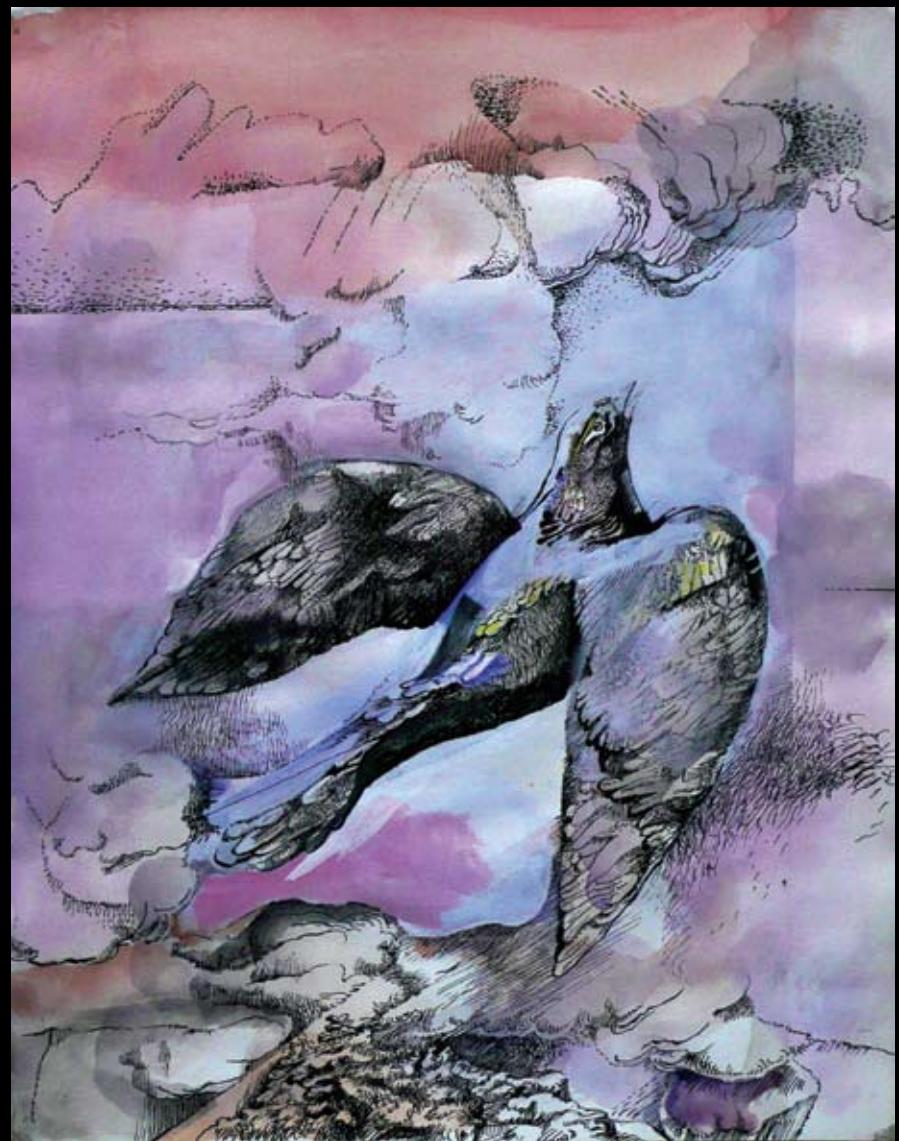


## IV. LA VOZ EN LAS LETRAS

---

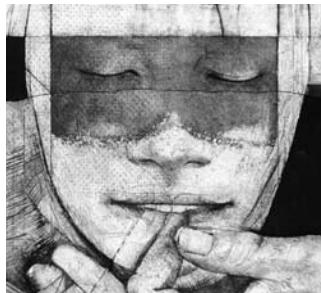




# La voz y la letra en “Un huésped”, de Yoko Tawada

MARÍA LUCÍA CORREA\*

Universidad de Kyoto, Japón.



## La voz y la letra en “Un huésped”, de Yoko Tawada

### Resumen

Los textos de Yoko Tawada, escritora japonesa residente en Alemania, hacen presente el desgarramiento de quien vive fuera de la lengua materna. Es una obra que se balancea sobre el límite entre los códigos, donde nada hay evidente, donde la palabra parece tener vida propia. Entre los textos que toman esta extrañeza del lenguaje como sustrato, se encuentra el relato “Un huésped”, cuya particular referencia a la voz y a la letra como dos registros que se entrelazan y se repelen alternativamente, lo convierte en una valiosa fuente de reflexiones sobre lo oral, la voz, la letra, la lectura y la escritura.

