tomado de la *Chevelure* en verso, no es ni más literal ni más figurado, ni más gráfico ni más plano, tampoco más paradigmático ni más sintagmático que el segundo, tomado de la *Chevelure* en prosa. Cualquier búsqueda de una diferencia de *naturaleza* entre el lenguaje versificado y el lenguaje prosaico se descubrirá desarmada frente a dicha yuxtaposición. Al no tener ningún efecto sobre el significado, el recurso al concepto de una diferencia completamente formal es entonces inevitable. Y, sin embargo, el primer fragmento, con su letra mayúscula inicial, con su cesura después de la sexta sílaba, engendra el significado “alejandrino”, mientras que el segundo fragmento, sólo con transponer el lugar del “et”, la palabra más insignificante de todas, sólo son doce —o más bien once— sílabas de prosa. Como dice G. Genette a propósito de las figuras retóricas clásicas, la unidad de doce sílabas señalada como tal por la mayúscula y por el aislamiento tipográfico, “conserva como deber el significar la Poesía, por

---

<sup>15</sup> Figures I, Seuil, 1966, p. 220.

de ces deux fragments signifie donc « Ici, Poésie ; là, Prose ». Cette instance de la production de *Signes de la Littérature*, comme les appelle R. Barthes<sup>16</sup> illustre ainsi la loi de non-commutativité des lieux qui, selon J. Kristeva,<sup>17</sup> caractérise le langage poétique.

a§8. Pourtant, en admettant que la différence entre prose et vers n'est pas d'essence mais de référence –de référence non à une réalité poétique ou prosaïque ni même à une différence linguistique inhérente, mais à une antériorité *textuelle* « une différence de codes – n'aboutissons-nous pas précisément à la conception faussement symétrique du rapport entre vers et prose que le poème en prose est censé mettre en question ? En réalité, l'insuffisance des remarques précédentes est double :

a§8. 1. Elles ne prennent pas en considération le fait que la prose, dans son acception courante, n'est pas un

su sola presencia y por una virtud que se volvió simplemente convencional”.<sup>15</sup> La yuxtaposición de ambos fragmentos significa entonces “aquí, Poesía; allá, prosa”. Esta instancia de la producción de *Signes de la Littérature*, como los llama R. Barthes,<sup>16</sup> ilustra así la ley de no-conmutatividad de los lugares que, según J. Kristeva,<sup>17</sup> caracteriza al lenguaje poético.

a§8. Sin embargo, al admitir que la diferencia entre prosa y verso no es de esencia sino de referencia –de referencia no a una realidad poética o prosaica ni tampoco a una diferencia lingüística inherente, sino a una anterioridad *textual*, a una diferencia de códigos– ¿no llegamos precisamente a la concepción falsamente simétrica de relación entre verso y prosa que el poema en prosa aparentemente busca cuestionar? En realidad, la insuficiencia de observaciones es doble:

a§8. 1. No toman en cuenta el hecho de que la prosa, en su acepción corriente, no es un enunciado marcado

<sup>16</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Points », 1972.

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Recherches pour une analyse*, Seuil, 1969, p. 260-263. Dans le présent exemple, la loi de non-commutativité se formule de la façon suivante :  $A + B + C \neq C + B + A$ .

<sup>15</sup> *Figures I*, Seuil, 1996, p. 220.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, col. “Points”, 1972.

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Recherches pour une analyse*, Seuil, 1969, p. 260-263. En el siguiente ejemplo, la ley de no-conmutatividad se formula de esta manera:  $A + B + C \neq C + B + A$ .

énoncé marqué « prose », mais au contraire précisément un énoncé qui *n'est pas marqué*, qui ne porte en lui aucune signalisation métalinguistique. Elle est ce que nous faisons tous, comme M. Jourdain *sans le savoir*. Un énoncé qui insiste sur son statut de prose peut-il donc être appelé véritablement de la prose ? La différence entre prose et vers se dessine-t-elle entre deux sortes de marque ou entre la présence et l'absence de marque ?

a§8. 2. Si la production du signifié « prose » par le poème en prose dépend de la mise en évidence plus ou moins affichée de son statut de « non-vers », ou de « vers gauchi » ; si, en d'autres termes, le poème en prose se construit sur le vers qu'il n'est plus et ne peut affirmer ce qu'il est qu'en se référant à ce qu'il n'est pas, alors le poème en prose dérive, en fait, *également* des *deux* codes entre lesquels, selon notre définition, un énoncé est supposé devoir choisir.

a§9. Nous nous trouvons donc devant la convergence de deux sortes d'oppositions binaires (présence vs. absence de marque ; référence au code « poésie » vs. référence au code « prose ») qui finissent par se court-circuiter réciproquement. Ni antithèse, ni synthèse, le poème en

“prosa”, sino por el contrario, precisamente un enunciado que *no está marcado*, que no lleva en sí mismo ningún señalamiento metalingüístico. La prosa es lo que hacemos todos, como monsieur Jourdain, *sans le savoir*, sin saberlo. ¿Puede entonces considerarse verdaderamente como prosa a un enunciado que insiste en su estatuto de prosa? ¿La diferencia entre prosa y verso se esboza entre dos especies de marca, o entre la presencia y la ausencia de marca?

a§8. 2. Si la producción del significado “prosa” por el poema en prosa depende de la identificación más o menos exhibida de su estatuto de “no verso” o de “verso torcido”; si, en otros términos, el poema en prosa se construye sobre el verso que ya no es y no puede afirmar lo que es salvo al referirse a lo que no es, entonces el poema en prosa de hecho, deriva, *igualmente* de *dos* códigos entre los cuales, de acuerdo a nuestra definición, un enunciado, se supone, tiene que ser escogido.

a§9. Nos encontramos entonces frente a la convergencia de dos especies de oposiciones binarias (presencia vs. ausencia de marca; referencia al código “poesía” vs referencia al código “prosa”) que terminan por cortocircuitarse recíprocamente. Ni antítesis, ni síntesis, el

prose est le lieu à partir duquel la polarité – et donc, la symétrie – entre présence et absence, entre prose et poésie, *disfonctionne*. La description du poème en prose n'est possible qu'à partir du fait que toute tentative de le décrire finit par se subvertir elle-même.

a§10. Ne plus savoir quelle est la différence, c'est à la fois se demander comment cette incertitude modifie rétroactivement la nature de la certitude antérieure qu'elle déplace, et aussi, ne plus pouvoir *parler* qu'à partir de cette incertitude. La question de la différence, ne pouvant ni se résoudre ni savoir au juste ce que la question *questionne* ne peut plus que se répéter, mais c'est paradoxalement la répétition même de ce disfonctionnement de la question qui engendre le texte des poèmes en prose.

### III. LES CHEVEUX SUR LA SOUPE, LES SOUVENIRS DANS L'AIR : LE TRANSPORT RHÉTORIQUE

a§11. Mais revenons au moutonnement de nos deux *Chevelures*. « Je n'hésite pas », écrit Suzanne Bernard, « à préférer à la dernière strophe de la pièce en vers, qui est faible et artificielle, cette phrase à la fois plus familière et

poema en prosa es el lugar a partir del cual la polaridad –y entonces, la simetría– entre presencia y ausencia, entre prosa y poesía, *disfunciona*. La descripción del poema en prosa sólo es posible a partir del hecho de que cualquier tentativa de describirlo termina por subvertirse a ella misma.

a§10. Ya no saber cuál es la diferencia es preguntarse al mismo tiempo cómo esta incertidumbre modifica retroactivamente la naturaleza de la certeza anterior que desplaza, y, también, sólo poder *hablar* mas que a partir de esta incertidumbre. La cuestión de la diferencia, al no poder resolverse ni saber exactamente lo que la pregunta cuestiona no puede sino repetirse, pero paradójicamente la repetición misma de este disfuncionamiento de la pregunta engendra el texto de los poemas en prosa.

### III. LOS CABELLOS EN LA SOPA, LOS RECUERDOS EN EL AIRE: EL TRASLADO RETÓRICO

a§11. Pero regresemos al *moutonnement*, al cabrilleo, de nuestras dos *Chevelures*. Suzanne Bernard escribe: “no dudo en preferir esta frase ‘Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des

plus intime : ‘Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs’.<sup>18</sup> Réaction très différente de celle d’un lecteur qui la précède de près d’un siècle, et qui, à propos de cette même phrase du poème en prose, s’écrit :

Gloire à jamais à ce marivaudage forcené !  
Vivent les mangeurs de souvenirs !  
Moi, je fais des vœux ardents pour que cet euphémisme se popularise. J’entends d’ici M. Baudelaire (Ch.) dire au restaurant :  
–Garçon ! priez donc le chef de ne pas laisser tomber tous les soirs des souvenirs dans la soupe !<sup>19</sup>

a§12. Ces souvenirs, qu’aujourd’hui nous pouvons « avaler » tout naturellement, étaient donc, pour ce premier lecteur, complètement indigestes. Il ne faut pourtant pas se hâter de conclure à la supériorité de notre sensibilité poétique. En esthétique comme en gastronomie, le goût est une question de dégustation, et l’habitude est plutôt une insensibilisation à l’étrangeté qu’un affinement de la

souvenirs’, a la vez más familiar y más íntima, que la última estrofa de la pieza en verso, débil y artificial”.<sup>18</sup> Reacción muy diferente la de un lector que la precede por casi un siglo, y que, a propósito de esta misma frase del poema en prosa, exclama:

Gloria eterna al galanteo apasionado  
Que vivan los comedores de recuerdos  
Yo pido en secreto deseos ardientes para que este eufemismo se popularice. Escucho desde aquí al señor Baudelaire (Charles) decir en el restaurante:  
–¡Joven! Por favor, pídale al mesero que no deje caer todas las noches recuerdos en la sopa.<sup>19</sup>

a§12. Estos recuerdos, que hoy nos podemos “tragar” con toda naturalidad, eran entonces, para aquel primer lector, completamente indigestos. Sin embargo, no hay que adelantarse a concluir que nuestra sensibilidad poética es superior. En estética como en gastronomía, el gusto es una cuestión de degustación, y el hábito es más bien una insensibilización a la extrañeza que un refinamiento de la percepción. El enojo malicioso de Véron frente a la novedad

<sup>18</sup> S. Bernard, *op. cit.*, p. 142.

<sup>19</sup> P. Véron, “Causeries”, *Journal Amusant*, 11 de octubre de 1862 (citado por R. Kopp en su edición crítica de *Petits Poèmes en prose*, Corti, 1969, p. LVI).

<sup>18</sup> S. Bernard, *op. cit.*, p. 142.

<sup>19</sup> P. Véron, “Causeries”, *Journal Amusant*, 11 de octubre de 1862 (citado por R. Kopp en su edición crítica de *Petits Poèmes en prose*, Corti, 1969, p. LVI).

perception. Le renfrognement malicieux de Véron devant la nouveauté de ce texte, loin d'être une imbécillité insignifiante, devrait plutôt nous révéler quelque chose à quoi, dans notre parti pris d'indulgence, nous sommes devenus aveugles. Rien ne prouve d'ailleurs que l'auteur de *la Soupe et les Nuages* eut préféré notre bienveillante compréhension à l'ironie toute baudelairienne de son contemporain. Si donc, pour ce premier lecteur, quelque chose disfonctionne, la différence que nous cherchons à analyser ne peut que résider, précisément, dans le sens de ce disfonctionnement.

a§13. Face à la pléthore de ressemblances et de différences entre ces deux textes, nous entreprendrons non pas une comparaison stylistique exhaustive, déjà élaborée par d'autres avec toute la minutie requise,<sup>20</sup> mais une analyse des détails qui, à nos yeux, mettent le plus nettement en lumière la nature du déplacement opéré par le passage de la poésie à la prose. Car derrière la symétrie apparente entre

de este texto, lejos de ser una imbecilidad insignificante, debería más bien revelarnos algo a lo que nos hemos vuelto ciegos, desde nuestra apuesta por la indulgencia. Por otro lado, nada prueba que el autor de *La Soupe y les Nuages* no hubiera preferido nuestra benévola comprensión a la ironía tan baudelariana de su contemporáneo. Si entonces, para aquel primer lector, algo disfunciona, la diferencia que buscamos analizar sólo puede residir, precisamente, en el sentido del disfuncionamiento.

a§13. Frente a la plétora de parecidos y de diferencias entre ambos textos, emprenderemos no una comparación estilística exhaustiva, elaborada anteriormente por otros con toda la minucia que se requiere para dicho trabajo,<sup>20</sup> sino un análisis de los detalles que, a nuestros ojos, da luz de la naturaleza del desplazamiento operado por el paso de la poesía a la prosa. Pues detrás de la aparente simetría entre

---

<sup>20</sup> Cf. J. Crépet et G. Blin, *op. cit.*, et *L'Étude sur le style de Baudelaire* de J. B. Ratermanis (éditions Art et Science, Bade, 1949). Pour une analyse stylistique de la seule *Chevelure* en prose, voir l'étude de J. D. Lyons, « A Prose Poem in the Nominal Style », *L'Esprit Créateur*, vol. XIII, N° 2, été, 1973.

<sup>20</sup> Cf. J. Crépet y G. Blin, *op. cit.*, y *L'Étude sur le style de Baudelaire* de J.B. Ratermanis (ediciones Art et Science, Bade, 1949). Para un análisis estilístico de la única *Chevelure* en prosa, ver el estudio de J.D. Lyons, "A Prose Poem in the Nominal Style", *L'Esprit Créateur*, vol. XIII, n° 2, verano 1973.

les sept strophes de la pièce en vers et les sept paragraphes de la pièce en prose, se dessinent les petites touches d'une révolution.

a§14. Lors de sa première publication en 1857 dans le présent, la pièce en prose s'intitulait, comme la pièce en vers, *la Chevelure*. Ce n'est qu'en 1862 qu'elle se coiffe du titre *Un hémisphère dans une chevelure* avec, en sous-titre, la mention ; « poème exotique ». Cette évolution titulaire, qui, en augmentant la différence entre prose et vers, contribue à la théorie de l'antériorité des vers, reflète déjà l'orientation de cette différence. Là où le vers nomme *la chevelure* essentielle, la prose non seulement transforme le général en particulier, mais fait de ce particulier non pas un centre d'intérêt en soi, mais un *lieu* qui renferme « un hémisphère », le contenant d'un continent. Et en même temps, ce continent lointain et exotique s'annonce ici non pas dans toute sa richesse imaginaire, mais sous la forme d'une simple figure de géométrie, sans relief et sans affectivité. Les transports lyriques de la pièce en vers, menant imperceptiblement de l'alcôve à l'Asie, s'hyperbolisent ici, en quelque sorte, à froid : en juxtaposant dans leur nudité le point de départ et le point d'arrivée du

las siete estrofas de la pieza en verso y los siete párrafos de la pieza en prosa, se esbozan los trazos de una revolución.

a§14. En 1857, durante su primera publicación en *Le Présent*, la pieza en prosa se titulaba, como la pieza en verso, *La Chevelure*. No fue sino hasta 1862 que se cubrió con el título *Un hémisphère dans une chevelure* con la mención, como subtítulo: “poema exótico”. Esta evolución titular, que, al aumentar la diferencia entre prosa y verso, contribuye a la teoría de la anterioridad de los versos, refleja ya la orientación de esta diferencia. Ahí donde el verso nombra *la* cabellera esencial, la prosa no sólo transforma lo general en particular, sino también hace de ese particular no un centro de interés en sí, sino un *lugar* que encierra “un hemisferio”, el contenedor de un continente. Y al mismo tiempo, ese continente lejano y exótico se anuncia aquí no en toda su riqueza imaginaria, sino bajo la forma de una simple figura geométrica, sin relieve y sin afectividad. Los traslados líricos de la pieza en verso, que llevan imperceptiblemente de la alcoba a Asia, se hiperbolizan, en este caso, en frío, de alguna manera: al yuxtaponer en su desnudez el punto de partida y el punto de llegada del sueño, la pieza en prosa comienza bajo el signo de un

rêve, la pièce en prose commence sous le signe d'une mise à plat de la rhétorique de sa propre illusion. Et en se substituant « poème exotique », elle ne s'insère plus dans l'intimité d'une confiance amoureuse, mais dans le lieu public d'un genre littéraire. C'est cette subtile explicitation de sa propre littéarité, cette ironisation à peine sensible de sa propre illusion, que nous rencontrerons tout au long du déroulement de la *Chevelure* en prose.

a§15. Prenons, par exemple, la première strophe du poème en vers et le premier paragraphe du poème en prose:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

replanteamiento de la retórica de su propia ilusión. Y al subtitularse “poema exótico”, ya no se inserta en la intimidad de una confianza amorosa, sino en el lugar público de un género literario. A lo largo del desarrollo de la *Chevelure* en prosa, encontraremos esta sutil explicitación de su propia literalidad, esta ironización apenas sensible de su propia ilusión.

