



Imaginar la infancia, inventar la lengua

Ficciones sobre una lengua poética de la infancia en *Non mais!* de Serge Ritman

Adriana Canseco*

Acaba de llegar de la ciudad y ha aprendido muchas cosas sobre
los hombres. Démosle la corona.
Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar*

Y si en Roma desea ver el Coliseo:
—¡Ah, no! Escuche: se encuentra en bastante mal estado. Y
luego el señor querrá tocarlo, ponerle sus pies encima, sentarse
allí... es así como no quedan más que ruinas por todas partes (...)
—Bueno, bueno, era... Yo solo quería pedirle una tarjeta
postal, fotografías tal vez... si acaso...

Y abandona la ciudad sin haber visto nada.
(...) Y Pluma se desloma durante toda la travesía.
Pero no dice nada, no se queja. Piensa en los desdichados que no
pueden viajar, en tanto que él sí viaja, viaja continuamente.
Henri Michaux, *Un tal Pluma*

En el umbral material que se abre entre la voz y la letra, la
significación flotante de la lengua poética, pide más ficciones que
determinaciones.
Gabriela Milone, *Ficciones fónicas*

Un libro de animales

En este trabajo abordamos algunos de los interrogantes que plantea la lectura de un libro del poeta francés Serge Ritman, de engañosa apariencia infantil. ¿Qué es *Non mais!*? ¿Un poemario para las infancias o su parodia? ¿El remedo satírico de inofensivas prescripciones escolares, un

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba - adrianacanseco@gmail.com

bestiario antropófago, un manual de primeras letras delirante, una fábula negra sobre los grilletes de la escolaridad y la cultura de la que viene lastrada? ¿Aventuras oníricas que protagonizan criaturas incomprendidas? ¿Es acaso una embrollada ficción de tramas desiguales que se tejen hasta armonizar el coro de una letanía (in)significante? ¿Acaso una ficción que figura la infancia o la invención de su lengua poética?

Me pregunto entonces cómo leer este extraño libro: no desde la marginalidad del género poético-infantil o desde una tradición pedagógica, tampoco desde una teoría de la traducción que se debatiría entre conservar las acrobacias fonéticas del juego (imposibles de reponer con fidelidad fonética y semántica a la vez) y la custodia del “buen sentido”. Pretendo tan solo delinear un recorrido que interroge la proliferación de otredades presentes en el libro de Serge Ritman, *Non mais!* [¡Qué va!] (Tarabusté, 2004) cuya lectura apuesta por la ficción como método de una teoría posible (Maccioni, Milone, Santucci, 2019) que permita situar este breve poemario en la *otredad* extrema de la poesía cuando pone en juego la materia residual, semántica y fónica de la lengua, en la *otredad* que pone en riesgo la hegemonía idiomática de su matriz cultural y en la *otredad* de la infancia a la que parece dirigirse o hacia la que retorna, no ya como edad sino como el umbral entre el pensamiento discursivo y su afuera. Para leer esta multiplicidad de *otredades* es acaso necesario imaginar una teoría que las reúna en un mismo escenario crítico, un método que las concierte en su heterogeneidad.

Ficcionalar una teoría supone inventar el método del ejercicio imaginativo que permite leer en la obra los modos de agencia de la materia de la lengua poética, e imaginar para ello una especulación razonable de los modos en que esta ficción, como simulacro controlado de realidad, la comprende y la produce (Soto Calderón, 2022).

Primera lección: la invención de una lengua para la infancia

Para iniciar este abordaje, es necesario destacar que los vínculos que en *Non mais!* establecemos con el significante *infancia*, no tienen tanto que ver con las representaciones, alusiones y estereotipos que resuenan en él (su vínculo con la clásica saga de libros para las infancias de Jean de Brunhoff y la cultura escolar), sino con una renuncia a todo saber sobre la infancia como lo conocido en torno a un estado temporal o edad humana. Esta



renuncia se vislumbra como apertura a la intemperie de la experiencia poética y a la manifiesta voluntad de resistir los intentos de domesticación de la lengua del poema, cuyo gesto trasciende la oposición niñez-adultez y el posicionamiento frente a niñeces históricamente situadas.

El concepto de *infancia* que convocamos aquí es el que la define como el ineludible umbral de la relación entre mundo y lenguaje. Para el análisis de la conformación de una lengua poética, resulta necesario considerar las implicancias teóricas que entraña el vínculo entre lenguaje, experiencia e infancia.