**Palabras clave:** Yoko Tawada, literatura japonesa contemporánea, voz, letra, escritura.

## The voice and the letter in “A Guest”, by Yoko Tawada

### Abstract

The texts of Yoko Tawada, Japanese writer living in Germany, witness the tearing of those who live outside their mother tongue. It is a work that rocks on the limits between the codes, where nothing is evident, where the word seems to have its own life. Among the texts that take the strangeness of language as substratum, there is the story “A Guest”, whose particular reference to voice and letter as two registers that intertwine and repel each other alternatively, makes it a valuable source of reflections on oral, voice, letter, reading, and writing.

**Keywords:** Yoko Tawada, contemporary Japanese literature, voice, letter, writing.

## La voix et la lettre dans “Un Invité”, de Yoko Tawada

### Résumé

Les écrits de Yoko Tawada, écrivaine japonaise qui réside en Allemagne, présentent le déchirement de celui qui habite en dehors de sa langue maternelle. Son œuvre se tient à la limite entre les codes, là où rien n'est évident, où la parole semble avoir sa propre vie. «Un Invité» est un de ces récits dont l'étrangeté est prise du langage en tant que substratum, et dont la singulière référence à la voix et à la lettre, comme deux registres qui s'immiscent et se repoussent tour à tour, constitue une source très riche pour réfléchir sur l'oral, la lettre, la lecture et l'écriture.

**Mots-clés:** Yoko Tawada, littérature japonaise contemporaine, voix, lettre, écriture.

\* e-mail: marialuciacorrea@gmail.com

**A**los veintidós años, quizás Yoko Tawada haya subido a bordo de un barco que la llevaría al primer viaje por el mundo y que la lanzaría al mismo tiempo en un interminable periplo a través de las letras. Un hombre le habría preguntado por su destino y ella, mintiendo como mienten todos en altamar, habría contestado que iba a atravesar Siberia. Tan pronto hubiera desembarcado y dejado atrás el borde del mar, se habría abierto ante sus ojos la línea infinita del Expreso Transiberiano y la travesía ya no tendría marcha atrás. De ese viaje no habría quedado ningún recuerdo, y el espacio en blanco que abriera el olvido solo podría ser remplazado por la escritura. Esta escritura, este viaje y este recuerdo por construir son los pilares que fundan *Donde comienza Europa*<sup>1</sup>, colección de relatos, cuentos y novelas cortas —prolijamente traducidos al inglés— de Yoko Tawada, escritora japonesa residente en Alemania, cuyos textos no ocultan el desgarramiento que produce el abandono de la lengua materna.

En este libro, Tawada se pregunta con insistencia por el lugar del límite que separa a Oriente de Occidente, y la pregunta permanece sin respuesta, resonando a través de sus textos. ¿Dónde comienza Europa? ¿Son los Montes Urales lo que separan a Europa de Asia? ¿O es acaso Siberia una especie de límite extendido? Yoko Tawada vive en el exilio de las lenguas: una vez emprendido el viaje hacia un país, hacia una lengua extranjera, solo es posible regresar a la propia patria y a la propia lengua con la sensación de que estas ya son otras, ajenas.

1. Yoko Tawada, *Where Europe Begins* (Nueva York: New Direction Books, 2002). Todas las referencias a este libro son de mi propia traducción.
2. Yoko Tawada, *Arufabetto no kizuguchi* (Tokyo: Kawade Shoubou Shinsha, 1993). Una de las novelas de Tawada, escritas originalmente en japonés, la cual gira en torno al imposible ejercicio de la traducción.

El viaje de Tawada, aunque describe la clara marca del límite, es un viaje que no cruza fronteras ni atraviesa bordes. Por el contrario, es un camino por el borde del borde, abierto como una herida. Esta “herida” no es otra que la que resuena en el título de una de sus novelas, “La herida del alfabeto”<sup>2</sup>, desde la cual la autora nos anuncia dónde reside su *litoral*: en la letra.