a§15. Tomemos, por ejemplo, la primera estrofa del poema en verso y el primer párrafo del poema en prosa:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

a§16. La pièce en vers commence par une explosion de figures dont le manque de lien grammatical souligne la superposition associative. Toison, boucles et parfum, évoquant métaphoriquement ou métonymiquement une chevelure qui n'est pas encore nommée, entrent dans une chaîne de substitutions qui, arrivée à son paroxysme, les transforme tous en précurseurs paradigmatiques d'abord du mot « extase » et ensuite du mot « chevelure ». En outre, ces figures utilisées pour évoquer la chevelure se situent sur un arrière-plan de vocabulaire maritime.<sup>21</sup> Le champ sémantique des mots « encolure », « boucles », et « chargé » comprend entre autres la suggestion de l'équipement d'un navire. Le verbe « moutonner » désigne communément l'agitation de la mer. Et le mot « toison », rappelant l'objet de la quête mythologique des Argonautes, entoure dès le début la chevelure d'un halo de fiction. En commençant ainsi métaphoriquement à mi-chemin entre la chevelure et le voyage, la pièce en vers démarre précisément sur une absence de point de départ littéral. Au moment où

a§16. La pieza en verso comienza por una explosión de figuras cuya falta de vínculo gramatical subraya la superposición asociativa. “Toison”, “boucles” y “parfum”, que evocan metafóricamente o metonímicamente una cabellera que no ha sido nombrada, entran en una cadena de sustituciones que, al llegar a su paroxismo, transforman todos esos elementos en precursores paradigmáticos primero de la palabra “extase” y luego de la palabra “chevelure”. Además, estas figuras que se utilizan para evocar la cabellera se sitúan en un segundo plano del vocabulario marítimo.<sup>21</sup> El campo semántico de las palabras “encolure”, “boucles”, y “chargé” comprende, entre otros, la evocación del equipamiento de un navío. El verbo “moutonner” designa comúnmente la agitación del mar. Y la palabra “toison”, que recuerda al objeto de la búsqueda mitológica de los Argonautas, encierra en un halo de ficción a la cabellera desde el principio. Así, al comenzar metafóricamente a caballo entre la cabellera y el viaje, la pieza en verso arranca precisamente desde una ausencia del

---

<sup>21</sup> Cf. l'article de V. Brombert, « The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire 'La Chevelure', in *Yale French Studies* (numéro spécial intitulé « Intoxication and Literature »), n° 50, 1974, p. 60.

<sup>21</sup> Cf. el artículo de V. Brombert, “The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire’s “La Chevelure”, in *Yale French Studies* (número especial titulado “Intoxication and Literature”), n° 50, 1974, p. 60.

le lecteur arrive à « cette chevelure », il est déjà, rhétoriquement, en plein voyage.

a§17. La pièce en prose débute tout autrement. Là où l'agrammaticalité des vers souligne les transports extatiques de leur métaphoricité, la prose sollicite longuement, grammaticalement, la permission de prolonger une respiration. Ce passage de l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique correspond d'ailleurs à la distinction jakobsonienne entre poésie et prose. Les cheveux, métaphorisés par les vers, sont ici nommés littéralement, et le parfum qui, dans les vers, se transforme en navire porteur de nonchaloir, devient ici une simple odeur. Dans l'échange de synecdoques sexuelles (« tes cheveux », « mon visage » et « ma main »), rien ne transgresse le domaine du possible. L'hémisphère qui se trouve dans cette chevelure, avant d'évoquer un monde, n'est au début rien d'autre que le visage du poète. Là où les vers commencent en plein voyage rhétorique, la prose se situe résolument dans la littéralité. Face à la fusion métaphorique indémêlable des vers, la prose ne s'aventure dans la liquidité que par simple comparaison analogique : « comme un homme altéré dans l'eau d'une source ». Les termes de la comparaison, dont la

punto de partida literal. En el momento en el que el lector llega a “cette chevelure”, ya se encuentra, retóricamente, en pleno viaje.

a§17. La pieza en prosa comienza completamente de otra manera. Ahí donde la gramaticalidad de los versos subraya los traslados extáticos de su metaforicidad, la prosa solicita ampliamente, gramaticalmente, el permiso de prolongar una respiración. Este pasaje del eje paradigmático al eje sintagmático corresponde por otro lado a la distinción jakobsoniana entre poesía y prosa. Los cabellos, metaforizados por los versos, están aquí nombrados literalmente, y el perfume que en los versos se transforma en navío cargado de indolencia, se transforma aquí en un simple olor. En el intercambio de sinécdoques sexuales (“tes cheveux”, “mon visage” y “ma main”), nada transgrede el dominio de lo posible. El hemisferio que se encuentra en esta cabellera, antes de evocar un mundo, no es al principio otra cosa que el rostro del poeta. Ahí donde los versos comienzan en pleno viaje retórico, la prosa se sitúa decididamente en la literalidad. Frente a la fusión metafórica imposible de desenredar de los versos, la prosa sólo se aventura en la liquidez por simple comparación

<p>distance s'explícite dans le « comme », gardent la discursivité de leur juxtaposition.</p> <p>a§18. Dans la pièce en prose, l'atténuation grammaticale des transports affectifs se double ainsi d'une diminution de transports rhétoriques. Cette différence est encore plus sensible dans les dernières lignes de cette première strophe, précisément parce que l'imagerie des deux versions semble s'y converger. Dans les deux cas, il s'agit d'un rapport entre l'agitation de la chevelure et la dissémination dans l'air de souvenirs. Et pourtant, si le point de départ (la chevelure) et le point d'arrivée (les souvenirs) de l'opération restent les mêmes, les étapes intermédiaires sont tout autres.</p> <p>a§19. Dans la pièce en vers, ces souvenirs, avant d'être nommés, sont appelés à « peupler » l'alcôve. Leur personification est donc préparée à l'avance, et, renforcée par le mot « dormant », elle fait de leur apparition une sorte de réveil magique, ou l'agitation du « mouchoir », outre ses associations à des départs maritimes, ressemble au geste</p>	<p>analógica: “como un hombre sediento en el agua de una fuente”. Los términos de la comparación, cuya distancia se explicita en el “comme”, conservan la discursividad de su yuxtaposición.</p> <p>a§18. En la pieza en prosa, ¿la atenuación gramatical de los traslados afectivos se duplica así con una disminución de traslados retóricos? Esta diferencia es aún más sensible en las últimas líneas de esta primera estrofa, precisamente porque el imaginario de ambas versiones parece convergir ahí. En ambos casos, se trata de una relación entre la agitación de la cabellera y la diseminación en el aire de recuerdos. Y, sin embargo, si el punto de partida (la chevelure) y el punto de llegada (les souvenirs) de la operación siguen siendo los mismos, las etapas intermedias son completamente diferentes.</p> <p>a§19. En la pieza en verso, estos recuerdos, antes de ser nombrados, son llamados a “poblar” la alcoba. Entonces, su personificación está preparada por adelantado y, reforzada por la palabra “dormant”, hace de su aparición una especie de despertar mágico, en el que la agitación del “mouchoir”, además de las asociaciones a las partidas</p>
--	---

d'un prestidigitateur. Le transport rhétorique, posant sa fiction par petites étapes, fait de la transposition entre cheveux et souvenirs la progression imperceptible d'une élimination de littéralité. Par contre, en prose, l'expression « pour secouer des souvenirs dans l'air » arrive –comme un souvenir sur la soupe – dans le contexte d'une description toute littérale et banale. Le rapport de cause à effet entre l'agitation de la chevelure et l'émanation des souvenirs, atténué dans les vers par l'inversion entre l'intention (« pour peupler ») et l'action (« je la veux agiter »), s'annonce dans la prose avec toute la désinvolture d'une instrumentalité qui va de soi. Là où la rhétorique de la pièce en vers voyage sans heurt entre une chevelure déjà métaphorique et des souvenirs dont la personnification s'insère naturellement dans un contexte général de fiction et de prosopopée, la prose enjambe d'un seul coup la distance entre le littéral et le littéraire. Ce décalage entre les souvenirs et leur entourage est donc non seulement un changement de registre rhétorique, mais aussi un changement de *code*. Le mot « souvenirs » est lui-même un souvenir – un souvenir *textuel* de l'autre *Chevelure*. « Pour secouer des souvenirs dans l'air » équivaut à « pour faire de la littérature ».

marítimas, se parece al gesto de un prestidigitador. El traslado retórico, al ubicar su función por pequeñas etapas, hace de la transposición entre cabellos y recuerdos la progresión imperceptible de una eliminación de literalidad. Por el contrario, en prosa, la expresión “para sacudir recuerdos en el aire” aparece –como un recuerdo en la sopa– en el contexto de una descripción simplemente literaria y banal, la relación de causa y efecto entre la agitación de la cabellera y la emanación de los recuerdos, atenuada en el verso por la inversión entre la intención (“pour peupler”) y la acción (“Je la veux agiter”), se anuncia en la prosa con toda la desenvoltura de una instrumentalización que se da por sentado. Ahí donde la retórica de la pieza en verso viaja sin contraste entre una cabellera de por sí metafórica y entre recuerdos cuya personificación se inserta naturalmente en un contexto general de ficción y de prosopopeya, la prosa franquea de un solo golpe la distancia entre lo literal y lo literario. Este desplazamiento entre los recuerdos y su entorno significa entonces no sólo un cambio de registro retórico sino también un cambio de *código*. La palabra “souvenirs” es en sí misma un recuerdo –un recuerdo

a§20. En même temps, c'est la nature même du fonctionnement figural que le poème en prose nous invite ici à interroger. Car si la différence entre ces deux voyages rhétoriques réside moins dans la grandeur de la distance qu'ils parcourent – leur « écart » – que dans la nature du travail (con)textuel qui véhicule cette distance, une analyse rhétorique traditionnelle, qui considère une figure comme un événement textuel *isolable*, ne peut pas rendre compte de la différence d'effet du mot « souvenirs » dans ces deux textes. Le poème en prose, en répétant – et en déplaçant – la figure qu'il emprunte d'un autre texte, montre donc que le fonctionnement figural n'est pas pointilliste, mais *discursif*, que les limites d'une figure ne sont pas situables, mais s'étendent même au-delà du texte auquel la figure appartient. Tout énoncé capable d'engendrer du métalangage – c'est-à-dire tout texte *lu* – devient par là figuré, non-coïncidant avec lui-même. Ce que nous avons appelé la littéralité de la prose n'est donc qu'une figure parmi d'autres. Comme le dit très justement Jean-Louis Galay : « La figure n'est plus (...) une forme qui survient au discours, pour lui donner une efficacité déterminée en certains points particuliers, elle est ce grâce à quoi le

*textuel* de la otra *Chevelure*. “Pour secouer des souvenirs dans l'air” equivale a “pour faire de la littérature”.

a§20. Al mismo tiempo, el poema en prosa nos invita aquí a interrogarnos sobre la naturaleza misma del funcionamiento figural. Pues si la diferencia entre estos dos viajes retóricos reside menos en la grandeza de la distancia que recorren –su “separación”– que en la naturaleza del trabajo (con)textual que vehicula esta distancia, un análisis retórico tradicional, que considera una figura como un evento textual *aislable*, no puede dar cuenta de la diferencia de efecto de la palabra “recuerdos” en ambos textos. El poema en prosa, al repetir –y al desplazar– la figura que toma de otro texto, muestra entonces que el funcionamiento figural no es puntillista, sino *discursivo*, que los límites de una figura no pueden situarse, sino que se extienden incluso más allá del texto al que la figura pertenece. Cualquier enunciado capaz de engendrar metalenguaje –es decir, cualquier texto *leído*– se vuelve así figurado, no coincidente consigo mismo. Lo que hemos llamado la literalidad de la prosa sólo es una figura entre muchas otras. Como bien dice Jean-Louis Galay: “La figura ya no es (...) una forma que sobrevino al discurso, para darle una eficacia

discours peut survenir ». <sup>22</sup> La figurativité de tout discours ne s'oppose pas à une quelconque littéralité : la rhétoricité du langage, c'est le fait que le statut rhétorique d'un énoncé isolé reste *indécidable* – ni littéral, ni figuré – sans l'intervention d'un contexte extérieur, dont le statut rhétorique est aussi indécidable que celui qu'il vient décider. <sup>23</sup>

#### IV. LA CHEVELURE COMME MIROIR

a§21. Passons maintenant à une analyse de la dernière strophe de la pièce en vers, pour ensuite la comparer au dernier paragraphe du poème en prose. Dans les deux cas, la dernière phrase sert à résumer et à commenter la structure rhétorique de la pièce entière.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !

determinada en ciertos puntos particulares, la figura es eso que permite que el discurso pueda sobrevenir". <sup>22</sup> La figuratividad de cualquier discurso no se opone a una literalidad cualquiera: la retoricidad del lenguaje, es el hecho de que el estatuto retórico de un enunciado aislado se mantenga irresoluble –ni literal, ni figurado– sin la intervención de un contexto exterior, cuyo estatuto retórico es tan irresoluble como el que acaba de decidir. <sup>23</sup>

#### IV. LA CABELLERA COMO ESPEJO

a§21. Pasemos ahora a un análisis de la última estrofa de la pieza en verso, para después compararla con el último párrafo del poema en prosa. En ambos casos, la última frase sirve para resumir y comentar la estructura retórica de la pieza entera.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,

<sup>22</sup> Jean-Louis Galay, « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique* 20, 1974, p. 399. Pour une autre théorie contextuelle de la rhétorique, voir aussi l'article de Michel Charles, « Le discours des figures », *Poétique* 15, 1973

<sup>23</sup> Voir à ce sujet le remarquable article de Paul de Man, « Semiology and Rhetoric », *Diacritics* 3 (Fall 1973).

<sup>22</sup> Jean-Louis Galay, "Esquisses pour une théorie figurale du discours", *Poétique* 20, 1974, p. 399. Para otra teoría contextual de la retórica, ver también el artículo de Michel Charles, "Le discours des figures", *Poétique* 15, 1973

<sup>23</sup> Ver a propósito de este tema, el notable artículo de Paul de Man, "Semiology and Rethoric", *Diacritics* 3 (otoño 1973)..

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

a§22. Dans cette dernière strophe, la pièce en vers révèle explicitement le désir de séduction qui motive, en apparence, son inscription : « Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde ». Ce « tu » qui, pour la première fois, n'est pas doublé par un substantif, établit le lien entre une destinatrice potentiellement extratextuelle et la série d'apostrophes métaphoriques précédentes dont elle est l'apothéose : toison, boucles, parfum, extase, forêt, amour, tresses, mer, paresse, bercements, et cheveux. Toute l'énergie du poème se concentre ainsi sur l'éternisation de l'empreinte du désir sur ce « tu ». Mais il devient vite évident que la femme, tout en étant le lieu d'inscription du désir, n'en est qu'accessoirement l'objet : l'évocation métaphorique de l'acte sexuel (« ma main dans ta crinière lourde sèmera le rubis » etc.) vient *avant* la mention de « mon désir », en tant que moyen et non en tant que but (« ma main (...) sèmera (...) *afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde* »). L'union sexuelle devient non pas l'objet du désir mais une sorte de préparation nécessaire à l'accomplissement d'une union plus vaste. Car à travers la

Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

a§22. En esta última estrofa, la pieza en verso revela explícitamente el deseo de seducción que motiva, en apariencia, su inscripción: “Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde”. Ese “tu” que, por primera vez, no está duplicado por un sustantivo, establece el vínculo entre una destinataria potencialmente extratextual y la serie de apóstrofes metafóricas precedentes en los que ella es la apoteosis: vellochino, bucle, perfume, éxtasis, bosque, amor, trenzas, mar, pereza, balanceos, y cabellos. Toda la energía del poema se concentra así en la eternización de la huella del deseo sobre ese “tu”. Pero se vuelve evidente que la mujer, “aunque es el lugar de inscripción del deseo”, sólo lo es accesoriamente el objeto: la evocación metafórica del acto sexual (“ma main dans ta crinière lourde sèmera le rubis” etc.) viene *antes* de la mención de “mon désir”, en tanto que medio y no en tanto que objetivo (“ma main (...) sèmera (...) *afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde*”). La unión sexual se vuelve así no el objeto del deseo sino una especie de preparación necesaria para el cumplimiento de una unión

chevelure, le poète cherche moins à rejoindre la femme qu'à s'unir avec son propre passé. Dans les deux derniers vers du poème, la femme devient métaphoriquement le contenant idéal de souvenirs, le lieu de rencontre privilégié entre le poète et lui-même :

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

a§23. Par cette métamorphose de la femme, le poème établit un rapport de correspondance parfaite entre le poète et son propre passé. Ni le temps (« souvenir ») ni le désir (« rêve ») ne peuvent disloquer l'équilibre par lequel, grâce à la médiation de la femme, le « je » se récupère. Toute la pièce se construit sur la possibilité de ce passage du « je » dans ce qui, de lui-même, se trouve reflété, encadré par la chevelure. Le va-et-vient grammatical entre le « je » et la chevelure opère une confusion voulue entre l'objet et le sujet, entre l'intérieur et l'extérieur :

Je la veux agiter (...)  
Tout un monde vit dans tes profondeurs, forêt (...)  
J'irai là-bas (...)  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève (...)  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve (...)

más vasta. Pues a través de la cabellera, el poeta busca más la unión con su propio pasado que con la mujer. En los dos últimos versos del poema, la mujer se vuelve metafóricamente el contenedor de recuerdos, el lugar de encuentro privilegiado entre el poeta y él mismo:

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

a§23. Por esta metamorfosis de la mujer, el poema establece una relación de correspondencia perfecta entre el poeta y su propio pasado. Ni el tiempo ("souvenir") ni el deseo ("rêve") pueden dislocar el equilibrio por el cual, gracias a la mediación de la mujer, el "je" se recupera. Toda la pieza se construye sobre la posibilidad de ese pasaje del "je" en lo que se encuentra reflejado de él mismo, enmarcado por la cabellera. El vaivén gramatical entre el "je" y la cabellera opera una confusión entre el objeto y el sujeto, entre el interior y el exterior:

Je la veux agiter (...)  
Tout un monde (...) vit dans tes profondeurs, forêt (...)  
J'irai là-bas (...)  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève (...)  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve (...)