Comencemos por establecer, con Agamben (1989, p.75), que infancia no designa una etapa de la vida humana sino un estado de inmanencia o *inlatencia neoténica* (concepto sobre el que volveremos más adelante), que es el lugar trascendental de la experiencia: bisagra entre mito e historia, entre lengua y discurso. La propuesta de Agamben en *Infancia e historia* (2004), parte de una premisa central: sostiene que la *experiencia* es la *infancia* del hombre.

Desde esta perspectiva, asumimos que una teoría de la experiencia es también una teoría de la infancia que da sustento a la idea de una experiencia imposible: una experiencia sin sujeto y sin objeto de conocimiento, y sin embargo, una experiencia de lo común.

Una afirmación fundamental que articula esta teoría de la experiencia como infancia es que “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia” (Agamben, 2004, p. 70). La infancia sería pues la escisión fundamental entre lengua y habla: la diferencia decisiva entre signo y discurso que caracteriza al lenguaje humano:

El hecho de que haya una diferencia entre lengua y habla y que sea posible pasar de una a la otra, –que cada hablante sea el lugar de esa diferencia y de ese pasaje– es el fenómeno central del lenguaje humano, cuya problematización e importancia recién ahora comenzamos a vislumbrar, y que sigue siendo la tarea de las tareas con que deberá cimentarse toda futura ciencia del lenguaje. (Agamben, 2004, p. 71)

Solo el ser humano tiene infancia porque es en sí mismo el lugar de ese pasaje. Lo mismo podemos decir de la experiencia; solo el ser humano hace experiencia porque no habla desde siempre sino que debe desarrollar

su facultad, esa potencia. Los animales, en cambio, están desde siempre sumidos en la lengua de la naturaleza: la lengua puramente semiótica e inarticulada, la lengua sin habla. La humanidad, y en ella cada individuo, no es desde siempre hablante: primero debe aprender a decir *yo* para constituirse como sujeto e ingresar en el orden discursivo. La infancia es la experiencia trascendental del ser en el lenguaje; esta diferencia entre lengua y habla le abre a la historia su lugar:

Experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre solo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla. (Agamben, 2004, p. 74)

La infancia es el punto de inflexión entre la experiencia en apariencia incomunicable y su posibilidad de expresión. Aunque al hablar abandonamos supuestamente para siempre el estado de pura inmanencia de la infancia, aun así el lenguaje y el necesario pasaje que voluntariamente activamos, cada vez, entre signo y discurso, continúa arrastrándonos a su afuera, poniendo a prueba sus límites, exponiendo su materia.

Desde la perspectiva benjaminiana de Agamben, sostenemos que la infancia oficia de pasaje desde y hacia la materia del lenguaje. ¿Qué relación existe entonces entre la pura materia del signo y la invención de una lengua poética? ¿Qué elementos de *Non mais!* permiten leer allí una teoría de la infancia y de la lengua que la articula? Este es, en definitiva, un asunto material que reclama una lectura sistemática o un método que le dé sentido, en tanto “teorizar una ficción y/o ficcionar una teoría inaugura la posibilidad de in(ter)venir una materia (poética), zona donde es posible hacer venir ficciones teóricas que amplifiquen sus elementos” (Milone, 2022, p. 67).

Babar abandona la selva

En la fábula urdida por Ritman a través de los doce fragmentos de prosa poética de *Non mais!* resuenan los ecos de dos antecedentes reconocidos por el propio autor en una nota final del libro: *L'ABC de Babar* [*El abe-*



cedario de Babar] (1934), producto epigonal del popular *Histoire de Babar* (1931) de Jean de Brunhoff, y *Un certain Plume* [*Un tal Pluma*] (1930) de Henri Michaux. Nos detendremos aquí brevemente en el primero.