La obra de Tawada se balancea en el límite del código. Las obras escritas en alemán parten de un radical corte con la escritura japonesa; el alfabeto recobra para la autora el carácter de imagen, de signos que no renuncian a su extrañeza y que podrían siempre acarrear un nuevo sentido. Amarradas una a otra, las letras escriben infinitos jeroglíficos, ante los cuales solo puede intentarse un desciframiento que convoca

necesariamente a una nueva escritura. No hay nada de evidente en las letras para Yoko Tawada. El enfrentamiento con la lengua produce un efecto de sospechar que cualquier palabra, cualquier letra, podría contener un significado nuevo, o aún más, conllevar el absoluto del sinsentido. “En general me molestaba oír a la gente hablar en sus lenguas nativas con fluidez. Parecía como si fueran incapaces de pensar y sentir nada diferente de lo que el lenguaje les presentaba”<sup>3</sup>. Si bien del lado del lenguaje está lo continuo —el orden cifrado por el código— en los textos de Tawada hay algo que rompe el orden, que hace síncopa en el ritmo de la lengua e introduce lo inquietante.

Pero además, los textos de Tawada son también el producto de un perenne descifrar, de un leer allí donde la brecha se ha abierto. Este continuo desciframiento que da origen a la escritura se apoya, primero, en una huella; huella que no es tal más que como borramiento. En el universo de Tawada aparece constantemente este efecto de borramiento que hace de la huella un significante: un ropavejero intenta en vano lavar las manchas y reponer los botones, pero olvida que esta pretensión solo consigue revivir las huellas que antiguos portadores han impreso en la ropa. “Las huellas [en los objetos] están bien escondidas, pero a veces uno puede descubrirlas por accidente”<sup>4</sup>.

El “accidente” marca con su acento azaroso un nuevo orden en quien lo sufre: se mutarán los lugares, se escucharán sonidos aterradores, aparecerán huéspedes que no han sido llamados y cuya presencia, sin embargo, es inescapable.

## UN HUÉSPED

En “Un huésped”, último de los textos que componen la colección *Donde comienza Europa*, la protagonista es una voz invasora que resuena hasta el cansancio; una voz que arroja a la narradora que la escucha hacia un lugar en donde incluso la seguridad de las letras se verá cuestionada.

En términos generales, el huésped es el invitado al que se espera con ansia, pero es también un personaje inquietante que lejos de encajar en el lugar donde se le ha acogido, trae consigo una sensación de dislocación. La narradora de “Un huésped” es tajante al anunciar el extrañamiento que estos le producen:

Siempre me ha incomodado tener huéspedes en mi apartamento. Llenan los cuartos con frases extrañas que yo nunca habría formulado de tales maneras. Hoy el sonido de esas frases me parecía particularmente insopportable. A veces intentaba seguir solo el sentido de la conversación, intentando no oír los sonidos del lenguaje. Pero estos penetraban mi cuerpo como si no pudieran separarse del sentido<sup>5</sup>.



3. Yoko Tawada, “Canned Foreign”, en *Where Europe Begins*, óp. cit., 87-88.

4. Yoko Tawada, “A Guest”, en *Where Europe Begins*, óp. cit., 151.

5. *Ibíd.*, 173.

Aquí, lo que resulta inquietante de la presencia del huésped no es otra cosa que un efecto del lenguaje, de la articulación entre el sentido y el sonido. No se trata, pues, del contenido de la palabra, sino de su ritmo, de algo esencialmente ligado al tiempo (al *tempo*) que, al perderse, deja al oyente desprovisto de cualquier amarre para aprehender aquello que escucha.

Esta separación entre la significación necesariamente presente en el lenguaje y el sonido que transporta el sentido es la brecha por donde entra en escena el huésped de este relato: una voz.

En el camino a casa, la narradora se encuentra —un encuentro que no sabría si definir como azaroso o como onírico— con un mercado de huellas: un mercado de pulgas<sup>6</sup>. Entre los múltiples objetos fútiles, dispuestos en un críptico orden que los hace parecer listos para la lectura<sup>7</sup>, la narradora encontrará un libro en cuya carátula hay inscritos signos ilegibles, dispuestos no de izquierda a derecha, sino en un círculo. Arrobada por la cíclica escritura, la narradora preguntará al vendedor de qué idioma se trata, pero recibirá como respuesta un acertijo que solo conseguirá resolver mucho más tarde: ese libro es un espejo.

El libro, que debería ser un espejo, en realidad es una caja con cuatro casetes: una novela leída que atrae a la narradora, no por el contenido que él ocultara, sino por una dimensión anterior: el escrito en la carátula. Es un texto que gira en círculos gracias a la voz que la lee. Y aunque el título de la novela y el nombre de la autora están también allí inscritos, este contenido no nos es revelado.