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé (...)  
 Mon esprit (...) saura vous retrouver (...) paresse (...)  
 Cheveux bleus, (...) vous me rendez l'azur (...)  
 Sur les bords (...) de vos mèches (...) je m'enivre ...

a§24. N'étant jamais nommée deux fois de la même façon, la chevelure se métaphorise et s'oublie dans la vision qu'elle renferme : elle est à la fois mer et navire, ici et là-bas, point de départ, véhicule et point d'arrivée du voyage. Le mot « confondues » (vers 29) sert à résumer cette métaphoricité : comme dans le sonnet des *Correspondances*, où le verbe « se confondre » évoque « une ténébreuse et profonde unité », la rhétorique de la *Chevelure* tend vers une fusion métaphorique totale de tous les éléments dont elle se compose.

a§25. Dans le poème en prose, en revanche, cette harmonie métaphorique se disloque et se déplace pour dévoiler le caractère illusoire des correspondances qui la constituent. Là où, dans les vers, la prolifération des « vous » et des « tu » sert à mettre en valeur l'acte d'interlocution et à opérer une fusion métaphorique de la chevelure, des souvenirs et de la femme, l'emploi de la deuxième personne grammaticale dans la prose est tout à

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse (...)  
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé (...)  
 Mon esprit (...) saura vous retrouver (...) paresse (...)  
 Cheveux bleus, (...) vous me rendez l'azur (...)  
 Sur les bords (...) de vos mèches (...) je m'enivre

a§24. Al no ser nombrada dos veces de la misma manera, la cabellera se metaforiza y se olvida en la visión que ésta encierra: es a la vez mar y navío, aquí y allá, punto de partida, vehículo y punto de llegada del viaje. La palabra “confondues” (verso 29) sirve para resumir esta metaforicidad: como en el soneto de las *Correspondances*, en el que el verbo “se confondre” evoca “une ténébreuse et profonde unité”, la retórica de *la chevelure* se inclina hacia una fusión metafórica total de todos los elementos de los que se compone.

a§25. En el poema en prosa, por el contrario, esta armonía metafórica se disloca y se desplaza para develar el carácter ilusorio de las correspondencias que la constituyen. Ahí donde, en los versos, la proliferación de los “vous” y de los “tu” sirve para valorizar el acto de interlocución y para operar una fusión metafórica de la cabellera, los recuerdos y de la mujer, el uso de la segunda persona gramatical en la prosa es completamente diferente. Aquí, el adjetivo posesivo

fait différent. Ici, c'est l'adjectif possessif qui prédomine (*tes cheveux, ta chevelure*) et non pas le pronom-sujet. Le poème en prose n'apostrophe jamais la chevelure, et ne s'adresse qu'une seule fois à la femme en tant que sujet entier et non plus en tant que fragment métonymique (« tu » vs. « ta chevelure »). Et cette invocation de la femme, paradoxalement, n'a pas pour fonction d'incorporer ce « tu » à la rêverie mais au contraire sert à marquer implicitement sa radicale non-participation :

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! Tout ce que je sens !  
Tout ce que j'entends dans tes cheveux !

a§26. Ce n'est peut-être pas un hasard si le poète choisit de privilégier, pour sa rencontre avec lui-même, cette partie de la femme qu'elle ne peut pas voir, sa chevelure, dont la totalité est à jamais interdite à son regard. Ainsi, le rapport amoureux entre destinataire et destinatrice qui, dans les vers, semble se confondre avec la récupération du passé, s'éclipse dans la prose pour révéler que la femme, qui donne lieu à la rêverie, en est elle-même foncièrement exclue.

predomina (*tes cheveux, ta chevelure*) y no el pronombre-sujeto. El poema en prosa nunca apostrofa la cabellera, y sólo se dirige una vez a la mujer en tanto que sujeto entero y no en tanto que fragmento metonímico (“tu” vs “ta chevelure”). Y esta invocación de la mujer, paradójicamente, no tiene como función incorporar ese “tu” a la ensoñación sino por el contrario, sirve para marcar implícitamente su radical *no* participación:

Si tu pouvais savoir ce que je vois ! Tout ce que je sens ! Tout ce j'entends dans tes cheveux !

a§26. Tal vez no es un azar si el poeta, por su encuentro con él mismo, decide privilegiar esta parte de la mujer que no puede ver, su cabellera, cuya totalidad está para siempre negada a su mirada. Así, la relación amorosa entre destinatario y destinataria que, en los versos, parece confundirse con la recuperación del pasado, se eclipsa en la prosa para revelar que la mujer, que da lugar a la ensoñación, está profundamente excluida.

a§27. Mais cette mise à nu par le poème en prose du caractère essentiellement narcissique de la jouissance du sujet constitue non pas une modification mais plutôt une *explicitation* des rapports esquissés entre destinataire et destinatrice dans le poème en vers. Car en faisant de la femme « la gourde où je hume à longs traits le vin du souvenir », le sujet du poème en vers, en fait, vidait déjà l'image de la femme de toute « intériorité » propre, pour la transformer en simple contenant de ses rêves et de ses souvenirs à lui. En plongeant sa tête « amoureuse d'ivresse » plutôt qu' « ivre d'amour »<sup>24</sup> dans la chevelure d'une femme au visage anonyme, le « je » du poème en vers substituait déjà ses propres fantasmes à l'altérité de sa destinatrice. Seulement, cette double substitution – celle, métonymique, qui remplace la femme par la chevelure et celle, métaphorique, qui remplace la chevelure par le reflet de soi – fonctionnait, dans le poème en vers, à un niveau occulte, au point aveugle de la rhétorique de la séduction. Ainsi, en explicitant le fonctionnellement narcissique derrière ce jeu de substitutions, le poème en prose est une

a§27. Pero la revelación en el poema en prosa del carácter esencialmente narcisista del goce del sujeto constituye no sólo una modificación sino más bien una *explicitación* de las relaciones esbozadas entre destinatario y destinataria en el poema en verso. Pues, al hacer de la mujer “la gourde où je hume à longs traits le vin du souvenir”, el sujeto del poema en verso, de hecho, vaciaba ya la imagen de la mujer de toda “interioridad” propia, para transformarla en simple conteniente de sus sueños y sus recuerdos. Al sumergir su cabeza “amoureuse d'ivresse” en lugar de “ivre d'amour”<sup>24</sup> en la cabellera de una mujer de rostro anónimo, el “je” del poema en verso sustituía con la alteridad de su destinataria sus propios fantasmas. Solamente, esta doble sustitución –una metonímica que reemplaza a la mujer con la cabellera y otra metafórica que reemplaza a la cabellera por el reflejo propio– operaba, en el poema en verso, en un nivel oculto, en un punto ciego de la retórica de la seducción. Así, al explicitar el funcionamiento narcisista detrás de este juego de sustituciones, el poema en prosa es una lectura deconstructivista del poema en verso,

---

<sup>24</sup> Cf. l'article déjà cité de V. Brombert, p. 55.

<sup>24</sup> Cf. el artículo citado anteriormente V. Brombert, p. 55.

lecture déconstructrice du poème en vers, se situant non pas sur la scène de la séduction, mais dans le travail invisible des coulisses, où s'échafaude le décor de l'illusion.

#### V. MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE

a§28. Cette déconstruction de la séduction érotique se double, dans le poème en prose, d'une déconstruction de la séduction métaphorique. Face à la prolifération de substituts paradigmatiques qui, dans les vers, tend à vider la chevelure de toute littéralité pour effacer la différence entre présent et passé, entre ici et là-bas, la prose se structure non par la transformation métaphorique des mots « cheveux » et « chevelure » mais, au contraire, par leur *répétition* :

Tes cheveux contiennent tout un rêve (...)  
Ils contiennent de grandes mers (...)  
Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois (...)  
Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve (...)  
Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire (...)  
Dans la nuit de ta chevelure, je vois (...)  
Sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre (...)

a§29. La métaphoricité, ici, n'est pas substitutive, mais métonymiquement attributive : l'océan, les caresses, le foyer, la nuit, les rivages ne sont pas des métamorphoses de

al situarse no en la escena de la seducción sino en el trabajo invisible de las bambalinas, en el que plantea la escenografía de la ilusión.

#### V. METÁFORA Y METONIMIA

a§28. Esta deconstrucción de la seducción erótica se ve acompañada, en el poema en prosa, por una deconstrucción de la seducción metafórica. Frente a la proliferación de sustitutos paradigmáticos que, en los versos, se inclina a vaciar la cabellera de toda literalidad para borrar la diferencia entre presente y pasado, entre aquí y allá, la prosa se estructura no por la transformación metafórica de las palabras "cheveux" y "chevelure" sino, por el contrario, por su *repetición*:

Tes cheveux contiennent tout un rêve (...)  
Ils contiennent de grandes mers (...)  
Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois (...)  
Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve (...)  
Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire (...)  
Dans la nuit de ta chevelure, je vois (...)  
Sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre (...)

a§29. La metaforicidad, aquí, no es sustitutiva, sino metonímicamente atributiva: el océano, las caricias, la

la chevelure mais ses *propriétés*. La différence entre contenant et contenu, progressivement effacée dans la version en vers, est ici maintenue jusqu'au bout ; entre la chevelure et la rêverie qu'elle renferme, le rapport d'analogie esquissé par les vers se transforme dans la prose en un rapport de simple contiguïté, pareil au rapport entre un tableau et son cadre.

a§30. Parallèlement à cette distanciation spatiale entre « ici » et « là-bas », le poème en prose opère une distanciation temporelle entre « maintenant » et « autrefois ». Dans les deux textes, l'évocation d'un souvenir précis se signale par le verbe « retrouver ». Dans le poème en vers, ce souvenir s'énonce dans une exclamation *sans verbe* : « Infinis bercements du loisir embaumé ! » L'absence de verbe et la présence de l'adjectif « infinis » tendent à faire de cette évocation non pas un rappel du passé mais une élimination de la temporalité. Dans le poème en prose, ce « même » souvenir devient tout autre. En retrouvant « les langueurs des longues heures *passées* sur un divan (...) entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes », le sujet du poème en prose évoque non une fusion métaphorique de temps et de sentiments, mais

hoguera, la noche, las costas no son metáforas de la cabellera, son sus *propiedades*. La diferencia entre conteniente y contenido, que se borra progresivamente en la versión en verso, se mantiene aquí hasta el final; entre la cabellera y la ensoñación que encierra, la relación de analogía esbozada por los versos se transforma en la prosa en una relación entre un cuadro y su marco.

a§30. Paralelamente a este distanciamiento espacial entre “ici” y “là-bas”, el poema en prosa opera un distanciamiento temporal entre “maintenant” y “autrefois”. En ambos textos, la evocación de un recuerdo preciso se señala con el verbo “retrouver”. En el poema en verso, este recuerdo se enuncia en una exclamación *sin verbo*: “Infinis bercements du loisir embaumé!” La ausencia de verbo y la presencia del adjetivo “infinis” tienden a hacer de esta evocación no un recordatorio al pasado sino una eliminación de la temporalidad. En el poema en prosa, este “mismo” recuerdo se transforma en otro completamente diferente. Al encontrar “les langueurs des longues heures *passées* sur un divan (...) entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes”, el sujeto del poema en prosa evoca no una

une juxtaposition métonymique de moments et d'objets. La ressemblance possible entre « autrefois » et « maintenant » est aussi arbitraire que la ressemblance phonétique entre « langueurs » et « longues heures ».

a§31. De même, tandis que la rhétorique de la pièce en vers tend à effacer la différence entre sujet et objet par un jeu de correspondances métaphoriques, le poème en prose tend à éliminer ces correspondances en supprimant les personnifications qui les véhiculent. Là où, dans les vers, les vaisseaux « ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire d'un ciel pur », les navires de la version en prose ne font que « découper leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense ». L'affectivité implicite dans le geste d'inclusion glorieuse, qui relie métaphoriquement vaisseaux et poète, disparaît dans la prose pour mettre à nu une complication toute formelle de lignes, vide de tout reflet d'une subjectivité.

a§32. Ainsi, systématiquement, le poème en prose remplace les correspondances par des différences, les substitutions par des juxtapositions, les fusions par des séparations. Le mot clé du poème en vers, « confondues », cède la place, dans le poème en prose, au mot

fusión metafórica de tiempo y de sentimientos, sino una yuxtaposición metonímica de momentos y objetos. El posible parecido entre “autrefois” y “maintenant” es tan arbitrario como el parecido fonético entre “langueurs” y “longues heures”.

a§31. Así mismo, mientras que la retórica de la pieza en verso se inclina por borrar la diferencia entre sujeto y objeto por medio de un juego de correspondencias metafóricas, el poema en prosa tiene tendencia a eliminar estas correspondencias al suprimir las personificaciones que las vehiculan. Ahí donde, en los versos, los naos “ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire d'un ciel pur”, los naos de la versión en prosa sólo intentan “découper leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense”. La afectividad implícita en el gesto de inclusión gloriosa, que reúne metafóricamente naos y poeta, desaparece en la prosa para revelar una complicación completamente formal de líneas, vacía de todo reflejo de subjetividad.

a§32. Así, sistemáticamente, el poema en prosa reemplaza las correspondencias con estas diferencias, las sustituciones por yuxtaposiciones, las fusiones por separaciones. La palabra clave del poema en verso

« combinées »: le modèle métaphorique totalisant des vers devient simplement, métonymiquement, *additif*. Et, tandis que la transformation métaphorique finale des vers se joue sur le verbe « être », la juxtaposition temporelle entre « mordiller tes cheveux » et « manger des souvenirs » qui termine le poème en prose ne peut plus que « sembler » :

Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, *il me semble* que je mange des souvenirs.

a§33. En exposant théoriquement l'arbitraire des correspondances métaphoriques, le poème en prose subvertit, de la sorte, le procès de sens de la séduction métaphorique qui, dans le poème en vers, nous a conduit à croire : 1) qu'une chevelure, qui ondule comme la mer, peut nous transporter, comme la mer, dans un monde lointain, 2) que ce « lointain » peut être aussi bien temporel que spatial, 3) que le passé « lointain » est donc repérable, 4) que, par cette récupération, un sujet peut entrer en possession de son histoire entière et donc, 5) que le sujet peut atteindre à la totalité de son identité. Or, en révélant la facticité de la première équation (chevelure = mer = moyen de transport), le poème en prose disloque l'édifice entier de cette

“confondues”, cede su lugar, en el poema en prosa, a la palabra “combinées”: el modelo metafórico totalizante de los versos se vuelve simplemente, metonímicamente, *aditivo*. Y, mientras que la transformación metafórica final de los versos se opera en el verbo “être”, la yuxtaposición temporal entre “mordiler tes cheveux” y “manger des souvenirs” que termina el poema en prosa sólo puede “sembler”, “parecer”:

Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, *il me semble* que je mange des souvenirs.

