



**HAL**  
open science

## Nicolás Rosa: Predi-lectos

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Nicolás Rosa: Predi-lectos. Laura Estrin; Milita Molina. Escritos sobre Nicolás Rosa, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 131-141, 2016, 978-987-4019-39-4. hal-02047286

**HAL Id: hal-02047286**

**<https://hal.science/hal-02047286>**

Submitted on 1 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Nicolás Rosa: Predi-lectos

*Dardo Scavino*

**Anamorfosis.** Dibujo o pintura que ofrece a la vista una imagen regular o deforme según el punto desde donde se la mire. Nicolás Rosa solía evocar *Los embajadores* de Hans Holbein y el análisis que Jacques Lacan le reservara en su Seminario XI. En la parte inferior de aquella pintura flota una mancha alargada como si fuese una pluma. Cuando el espectador la mira de soslayo, surgen súbitamente los contornos tensos de un cráneo. Además de introducir un tópico recurrente en la pintura barroca (*vanitas* o *memento mori*), este cráneo era un emblema del mismísimo pintor. El apellido Holbein puede leerse, o escucharse, como una aglutinación de *hohl* (hueco) y *bein* (hueso). Todo ocurre entonces como si Holbein hubiese querido proponer un equivalente pictórico de su apellido. “El anagrama es a la lengua lo que la anamorfosis es a la pintura”, concluía Rosa.

**Anagrama.** Bajo este rótulo Nicolás Rosa englobaba una serie de procedimientos criptográficos: el logogrifo, la alografía, el criptograma, el paragrama, el palíndromo y la escritura bustrofedónica (la que avanza yendo alternativamente en ambas direcciones como el buey, *boûs*, mientras

ara el campo). Los retóricos suelen restringir hoy este concepto a palabras obtenidas por transposición de letras de otras, como el célebre caso de *raven* y *never* en el poema de Poe. Pero le interesaba a Rosa más que nada el parentesco del anagrama con el acertijo y la charada. Cuando nos divertíamos, de chicos, con nombres como Armando Esteban Quito o Rosamel Araya, no hacíamos otra cosa. El francés es una lengua particularmente propicia para construir alografías, como aquella frase de Jean Cocteau, “*Île faite en corps noirs*” que puede escucharse también así: “*Il fait encore noir*”. Pero un equívoco similar tenía lugar en nuestros años de escuela cuando creíamos que un verso del *Himno a la bandera* (“...con valor sus vínculos rompió...”) describía las proezas sexuales de un remoto “general Susbín”. Si la noción de anagrama hace alusión, en principio, a un conjunto de procedimientos, acaba por describir una dimensión de la escritura. Cualquier escritura puede leerse anagramáticamente. Su alteración anagramática se convierte así en su alteridad: la doble inscripción o la otra escena de la escritura.

**Estrábica (lectura).** Si el anagrama es a la escritura lo que la anamorfosis a la pintura, la lectura estrábica es a la letra lo que la mirada al sesgo a la imagen (el rosarino tenía cierta debilidad por el galicismo “al bies”). *Estrábica* sería en este caso un sinónimo de *oblicua* o *intersticial*, y también una manera de transponer al ámbito de la lectura la *escucha analítica* del psicoanálisis: aquella que no olvida el decir en lo dicho o el significante en el significado. Lectura estrábica y crítica literaria eran, para Nicolás Rosa, lo mismo (y hasta tal punto resultaba importante para él la cuestión del estrabismo que llegó a firmar con el seudónimo de Arnold Biscoe).

**Retóerótica.** Operación comparable con el trabajo del sueño (*Traumarbeit*) o del retruécano (*Witzarbeit*), para Rosa