Una vez en casa, la narradora se entregará a la escucha de esa grabación. La voz de la novela, subrepticia y sigilosa, introduce a quien la escucha en el paisaje del texto, quitando con su sonoridad cualquier traba, como un líquido que desbordara la grabadora desde donde el sonido se emitía y también la novela de la que salía.

En un recuerdo de la juventud en su tierra natal se aloja la clave para entender esta desarticulación: al leer en la propia lengua, las letras desaparecen —no inmediatamente y solo tras una larga “lucha” con ellas, dirá Tawada— y transportan al lector al lugar del pleno sentido del texto. Esto evoca sin duda el olvido primordial que debe tener lugar para acceder a la lectura. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la lengua extranjera: “leo y leo, pero el alfabeto no se desvanece ante mis ojos, permanece ahí como barras de hierro, como arena en la ensalada, o como la reproducción de mi rostro en la ventana de un tren nocturno”<sup>8</sup>. Esta novela leída en la grabadora, sin embargo, está desprovista de los barrotes de la letra, y movilizada por la sonoridad absoluta, tiene un poder absoluto sobre quien oye.

Este “poder absoluto” del oír está necesariamente ligado con la obediencia que demanda la escucha. El sonido penetra en un oído que, carente de párpados,

6. Es necesario aquí recordar que este es el camino entre su casa y un consultorio médico, donde la narradora se hará examinar por un dolor de oído. La noche anterior habría soñado que una pulga se había anidado en su oreja, haciéndola doler. *Ibid.*, 150.
7. Más que las huellas en los objetos, era el orden en que los productos estaban dispuestos lo que me fascinaba [...] Había un par de patines de hielo y un reloj, lado a lado, que parecían desafiar me a adivinar su relación. Me detuve frente a ellos hasta que encontré la solución: los patines de hielo y el reloj, ambos se mueven en círculos. Cuando los patinadores hacen volteretas en el hielo, sus patines tienen que dar vueltas con ellos. Cuando los patinadores giran, parecen muñecas en una caja de música, a la cual hay que darle cuerda, como a un reloj”. *Ibid.*, 153.
8. *Ibid.*, 161.

no puede evitar más que acogerse a lo que escucha. Así, la voz de la novela excede su contenido y se convierte en algo más cercano en su naturaleza al ruido. Las letras, cuya función según Tawada es la de un umbral que regula el acceso a la novela, están ausentes en el texto y la voz se convierte en un ente absoluto. Entonces dirá: “¿Por qué no podía encontrar ningún placer en esta voz? Después de todo, había estado buscando un texto cuyas letras desaparecieran a medida que eran leídas”<sup>9</sup>. La respuesta, claro, es que esta voz desborda el registro de lo placentero y se acerca peligrosamente al lugar del goce.

La narradora, presa del temor, se apresura a apagar la grabadora, pero la voz seguirá sonando como con vida propia... El huésped se ha instalado en su propia casa, en su propio cuerpo, y ya no es posible hacerlo salir de allí.



## UNA VOZ

Esta voz que se instala como un huésped indeseado se convierte en una presencia inescapable que desconoce límites. “La voz ha llenado todos los agujeros, dije en voz alta puesto que no estaba sola en la cocina”<sup>10</sup>. Esta presencia absoluta marca con su propio *tempo*, el ritmo al que debe acontecer todo a su alrededor, no como una orden dictada por una voz divina, sino como un ruido potente, desprovisto de significado. “La voz siguió hablando. Ya no podía reconocer las palabras, pero la voz misma se hizo más y más clara”<sup>11</sup>.

Es quizás esa misma voz, más cercana al grito, al ruido, y por esa misma vía a la noción de voz en cuanto objeto, la que impide a Martina (la vecina que presta de tiempo en tiempo su máquina de escribir a la narradora) seguir andando cuando escucha una voz de niña amplificada por la boca abierta del subterráneo<sup>12</sup>. Esta también, como la voz que se ha anidado en la narradora, es una voz desprovista de cuerpo y, sin embargo, no sorprende el hecho de que ambas sean voces de una mujer:

No, no hay nadie de visita, pero a veces ocurre que de repente aparece una mujer y... en realidad no es una mujer, sino la voz de una mujer. La voz puede meterse donde quiera y...

—¿Una mujer?, preguntó receloso.

—No, una voz, no una mujer<sup>13</sup>.

Estamos aquí frente a la íntima relación entre lo femenino y la voz que sobrepasa el límite del placer para desplegarse en el terreno del goce. ¿No es también femenina la primera voz que escuchamos aunque ignoremos por completo su signi-

9. *Ibíd.*, 160.