a§33. Al exponer retóricamente lo arbitrario de las correspondencias metafóricas, el poema en prosa subvierte, de esta manera, el proceso de sentido de la seducción metafórica que, en el poema en verso, nos conduce a creer: 1) que una cabellera, que ondula como el mar, puede transportarnos, como el mar, a un mundo lejano, 2) que ese “lejano” puede también ser tanto temporal como espacial, 3) que el pasado “lejano” es así recuperable, 4) que, por medio de esta recuperación, un sujeto puede tomar posesión de su historia entera y entonces, 5) el sujeto puede alcanzar la totalidad de su identidad. Entonces, al revelar la facticidad de la primera ecuación (cabellera = mar = medio de

construction d'identité. Le sujet qui cherche à se connaître par le reflet ou par la réflexion ne peut capturer qu'une collection hétéroclite de métonymies. Le reflet du « je » dans le miroir de la chevelure n'est ni lui-même ni un autre, mais ce qui empêche le « je » de se constituer autrement que *divisé* –autrement que *fiction*. La différence révélée par le poème en prose ne se creuse donc pas *entre* deux termes isolables et identifiables –sujet et objet, ici et là-bas, maintenant et autrefois –mais à *l'intérieur* de chacun de ces termes, pour l'empêcher de se constituer en unité.

a§34. Mais le langage de la pièce en vers est-il aussi aveugle à sa propre illusion qu'il voudrait l'être ? Relisons les deux derniers vers :

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

a§35. Pourquoi cette apothéose de la métaphoricité, ce changement de l'« être » de la destinatrice, prend-elle la forme d'une question? et plus précisément, d'une question *rhétorique* ? La question rhétorique étant l'exemple par excellence du divorce potentiel entre le signifiant (la forme interrogative) et le signifié (le sens affirmatif), cette formulation équivoque de la métaphore finale ne met-elle

transporte), el poema en prosa disloca el edificio entero de esta construcción identitaria. El sujeto que busca conocerse por medio del reflejo o por la reflexión sólo puede capturar una colección heteróclita de metonimias. El reflejo del “je” en el espejo de la cabellera no es ni él mismo ni otro, sino lo que obliga al “je” a constituirse *dividido*, *fiction*. La diferencia que el poema en prosa revela no se marca entonces *entre* dos términos aislables e identificables – sujeto y objeto, aquí y allá, ahora y antaño– sino *al interior* de cada uno de estos términos, para impedir que se constituya en unidad.

a§34. Pero ¿el lenguaje de la pieza en verso también es tan ciego a su propia ilusión como quisiera serlo? Releamos los dos últimos versos:

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

a§35. ¿Por qué esta apoteosis de la metaforicidad, este cambio del “être” de la destinataria, se transforma en pregunta? y con mayor precisión, ¿en una pregunta *retórica*? La pregunta retórica, al ser por excelencia el ejemplo del divorcio potencial entre el signifiante (la forma interrogativa) y el significado (el sentido afirmativo), ¿esta

pas en question précisément la transparence de la rhétorique métaphorique qu'elle résume ? La question rhétorique nous conduit en fait à une double impasse : si la question *questionne* (si elle n'est pas rhétorique), elle questionne la validité de la métaphore qu'elle véhicule. Mais si elle ne questionne pas (si elle *est* rhétorique), elle ne peut affirmer la correspondance métaphorique qu'au moyen d'une forme qui ne correspond précisément pas à son sens. L'indécidabilité du statut rhétorique de la question suspend, quelle que soit la lecture qu'on choisit, l'adéquation entre signifiant et signifié vers laquelle se tend l'illusion métaphorique.

a§36. Cette interrogation équivoque, qui semble mettre en question les rapports symétriques esquissés par le poème, se confine pourtant à une alternance binaire (vraie question/fausse question ; (réponse) non/(réponse) oui) qui n'est en réalité qu'une variante du rapport dual, symétrique, qu'elle suspend. Tout en mettant en question la *validité* de la métaphore, la question rhétorique laisse le *fonctionnement* de la métaphore intact. Or, la question que pose le poème en prose n'est pas « la métaphore est-elle vraie ou fausse ? » mais « *Comment* la métaphore

formulación equívoca de la metáfora final no pone en duda precisamente la transparencia de la retórica metafórica que resume? La pregunta retórica nos conduce de hecho a un doble impasse: si la pregunta *pregunta* (si no es retórica), cuestiona la validez de la metáfora que vehicula. Pero si no la cuestiona (si *es* retórica), sólo puede afirmar la correspondencia metafórica por medio de una forma que no corresponde precisamente con su sentido. La indecidibilidad del estatuto retórico de la pregunta suspende, sea cual sea la lectura que se escoja, la adecuación entre significado y significante hacia el cual se inclina la ilusión metafórica.

a§36. Esta interrogación equívoca, que parece poner en duda las relaciones simétricas esbozadas por el poema, se confina sin embargo a una alternancia binaria (verdadera pregunta/falsa pregunta; (respuesta) no/(respuesta) sí) que en realidad es sólo una variante de la relación dual, simétrica, que ésta suspende. Al poner en duda la *validez* de la metáfora, la pregunta retórica deja el *funcionamiento* de la metáfora intacto. Ahora bien, la pregunta que plantea el poema en prosa no es “¿la metáfora es verdadera o falsa?” sino “¿*Cómo* funciona la metáfora?” Esta interrogación

fonctionne-t-elle ? » Cette interrogation aboutit à un *disfonctionnement* de la métaphore, c'est-à-dire à un déplacement radical des données mêmes du problème.

#### VI. MANGER LA POÉSIE

*Manger* : Avaler pour se nourrir (un aliment solide ou consistant) après avoir mâché.  
(Petit Robert)

§37. Examinons, pour finir, ce travail de déplacement du texte dans la figure finale du poème en prose : « il me semble que je mange des souvenirs ». Cette figure est une reprise de la dernière figure du poème en vers : « N'es-tu pas (...) la gourde ou je hume à longs traits le vin du souvenir ? » Face à la progression subtilisante qui, dans les vers, substitue au verbe « boire » le verbe plus spirituel « humer » et qui aboutit non aux souvenirs eux-mêmes mais au métaphorique « vin du souvenir » plus abstrait et plus essentiel, la figure finale de la prose – « je mange des souvenirs » – juxtapose sans transition un verbe concret (« manger ») et un substantif abstrait (« souvenirs »). Le poème en vers, qui fait du souvenir un breuvage producteur d'ivresse – d'ivresse qui, pour Baudelaire, est toujours un

desemboca en un *disfuncionamiento* de la métaphore, es decir en un desplazamiento radical de las coordenadas mismas del problema.

#### VI. COMER LA POESÍA

Comer: tragar para alimentarse (un alimento sólido o consistente) después de haber masticado.  
(Petit Robert)

§37. Para terminar, examinemos este trabajo de desplazamiento del texto en la figura final del poema en prosa: “il me semble que je mange des souvenirs”. Esta figura es una repetición de la última figura del poema en verso: “N'es-tu pas (...) la gourde où j'hume à longs traits le vin du souvenir?” Frente a la progresión subtilizante que, en los versos, sustituye el verbo “boire” con el más espiritual “humer” y que conduce no a los recuerdos mismos sino al metafórico “vin du souvenir” más abstracto y más esencial, la figura final de la prosa –“je mange des souvenirs”– yuxtapone sin transición un verbo concreto (“manger”) y un sustantivo abstracto (“souvenirs”). El poema en verso, que hace del recuerdo un brebaje productor de ebriedad – de ebriedad que, para Baudelaire, siempre es un *olvido* del

<p><i>oubli du temps</i><sup>25</sup> – finit en fait par affirmer que celui qui hume le vin du souvenir est en réalité un mangeur non de souvenirs mais de lotus : au fond du souvenir, c’est l’oubli qu’il boit. En affirmant une équivalence métaphorique entre souvenirs et oubli par la médiation du mot « vin », le poème en vers élimine ainsi rhétoriquement la temporalité elle-même. Le transport rhétorique, la correspondance et l’union métaphorique, ne sont possibles qu’au prix de cet essentiel oubli du temps en tant que clivage, distance irréductible, radicale dissension. En revanche, la juxtaposition non-médiatisée dans le poème en prose entre « mordiller tes cheveux » et « manger des souvenirs » et entre « manger » et « souvenirs » dévoile la facticité de leur conjonction, le saut logique qui relie les deux termes. En littéralisant – sans médiation – le procès rhétorique d’introyección du souvenir, du passé, du reflet de l’autre en soi ou de soi en l’autre, le poème en prose transforme la récupération métaphorique d’identité en une simple ingestion métonymique. En</p>	<p>tiempo<sup>25</sup>– termina de hecho por afirmar que aquel que [hume] el vino del recuerdo es en realidad no un come-recuerdos sino un come-lotos;* en el fondo del recuerdo, lo que bebe es el olvido. Al afirmar una equivalencia metafórica entre recuerdos y olvido por medio de la palabra “vin”, el poema en verso elimina así retóricamente la temporalidad misma. El traslado retórico, la correspondencia y la unión metafórica, sólo son posibles a costa de este esencial olvido del tiempo como ruptura, distancia irreductible, radical disensión. En cambio, la yuxtaposición no mediatizada en el poema en prosa entre “mordiller tes cheveux” y “manger des souvenirs” y entre “manger” y “souvenirs” desvela la artificialidad de su conjunción, el salto lógico que une ambos términos. Al literalizar –sin mediación– el proceso retórico de introyección del recuerdo, del pasado, del reflejo del otro en sí o de sí en el otro, el poema en prosa transforma la recuperación metafórica de identidad en una simple ingestión metonímica. Al suprimir las etapas retóricas</p>
--	---

<sup>25</sup> Cf., par exemple, cette phrase du poème en prose, *Enivrez-vous* : « Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve ». (*Petits Poèmes en prose*, éd. H. Lemaître, Garnier, 1962, p. 167).

<sup>25</sup> Cf., por ejemplo, esta frase del poema en prosa *Enivrez-vous*: “Para no sentir el terrible peso del Tiempo que romper tus espaldas y te inclina hacia la tierra, tienes que embriagarte sin tregua” (*Petits Poèmes en rose*, H. Lemaître, Garnier, 1962, p. 167).

\*N. del T. Los Lotófagos se alimentaban de la fruta del loto, tan agradable que aquel que lo comía olvidaba el lugar de donde venía.

supprimant les étapes rhétoriques intermédiaires qui établissent une continuité d'essence entre le « je », le « tu », la gourde, l'ivresse, l'oubli et le souvenir, le poème en prose met à nu le caractère arbitrairement *linguistique*, discontinu, du transport rhétorique. La figure « manger des souvenirs » devient donc figure de la facticité de la figure poétique « boire le vin du souvenir » qu'elle littéralise et métonymise.

a§38. Mais en même temps, la brusque apparition du mot « souvenirs » dans ce contexte de banalité littérale indique -ici comme dans le premier paragraphe du poème – non seulement un changement de registre rhétorique mais aussi et surtout un changement de domaine référentiel. Empruntés à la *littérature*, ces souvenirs sont des souvenirs non de moments mais de textes, et le passé auquel le « je » accède en mordillant les cheveux, ce n'est pas le passé personnel d'un sujet unique, mais le passé linguistique d'un genre littéraire. L'apparition de ces souvenirs n'est donc pas tant une poétisation du banal qu'une banalisation du poétique. La chevelure n'est plus le lieu privilégié de souvenirs et de rêves, mais bien plutôt un lieu commun du langage poétique.

intermediarias que establecen una continuidad de esencia entre el “je” y el “tu”, la “gourde”, la “ivresse”, el “oubli” y el “souvenir”, el poema en prosa pone al desnudo el carácter arbitrariamente *lingüístico*, discontinuo, del traslado retórico. La figura “manger des souvenirs” se vuelve entonces figura de la artificialidad de la figura poética “boire le vin du souvenir” que literaliza y metonimiza.

a§38. Sin embargo, al mismo tiempo, la brusca aparición de la palabra “souvenirs” en ese contexto de banalidad literaria indica –tanto aquí como en el primer párrafo del programa– no sólo un cambio de registro retórico sino también y sobre todo un cambio de dominio referencial. Extraídos de la *littérature*, estos recuerdos son recuerdos no de momentos sino de textos, y el pasado al cual el “je” accede “en mordillant les cheveux”, no es el pasado personal de un sujeto único, sino el pasado lingüístico de un género literario. La aparición de esos recuerdos no es tanto una poetización de lo banal sino más bien una banalización de lo poético. La cabellera ya no es el lugar privilegiado de recuerdos y de sueños, sino más bien un lugar común del lenguaje poético.

a§39. Loin d'être un défaut stylistique, l'aplatissement hyperbolique et la littéralisation systématique du langage du poème en prose est ainsi un déplacement stratégique du langage poétique en tant que tel. C'est ici que la réaction déjà citée de P. Véron a l'expression « manger des souvenirs » prend toute son importance : en faisant « des vœux ardents pour que cet euphémisme se popularise », Véron met le doigt sur un *devenir-cliché* qui, dans le poème en prose, a toujours déjà commencé.

a§40. En se plaçant dans le lieu commun de sa propre non-originalité, le poème en prose ne dessine rien de moins que sa propre disparition. Car s'il n'y a plus de différence entre le langage du poème en prose et le langage de n'importe qui, la distinction entre le langage ordinaire et le langage poétique -qui se veut avant tout non-ordinaire, unique et original – s'efface. Mais c'est précisément par sa façon d'écrire la disparition de la poésie que le non-privilege du poème en prose se privilégie. Le poème en prose ne nous intéresse pas parce qu'il est ordinaire, mais parce que sa façon d'être ordinaire est stratégique. S'il est impossible de savoir si un énoncé marqué « non-marqué » est ou n'est pas

a§39. Lejos de ser un defecto estilístico, el aplanamiento hiperbólico y la literalización sistemática del lenguaje del poema en prosa son un desplazamiento estratégico del lenguaje poético como tal. Ahora la reacción anteriormente citada de P. Véron contra la expresión “comer recuerdos” toma toda su importancia: al pedir “deseos ardientes” para que este eufemismo se popularice”, Véron pone el dedo en un *devenir-cliché* que, en el poema en prosa, ya ha comenzado.

a§40. Al ubicarse en el lugar común de su propia no originalidad, el poema en prosa no perfila nada menos que su propia desaparición. Pues si ya no hay diferencia entre el lenguaje del poema en prosa y el lenguaje cualquiera, la distinción entre el lenguaje ordinario y el lenguaje poético – que se pretende ante todo no ordinario, único y original– se borra. Pero es precisamente por su manera de escribir la desaparición de la poesía que el no privilegio del poema en prosa se ve privilegiado. El poema en prosa no nos interesa porque sea ordinario, nos interesa porque su manera de ser ordinario es estratégica. Si es imposible saber si un enunciado marcado “no marcado” está o no está marcado es imposible, lo que queda claro es que la definición de

marqué, ce qui est certain, c'est que la définition de « marqué » n'est plus certaine. Ainsi, tandis que, comme l'amour narcissique, l'opposition symétrique entre prose et poésie se fonde sur le leurre d'un dédoublement qui ne peut se réduire ni à une unité ni à une dualité réelles, la différence que révèle le poème en prose ne se creuse pas *entre* deux unités discrètes et localisables –prose et poésie–, mais à l'*intérieur* de la possibilité même d'unité. Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire « prose *ou* poésie » par une indétermination qui n'est ni tout à fait « *ni* poésie *ni* prose » ni tout à fait « à la fois poésie *et* prose », le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie : tout en parlant *de* la poésie, il *la* parle et la *dé*parle, la déplace précisément en la répétant. *Un hémisphère dans une chevelure* n'est ainsi ni le reflet ni l'autre de *la Chevelure*, mais une réinscription qui ne s'en distingue que pour remettre en question l'identité du texte qu'il récrit. Entre ces deux textes se tisse non pas la dialectique totalisante d'une progressive lucidité, mais la distance irréductible qui sépare toute parole d'elle-même.

“marcado” ya no es certera. Así, mientras que, como el amor narcisista, la oposición simétrica entre prosa y poesía se basa en el señuelo de un desdoblamiento que no puede reducirse ni a una unidad ni a una dualidad reales, la diferencia que revela el poema en prosa no se marca *entre* dos unidades discretas y localizables –prosa y poesía–, sino al *interior* de la posibilidad misma de unidad. El poema en prosa es una repetición de la poesía, a través de la cual la poesía se diferencia retrospectivamente de ella misma. Al subvertir la oposición binaria “*prosa* o *poesía*” por una indeterminación que no es del todo “*ni* *poesía* *ni* *prosa*” ni tampoco “*poesía* *y* *prosa* al mismo tiempo”, el poema en prosa no es exterior ni interior a la poesía: así, al hablar *de* la poesía, *la* habla y la *desh*habla, y la desplaza precisamente al repetirla. *Un hémisphère dans une chevelure* no es entonces ni el reflejo ni el otro de *la Chevelure*, sino una reinscripción que no sólo se distingue para cuestionarse la identidad del texto que rescribe. Entre estos dos textos se teje no sólo la dialéctica totalizante de una progresiva lucidez, sino también la distancia irreductible que separa toda palabra de sí misma.