describía el proceso de escritura. Aunque haya abandonado el pictograma, la escritura alfabética sigue operando según la lógica de los jeroglíficos, de los criptogramas o de la doble inscripción. Supongamos que un escriba egipcio quisiera aludir a una noción tan difícil de representar pictóricamente –incluso proposicionalmente– como aquella, mística, de *lumen gloriae*. Esta luz estaba asociada con cierto goce o voluptuosidad, como sucede en Dante o Juan de Ávila. Supongamos, además, que este escriba no hablase egipcio sino latín. Para significar ese *lumen voluptuosus*, podía pintar, por ejemplo, un pergamino enrollado. Rollo se decía *volumen*, y esta palabra condensa, por homofonía, dos significantes: *voluptas* y *lumen*. La elaboración onírica se asemeja al trabajo del escriba: en lugar de sustituir cosas por palabras, sustituye palabras por cosas. Para interpretar un sueño, no hay que preguntarse entonces qué simboliza una imagen (el rollo) sino qué palabra sustituye (*volumen*). Cuando Néstor Perlongher escribe en *Aguas aéreas*: “...más que esplendor volumen tornaluz...”, opera de manera semejante al escriba egipcio. La contigüidad con *esplendor* y *luz* revela en *volumen* la cadena *lumen*. La contigüidad con *plen* –pseudo-raíz criptografiada en el significante *esplendor* y asociada con la satisfacción, el goce, la plenitud– destaca la homofonía entre *volu-* y *voluptas*. Si el célebre retruécano de Heinrich Heine evocado por Sigmund Freud, *famillona-riamente*, tenía el estatuto de una palabra-valija –amalgama de dos palabras sobre la base de una homofonía parcial–, *volumen* se eleva, gracias a la relación con *esplendor* y *tornaluz*, al rango de palabra desvalijada, como la llamó Michel Leiris. El propio Perlongher recordaba, en ese mismo poema, un desvalijamiento similar llevado a cabo por Caetano Veloso: *acrílico, acre líquido*. Nicolás Rosa prefería evocar las etimologías bastardas (cf. *infra*: “Bastardos”) de Isidoro de Sevilla para quien la locución *amicus*, por ejemplo, era

una condensación de *animi custos* (guardián del alma), o *magister*, de *maior in statione* (el puesto más elevado). Pero ya la sensualidad barroca de vocablos como *voluta* o *lamé* en los textos de Perlongher no provenía de los objetos significados sino de las homofonías con *voluptas* y *lamer*. Y hasta podría presumirse que la síntesis de revolución y mística señalada por Nicolás Rosa podía resumirse en un simple metaplasmo: *revolupción*. La homofonía, escribía en 1983, es para Freud “el lugar donde ‘un círculo de representaciones’ puede pasar a ‘otro distinto’, y cuanto más alejados estén estos círculos, mayor será el placer obtenido por el chiste”. Y añadía: “Para Lacan, es el lugar de cambio del discurso, allí donde se puede ‘leer’ el inconsciente”.

**Derivativo.** Adjetivo empleado en las gramáticas para aludir a la *derivación* de un vocablo (*sombrero* deriva de *sombra*, como *ventana* de *viento*). Nicolás Rosa hacía que resonase en él la expresión *a la deriva*. *Voluta* sería así una deriva de *voluptas*, como *lamé* de *lamer*. Pero el crítico rosarino solía apelar a este adjetivo para calificar, casi sin excepción, su discurso: “Mi discurso es derivativo”. Hay que recordar, sin embargo, que la mayoría de sus predi-lectos estaban sobredeterminados. *Deriva* era una trasposición del *drive* inglés, que a su vez servía para traducir el *Trieb* freudiano. Ya Lacan se lamentaba de que los traductores franceses hubiesen recurrido al sustantivo *pulsion* cuando esta lengua disponía del vocablo *dérive*. “Mi discurso es derivativo” significaba entonces: “Mi discurso es pulsional”. La ausencia de rumbo fijo no era más que una apariencia: su discurso seguía el destino de las pulsiones (*Triebschicksal*). Augurar este destino era la función de esa palabra que se llama *oracular*, vocablo que, desvalijado, reúne las cuatro pulsiones discernidas por Lacan: oral, cular (o anal), ocular (o escópica) y finalmente oratoria (o vocal).