Fue a principios de la década de 1930 que el artista y publicista Jean de Brunhoff (1899-1937) se hizo célebre por la publicación de una serie de álbumes ilustrados que narran la historia de un pequeño elefante africano huérfano de madre, que llega a París para convertirse, gracias al patrocinio de una amable señora, en un refinado caballero. De vuelta en África, sus congéneres, admirados por su transformación, lo coronan rey de los elefantes. Aunque dicen que al personaje de Babar no lo inventó Jean de Brunhoff sino su esposa Cécile, es conocida la polémica en torno al tratamiento del asunto narrativo que hizo su autor en los cuentos de Babar por la poco o nada disimulada impronta colonial, su fervor expansionista y su afrancesada curiosidad etnográfica que todo lo mide con la vara de la propia estatura moral. Ya sea impulsado por esta polémica o por la cautivadora gracia naif del relato, el libro se convirtió rápidamente en un clásico de la literatura infantil ilustrada. Del pequeño elefante no solo se publicaron numerosas aventuras que lo tienen como protagonista, también la saga cuenta con un abecedario firmado por el propio de Brunhoff: *L'ABC de Babar*.

Ritman lo toma como punto de partida de su “alpha-bête-tic-s”: el *alfa-be(s)ti-ario* que pone a la B de Babar a producir resonancias, reflejos discordantes, aporías y trampas lógicas. De forma especialmente significativa, toma para ello una de las formas más extendidas de la domesticación de la infancia: la alfabetización y la nada ingenua naturalización en sus ficciones de un orden opresivo del mundo.

No olvidemos que Babar, no es solo un ineludible antecedente, quizás el más longevo en su vigencia, del álbum ilustrado para niños, sino que pone en escena los mecanismos más eficaces de una bienintencionada voluntad civilizatoria de las niñeces del siglo pasado: Babar vuelve a la selva, luego de vivir en París y probar las mieles de la civilización europea. El desnudo e indistinto elefante gris que había partido de la selva africana, vuelve de París convertido en caballero: viste traje y sombrero, compra su ropa en tiendas departamentales, tiene los modales de un príncipe en la mesa, se da baños de espuma, hace gimnasia, aprende historia y aritmética, disfruta del ocio, maneja un moderno convertible que le obsequia su

mentora. Pero sobre todo, practica la parsimoniosa cortesía del francés más razonable.

Este libro de primeras letras, convenientemente comercial y moderno, como el que protagoniza el flamante rey elefante y sus recientemente civilizados y satisfechos súbditos, supone ya la decantación de todos los valores civilizatorios que pregona la saga. *L'ABC de Babar*, entre modernidad y tradición, profusamente ilustrado y sin texto alguno en este caso, no disimulan su finalidad pedagógica: la ficción deviene abiertamente instrucción. El alfabeto disciplina la lengua de la infancia, refuerza tempranamente la idea de representación, de correspondencia uno-uno, de nomenclatura. La historia del elefante Babar y sus secuelas pedagógicas están, sin duda, grabadas a fuego en la memoria afectiva de generaciones de franceses que han leído *Histoire de Babar*. ¿Cómo mirar sobre el hombro de la historia desde la propia literatura para las infancias? Sobre esa marca de nacimiento Serge Ritman ensaya un juego que bien puede ser una teoría sobre la infancia y sus literaturas, sobre la decadencia de la civilización occidental, pero también sobre la lengua en crisis del poema.

Un tal Ritman

El nombre del autor, Serge Ritman, es en realidad el pseudónimo con el que Serge Martin, poeta, editor y docente universitario de Caen, firma su trabajo literario. El libro, de pequeño formato (14 x 18 cm), está ilustrado con collages de la artista Danielle Avezard que en poco recuerdan la imagen tenue y edulcorada del Babar original pero que, en cambio, enfatizan los mecanismos de montaje del texto, la superposición, la deriva, la alusión. Con una libertad que celebra la no servidumbre de la lengua poética al orden semiótico, Ritman hace resonar entre sus páginas el alegre parloteo de la lengua feliz e irresponsable de la niñez y al mismo tiempo mina la autoridad de los discursos que la educan. *Non mais!* traza un mapa del territorio que es una idea de la lengua, de la infancia o de la lengua de la infancia, inventa una geografía como una lengua nueva para su otredad y vehiculiza a la par, una denuncia de los discursos que la constriñen hasta inmovilizarla en la apacibilidad de la costumbre.