### 3.6 Propuesta de traducción de “Allegory’s Trip-Tease”<sup>21</sup>

<p><b>Allegory’s Trip-Tease</b></p> <p>b§1. If human beings were not divided into two biological sexes, there would probably be no need for literature. And if literature could truly say what the relations between the sexes are, we would doubtless not need much of it then, either. Somehow, however, it is not simply a question of literature’s ability to say or not to say the truth of sexuality. For from the moment literature begins to try to set things straight on that score, literature itself becomes inextricable from the sexuality it seeks to comprehend. It is not the life of sexuality that literature cannot capture; it is literature that inhabits the very heart of what makes sexuality problematic for us speaking animals. Literature is not only a thwarted investigator</p>	<p><b>Allegory’s Trip-Tease</b></p> <p>b§1. Si los seres humanos no estuvieran divididos en dos sexos biológicos, probablemente no habría necesidad de literatura. Y, si la literatura realmente pudiera decir cuál es la relación entre los sexos, sin duda no necesitaríamos mucho de ella. Sin embargo, de algún modo no es sólo una cuestión de la capacidad de la literatura para decir o no la verdad sobre la sexualidad, puesto que, a partir del momento en que intenta enderezar lo torcido para que las cosas ocupen sus respectivos lugares en relación con la sexualidad, la literatura se torna tan inextricable como la sexualidad que busca comprender. El problema no radica en que la literatura no pueda aprehender la vida de la sexualidad, sino en que la literatura habita el corazón mismo de lo que vuelve a la sexualidad problemática para</p>
--	---

---

<sup>21</sup> N. del T. “Allegory’s Trip-Tease” sugiere una multiplicidad semántica que no he podido recuperar: las palabras trip, strip-tease y trip-tease están contenidas en el título. El viaje del lanchero, las paulatinas develaciones alegóricas y el tropezón simbólico, esa imposibilidad de conseguir el trofeo son algunas de las imágenes lúdicas que Johnson condensa en el título.

but also an incorrigible perpetrator of the problem of sexuality.

b§2. In an effort to catch literature in the act of seducing sexuality away from what we thereby think is literality, I have chosen to analyze a prose poem by Mallarmé called *Le Nénuphar blanc* (“The White Waterlily”). The poem tells the story of nothing happening between a man in a rowboat and an unknown woman who may or may not be standing on the bank. The rower, whose boat has run into a tuft of reeds at the edge of the lady’s property, hears an imperceptible noise, perhaps of footsteps, and ducks down deeper into his boat, all the while evoking to himself the flowing skirts of a feminine possibility. After a pause during which he does not determine whether or not anyone is actually present, he turns the boat around and, imagining himself carrying off a white waterlily, quietly rows away.

b§3. Far from lamenting this lack of action, Mallarmé’s narrator pauses at the very climax of indeterminacy to generalize it as a superior form of intimacy:

nosotros, animales parlantes. La literatura no sólo es un investigador frustrado, sino también un instigador incorregible del problema de la sexualidad.

b§2. En un esfuerzo por pillar a la literatura en el acto de seducir la sexualidad para que le sea infiel a la literalidad –según la entendamos–, elegí analizar un poema en prosa de Mallarmé llamado “Le Nénuphar Blanc”. El poema cuenta una historia en la que nada ocurre entre un hombre en un bote de remos y una mujer desconocida, que puede o no estar de pie en la orilla. El barquero, cuya nave se encuentra con el juncal en el límite de la propiedad, la dama, oye un susurro, tal vez de pasos, y se esconde en lo más profundo del bote, evocando para sí en todo momento las faldas vaporosas de una posibilidad femenina. Después de una pausa durante la cual no logra discernir si alguien está o no presente, voltea el bote e, imaginándose a sí mismo sosteniendo un nenúfar blanco, se aleja quedamente.

b§3. Lejos de lamentarse por esta falta de acción, el yo lírico de Mallarmé se detiene justo antes del clímax de la indeterminación para abstraerla como una forma superior de intimidad:

Séparés, on est ensemble : je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, 'autorisera. Que de discours oiseaux en comparaison de celui que je tins pour n'être entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant...<sup>1</sup>

[Separated, one is together: I immerse myself in her confused intimacy, in that suspense upon the water where my dream lets the indecisive one linger, better than a visit followed by others would authorize. What a lot of idle discourse compared to the speech I hold to be not heard would be necessary before regaining such an intuitive accord as now...]

b§4. This has often been read as a statement of preference for the imaginary over the real, or for the idealized aesthetic image of femininity over the banality of ordinary social or sexual intercourse. It is my aim here to show that while this is indeed the tradition on which Mallarmé is playing, this poem does not quite espouse such views, but rather repeats them in order to analyze and question the very nature of the relations between literature and sexuality.

Séparés, on est ensemble : je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, 'autorisera. Que de discours oiseaux en comparaison de celui que je tins pour n'être entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant...<sup>1</sup>

b§4. La reflexión mallarmeana a menudo ha sido interpretada como una reafirmación de la preferencia de la imaginación en oposición a lo real, o como una imagen estéticamente idealizada de la feminidad en oposición a la banalidad de la relación social o sexual ordinarias. Mi propósito es mostrar que, aunque ésta es de hecho la tradición en la que Mallarmé se inserta, el poema no comulga con tales puntos de vista, sino más bien los reproduce a fin de analizar y cuestionar la naturaleza de las relaciones entre literatura y sexualidad.

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, pp. 285-286.

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, pp. 285-286.

b§5. The aesthetic tendency to overvalue the nonattainment of literal sexual goals has a long and impressive history in Western literature, occurring in the service both of the titillations and frustrations of deferment and of the promotion of higher spiritual values of which the life of the body gives only a crude material image. This is particularly true of allegorical literature, of which *Le Roman de la Rose* (The Romance of the Rose) can here be considered exemplary, since the history of its interpretations ('la querelle') is an oscillation between delightful deferment and divine transfiguration.

b§6. Mallarmé situates his waterlily in the allegorical wake of the rose in several explicit ways. Indeed, perhaps Mallarmé's role in literary history could be summed up simply in his change of the flower's color from red to white, or even to blank ('blanc'). Both texts make playful use of the romance quest structure in the service of the plucking or nonplucking of the flower of femininity. In the *Roman de la Rose*, the dreamer's task

b§5. La tendencia estética a sobrevalorar la imposibilidad de consumir los objetivos sexuales tiene una larga y poderosa historia en la literatura occidental, al servicio del goce y de las frustraciones propias del aplazamiento carnal y de la promoción de valores espirituales más nobles, de los cuales la vida del cuerpo proporciona apenas una burda imagen material. Este argumento es particularmente válido en lo que se refiere a la literatura alegórica, de la que el *Roman de la Rose* puede considerarse ejemplar, en vista de que la historia de sus interpretaciones (*la querelle*) es una oscilación entre el aplazamiento deleitable y la transfiguración divina.

b§6. Mallarmé sitúa su nenúfar en la tradición alegórica de la rosa en numerosas formas explícitas. De hecho, quizás el papel de Mallarmé en la historia literaria pueda resumirse simplemente al cambio que imprime al color de la flor, del rojo al blanco, o incluso al 'blank'\* (blanc, en francés). Ambos textos juegan con la estructura de la novela caballerescas en el oficio de cortar o no la flor de la feminidad. En el *Roman de la Rose*, la tarea del

---

\* N. del T. Blank se refiere tanto a la página en blanco como al espacio vacío.

is to slip through a succession of obstacles and disarm the personified guardians that protect the rose like a medieval fortress. In Guillaume de Lorris's telling of the story, the dreamer never reaches the rose, and it can be argued that this suspended ending is an inherent necessity in the text rather than a mere accident of Guillaume's biography. In Mallarmé's poem, the narrator refers to himself as an explorer or aquatic marauder setting off on an adventure in which he must reconnoiter the property of an unknown lady, eventually to return with an imaginary trophy, the waterlily, from a battle of the sexes that has not taken place. The poem ends in a volley of personifications of the woman who has not been seen:

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais !

[If, drawn by a sense of something out of the ordinary, she ever appeared, Miss Meditative, Dame Haughty, Mistress Skittish, Lady Gay, so much the worse for that ineffable face of which I am forever ignorant!]

b§7. The text then goes on:

soñador es trascender una sucesión de obstáculos y desarmar a los guardianes personificados que protegen la rosa cual si fuera una fortaleza medieval. En la versión de Guillaume de Lorris, el soñador jamás alcanza la rosa, y se puede argumentar que ese final en suspensión es una necesidad inherente al texto en lugar de un mero accidente en la biografía de Guillaume. En el poema de Mallarmé, el yo lírico se refiere a sí mismo como un explorador o merodeador acuático envuelto en una aventura en la que debe reconocer la residencia de una dama desconocida, para tal vez regresar con un trofeo imaginario, el nenúfar, cortado en una batalla entre los sexos que no ha tenido lugar. El poema termina en un torrente de personificaciones de la mujer que no ha sido vista:

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais !

b§7. El texto continúa:

Car j'accomplis selon les règles la manoeuvre...

Car j'accomplis selon les règles la manœuvre...

[For I am completing the maneuver according to the rules...]

b§8. On a first level, this statement is about the rower's maneuver in turning his boat around. But coming as it does between the four capitalized personifications and the final description of the carrying off of the imaginary trophy, the sentence can also be read as a reference to the rules of a literary maneuver, the rules of allegory that dictate that the lover's trophy be only a trope. The poet here does what is expected of him as a poet, contenting himself with a flower of rhetoric enclosing "un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu" ("a nothing, made of intact dreams, of the happiness that will not take place"). In this way the text marks its kinship with the tradition that holds that the literary maneuver as such involves a rhetorical displacement or circumvention of literal sexuality.

b§9. In order to follow Mallarmé's questioning of this opposition between trope and possession, between the figurative and the *propre*, we will go back to another similarity between *Le Roman de la Rose* and *Le*

b§8. En un primer nivel, esta descripción es sobre la maniobra del barquero al dar la vuelta a su barco. Pero dado que está ubicada entre las cuatro personificaciones señaladas en mayúsculas y la descripción final de la captura del trofeo, la oración también puede leerse como una referencia a las reglas de una maniobra *literaria*, las reglas de la alegoría que determinan que el trofeo del amante sea un mero tropo. El poeta aquí hace lo que se espera de él en tanto poeta: contentarse con una flor de la retórica que envuelva "un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu". De esta manera el texto se emparenta con la tradición que sostiene que la maniobra literaria como tal implica un desplazamiento retórico o una elusión de la sexualidad literal.

b§9. A fin de acompañar el cuestionamiento mallarmeano de la oposición entre tropo y posesión, entre lo figurativo y lo *propre*, revisitaremos otra semejanza entre *Le Roman de la Rose* y "Le Nénuphar

*Nénuphar Blanc*: the centrality of the reflecting pool or narcissistic mirror whose function in both texts is to trigger the erotic desire. In the *Roman de la Rose*, the dreamer approaches a fountain explicitly labeled as the spot where Narcissus died, and it is there reflected in the water that he first sees the rose he elects as his beloved. In *Le Nénuphar*, the narrator begins to become interested in the lady when he identifies the watery park as hers:

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon goût. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur...

[A pretty neighborhood, for the season, the nature of a person that would choose such a humidly impenetrable retreat being quite in conformity with my taste. It is sure that she had made this crystal place into her own inner mirror...]

b§10. It can be said that each of these flower stories takes up where the Narcissus myth leaves off, since Narcissus himself, after his death, is transformed into a flower. Physically, however, the white waterlily, which is compared to a swan's egg from which no flight will ever

blanc”: la centralidad del lago reflector o del espejo narcisista cuya función en ambos textos es provocar el deseo erótico. En el *Roman de la Rose* el soñador se acerca a una fuente claramente identificada como el lugar donde Narciso había muerto, y es allí, reflejada en el agua, que él ve por primera vez la rosa que elige como su bienamada. En “Le Nénuphar”, el yo lírico comienza a interesarse en la dama cuando se da cuenta de que el territorio y el lago son de ella:

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon goût. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur...

b§10. Es posible decir que cada una de esas historias de flores comienza donde termina el mito de Narciso, pues Narciso, después de su muerte, se transforma en una flor. Físicamente, sin embargo, el nenúfar blanco, que es comparado con un huevo de cisne

spring, is itself the exact inverted mirror image of the lady:

FIGURA 1\*

skirt legs (“double fleche”) water line swan wings flower petals

b§11. The rowboat with its two oars can also be seen as the inverted image of the lady, so that the white waterlily becomes a metaphor not only of the woman but also of the man, while the man in turn becomes the narcissistic reflection of the woman.<sup>2</sup>

b§12. The function of the mirror here is thus not only to duplicate but also to reverse: the lady reflected in the water is upside down. If we take into account what Freud says about the inversion of a detail in a dream—and Mallarmé apostrophizes his experience as a dream—we might ask now whether this reversal has any more

del que ningún vuelo jamás se alzar , es en sí la imagen especular invertida y exacta de la dama:

FIGURA 1

falda piernas (“fleche doble”) agua línea cisne alas flor pétalos

b§11. El barco y sus dos remos también pueden ser interpretados como la imagen invertida de la dama, de modo que el nenúfar blanco se convierte en una metáfora, no sólo de la mujer, sino también del hombre, mientras que el hombre a su vez se convierte en el reflejo narcisista de la mujer.<sup>2</sup>

b§12. La función del espejo, en este caso, no es sólo duplicar, sino también invertir: la dama reflejada en el agua está boca abajo. Si tomamos en cuenta lo que Freud dice sobre la inversión de un detalle en un sueño —y Mallarmé apostrofa su experiencia como un sueño— podríamos preguntarnos, en esa línea de pensamiento, si

---

<sup>2</sup> See Roger Dragonetti, “‘Le Nénuphar blanc’: A Poetic Dream with two Unknowns”, *Yale French Studies* 54, 1977 (special issue on Mallarmé).

\*Ver Anexo 3.

<sup>2</sup> Ver Roger Dragonetti, “‘Le Nénuphar blanc’: A poetic Dream with two Unknowns”, *Yale French Studies* 54, 1977 (número especial sobre Mallarmé).

general analogues in the rest of the text. First, the place of the man and the woman are reversed with respect to the story of Echo and Narcissus—here it is the woman who reflects herself in the pool and the man who watches impotently. Or again, what is reflected of the lady is invisible, while the discourse of the man is held “pour n’être pas entendu.” In other words, the original relation between image and echo has become a relation between the blank and the silent.

b§13. But on a more general level, the allegory itself seems somehow up-side down in comparison with its traditional structure. Normally, allegory presents a narrative of concrete events which, upon interpretation, yields a second narrative that is figurative and abstract. But here, an abstract nothing occurs on the literal level (“Rien n’aura eu lieu que le lieu”), while a concrete sexual description is being fleshed out on the figurative level of the poem. The boatman traveling up the wet canal stops at a tuft of reeds where he can spy a “retraite humidement impénétrable”, which is a “miroir intérieur” of a lady

esa inversión funciona de manera análoga y general en el resto del texto. En primera instancia, el lugar del hombre y de la mujer están invertidos con respecto a la historia de Eco y Narciso —aquí es la mujer que se refleja en el lago y es el hombre quien la observa impotente. Entonces, una vez más, lo que se refleja de la dama es invisible, mientras el discurso del hombre se sostiene “para no ser escuchado”. En otras palabras, la relación originaria entre imagen y eco se transformó en una relación entre el espacio en blanco y lo silente.

b§13. Pero en un nivel más general, la alegoría parece estar de alguna manera cabeza abajo si se le compara con su estructura tradicional. Normalmente, la alegoría presenta una narrativa sobre eventos concretos que, al ser interpretados, revelan una segunda narrativa: figurativa y abstracta. Sin embargo, en “Le nénuphar blanc” una nada abstracta ocurre en el nivel literal (“Rien n’aura eu lieu que le lieu”), mientras que una descripción de una relación sexual concreta está encarnándose en el nivel figurativo del poema. En su viaje por el canal húmedo, el barquero se detiene entre los juncos desde donde puede acechar una “retraite humidement

seeking privacy. But he never sees or does anything concrete. He positions himself at a vantage point from which he can merge with a certain imagined “*charme instinctif d’en dessous*” (“instinctive charm from underneath”). When withdrawing from her intimacy, he does not actually even pluck the waterlily but imagines himself doing so by analogy, deflowering the “*vierge absence éparsé*” (“scattered virgin absence”) and fleeing with the hope that he has not left behind any “*ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur*” (“transparent likeness to the ravishing of my ideal flower”).

b§14. The pleasure afforded by this poem is thus produced by the tension between the nothing that happens literally and the sexual act that is mapped out figuratively. The key sentence of the text, “*Séparés, on est ensemble*”, can thus be seen as a description of this very functioning of allegory itself. The figurative description is so suggestive that the reader inevitably thinks he has seen a man peering under the skirts of a woman oblivious of his presence, whereas it is actually the woman whose presence is purely hypothetical.