10. *Ibíd.*, 71.

11. *Ibíd.*, 163.

12. “La voz [...] se había enterrado en sus oídos como una granada de mano invisible y luego había explotado en silencio dentro de su cuerpo. Después de este incidente Martina no salió de su apartamento por tres días y no habló con nadie”. *Ibíd.*, 169.

13. *Ibíd.*, 162.

ficado? Tawada no olvida que la voz de la materna es quizás la primera presencia de la dimensión del Otro; una condición que la hace tanto un añorado lugar acogedor como un temido lugar donde se puede ser atrapado.

Lo que de cercano a la coacción hay en la voz femenina tampoco escapa a Tawada. Rosa (la escurridiza amiga de la narradora), al escuchar a su amiga decir que últimamente está dedicada a escuchar una voz de mujer que no resuena en ningún cuerpo —más que en el suyo propio—, responderá: “Yo también escucho una voz de mujer, una que me dice todo el tiempo que me equivoco. Pero yo sé perfectamente de quién es esa voz”<sup>14</sup>.

### LA IMPOSIBLE ESCRITURA

Aunque la voz no cese, la premura de la escritura aborda a la narradora. La fecha límite de un artículo para una revista femenina en la que de cuando en cuando publica artículos que llamará “etnológicos”, la hace recordar el deber que tiene con la letra, aún a pesar de la omnipresencia de la voz. Sin embargo, enfrentada a la máquina y al papel, la mujer se encuentra con la imposibilidad de escribir. “No pude escribir nada ese día, ni durante muchos más, porque el volumen de la voz en la grabadora se hizo más y más fuerte, hasta que terminó por ahogar el sonido de las teclas. [...] ¿No quieres que escriba? Por primera vez le hice a la voz una pregunta audible. ¿O tienes algo en contra de los caracteres escritos?”<sup>15</sup>.

La voz ya no solo sobrepasa a la letra, sino que se enfrenta a ella convirtiéndola en un obstáculo. No se trata simplemente de una invasión sonora, del ruido que impide la concentración: se trata más bien del quebrantamiento de un ritmo natural que pertenece a la escritura, y en cuyo orden irrumpen la voz para hacer una síncopa que impide su correcto funcionar. Es claro que allí donde la escritura trae algo del orden de la calma, la voz irrumpen con su destiempo para marcar el lugar de un goce indecible. El sonido del teclear se convierte en un ritmo irregular que introduce silencios en el medio de las palabras, hasta que estas finalmente pierden su sentido: “ima qui nades cri b ir!”<sup>16</sup>.

Envuelta en la voz que parece no tener fin, la narradora empieza a hacer nicho en su inconformidad. La voz hasta entonces opresora se convierte ahora en una necesidad, en un ruido que pareciera sostener la existencia<sup>17</sup>. Convertida en imprescindible, la voz revela su carácter erotizante; se apodera del lugar del cuerpo mismo y lo hace moverse con su ritmo. El cuerpo de la narradora se vuelve todo de voz. “Cuando caía la noche, trataba de localizar los lugares de mi cuerpo con los cuales percibía la voz. No creo que la sintiera con mis tímpanos, como una voz

14. *Ibíd.*, 179.

15. *Ibíd.*, 170.

16. *Ibíd.*, 164.

17. “Ya no estaba segura de si realmente quería escapar de ella o no”. *Ibíd.*, 170.

corriente. [...] A veces le permitía acariciarme por horas, mi estómago, las plantas de mis pies, mi nariz, senos, la punta de los dedos, mis muslos”<sup>18</sup>.

### A LA CAZA LETRADA DE LA VOZ

Aunque la voz se ha convertido en imprescindible, algo empuja a la narradora a buscar el modo de deshacerse de ella. La solución no podrá más que recordarnos el lazo entre los registros de la voz y la letra. La mujer se da a la búsqueda de un ejemplar de la novela de la cual se desprendió la voz. Más que la novela, lo que le interesa es el libro mismo. “Quería tener el libro para encerrar la voz de la cinta tras los barrotes de las letras impresas”<sup>19</sup>.

Voz y letra parecen haber perdido cualquier ligazón, el amarre que les permitiera convertirse en una unidad lingüística. Aquí la voz no es lo que da cuerpo a la letra escrita, que más bien anda sola por su propio camino, como una peregrinación de imágenes.