**Civilización.** Léase: sibilización.

**Resto.** El frecuente empleo de esta locución, sinónimo de sobra o despojo, ponía en evidencia hasta qué punto, para Rosa, la pulsión literaria preponderante era anal. La literatura como “regalito” que el escritor le hace al lector. Esta concepción proviene seguramente de una agudeza joyceana que Lacan solía evocar: *a letter, a litter*. Condensando los significantes *publication* y *poubelle* (tarro de basura), el francés había elaborado el retruécano *pouvellication*. Con más fortuna, y sobriedad, Rosa proponía el sustantivo *letrina*. Pero para quien se interesaba por los destinos (igualmente pulsionales) del *etymon* de la lengua, la palabra *vestigio* aludía mejor que ninguna a esta escatología letrada (en el tratado sobre Perlongher habla también de una “ortofonía abyecta”). *Vestigium* significaba traza, huella, marca, impronta o impresión, y por eso el *vestigator* era antaño el rastreador. El sustantivo *vestigio* se convirtió a continuación en sinónimo de *residuo*, pero también de *reliquia*, otro predi-lecto del maestro. Pero *resto* es además aquello que resiste, o persiste, y se trata de una de las paradojas fundamentales de la enseñanza de Rosa. En 1986, por ejemplo, afirmaba que la literatura era “lo no-dicho del discurso colectivizado”, “borde o excrecencia de lo pleno lingüístico”, “palabra-negada, arcaica, del deseo” que sin embargo “inaugura” esos lenguajes sociales: porque lo “arcaico” es también la causa soberana (*arjê*) y porque lo “inaugural” no es ajeno a los augurios sibilinos u oraculares. La “otra escena”, aquella que sólo se ve de soslayo, se escucha analíticamente o se lee estrábicamente, es la escena principal. Unos años más tarde Rosa iba a destacar esta “topología de goma donde centro y periferia coinciden, donde interior y exterior se co-funden, donde la retórica del centro y la retórica del margen operan como retóricas contrapuestas,

antagónicas en el plano imaginario pero altamente solidarias en el plano simbólico y tramitan simultáneamente la intriga sobre lo real”.

**Crítica.** La palabra arcaica del deseo no es una “categoría epistémica: es un dato originario [que] no está sometido a ninguna operación lógica”. De modo que ninguna disciplina puede categorizar ese resto lábil o furtivo. A esa no-disciplina, o a esa pseudo-disciplina, Nicolás Rosa la llamaba “crítica” sin más. Por eso estaba estrechamente emparentada con la “lingüistería” lacaniana. Ambas se ocupan de aquellos restos sibilinos, o sibilizados, que la lingüística no podía asimilar. O si se me permite una parodia del maestro: “El crítico trabaja con los excrementos del lingüista. La crítica es coproglósica”. Para un lingüista, el sustantivo *volumen* está formado por el lexema /volu-/ y el morfema /-men/. Ese lexema se encuentra en los vocablos *e-volución*, *re-volu-ción* o *volu-ta*, y en el verbo *volv-er* también. Al morfema sustantival /-men/ lo hallamos por otra parte en *clina-men*, *certa-men*, o *veja-men*. En los paradigmas lexicológicos o morfológicos el lingüista retiene aquellos vocablos que tienen el mismo lexema o morfema, pero evacúa, como meras similitudes contingentes o fortuitas, los vocablos homofónicos: *voluptuoso*, *voluble* o *boludo*. Retener las unidades idénticas (o los *-emas*) y evacuar las similitudes contingentes es la operación que permitió la constitución de la lingüística en ciencia estricta.

**Bastardos.** Aunque se declarase sincrónica, la lingüística estructural establecía estos paradigmas bajo el riguroso control de la diacronía indoeuropea: sólo se puede distinguir lo idéntico de lo similar, o las unidades de la lengua de sus simulacros homofónicos, a condición de atestar la filiación o el linaje. Nicolás Rosa, por el contrario, aseguraba

que las estirpes textuales estaban formadas por bastardos, mestizos, entendados y cuarterones.

**Simulacro.** En una conferencia de los años cincuenta Roman Jakobson afirmaba que en la dimensión poética del lenguaje “toda similitud aparente en el sonido será evaluada en términos de similitud y/o disimilitud en el sentido”. Adosado a “similitud”, el adjetivo “aparente” significaba, como vimos, fortuita o accidental. Pero el recaudo del maestro ruso resultaba, al fin y al cabo, superfluo, porque si no se tratase de una “similitud aparente”, se trataría del mismo lexema o morfema. Ya no habría similitud sino simple identidad. Ya no habría simulacro: el lexema o el morfema estarían ahí en persona. Cuando Jakobson sostenía que “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación” promoviendo así el paradigma “al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia”, estaba aludiendo a aquellas “similitudes aparentes”: no se trata de lexemas o morfemas sino de sus simulacros (como *voluptuoso* y *lumen* en *volumen*, *pinga* en *espingarda* o *Ike* en el verbo *like*). Ya Mallarmé sabía que la poesía se nutre de estos azares de la lengua. Cuando de poesía se trata, el lingüista reencuentra aquello que su disciplina había expulsado para erigirse en ciencia estricta: las similitudes casuales o inmotivadas. Las derivas de la lengua. Los travestismos homofónicos. Las bastardías etimológicas. Los restos lábiles. Los cadáveres que “se dejan caer” (galicismo por *abandonar* recurrente en el maestro). Los fulgores del simulacro. Pero aquello que Saussure evacuaba de su *Curso*, volvía, como lo reprimido, en ese cuaderno sobre los anagramas que Starobinski intituló *Palabras bajo las palabras*. De este título proviene, seguramente, la noción de “hipofonía” que Nicolás Rosa proponía en un artículo consagrado a Roland Barthes. Hipofonías que podían asumir