*impénétrable*”, que es un “*miroir intérieur*” de una mujer en busca de privacidad. Pero él nunca ve ni actúa en concreto. Él se posiciona en una situación ventajosa en la que puede fundirse con cierto “*charme instinctif d’en dessous*” imaginado. Cuando se aleja del espacio íntimo de la mujer, ni siquiera corta el nenúfar, sino que imagina hacerlo por analogía, desflorando la “*ausencia virginal y radiada*” (“*vierge absence éparsé*”) y huyendo con la esperanza de que no haya dejado atrás ninguna “*ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur*”.

b§14. El placer causado por este poema es producido por la tensión entre la nada que ocurre literalmente y el acto sexual que se dibuja figurativamente. La oración clave del texto, “*Séparés, on est ensemble*”, puede entonces interpretarse como una descripción del funcionamiento propio de la alegoría. La descripción figurativa es tan sugestiva que el lector inevitablemente se queda con la imagen de un hombre espiando debajo de las faldas de una mujer ajena a su presencia, cuando en realidad aquello puramente hipotético es la presencia de la mujer.

b§15. But is the poem simply saying that the trip was the equivalent of a sexual act? Or is it saying something different about all close encounters of an erotic kind? Since both levels of the text are so fully perceptible, and since their not merging is what gives the reader pleasure, it might be fruitful to consider the very discrepancy between happening and not happening, absence and intimacy, possession and impenetrability, literality and rhetoric, as the first level of a more complex allegorical structure. The poem would not then be saying one thing by means of another, but would instead be putting forth discrepancy and division as its essential message. Neither on the allegorical level nor on the interpersonal level are we ever quite certain whether one thing is not really two, or two one. Looking again at that crucial sentence, we find it loaded with numerical ambiguity:

Séparés, on est ensemble: je m'immiscé à de sa confuse intimité...

b§15. ¿Pero el poema se reduce a establecer una analogía entre el viaje y el acto sexual? ¿O está diciendo algo diferente sobre todos los encuentros cercanos de naturaleza erótica? Dado que los dos niveles del texto son tan claramente perceptibles, y que el hecho de *no* fusionarse es lo que brinda placer al lector, sería fructífero considerar la discrepancia entre el ocurrir y el no ocurrir, la ausencia y la intimidad, la posesión y la impenetrabilidad, la literalidad y la retórica, como el primer nivel de una estructura alegórica más compleja. El poema no estaría entonces diciendo una cosa a través de otra, sino que estaría sugiriendo la discrepancia y la división como su mensaje esencial. Ni en el nivel alegórico ni en el interpersonal, nunca estamos completamente seguros de si una cosa es realmente dos, o de si dos son una. Observando nuevamente esa oración crucial, descubrimos que está cargada de ambigüedad numérica:

Séparés, on est ensemble: je m'immiscé à de sa confuse intimité...

b§16. El adjetivo 'séparés', por ejemplo, es plural en forma y, sin embargo, designa aislamiento. La palabra

b§16. The adjective “séparés,” for example, is plural in form and yet designates isolation. The word “on” is singular and impersonal where one would expect *nous*, personal and plural. The subject and verb of the first part of the sentence are thus singular and universal in a context of private coupledness. “Ensemble”, too, is an adjective that is always singular in form and plural in meaning. In the second part of the passage quoted, “je m[e]” finally provides us with the personal pronoun but immediately divides the subject into two halves. And “m’immisce” and “confuse” both designate heterogeneous substances no longer numerically extricable from each other. In sum, in “Séparés, on est ensemble,” it is as though  $2 = 1$ ; in “je m’immisce à de sa confuse intimité,” it is as though  $1 = 2 \infty$ . The precondition of togetherness seems to be separation, while the act of merging with the other divides the subject in two.

b§17. Division is also present in the originating moment of the erotic impulse, when the lady becomes appealing because she is imagined doubled by her

‘on’ es singular e impersonal, donde se esperaría un ‘nous’, personal y plural. El sujeto y el verbo de la primera parte de la oración son, por lo tanto, singular y universal en un contexto de vida de pareja. “Ensemble”, también, es un adjetivo que es siempre singular en su forma y plural en su significado. En la segunda sección del fragmento citado, “je m[e]” finalmente nos proporciona el pronombre, pero inmediatamente divide al sujeto en dos mitades. Y “m’immisce” y “confuse” designan sustancias heterogéneas que son numéricamente inextricables una de las otras. En suma, en “Séparés, on est ensemble” es como si  $2=1$ ; mientras que en “je m’immisce à de sa confuse intimité”, es como si  $1 = 2 \infty$ . La precondition de la inseparabilidad parece ser la separación, mientras que el acto de fundirse con el otro escinde el sujeto en dos.

b§17. La división también está presente en el momento en el que se origina el impulso erótico cuando la dama se ha vuelto atractiva pues se la imagina

reflection. It is thus precisely the functioning of discrepancies of levels and permutations of numbers that characterizes the erotic. At the same time, the act of reading this constant shifting between separation and confusion, projection and interruption, implicitly itself becomes an erotic experience. In both cases, a structure that is supposed to involve the creation of a complementary union between two separate terms—man and woman, text and interpretation—becomes, rather, a structure in which the initial separability of the two terms cannot be taken for granted, while at the same time the unity of each individual term consists in its infinite capacity for division. It would seem that the margin between an object's simple (meaningless) existence and its acquisition of erotic or rhetorical significance involves its becoming somehow more or less than the context requires. The mirror image, which imbues the lady with erotic potential, will also make any real possession of what is thereby desired impossible.

b§18. The poem is thus dramatizing sexuality as a rhythm of multiplications, divisions, and fusions, a series of trespassings over the bounds of unity or property, an

duplicada debido a su reflejo en el agua. Es, por lo tanto, justamente el funcionamiento de discrepancias entre los niveles y permutaciones de números lo que caracteriza a lo erótico. Al mismo tiempo, el acto de leer ese constante cambio entre separación y confusión, proyección e interrupción, se vuelve implícitamente una experiencia erótica. En ambos casos, una estructura que se supone implica la creación de una unión complementaria entre dos términos separados –hombre y mujer, texto e interpretación- se convierte, en cambio, en una estructura en la que la separación inicial de dos términos no puede darse por sentada, mientras, al mismo tiempo, la unidad de cada término individual consiste en su infinita capacidad de división. Parece plausible que el margen entre la mera existencia (sin significado) de un objeto y su posible carga de significado erótico o retórico implica que responda en cierta medida a lo que requiere el contexto. La imagen especular, que impregna a la dama con potencial erótico, también hará imposible cualquier posesión factual de lo que por esa vía se desea.

b§18. Así, el poema está haciendo una puesta en escena de la sexualidad como un ritmo de

appearance and disappearance of partition. Divisions, thresholds, veils, boundary lines are ubiquitous, so that a flickering of exposures and concealments, transgressions and interdictions, ends up installing the fact of division, the functioning of rhythm, as the ultimate referent of the allegorical trip-tease.

b§19. That Mallarmé's poetry has as its aim not the revelation of truth, nudity, or ideality but the dynamic dramatization of the rhythm of pure difference is attested both by his explicit statements and by his syntactic practices.<sup>3</sup> This does not mean that his poetry is empty of meaning, but that it works to catch difference and division in the act of both producing and subverting significance as such. Consider, for example, the number of ways in which he represents something like the bar

multiplicaciones, divisiones, y fusiones, una serie de transgresiones de las fronteras de la unidad o del territorio legítimamente demarcado, una aparición y desaparición de la partición. Las divisiones, los umbrales, los velos, los límites son ubicuos, de forma tal que un chispazo de exposiciones y ocultamientos, transgresiones e interdicciones, termina por instaurar el *hecho* de la división, el funcionamiento del ritmo, como el referente último de la cacería alegórica.

b§19. El hecho de que la poesía de Mallarmé tiene como meta no la revelación de la verdad, de la desnudez o de la idealidad, sino la puesta en escena dinámica del ritmo de la diferencia pura se atesta tanto por sus afirmaciones como por sus prácticas sintácticas.<sup>3</sup> La observación no implica que su poesía esté vacía de

---

<sup>3</sup> See Jacques Derrida, "La doublé séance", *Dissemination*, Paris, Seuil, 1972. (My English translation of the foregoing will be published as *Dissemination* by The University of Chicago Press in 1981).

<sup>3</sup> Ver Jacques Derrida, "La double séance", *Dissemination*, París, Seuil, 1972. (Mi traducción al inglés del texto anterior será publicada como *Dissemination* por The University of Chicago Press en 1981).

separating the conscious from the unconscious, or, using the Lacanian interpretation of the Saussurian sign – S/s—, the dividing line between the signifier and the (repressed) signified.<sup>4</sup> To take an example from a quite different context: on the face of a worldly spectator incapable of understanding the theatrical spectacle he is attending, Mallarmé sees “la barre de favoris couper d’ombre une joue comme par un *Ce n’est pas moi dont il est question*” (“the bar of sideburns cutting the cheek with shadow as if saying *It is not me that is in question*”) (p. 315). Another example is found when in the following well-known sentence in the *Hamlet* article one places the emphasis on the word *rampe* (footlights):

Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d’un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d’un acte inachevé, semble le spectacle mime pourquoi existent la rampe ainsi que l’espace doré quasi moral qu’elle défend, car il n’est point

significado, sino que se esfuerza por pillar a la división y a la diferencia en el acto de producir y subvertir la significación. Tómese en cuenta, por ejemplo, las diversas maneras en que Mallarmé representa algo como la línea que separa al consciente del inconsciente, o, usando la interpretación lacaniana del signo saussuriano -S/s-, la línea divisoria entre el significante y el significado (reprimido).<sup>4</sup> Consideremos un ejemplo de un contexto muy diferente: en la cara de un espectador cualquiera, incapaz de comprender el espectáculo teatral al que asiste, Mallarmé ve “la barre de favoris couper d’ombre une joue comme par un *Ce n’est pas moi dont il est question*” (p.315). Otro ejemplo se encuentra cuando en la conocida opinión del artículo sobre Hamlet, se pone el énfasis en la palabra *rampe* (prosenio):

<sup>4</sup> See Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), p. 284. “It is Freud’s discovery that gives to the signifier/signified opposition to the full extent of its implications: namely, that the signifier has an active function in determining certain effects in which the signifiable appears as submitting to its mark, becoming, through that passion, the signified.

<sup>4</sup> Ver Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, traducido por Alan Sheridan, Londres, Tavistock, 1977, p. 284: El descubrimiento de Freud le da a la oposición significante/significado la totalidad de sus implicaciones: a saber, que el significante tiene una función activa al determinar ciertos efectos en los que el signifiante aparece como sometándose a su marca, al volverse, a través de esa pasión, el significado.

d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rive chez l'homme avec les fatalités a son existence départies par le malheur. (p. 300)

[His solitary drama! and which, at times—so much does this stroller through a labyrinth of troubles and grievances prolong its circuits through the suspense of an unaccomplished act—seems to be the very spectacle for which the footlights were made, along with the golden quasi-moral space they defend, for there is no other subject, mark this well: the dream antagonism in man toward the fated events meted out through his existence by misfortune.]

b§20. This is not only a lament for lost dreams of happiness; it is also a description of the irreducibility of man's *départition*, which is superbly represented by the *rampe*'s division of the theater into a golden conscious stage and a dark populous house.

b§21. In *Le Nénuphar blanc*, it is the lady's belt that serves to divide her in two, the head or visage being the worldly conscious self and the part below the belt representing a "charme instinctif d'en dessous (emphasis mine)." That this can be considered the signified is indicated by the expressions 'vague concept' and 'délice

Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur. (p. 300)

b§20. Esto no es sólo § un lamento por sueños de felicidad frustrados; es también una descripción de la irreducibilidad de la *départition* del hombre, que es soberbiamente representada por la división entre la corbata, la *rampe*, de un escenario consciente y dorado y una casa oscura y populosa.

b§21. En "Le Nénuphar blanc", el cinturón de la dama es el instrumento que la divide en dos: la cabeza o el rostro representan el yo consciente y mundano y la parte inferior del cinturón, un "charme *instinctif* d'en dessous" (el énfasis es de la autora)". Que esto pueda ser considerado el significado queda indicado por las expresiones "vague concept" y "délice empreint de

empreint de généralité'. But here it is consciousness, the woman's face, that the poet wishes to repress:

Si vague concept se suffit : et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil ou je règne) chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire.

[So vague a concept suffices: and will not transgress the delight imbued with generality that allows and demands that all faces be excluded, to the point that the revelation of one (do not go bending it down, avowedly, over the furtive threshold where I reign) would chase away my confused arousal, with which it has nothing to do.]

b§22. To become one with the other's unconscious without negotiating through the divisions and contradictions produced when the conscious, worldly, conversational head is included can only be a fragile, unauthorized, fantasmatic act on a "furtive threshold." The "intuitive accord" achieved between the narrator and the *indécise*—the undivided—whom he suspends over the water of his fantasy can only be "a nothing, made of intact dreams, of the happiness that will not take place." Any more real togetherness would necessarily jangle this "intuitive accord" since it would have to involve the

généralité". Pero aquí es la conciencia, el rostro de la mujer, lo que el poeta desea reprimir:

Si vague concept se suffit : et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je regne) chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire.

b§22. Llegar a ser uno con el inconsciente del otro sin tomar en cuenta las divisiones y contradicciones producidas cuando se considera la "cabeza" consciente, mundana, parlante, sólo puede ser una acción frágil, ilegítima, fantasmal, que tiene lugar en un "umbral furtivo". El "pacto intuitivo" alcanzado entre el yo lírico y la *indécise* -el indiviso- a quien él suspende sobre el agua de su fantasía, sólo puede ser "una nada, hecha de sueños intactos, de la felicidad que no llegará". Cualquier otra proximidad más real necesariamente resonaría en este 'pacto intuitivo' ya que tendría que comportar la aceptación a la división del otro. De este modo, también,

embrace of the other's division. Then, too, the poet's parenthetical command not to bend too closely over the furtive threshold on which he reigns can be read as an admonition to the reader, a warning that it is the furtiveness of the threshold itself, not what lies beyond it, that constitutes what the text avows. Division, contradiction, incompatibility, and ellipsis thus stand as the challenge, the enigma, the despair, and the delight both of the lover and of the reader of literature.

la orden parentética del poeta de no desviarse demasiado del umbral furtivo sobre el que que reina, puede interpretarse como una amonestación al *lector*, un aviso de que es la furtividad del umbral en sí, y no lo que se encuentra más allá de éste, lo que constituye la materia que el texto abiertamente declara. La división, la contradicción, la incompatibilidad y la elipse se erigen, por lo tanto, como el desafío, el enigma, la desesperación y el deleite, tanto del amante como del lector de literatura.

## Conclusiones: Taking Translation Ethically

Barbara Johnson lleva la alteridad en el nombre. Así lo señala Lee Edelman, quien reconstruye etimológicamente el nombre propio “Barbara”: “for Barbara comes from *barbaros*, Greek for ‘foreign’ or ‘non-Hellenic’. Barbarous and barbarian refer to those othered by the logos of the Greeks.”<sup>1</sup> Como él mismo indica, *barbara* es también el nombre de un silogismo. Barbara Johnson pareciera estar marcada por los signos del otro y de la filosofía, mismos que se reflejan en su tarea como crítica, editora, creadora y traductora. Estas conclusiones parten de la idea de que la pregunta última es para qué traducir,<sup>2</sup> que en este caso particular tiene una respuesta con trascendencia ética. Las conclusiones abarcan tres grandes cuestiones que me han ocupado: rescatar la figura de Barbara Johnson, presentar el poema en prosa como metáfora de la sexogenericidad, y apuntar a una visión de la traducción como un ejercicio de lectura deconstructiva, es decir, radical por incompatible con “familiar structures of binary logic”.<sup>3</sup>

En primera instancia, la importancia de Barbara Johnson puede apreciarse en su manera de ver más allá de la crítica literaria: cuestionar los géneros literarios es la puerta de entrada a una discusión más universal que lleva la literatura hacia lo humano. Uno de sus grandes aportes es, además de su contribución a la inserción de la French Theory en la academia estadounidense y su traducción de Derrida, elogiada entre otros por Gérard Genette, quien afirma que “se llama conciencia profesional –y debería invitarnos a una igual conciencia”–,<sup>4</sup> es su definición de lectura deconstructivista: “Derrida executes a kind of ‘pas de deux’: both a dance of duplicity and an erasure of binarity.”<sup>5</sup> Esta preocupación por la diferencia tiene un alcance ético. Para ella, admitir la diferencia no significa cancelar la empatía:

---

<sup>1</sup> Lee Edelman, “Unknowing Barbara”, *Diacritics*, Vol. 34, No. 1 (primavera, 2004), pp. 88-93, p. 89.