Que la voz vivifica la letra en la lectura es innegable; pero de lo que se trata en el caso de “Un huésped” es de una voz que, más que vivificante, es mortuaria, pues invade todos los resquicios del sujeto, y precisa de un borde que haga límite a su poder absoluto. La narradora, pues, no se equivoca en buscar en las letras el límite que pone freno a lo absoluto de la voz. Pero olvida en su intento que no es cualquier escritura la que puede hacer borde a la voz.

El libro, en efecto, habría de llegar a sus manos, pero teñido con una imposibilidad: el dueño no está dispuesto a vendérselo porque en la tapa posterior del libro está la huella de los cinco dedos de su mano derecha, impresa justo antes de que una máquina le arrebatara de un tajo el dedo corazón. ¿Nos sugiere acaso Tawada con este señalamiento que el texto, la letra impresa, es siempre ajena y que la lectura es un nuevo ejercicio de impresión de huellas? Si escribir es borrar, ¿podemos pensar que leer es marcar?

Volvamos al texto. Al abrir las tapas de la tumba que había preparado para la voz, la narradora se da cuenta de que las letras escritas en el libro no dicen nada. “Cuando miré las dos páginas abiertas, mis ojos fueron incapaces de leer ni una sola frase”<sup>20</sup>. Las letras, una amarrada tras otra construyendo cadenas de palabras, han perdido la capacidad de significación. La narradora, ante cuyos ojos el mundo se desplegaba como un texto encriptado cuya llave estuviera en el ejercicio de cada nueva lectura, se encuentra ahora incapaz de leer en el texto impreso. “Pasó una hora y no había leído nada. Reconocía letras aisladas, pero no podía hacer palabras con ellas, como si el libro estuviera escrito en un lenguaje desconocido”<sup>21</sup>.



18. *Ibid.*, 177.

19. *Ibid.*, 180.

20. *Ibid.*, 182.

21. *Ibid.*, 183.

Y aunque la lectura no le provea a la lectora ningún significado, el plan no es del todo fallido: al abrir las páginas de la novela y perseguir las cadenas sin sentido de letras, la voz pierde poco a poco la fuerza que antes la hacía parecer inescapable. “Me parecía como si la voz se acallara cuando el libro estaba abierto”<sup>22</sup>. La voz cuya presencia suele ser vista como la vivificación de la letra, se convierte en este caso en el cadáver que reside dentro de la tumba de la letra.

No es esta la única consecuencia que trae consigo la “inútil” lectura: además de hacer que la voz se desvanezca ante las letras, le roba el lugar que le perteneciera antes a la escritura. Y si bien la urgencia de nuestra narradora de garabatear letras sobre una hoja de papel apareciera de nuevo de vez en cuando, esta se desvanece con solo mirar el libro abierto. “Me perdí entre sus letras como en un bosque”<sup>23</sup>. El camino que le permitiría a la narradora hacer suya de nuevo la escritura será sinuoso, y debemos dar un par de rodeos más antes de llegar allí.

Por otra parte, a medida que la lectura avanza, aparece en el lugar de la voz que se desvanece un sustituto. “La voz de la grabadora se debilitaba día a día pero aún así no conseguía progresar con la lectura. Mi abdomen comenzó a doler. No sabía si el dolor tenía o no algo que ver con la voz”<sup>24</sup>.

Presente la voz, la mujer que la escucha es una mujer sin cuerpo; los límites que indican hasta dónde llega su piel y dónde comienza el más allá de esta son borrosos, como los contornos de los personajes de sus sueños. Sin embargo, si la voz se fuera, quedaría acorralada entre un cuerpo que, como tal, necesariamente, duele. La disyuntiva está planteada.

## Z

En contra de lo usual, la narradora decide buscar un analgésico para aliviar su dolor. La compra quizás nunca se realizara, pero a cambio de una pastilla para el dolor, la mujer se hizo a algo aún más importante: un encuentro azaroso.

Al salir, como hace días no, del apartamento donde la lectura de un texto ilegible apaga una voz y bloquea la escritura, la narradora se encontrará por segunda vez con su vecino, hasta entonces innombrado. Es necesario recordar que el primer encuentro ocurre, significativamente, justo el día que la voz empieza a sonar. Es él quien entonces le pregunta a la narradora por la mujer que emite la voz, como si sospechara que era una voz sin cuerpo.

La pregunta por quién es este vecino necesariamente atrae aquella por cuál es su nombre.

22. *Ibíd.*, 182.

23. *Ibíd.*, 187.

24. *Ibíd.*, 184.