un cariz político (“voces acalladas”) o erógeno (“orto-fonías”). A la mirada sesgada y a la lectura estrábica, había que añadirle entonces una escucha “estereofónica”, capaz de escuchar lo dicho (*volumen*, por ejemplo, como equivalente de tomo, bulto o dimensión) pero también el resto olvidado por debajo de lo dicho (*volumen* como condensación de *voluptuoso lumen*).

**Coruscante (objeto).** Derivado del verbo *coruscar* (brillar, fulgurar), este cultismo poético aparecía, en el discurso del maestro, como una traducción entre otras del “objeto a” lacaniano, sobre todo en la versión que el psicoanalista proponía tras la lectura del *Banquete* de Platón: el *ágalma* (sustantivo proveniente del verbo *agallomai* que significaba gozar o exultar) era una suerte de fetiche, joya u objeto rutilante. Entre los oropeles y las platerías, Rosa destacaba sin duda las joyas. No es casual que hubiese comenzado su quinto tratado sobre Perlongher, consagrado precisamente a la joya, evocando el nombre de James *Joyce*. El significante *joya* reunía tanto el apellido del escritor como el sustantivo *joy*, y aludía al goce que el irlandés experimentaba elaborando retruécanos mientras escribía *Finnegan’s wake*. A pesar de su aspecto, la joya forma parte de los objetos anales, abyectos, orto-gráficos, y por eso el rosarino concluía su tratado sobre este objeto coruscante con esta frase: “La mierda aflora, fosforescente, sobre los restos incandescentes del naufragio barroco”. Los fulgores del simulacro son los esplendores de los restos expulsados.

**Barroso.** Adjetivo empleado para aludir al barroco rioplatense, llamado también plateresco. Pero este barroso no remitía sólo al fango sino también a otros sinónimos de *barro*: fruslería, baratija o bagatela (cf. *supra*: “Coruscante”).

**Estilo.** “El estilo no es el sujeto, es el objeto”, solía repetir Rosa. Pero hay que recordar que ese objeto sigue siendo la *reliquia*. Objeto *fractal*, lo llamaba por momentos porque no puede reducirse a la unidad (o al “-ema” estructuralista). Todavía hoy la *reliquatio* sigue siendo el resto de un ejercicio contable, pero a este objeto excedentario el maestro rosarino lo vinculaba más bien con el suplemento de valor.

**Plusvalía.** Lacan ya había puesto en paralelo la plusvalía marxista (*Mehrwert*) y el plus-de-goce freudiano (*Mehrlust*). A este último lo llamaba, justamente, “objeto a”. Rosa va a meditar además sobre la ausencia de un concepto comparable en la teoría del valor de Saussure. Para el suizo, la significación no era sino el valor de un elemento: *volumen* significa rollo, tomo, espacio, cuerpo o bulto, porque puede permutarse por cada uno de estos vocablos. A diferencia de la significación, la *significancia* pertenece al dominio de los restos sin equivalencia: sólo el vocablo *volumen* puede convertirse en un jeroglífico capaz de condensar los significantes *voluptuoso* y *lumen*. Cuando Girondo escribía “volver a ver reverdecer la fe de ser”, estaba desvalijando el verbo *reverdecer*. Este significante puede descomponerse por homofonía en *re-ver de* (volver a ver o tratar de) *ser*, de modo que todo el verso se concentra en ese verbo, como si se incluyera a sí mismo en su propia definición (tratar o intentar algo supone una fe en conseguirlo). Si los poemas de *En la masmédula* o de *Aguas aéreas* se ven confinados a la lengua española, resistiendo cualquier trasposición, se debe precisamente a que no dejan de urdir equívocos simulando esas derivaciones léxicas o morfológicas que el lingüista excluye como similitudes fortuitas. Ahora bien, “una lengua entre otras –escribía Jacques Lacan– no es sino la integral de los equívocos que su historia ha dejado persistir”. Y el lingüista Jean-Claude Milner añadía: “Un modo singular de provocar