<sup>2</sup> La propuesta es de Boaventura de Sousa Santos, para quien la traducción tiene que responder a las preguntas ¿qué traducir?, ¿entre qué traducir?, ¿cuándo traducir?, ¿quién traduce?, ¿cómo traducir?, en pos de responder a la pregunta última ¿para qué traducir? “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias”, en *Una epistemología del sur*, CLACSO, Siglo XXI, México, 2009, p. 147.

<sup>3</sup> “Nothing Fails Like Success”, *The Barbara Johnson Reader*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>4</sup> *Umbrales*, Susana Lage, trad., México, Siglo XXI, 2002, p. 151.

<sup>5</sup> *Dissemination*, *op. cit.*, p. xxviii.

entender a la poeta negra, a la mujer que aborta, a los cuerpos diferentes, es posible gracias a un trabajo de lectura y relectura. A través de sus textos, Johnson luchó contra la invisibilidad y el mutismo.

Hablar del compromiso de Johnson no implica reducir sus textos a lo sociológico: la literatura sigue ocupando un papel central en sus análisis. Sus textos están impregnados de su pasión por lo literario: leer a Barbara Johnson es un verdadero placer. Y logra que lo humano impregne la literatura y viceversa, va de la reflexión sobre el sexo al texto en todas las direcciones posibles, porque de eso se trata su juego.

Sin embargo, su reconocimiento no es el único problema para Johnson. La jerarquía en los sistemas binarios también es una problemática que demanda la atención de teóricos y pensadores humanísticos. El hombre siempre ha ostentado una posición de superioridad frente a la mujer. Al menos en la academia estadounidense, Barbara Johnson denunciaba que la Escuela de Yale era una escuela de hombres, tal como en la *polis* griega, en donde la ciudadanía estaba limitada a una voz masculina: no sólo la mujer no tenía derecho al voto, tampoco el extranjero ni el esclavo eran reconocidos como personas.

En la actualidad, todo aquel considerado como otro (la mujer, el extranjero, los nuevos esclavos y las identidades sexogénicas diversas) sigue buscando una voz. Como Spivak concluye en su ensayo, “Can the Subaltern Speak?” (1983), el otro permanece anónimo y mudo. Por eso, para Barbara Johnson, es fundamental dar voz a toda condición entendida como alteridad. En sus textos no hay cabida para la complacencia, se destierra la inercia discursiva del *status quo*. Sin embargo, como Butler afirma, “Trouble is inevitable”.<sup>6</sup>

Y es que el odio por lo diferente no ha dejado de existir. Por ejemplo, en México, entre 2008 y 2016, 250 mujeres transexuales fueron asesinadas: es el segundo país con más violencia de este tipo, después de Brasil. La traducción de los textos de Johnson cobra relevancia en un contexto en el que la diferencia tiene tales consecuencias en los cuerpos híbridos, sean textuales o anatómicos. Tal vez la

---

<sup>6</sup> *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 2015, p. vii.

afirmación pudiera sonar hiperbólica, pero como la autora señala, la crítica francesa otorgaba poca valía y condenaba al poema en prosa a la extinción y a la aniquilación:

De hecho, la elección de dar la anterioridad a la pieza en verso es demasiado reciente en la crítica baudeleriana y va en contra de toda una tradición –que comenzó con Catulle Mendès, Leconte de Lisle y Pierre Louÿs– que sólo supo ver en los *Petits Poèmes en prose* unas *Fleurs du mal* que se quedaron en el bosquejo. Según esta concepción, los poemas en prosa no son solamente *anteriores* a los poemas en verso: son una forma *inferior* a los poemas en verso, imperfecta, destinada a ser superada y eliminada por una forma ulterior y superior. (a§5)

Volviendo al activismo, incluso ahora, cuando algunas de las luchas del feminismo se han visto desprestigiadas, Johnson ya anunciaba que: “feminism seems to have become reduced, in the public mind, to complaints about sexual victimization”.<sup>7</sup> Los resultados de estas luchas son bastante recientes: en Francia, la violación fue considerada delito apenas en 1980, después del caso de Anne Tonglet y Araceli Castellano, atacadas por tres hombres en Marsella en 1974. En México, el acoso callejero ha sido recientemente penalizado. La violación, el racismo, el aborto no dejan de producir víctimas a niveles alarmantes, de ahí la importancia de retomar textos como los de Barbara Johnson en un contexto mexicano.

En cuanto a la crítica literaria, si la autora recupera la fuente de Narciso en *Le Roman de la Rose*, es porque tal vez las primeras líneas de *Las metamorfosis* de Ovidio resuenan con fuerza: “my purpose is to tell of bodies which have been transformed into shapes of a different kind”.<sup>8</sup> Por eso, desde sus inicios, Johnson dedicó varias páginas a ese híbrido llamado poema en prosa, tema que trató desde una perspectiva sexogenérica. Las dicotomías siempre han regulado nuestra cosmovisión: el mundo tiene una clasificación binaria, los géneros literarios se dividían en poema y prosa, los géneros humanos, en hombre y mujer. Cuando en el siglo XIX, el poema en prosa se erige como un posible paradigma, con Mallarmé y Baudelaire como pilares, las reacciones de la crítica no fueron del todo positivas.

---

<sup>7</sup> “Muteness Envy”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>8</sup> Ovidio, *The Metamorphoses*, Mary M. Innes, trad., Londres, Penguin, 1955, p. 31.

Cuando en ese mismo siglo, casos médicos como el de Herculine Barbin demostraban que existía un tercer sexo, las reacciones fueron de repulsión. En ambos, el paradigma binario se fracturó,<sup>9</sup> abriendo la posibilidad de un tercer género.

Tanto en “Algunas consecuencias...” como en “Allegory’s Trip-Tease”, la autora toma como punto de partida el poema en prosa [el primero de Baudelaire (“La Chevelure” y “Un Hémisphère dans une chevelure”), el segundo de Mallarmé (la dama y su reflejo)] para ejecutar un juego de inversiones: los textos se confrontan a imágenes especulares que, en lugar de tenderles un reflejo exacto, les ofrecen una imagen desconocida. En la metáfora del espejo reside la sorpresa del otro:

It is only by forgetting what we know how to do, by setting aside the thoughts that have most changed us, that those thoughts and that knowledge can go on making accessible to us the surprise of an otherness we can only encounter in the moment of suddenly discovering we are ignorant of it.<sup>10</sup>

En esta misma línea, no puedo dejar de lado la reflexión de Maryvonne Boisseau sobre la metáfora: “la métaphore elle-même, ‘figée’, vieillie, ne suscite plus, désormais, aucun étonnement et, dans un contexte contemporain, elle se teinte surtout d’humour et d’ironie s’il nous arrive d’y recourir”.<sup>11</sup> Tanto Johnson como Boisseau advierten que la incapacidad de sorpresa ha dejado anquilosados los conceptos que conocemos, hemos dejado de ponerlos en duda.

Por estas razones, considero que, en cuanto a la relación entre lectura y traducción, ésta última es un trabajo que cuestiona los textos en varios niveles. Existe sin duda la tentación de ver la traducción como un ejercicio de alquimia: “une science chimérique dont les ‘folles rêveries’ ont pour but la transmutation du plomb en or”,<sup>12</sup> porque se percibe como un producto prefabricado, sin mayor proceso que el de verter

---

<sup>9</sup> Como Judith Butler señala, “Herculine deploys and redistributes the terms of a binary system, but that very redistribution disrupts and proliferates those terms outside the binary itself”. “Subjects of Sex/Gender/Desire”, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 332.

<sup>11</sup> Maryvonne Boisseau, “Je brûle pour Thésée Réflexions sur les opérations linguistiques engagées dans la traduction d’une métaphore de Phèdre », *Palimpsestes* 17 (2005): 25-40, p. 17.

<sup>12</sup> Stanislas Klossowski de Rola, *Florilège de l’Art secret de l’Alchimie*, París, Seuil, 1974, p. 5.

palabras. Como ya lo había señalado, la idea de fidelidad de Barbara Johnson resulta pertinente:

While the value of the notion of fidelity is at an all-time high in the audio-visual media, its stocks are considerably lower in the domains of marital mores and theories of translation. It almost seems as though the stereo, the Betamax, and the Xerox have taken over the duty of faithfulness in reproduction, leaving the texts and the sexes with nothing to do but disseminate.<sup>13</sup>

Lo anterior abre la discusión para percibir la traducción como un asunto que excede la dimensión lingüístico-textual: en Barbara Johnson adquiere una dimensión ética. Ya Eliseo Diego anunciaba que: “el tema de la traducción ha rebasado la esfera de los intereses culturales para convertirse en cuestión vital”.<sup>14</sup> A su vez, en el apartado “De las ausencias y de las emergencias al trabajo de traducción”, Boaventura de Sousa Santos afirma que “la traducción es, simultáneamente, un trabajo intelectual y político. Y es también trabajo emocional porque presupone inconformismo ante una carencia que surge del carácter incompleto o deficiente de un conocimiento dado o de una práctica dada”.<sup>15</sup> Trabajo de importancia vital, ejercicio intelectual, político y emocional, tales son las implicaciones que conlleva la traducción para Barbara Johnson.

Así, vuelve a autores cuya figura parece haber asumido un carácter incuestionable, casi sagrado o a veces incluso reducidos a una caricatura, la del poeta maldito<sup>16</sup> y gracias a este nuevo acercamiento logra recuperar su dimensión ética.

El ejercicio de traducción no sólo busca la difusión de la información, sino contar con una metodología que sistematice la práctica de la traducción académica. Al traducir los ensayos, me encontré con la poca atención que ha recibido la traducción de textos académicos; en *La critique des traductions, ses possibilités et*

---

<sup>13</sup> *The Barbara Johnson Reader, op. cit.*, p. 371.

<sup>14</sup> Eliseo Diego, “Sobre la traducción de poesía”, mecanoescrito inédito, s.l., [ca. 1978]. p. 1.

<sup>15</sup> Boaventura de Sousa Santos, “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias”, *Una epistemología del sur, op. cit.*, p. 143.

<sup>16</sup> En la segunda mitad del siglo [XIX], surgieron los poetas malditos, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud; pero éstos, aun inquietando ya a la sociedad en que vivieron, apenas traspasaron el ámbito estético como no fuese para saltar al religioso, sin presentar nunca batalla en el propiamente ético. José Luis López Aranguren, *El ensayo español. Siglo XX*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, eds., Crítica, Madrid, 2009, p. 633.

*ses limites*, Katharina Reiss apenas esboza la discusión y sin llegar a ninguna conclusión:

Ou bien les textes sociologiques et politiques sont des textes pragmatiques (lorsqu'ils visent d'abord à transmettre une information), ou bien ils relèvent de la catégorie des textes littéraire (lorsque les moyens linguistiques mis en œuvre suscitent un effet esthétique, effet qui bien entendu devrait se retrouver dans la traduction). Quant à la spécificité des textes sociologiques et politiques par rapport aux premières [les textes d'actualité, administratifs, scientifiques] et troisième catégorie [textes artistiques], elle n'est pas démontrée de façon convaincante. Cette deuxième catégorie de Fedorov ne correspond pas à un *type* de textes distinct, mais tout au plus à une forme hybride, se situant à l'*intersection* de *plusieurs* genres de textes comme il en existe toujours et partout.<sup>17</sup>

Dentro de la academia, no se discute la importancia de la traducción de ensayos y, comparado con otro tipo de textos, el conocimiento reflexivo en las humanidades se traduce muy poco. Cabría la posibilidad de profundizar esta discusión en trabajos posteriores.

Por otro lado, una de las mayores dificultades al traducir a la autora reside en transmitir su estilo: incluso en los casos en los que se ocupa de problemáticas que tocan lo humano, es profundamente erudito y, simultáneamente, claro y simple. Por eso, como Eliseo Diego señala, al traducir, “sería imprescindible vigilar los matices aun en las expresiones más coloquiales.”<sup>18</sup>

En esta misma línea, quiero señalar que en los anexos se despliegan las traducciones de las *Cabelleras* de Baudelaire (“La cabellera” de Antonio Martínez Sarrión y “Un hemisferio en una cabellera” de Margarita Michelena) y “El nenúfar blanco” de Ricardo Gómez Robelo. No las incluí dentro de los textos traducidos porque sus versiones al español no dan cuenta de los matices a los que Johnson alude en sus ensayos. Sin embargo, me parece que los textos en su integridad pueden ofrecer al lector la posibilidad de rastrear las intuiciones que guiaron a la autora en sus análisis.

---

<sup>17</sup> Katharina Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Catherine Bocquet, trad., Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 36.

<sup>18</sup> Eliseo Diego, mecanoescrito citado, p. 6.

Asimismo, más allá de visitar la noción de género literario, “Algunas consecuencias...” y “Allegory’s Trip-Tease” invitan a la relectura de la poesía de Baudelaire y de Mallarmé desde *otra* perspectiva y aportan herramientas para su retraducción al español. Me parece que el carácter provisorio y profanatorio al que Johnson alude en su introducción a *Dissemination*, da pie a nuevas traducciones, pues pareciera que es momento de ofrecer nuevas traducciones al español de la poesía de Baudelaire y de Mallarmé.

Sin embargo, la traducción sí tiene algo de alquímico para mí. Desde un análisis traductológico, la traducción puede ser concebida como una actividad híbrida: es un proceso de lectura, de escritura, de hermenéutica y recreación y, desde esta hibridez, puedo relacionarlo con Barbara Johnson. En el ejercicio tanto intelectual como traductológico, no tenemos que evitar irritar<sup>19</sup>: si Butler titula deliberadamente su obra *Gender Trouble* es porque pareciera que el intelectual que denuncia es un intelectual irritado.<sup>20</sup> Traducir a Barbara Johnson ha sido un esfuerzo por dar continuidad a su legado, reivindicador de la diferencia, ya sea literaria, social, étnica o genérica.

---

<sup>19</sup>Como señala Tony Duvert, a propósito de la homosexualidad, tema que sigue resultando molesto en la academia, “mon lecteur me pardonnera de répéter tant des choses qu’il connaît ? Mais je pense qu’il faut absolument, chaque fois qu’on parle d’homosexualité, rappeler au moins en quelques traits simples le contexte dans lequel l’hétérocratie nous laisse vivre « librement » nos amours. Ce rappel, oui, est un devoir – tel une litanie funèbre ou de colère, ou, mieux, un *ton* qui timbre notre voix”. « Panier à salade », *L’Enfant au masculin*, Minuit, París, 1980, p. 61. En la traducción, las notas al pie son el único espacio en el que el traductor puede expresarse “libremente”, aunque siguen molestando o, en el mejor de los casos, son ignoradas.

<sup>20</sup> En palabras de José Luis López Aranguren, “el intelectual no es un irritado, pero, sin duda, suele producir irritación. A los disconformes marginales [...], cabe no tomarles en serio. Pero a los intelectuales que han conquistado por su propio esfuerzo un puesto importante dentro de la sociedad, en el seno mismo de la sociedad y no marginalmente a ella, no se les puede desdeñar”. “El oficio del moralista en la sociedad actual (1959)”, *op. cit.*, p. 633.

## Bibliografía

- Balandier, Georges, *Antropo-logiques*, París, P.U.F., 1974.
- Barbey d'Aurevilly, Jules, "Lettre à Trebutien du 22 mars 1853", *LT*. Citado por Mathilde Bertrand en "Le Dandy en Bas-bleus", mecanoescrito inédito, s.l.
- , "Mme Marceline Desbordes-Valmore", *Les Poètes, Les Œuvres et les hommes III*, París, Amyot, 1862.
- , *Les Bas-Bleus*, París, Victor Palmé, 1878.
- Barthes, Roland, Cy Twombly ou 'Non multa sed multum', *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier*, París, Seuil, 2002.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, 1975.
- Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, París, Gallimard, 1980.
- Bertrand, Mathilde, "Le Dandy en Bas-bleus", mecanoescrito inédito, s.l.
- Boisseau, Maryvonne, "Je brûle pour Thésée Réflexions sur les opérations linguistiques engagées dans la traduction d'une métaphore de Phèdre", *Palimpsestes* 17, 2005, pp. 25-40.
- Butler, Judith, "Betrayal's Felicity", *Diacritics* 34, 2004, pp. 82-87.
- , *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 2015.
- Cassin, Barbara, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, París, Seuil, Le Robert, 2004.
- Claudel, Paul, "Réflexions et propositions sur le vers français", *Positions et propositions*, París, Gallimard, 1965.
- , "Tête d'or", *Théâtre I*, París, Gallimard, 2011.
- Comfort, Alex, *More Joy of Sex. A Lovemaking Companion to The Joy of Sex*, Nueva York, Simon and Shuster, 1974.
- Confessions d'un inverti-né, suivis de Confidence et aveux d'un parisien par Arthur W.*, D. Grojnowski, ed., París, José Corti, 2007.
- Culler, Jonathan, "The Genius of Barbara Johnson", *Diacritics* 34, pp. 74-76.