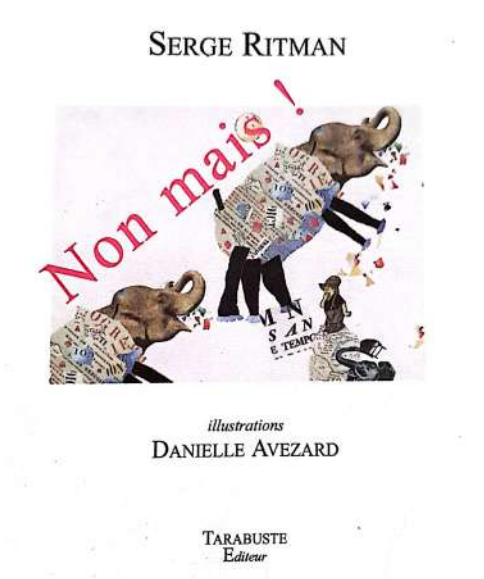


Imagen 1. Tapa del libro de Serge Ritman, *Non mais!*, ilustrado por Danielle Avezard. Colección Au revoir les enfants. Editorial Tarabuste, 2004. Biblioteca personal

Para esto Ritman desbarata la naturaleza signíca de las referencias: como en el Abecedario o el manual escolar, ensaya el gesto del “ouvroir” como taller experimental y caja de herramientas modesta para detonar los supuestos de ingenuidad e inocuidad de los que están lastrados los libros destinados a las niñeces. Como ejercicio imaginativo, el libro no oculta la arbitrariedad de las reglas (ni las de la instrucción escolar ni las del arte que la parodian), para inscribirse por fuera de la lógica capitalista de productividad. En esta puesta en escena, la lengua prescriptiva escolar pone en marcha una máquina que pretende provocar consecuencias imprevisibles en el sentido, a partir de las reglas de funcionamiento que explicita en ciertos pasajes. El efecto de sentido está sujeto a determinados modos de leer/escribir.

A modo de consignas, algunos de los fragmentos están precedidos de instrucciones como estas: “Dibuje el mapa e imagine las banderas de cada país

de este universo” (Ritman, 2004, p.14), “Redacte la descripción positiva de esta visión negativa (para los que no han comprendido: escriba blanco sobre negro hasta que no haya más que gris)” (p. 18), “Mírese al espejo” (p. 22), “Lea comenzando por el final o quítele el uniforme al primero que de una orden” (p. 25), “Tápese la nariz o lea con la nariz o respire el olor de los eucaliptos que no protege en absoluto” (p. 28), “Escriba desde el fin del mundo y añada una palabra: Finalmente, ¿cuándo nos veremos?” (p. 32). Sacar las consignas del manual de parvulario y parodiarlas en la fábula permite que el reflejo distorsionado de un estado de la lengua institucional pretendidamente aséptica, produzca *otredad*: en la ficción estas consignas parodian, como denuncia pero también como juego, los dispositivos lingüísticos que en lugar de recrear un saber-sabido devienen máquinas de invención poética.

Las formas del abecedario (como repertorio limitado de correspondencias palabra-cosa) que explora Ritman ofrecen una salida alternativa, una que no es semántica en tanto la *infancia* es ya una salida del régimen discursivo. Las aventuras de Babar original se desdibujan como se descompone su nombre hasta quedar en los huesos de la letra. Repasado rápidamente, el índice de *Non mais!* ofrece estas nuevas aventuras: “B comienza por el final”, “B toma la delantera”, “B se duerme y tiene un sueño”, “B también tiene una pesadilla”, “B sueña que patina”, “B va a la escuela (sin soñar)”, “B ha descuidado sus asuntos”, “B hace su valija”, “B todavía conversa un poco”, “B dice buen día (un poco tarde)”, “Finalmente, B cultiva su jardín”, “B embrutece con todo lo que le dijeron”, “B ya no sabe qué decir”.

La otra referencia con la que el libro de Ritman está en resonancia, quizás más evidente desde el punto de vista de la forma, es *Un certain Plume* (1930) de Henri Michaux (1899-1984): su protagonista, Pluma (sobre el que Michaux siguió siempre escribiendo irónicas aventuras) inspiró de forma directa *Un tal Lucas* de Julio Cortázar y de forma no menos evidente, su famoso *Historia de cronopios y de famas*. El personaje de Pluma es ligero de conciencia, indolente, blando, todo lo que le adviene lo dobla sin quebrarlo: apenas se queja y enseguida esgrime una justificación improbable para sus muchas desventuras; acepta estoicamente los peores escenarios. En *Non mais!* la subjetividad del ser francés se expone en las tensiones entre saber y poder que la forjan, a través de una ficción poética en la que se agita, decimos con Soto Calderón, “la capacidad de articular una relación con un resto no elaborado en un determinado medio, pero

que genera una adherencia porque su modalidad de existencia ya está latente en una comunidad” (2022, p. 62).