equívocos: eso es una lengua entre otras”. En efecto, en el verbo francés *reverdir* ya no encontraríamos los simulacros de los lexemas *voir* y *être*, y mucho menos hallaríamos los verbos *see* o *to be* en la expresión *turn green again* del inglés. La paradoja consiste ahora en que la singularidad de una lengua –*lalangue* de Lacan– es ese resto que la lingüística debe deliberadamente desechar para convertirse en ciencia. La lingüística expele así ese vestigio idiomático –propio o insustituible– gracias al cual brilla una lengua.

**Universidad (discurso de la).** Lacan empleaba esta expresión para aludir al discurso que se fundaba en la exclusión de la singularidad coruscante. Cuando Nicolás Rosa sostenía: “el deseo no es una categoría epistémica” aludía a esta exclusión. El discurso basado en la escucha, este deseo es aquel del analista. Si lo lee, estrápticamente, se trata del discurso crítico. La universidad sigue respondiendo a una vieja política platónica: expulsar el simulacro, el *pseudos*, la *mímesis*. La crítica, por el contrario, los escucha o los lee. Las exigencias epistemológicas de la universidad dejan a la crítica literaria a la vera de la institución. La crítica oscila, desde esta vera, entre todo y nada: o bien la literatura lo es todo y, por consiguiente, no son nada los saberes, mera ficción encubierta, mero gesto falocrático de dominación; o bien los saberes lo son todo y la especificidad literaria no es nada, mera ficción descubierta, mero “efecto” que se desvanece apenas se despliegan sus unidades contables.

**Lectura transferencial.** Esta expresión aparece, por primera vez, en aquel pasaje clave de la introducción a *Los fulgores del simulacro* que venimos evocando: “Pero el deseo no es una categoría epistémica: es un dato originario, no está sometido a ninguna operación lógica. Necesita, exige, una lectura transferencial –a veces se la llama pasión– en donde

el sujeto se aniquila en el objeto”. Rosa criticaba así una “formación ideológica claramente delimitada en la historia” según la cual “la literatura es un objeto-uno leído por un sujeto unitario”. La noción de “lectura transferencial” intentaba dar cuenta de una relación entre literatura y crítica que no fuese aquella, “cientificista”, entre un lenguaje-objeto y un meta-lenguaje. Como no había “categoría epistémica” para aquel resto excedentario, no podía convertirse en objeto de un saber. Este problema, a decir verdad, se encuentra en el más antiguo texto consagrado a la cuestión de la crítica (aunque así no la llamara). Me refiero al *Ión*. En un pasaje de este diálogo de juventud de Platón, el rapsoda Ión de Efeso se jactaba de discurrir mejor que nadie acerca de los poemas de Homero (*perí Homerou*). Y Sócrates se lo reconoce. Sólo que este don no era, para él, un arte (*tejnê*) ni un saber (*epistêmê*) sino “una virtud divina que te mueve” (*theía dé dúnamis hé se kineî*). El filósofo lo compara con un imán que atrae un anillo de hierro transfiriéndole, además, su virtud: el magnetismo. Así es como la Musa inspira (*enthéous*) a los poetas, quienes les transfieren esa inspiración a los otros, formando una cadena de inspirados (*enthousiazóntôn*). Quienes hablan acerca de los poetas, como Ión, no son sino un anillo más de la cadena: no hay en ellos ni arte ni saber sino inspiración (*enthéon*) y posesión (*katejómenvoi*). Los poetas dicen la verdad (*alêthê légousi*), pero a condición de estar poseídos o inspirados, como los coribantes cuando danzan: “Hasta no haber recibido este don divino, nadie puede proferir versos y oráculos”. A los críticos no les sucede otra cosa. La palabra *encantamiento* parece en todo caso la más acertada para describir esa relación transferencial que puede suscitar el canto o el recitado. ¿Pero no describe igualmente la experiencia que alguna vez todos vivimos, embelesados, durante los cursos de Nicolás Rosa?