- Cusset, François, *French Theory*, París, La Découverte, 2003.
- Derrida, Jacques, *Dissemination, Translated, with an Introduction and Additional Notes by Barbara Johnson*, Barbara Johnson, trad., Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Diego, Eliseo, “Sobre la traducción de poesía”, mecanoescrito inédito, s.l., [ca. 1978].  
 ———, *Conversación con los difuntos*, México, El Equilibrista, 1991.
- Ducasse, Isidore, *Les Chants de Maldoror*, París, Gallimard, 1997.
- Duvert, Tony, “Panier à salade”, *L’Enfant au masculin*, Minuit, París, 1980.
- Edelman, Lee, “Unknowing Barbara”, *Diacritics* 34, 2004, pp. 88-93.
- Forbes Irving, Paul M.C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990.  
*Forum for Modern Language Studies* 44, 1, 1 enero de 2008, pp. 93–94,
- Freud, Sigmund, “La féminité”, en *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, París, Gallimard, 1936.
- Frontis-Ducroux, Françoise, François Lassarrague, Paul Veyne, *Los misterios del gineceo*, Madrid, Akal, 2003.
- Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, París, Charpentier, 1880.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, Susana Lage, trad., México, Siglo XXI, 2002.
- Grojnowski, Daniel, *Le sujet d’À rebours*, París, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Hugo Victor, *Les Contemplations*, París, Nelson, 1911.
- Husserl, Edmond, *L’Origine de la géométrie*, Jacques Derrida, trad., París, P.U.F., 1962.
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, París, Gallimard, 1977.
- Irigaray, Luce, *Speculum de l’autre femme*, París, Minuit, 1974.
- Jauss, Hans-Robert, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique* 1, París, Seuil, 1970.
- Johnson, Barbara, “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes”, *Poétique* 28, 1976, pp. 450-465.  
 ———, “La vérité tue : une lecture de *Conte*”, *Littérature* 1, octobre 1973, pp. 68-77.  
 ———, *The Critical Difference*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.

- , “Les Fleurs du mal armé. Réflexions sur l’intertextualité”, en *Discours et pouvoir*, Michigan Romance Studies, 1982.
- , *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994.
- , *Persons and Things*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.
- , *A Life with Mary Shelley*, Stanford, California, Stanford University Press, 2014.
- , *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*, Feuerstein, Johnson González, Porten, y Valens, eds., Durham, Duke University Press, 2014.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *Florilège de l’Art secret de l’Alchimie*, París, Seuil, 1974.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Monaco, Hachette, 1964.
- Leitch, Vincent B., “Barbara Johnson Biography”, *Norton Anthology of Theory and Criticism*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2001, pp. 2316-2319.
- Leitch, Vincent B., *Theory Matters*, Nueva York, Londres, Routledge, 2003.
- López Aranguren, José Luis, *El ensayo español. Siglo XX*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, eds., Madrid, Crítica, 2009.
- Loret, Éric, “Derrida parmi les siens”, *Libération*, 7 de octubre de 2010, [https://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/derrida-parmi-les-siens\\_684573](https://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/derrida-parmi-les-siens_684573)
- Lorris, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, París, Flammarion, 1999.
- Madrugal Rodríguez, María Elena, “Alteración de los sentidos y disfrute estético en *Contra natura*, de Joris Karl Huysmans”, *Programa del III Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2007, pp. 370-374.
- , “De intrusas a autoridades. Una reflexión sobre las ensayistas”, mecanoscrito inédito, s.l.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Barbara Johnson, trad., Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Mallarmé, Stéphane, *Poème : Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, París Gallimard, 1914.

- Mandiargues, André Pieyre de, *Un Saturne gai : Entretiens avec Yvonne Caroutch*, París, Gallimard, 1982.
- McMullen, Ken, *Ghost Dance*, París, 1983,  
<https://www.youtube.com/watch?v=onmu3uwqzbl>.
- Milner, Jean-Claude, “Réflexions sur le fonctionnement du vers français”, *Ordres et raisons de langue*, París, Seuil, 1982.
- Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, París, Louandre, 1910.
- Murat, Laure, *La loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe*, París, Fayard, 2006.
- Oliveira, Rosiska Darcy de, *Elogio da diferença. O feminino emergente*, San Paulo, Brasiliense, 1993.
- Ovidio, *The Metamorphoses*, Mary M. Innes, trad., Londres, Penguin, 1955.
- Péladan, Joséphin, *De l'androgynie. Théorie plastique*, Puiseaux, Pardès, 1988.
- Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac*, París, Seuil, 1989.
- Poe, Edgar. A., *Les Poèmes d'Edgar Poe*, S. Mallarmé, trad., París, Léon Vanier, 1889.
- Ramírez Castro, Nayelli Ma., “Jacques Derrida traductor, Jacques Derrida traducido: entre la filosofía y la literatura”, tesis de maestría, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- Reiss, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Catherine Bocquet, trad., Arras, Artois Presses Université, 2002,
- Rohmer, Éric, *Les Nuits de la pleine lune*, París, Le Films du Losange, 1984.
- Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, París, François Maspero, 1978.
- Santos, Boaventura de Sousa, “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias”, en *Una epistemología del sur*, CLACSO, Siglo XXI, México, 2009, pp. 135-151.
- Smith, Patti, *Just Kids*, Nueva York, Harpercollins, 2010.
- Sollers, Philippe, *Le rire de Rome : entretiens avec Frans de Haes*, Gallimard, París, 1992.
- , *Nombres*, París, Gallimard, 1968.
- Vaugelas, Claude Favre de, *Remarques de la langue française/utile à ceux qui veulent bien parler et bien écrire (1647)*, París, Champ Libre, 1981.

- Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Nueva York, Routledge, 1998.
- Vigny, Alfred de, *Œuvres complètes I*, F. Baldensperger, éd., Paris, Gallimard, 1950.
- Vincent-Munnia, Nathalie, en “Le poème en prose comme genre”, *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Bernard Griffiths S., Pickering E., eds., Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 557-571.
- Virginia Woolf, “Men and Women”, *Books and Portraits. Some Further Selections from the Literary and Biographical writings of Virginia Woolf*, Londres, Howarth Press, 1977.
- Waters, Lindsay, “Barbara Johnson remembered”, blog de Harvard Press, 17 de septembre de 2009, [http://harvardpress.typepad.com/hup\\_publicity/2009/09/barbara-johnson-remembered.html](http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2009/09/barbara-johnson-remembered.html)
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin, 2004.

## **Anexos**

### **Anexo 1**

Traducciones de “La Chevelure” y “Une chevelure dans un hémisphère

*La cabellera*

Versión de Antonio Martínez Sarrión

(Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 1982.)

¡Oh vellón, que rizándose baja hasta la cintura!  
¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de indolencia!  
¡Éxtasis! Porque broten en esta oscura alcoba  
Los recuerdos dormidos en esa cabellera,  
La quiero hoy agitar, cual si un pañuelo fuese.

Languidecientes asias y áfricas abrasadas,  
Todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,  
Habita tus abismos, ¡arboleda aromática!  
Tal como otros espíritus se pierden en la música,  
El mío, ¡oh mi querida!, navega en tu perfume.

Lejos iré, donde árbol y hombre, un día fuertes  
Fatalmente se agostan bajo climas atroces;  
Firmes trenzas, sed olas que me arranquen al fin.  
Tu albergas, mar de ébano, un deslumbrante sueño  
De velas, de remeros, de navíos, de llamas:

Un rumoroso puerto donde mi alma bebiera  
A torrentes el ruido, el perfume, el color;  
Donde naos surcando el oro y el moaré,  
Abren inmensos brazos para estrechar la gloria  
De un puro cielo, donde vibre eterno calor.

Y hundiré mi cabeza sedienta de embriaguez  
En ese negro océano, donde se encierra el otro,  
Y mi sutil espíritu que el vaivén acaricia  
Os hallará otra vez, ¡oh pereza fecunda!  
¡Infinitos arrullos del ocio embalsamado!

Oh cabellos azules, oscuros pabellones  
Que me entregáis, inmensa, la bóveda celeste;

En las últimas hebras de esas crenchas rizadas,  
Confundidos, me embargan los ardientes olores  
Del aceite de coco, del almizcle y la brea.

Durante edades, siempre, en tu densa melena  
Mi mano sembrará perlas, rubíes, zafiros,  
Para que el deseo mío no puedas rechazar.  
¿No eres, acaso, oasis donde mi sueño abreva  
A sorbos infinitos el vino del recuerdo?

*Un hemisferio en una cabellera*

Versión de Margarita Michelena

(Charles Baudelaire, *El spleen de París*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.)

Déjame respirar mucho, mucho tiempo, el olor de tus cabellos; y sumergir en ellos todo mi rostro, como un hombre sediento en el agua de una fuente; y agitarlos como un pañuelo perfumado para sacudir recuerdos al aire.

¡Si tú pudieras saber todo lo que veo, todo lo que siento, todo lo que oigo en tus cabellos! Mi alma viaja en el perfume como el alma de otros hombres navega en la música.

Tus cabellos contienen todo un sueño de velas y mástiles, contiene grandes mares cuyas espumas me llevan hacia climas encantadores en que el espacio es más azul y más profundo y la atmósfera está perfumada por los frutos, las hojas y la piel humana.

En el océano de tu cabellera entreveo un puerto bullente de cantos melancólicos, de hombres vigorosos de todas las naciones y de navíos de todas las formas que recortan sus arquitecturas finas y complicadas sobre un cielo inmenso donde se despereza un eterno calor.

En las caricias de tu cabellera recobro las languideces de las largas horas pasadas sobre un diván en la cámara de una bella nave, mecido por un balanceo imperceptible del puerto, entre tiestos de flores y botijos refrescantes.

En el ardiente fogón de tu cabellera respiro el olor del tabaco mezclado al opio y al azúcar, en la noche de tu cabellera veo resplandecer el infinito del azur tropical; sobre las orillas aterciopeladas de tu cabellera me embriago con los olores combinados de la brea, el almizcle y el aceite de coco.

Déjame morder largo tiempo tus trenzas densas y negras. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes me parece que como recuerdos.

## Anexo 2

*Revista Moderna*, VIII, núm. 4, México, junio de 1907, pp. 237-239.

*El nenúfar blanco*  
Stéphane Mallarmé

Versión de Ricardo Gómez Robelo.

Había remado mucho con un amplio movimiento neto y retardado, fijos los ojos en lo interior, en el completo olvido de avanzar, como corría alrededor la delicia de la hora. Tanta inmovilidad había que, rozado por un ruido inerte, en el que se deslizó hasta la mitad el *yole*, no advertí la parada sino por el brillo inmóvil de iniciales sobre los remos descubiertos, lo que me volvió a mi identidad mundana.

¿Qué sucedía? ¿en dónde estaba?

Fue preciso, para ver claro en la aventura, recordar mi partida pronta, ese julio de flamas, sobre el vivo intervalo, entre sus vegetaciones dormidas, de un siempre estrecho y distraído arroyuelo, en busca de floraciones acuáticas y con un designio de reconocer el paraje ocupado por la propiedad de la amiga, una amiga a quien debía improvisar un saludo. Sin que el festón de ninguna hierba me retuviese ante algún paisaje rechazado más que otro, con su imagen por el mismo golpe imparcial de remo, acaba de encallar en alguna mata de espadañas, término misterioso de mi viaje, en medio del río, en donde súbitamente ensanchando en fluvial sotillo, distiende un abandono de estanque, rizado por las indecisiones que parten que tiene una fuente.

La inspección detallada me hizo saber que ese obstáculo de verdura apuntado hacia la corriente, ocultaba el arco único de un puente, prolongando en tierra aquí y allá, por seto limítrofe de musgos. Me di cuenta. Sencillamente el parque de... la desconocida a quien saludar.

Una linda vecindad, durante la estación, el carácter de quien se ha elegido retiro tan húmedamente impenetrable, no pudiendo ser sino conforme con mi gusto. Ciertamente, había hecho de ese cristal su espejo, al abrigo de la indiscreción ostentosa de las tardes; ella acudía allí y la glaciada nube de plata de los sauces no estuvo, más pronto que la limpidez de su mirada, habituada a cada hoja.

Toda la evoqué, lustral.

Encorvado en la deportiva actitud en que me retenía la curiosidad, como bajo el silencio espacioso de lo que anunciaba a la extraña, sonreí al comienzo de esclavitud exhalado por una posibilidad femenina: lo que no significaban mal las correas que ataban el calzado del remador a las tablas de la embarcación, del mismo modo que se llega a ser uno con el instrumento de sus sortilegios.

“También otra cualquiera...” iba yo a terminar.

Cuando un ruido imperceptible me hizo dudar si la moradora de la ribera buscaba mi refugio, o inesperadamente el estanque.

El paso cesó ¿por qué?

Sutil secreto de los pies que van, vienen, conducen al espíritu adonde la cara sombra envuelta en la batista y los encajes de una falda que afluye al suelo como para circuir del talón al pulgar, en un vuelo, esa iniciativa por la que el paso se abre, en lo más bajo y rechazados los pliegues en su seguimiento, un escape, con su doble flecha sabia.

¿Conoce un motivo, para su detención, ella misma, la que pasea; y no es, para mí, tender demasiado alto la cabeza, por entre estos juncos que no hay que sobrepasar y la mental somnolencia que vela a mi lucidez, interrogar a tal punto el misterio?

–“A qué tipo se ajustan vuestros rasgos, siento su precisión, seóra, interrumpir lo instalado aquí por el ruido de una llegada, isí! Ese encanto instintivo de lo oculto no defendido contra el explorador por el más auténticamente anudado, con un bucle de diamante, de los cinturones. Tan vago concepto se basta, y no transgredirá la delicia llena de generalidad que permita y ordena excluir todos los rostros al punto que la revelación de uno (no vayáis a inclinarlo, patente, sobre el furtivo dintel en que reina) ahuyentaría mi turbación, con la que nada tiene que hacer. Mi presentación, en este traje merodeador acuático, puedo intentarla, con la excusa del azar.

Seprados, se está próximo: me mezclo a su confusa intimidad, en esta pausa sobre el agua en la que mi sueño retarda lo indeciso, mejor de lo que una visita seguida de otras autorizaría. ¡Qué de ociosos discurso, en comparación del que sustuve para no ser oído, serían necesarios antes de volver a hallar tan instintivo acuerdo como el presente, el oído al ras de la madera hacia la arena entera que se ha callado. [...]?

La pausa se mide por el tiempo de mi indecisión. Aconseja, ¡oh ensueño! qué hacer.

Resumir en una mirada la ausencia virgen esparcida en esta soledad, y como se corta en memoria de un sitio uno de estos magníficos nenúfares cerrados que en él surgen de súbito, que envuelven en su hueca blancura una nada, hecha de sueños intactos, de felicidad que no habrá de realizarse y de mi aliento retenido aquí, por el miedo de una aparición, –con ello partir: tácitamente, contrarremando poco a poco, sin que por un choque rompa la ilusión, ni el claqueteo de la visible bola de espuma arrollada en mi fuga arroje a los pies advenedizos de nadie, la transparente semejanza del rapto de mi flor ideal.

Si atraída por una sensación de lo insólito, hubiera aparecido la Meditabunda, o la Altiva, o la Hosca, la Alegre, tanto peor de ese indecible aspecto que ignoro para siempre! porque llevé a cabo en toda regla la maniobra, me desprendí, viré y bordé ya una ondulación del arroyo, llevando como un noble huevo de cisne, tal que de él no emprenderá el vuelo, mi imganario trofeo, no henchido sino de la ausencia exquisita de sí mismo que gusta, en estío, perseguir en las avenidas de su parque, toda mujer, detenida a menudo y largo tiempo, como al borde de una fuente que franquear o de alguna extensión llena de agua.

### Anexo 3

Figura 1