Segunda lección: Inventar otros modos de lo pensable

Non mais! bien podría ser un grito iracundo frente a la humillación de la materia viviente y la resignación del espíritu pero, muy francés al fin y al cabo, prefiere la risa sardónica que inventa un estado de lengua poética sobre el tambaleo mismo del reparto de las condiciones sociales y de una cultura en decadencia para pensar escenarios del desastre.

Esta imaginación se nutre de imágenes, sensaciones, experiencias y desde allí se propaga, tal como propone Soto Calderón (2022). En *L’ABC de Babar* original cada doble página silente presenta una armoniosa imagen del paisaje social, cultural y familiar de la Francia de hace un siglo, en encantadoras escenas rurales y urbanas protagonizadas por elefantes. En el libro de Ritman el apacible paisaje parroquial deviene verbal y prodiga una música áspera como la del gramófono que anima las fiestas locales. Leamos “B toma la delantera”:

No podrán darme el golpe en todos los registros. El más elemental, el abecé, es en salir el primero: salgo pues a la cabeza. Pero ¿ven en el retrovisor lo que quiero decir? Repitiendo el principio básico, solo hay que correr hacia adelante. Entonces veo que todos pasan la meta. Y aquí estoy pasmado porque alcanza con ganar la carrera. ¿Y entonces? Trazo una línea allí mismo donde estoy; diremos lo que se nos dé la gana. Tomo la delantera sin ganársela a nadie. Un bruto me lo enseñó: el punto de partida está en la línea que se traza en el momento oportuno. Lo sabe el que puede; funciona. (Ritman, 2004, p. 12)¹

Con una acompasada relojería de resonancias y laberintos de ecos que en la traducción se disuelven, el libro urde su lengua poética no solo para reír con los resultados de su *studium*: también pone en escena un estado de lo sensible que hace otra cosa con la lengua cuando la convierte en una música mordaz, la lengua de doble filo que en francés deja oír el traqueteo fastidiado de la queja. Esta forma de la imaginación puede ser también, si tomamos las palabras de Andrea Soto Calderón, un *hacer inventivo* en

¹ La traducción es nuestra.

tanto configura *modos de hacer* que “articulan modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad” (2022, p. 55). Como una imagen invertida del sumiso Pluma, el rey Babar, poderoso al fin, no pierde nunca cuando él mismo hace las reglas. Lo que se propone el ejercicio poético es disputar esa epistemología de las imágenes, es decir, su capacidad para reconocer, comprender y producir allí la realidad, pues a través del saber de la ficción “es el mundo sensible el que puede ser actualizado en el mundo imaginal” (Soto Calderón, 2022, p.74).

Para decirlo con términos de Rancière, lo que se pone en juego es un “modo de inteligibilidad” que reconfigura la forma en que las mutaciones de la *experiencia sensible* afectan las maneras “de percibir y ser afectados” (2013, p. 9). En *No mais!* esa afectación pasa en buena medida por las “civilités” en crisis que desembocan en escenas de malentendidos e intolerancia: “Es de no creer (...) Me arrestan sin que tenga tiempo de presentar mis respetos. Se me acusa de flagrante descortesía” (p. 27). Pero la ficción de la fábula no es solo un pretexto para proyectar significados evidentes ya en circulación, es sobre todo un método para ampliar sus posibilidades, para generar escenarios de lo posible. Una escena, como las simulaciones contra-pedagógicas que dispone la prosa poética de Ritman, no es la ilustración de una idea sino la pequeña máquina óptica que ensaya el pensamiento concentrado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas (Rancière, 2013, p. 12).

Se trata de calibrar cada vez los puntos de vista maleables, cambiantes. La plasticidad de la materia ficcional es la que permite el cambio de prisma. Por ejemplo, nuestro B puede ser discriminatorio o políticamente correcto, a conveniencia. Leemos en “Babar en chilaba”:

Mírese en el espejo

Babar racista: «La gente de los países cálidos solo ama las fiestas, los juegos y las siestas. Prefieren el baile, el frenesí y el dominó en el trabajo y en la escuela. Comercian, parlotean o dormitan. Son supersticiosos y aman los espectáculos callejeros bulliciosos».