El reloj marcaba las diez en punto. Recelosa le pregunté a mi vecino cómo se llamaba, pues su nombre no estaba escrito en la placa sobre la puerta. Solo hasta entonces caí en cuenta de que no sabía su nombre. Sonriendo, me dijo que su nombre era Z.

Ese no puede ser tu nombre. No puedes pensar que voy a creer que tu nombre es Z solo porque son las diez<sup>25</sup>.

La identidad del vecino es sorprendente. Todos los demás personajes en el relato (Martina, Gudrun, Rosa, Simon, etc.) tienen un nombre con todas sus letras. La narradora, por su parte, nunca menciona el suyo propio, pero solo Z se identifica a sí misma con una única letra.

Esta condición de pura letra en el nombre de Z no puede dejar de evocar la dimensión de irreductibilidad de la letra indefectiblemente presente en el nombre propio. En este caso, Z es el elemento mínimo de un nombre que no hace significante, que no hace referencia más que a algo del orden del trazo.

Lo inasible de esta letra sea quizás lo que empuja a la narradora a taponar su asombro con una interpretación: Z es la abreviación de un número, diez<sup>26</sup>. Al retroceder en las páginas del relato, no veremos aparecer esta cifra como tal en ninguna ocasión significativa, pero sí fragmentada en dos componentes: tres y siete. Tres y siete son los números que faltan en el reloj al principio del relato, y también en el reloj dibujado en la tapa de la novela que dio origen a la voz. Tres es la hora en la que debe la narradora llegar al consultorio médico, siete la hora en que los conductores de bus piden a los pasajeros mostrar su carnet, tres los minutos necesarios para borrar una mala idea, siete la hora a la que Z la invita a su casa... Tres y siete se repiten a lo largo del texto como medidas de un tiempo que está, fundamentalmente, perdido.

Este “tiempo perdido”, dividido en lapsos de tres y siete, se cierra como un círculo en la totalidad del diez. En Z se cierra un ciclo, a la vez que se abre la posibilidad de la eterna repetición. En Z se abre la pregunta por lo circular de un tiempo que no pasa (lo vemos en los relojes, siempre huérfanos de manecillas), la eternidad y la finitud. Y es que, ¿acaso no es de fin de lo que carece la voz de la novela? “¿Cómo podía una novela que se rehusaba a llegar a su fin vivir en un libro tan pequeño?”, se pregunta la narradora frente al texto impreso, revelando de nuevo la infinitud de la voz.

Revelado el nombre, Z ingresa en la vida de la mujer. Y va de suyo que ante esta presencia desaparezcan tanto la voz como el libro: es el efecto de la letra lo que hace borde. Pero su función no para allí. Z, la letra, exige ser escrita, llama al acto de inscripción que le permita, en su materialidad, tomar el lugar del despojo<sup>27</sup>.



25. *Ibíd.*, 190.

26. En alemán, *zehn*.

27. Gerber nos recuerda el equívoco en la afirmación de que es la letra lo que permanece mientras que la palabra se desvanece. Lo escrito, en la medida en que es objeto, se hace destructible. Daniel Gerber, “Del significante a la letra: un destino de escritura”, en *Escritura y psicoanálisis*, ed. Helí Morales Ascencio (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1996), 18.

## UNA NUEVA ESCRITURA

La narradora se enfrenta una vez más a la máquina de escribir, esta vez para descubrir que la única escritura que le exigen sus dedos, es la de la letra Z, una y otra vez. Las frases no acuden a su escritura —¿precisan acaso de la voz que alguna vez las desterró para volver a existir?—; solo fragmentos, palabras rotas aparecen sobre el papel.

Todas las palabras, necesariamente, están relacionadas con Z en el sentido en que es esta la letra que las inaugura. Como obedeciendo un designio al que no puede resistirse, la narradora escribe un jeroglífico quizás desconocido para ella misma. Con un espacio entre la inaugural Z y el resto de las palabras, veremos aparecer un intrigante desfile de palabras: *Z erbrechen* (rompimiento), *Z eit* (tiempo), *Z auber* (magia).

El hecho de separar la Z del resto de la palabra, hace que el ritmo de la escritura vuelva a fluir, y que poco a poco la Z desaparezca del escrito. Así, las palabras en cuya cabeza debería haber una Z hacen una danza acéfala: *eit, eiger, usammen, wecklos, eigen, eichen, eilen...*<sup>28</sup>

La ausencia de la Z, que en otro sentido equivale a una velada presencia, a la marca que indica que allí debería venir algo, abre la posibilidad de un juego de sentido. Aun sin la Z, algunas palabras pueden ser leídas. Si bien el tiempo (*Zeit*) y las manecillas del reloj (*Zeiger*), el adverbio 'juntos' (*Zusammen*) y el adjetivo 'baldío' (*Zwecklos*) no se sostienen si falta la Z, algunas palabras adquieren un nuevo sentido si son despojadas de ella.

El 'mostrar' (*zeigen*) se convierte en lo peculiar (*eigen*); la señal, la marca (*Zeichen*) se convierte en lo arqueado (*eichen*) de un óvulo (*Eichen*); las líneas, los guiones (*Zeilen*) se lanzan a correr (*eilen*)...

El asunto del doble significado podría ser un mero producto del azar, y entonces la posibilidad, al traducir este texto de Tawada, de reemplazar las palabras en el original alemán por una lista arbitraria de palabras encabezadas por una Z, no sería descartable. Tal es el caso de la traducción al inglés. Sin embargo, me pregunto si Tawada misma no escogió estas palabras para hacer un juego críptico e intraducible del que no puede simplemente escaparse...

Naturalmente, este tipo de juego al acertijo no es precisamente lo que una revista femenina en Japón espera recibir de su corresponsal en Alemania. Pero esta, tras la última fase de sus listas, descubrirá que tal escritura, "etnográfica" como la habría llamado, ha dejado de interesarle.

Cuando volví a casa con mi nueva máquina y me senté a escribir, me sentí repentinamente atraída por la palabra "etnología". Ya no me sorprendía no interesarme en novelas [...] Preferiría escribir reportes cortos sobre los habitantes de esta ciudad. Y si no lo lograra, no escribiría más que listas con una sola letra del alfabeto.

28. Yoko Tawada, "A Guest", en *Where Europe Begins*, óp. cit., 187.

Escribí la letra Z diez veces en una hoja de papel y después la destruí. Cuando miré la siguiente página en blanco, sentí de repente como si ahora fuera capaz de escribir algo que no había escrito nunca<sup>29</sup>.

La escritura que ocurría de este punto en adelante no será en absoluto similar a aquella que hasta entonces hubiera producido. El material de ellos no será un relato, ni una historia para ser contada. El verdadero material del que están hechos los textos de esta nueva narración son las palabras que como piedras talladas cuidadosamente, revelan una naturaleza radical, cercana a la poesía.

Cuando me siento incapaz de escribir tan siquiera una frase, simplemente escribo palabras que se me vienen a la mente. Las divido incorrectamente. [...] Cuando miro la página al día siguiente, solo encuentro series de palabras sin sentido y ya no sé qué era lo que quería anotar. Escribir estas palabras rotas es la única actividad que me calma. Luego levanto la hoja llena y la tengo entre mis manos, satisfecha, como si hubiera escrito algo muy importante<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 200.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 207-8.

## BIBLIOGRAFÍA

- DOLAR, MLADEN. "The Object Voice". En *Gaze and Voice as Love Objects*. Editado por Renata Salecl y Slavoj Žižek, 7-31. Durham y Londres: Duke University Press, 1996.
- GERBER, DANIEL. "Del significante a la letra: un destino de escritura". En *Escritura y psicoanálisis*. Editado por Helí Morales Ascencio, 11-31. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1996.
- LACAN, JACQUES. "Lituraterre". En *Autres écrits*, 11-20. Paris: Seuil, 2001.
- LACAN, JACQUES. "The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud". En *Écrits*, 412-41. Nueva York y Londres: ww Norton, 2006.
- MORENO, BELÉN DEL ROCÍO. «Poesía "hasta la letra en que nació la pena"». *Desde el Jardín de Freud* 3 (2003): 198-213.
- SALAZAR, JOSÉ DIEGO. "Los tres tiempos de la letra". *Desde el Jardín de Freud* 1 (2001): 140-61.
- SLIMOBICH, JOSÉ LEÓN, REGINA GONZÁLEZ, CAROLINA LAINEZ, FABIANA GRINBERG, BEATRIZ REYO, MARÍA L. ALONZO, et ál. (coords.). *Lacan: la marca del leer*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- TAWADA, YOKO. *Arufabetto no kizuguchi*. Tokyo: Kawade Shoubo Shinsha, 1993.
- TAWADA, YOKO. *Ein Gast*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1993.
- TAWADA, YOKO. *Where Europe Begins*. Nueva York: New Direction Books, 2002.