Babar antirracista: «La gente del sur se toma el tiempo en vivir, hablar y escucharse. Aman la música, la danza y los juegos de mesa. Su pastelería



tiene el delicioso sabor del dátil. Sus fiestas tradicionales reúnen a jóvenes y a viejos en alegres aluviones». (Ritman, 2004, p. 22)

Tercera lección: la alternativa de una lengua *no-adulta*

La experiencia como infancia, sea en su forma de experiencia poética o de experiencia del arte, es la misma *experiencia sensible* sobre la que Rancière advierte que, lejos de ser ideal y abstracta, se ve afectada por configuraciones, marcos conceptuales y perceptivos.

La *experiencia sensible* está condicionada por el tejido dentro del cual se produce; esto es, “por condiciones completamente materiales” y a menudo prosaicas, como así también por “regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan” (Rancière, 2013, p. 10). ¿Quién se atrevería a dudar de la bienintencionada misión histórica de Babar para con las niñeces? Sin embargo, la configuración de tales conceptos, “depende de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado” (Rancière, 2013, p. 9).

Las reconfiguraciones de la experiencia proyectan otros modos de la inteligibilidad que intervienen en la (trans)formación del sujeto: es el entramado que le interesa a Foucault entre poder y saber. Si tal entramado crea “sus modos de producir verdad” del mismo modo que produce riquezas, estamos, dice Soto Calderón, sometidos a esas verdades. Las clasificaciones, condenas, mandatos y determinadas maneras de vivir son efectos directos de la eficacia del poder que impone su saber como verdad inapelable.

La verdad, decimos con Agamben, no se dirime simplemente al interior del lenguaje pero tampoco fuera de él. Se trata más bien de una adecuación entre ambos: “infancia, verdad y lenguaje se limitan y se construyen mutuamente en una relación original e histórico-trascendental” (2004, p. 71). ¿Cuál es entonces la verdad de la infancia? ¿Es acaso la verdad que abjura de la dialéctica del saber y del poder, que desafía sus reglas porque está fuera del discurso que la impone? La literatura, la poesía pueden imaginar una verdad alterna como versión o variante de la primera: ignora las reglas pero inventa otras. En el caso de *Non mais!*, Ritman apuesta por la invención de la lengua para una poesía no-adulta: una lengua *inmadura* capaz de inventar alternativas de lo cultural en la ficción y

al mismo tiempo, hacer del juego musical de la lengua cantante y sonante, un lugar para la verdad de la infancia como misterio inapropiable.

En un breve ensayo, “Por una filosofía de la infancia”, Giorgio Agamben (2012, pp. 25-32) asocia el concepto de infancia al de *neotenia*, que es el proceso de evolución biológica por el cual algunas especies de reptiles conservan en la adultez un estado larvario o inmaduro. Imaginemos, nos pide Agamben, un infante que instalado en su estado larval, “a falta de especialización, rechaza cualquier destino, cualquier entorno específico para seguir su propia indeterminación o inmadurez” (2012, p. 29). Este infante, arrojado fuera de sí, estaría “a la escucha del mundo y su posibilidad”, porque está dispuesto “a la preeminente composición de lo posible y de lo potencial”; se abre a una “infinidad de mundos posibles” en tanto es una “inmanencia sin lugar ni sujeto, un aferrarse que no se aferra ni a una identidad ni a una cosa” (2012, p. 30).

Como lo imaginable y lo pensable, como toda invención, *Non mais!* no surge ex nihilo; se escribe con los restos del naufragio de la cultura de la niñez y de la niñez de la cultura: infante europea, pacientemente colonizada por el buen decir, la cortesía obligatoria, un sentido vertical de la justicia, la fascinación monárquica, los modos burgueses y biempensantes que representa cabalmente el diplomático Babar y que soporta con estoicismo el paciente Pluma.

La Babel de Babar o la alternativa de la vía poética

En la Babel de Babar que nos propone Ritman, la lengua parlotea, *bavarde*. El viejo mito juega el juego del poema, la voz habla por hablar o más bien canta, tropieza a cada rato con hallazgos fonéticos y semánticos. Si Babel funda el mito de la incomunicabilidad como lo in-edificable, *Non mais!* adscribe a esa idea: una vez “derrumbado” el sentido, resulta imposible construir sobre esas ruinas más que nuevas ruinas. El resto intraducible de sus páginas pone en evidencia esta in-edificabilidad del sentido: “las palabras que no logramos poner en otra lengua la señalan en su diferencia” (Cassin, 2014, p. 21). Lo intraducible, como margen díscolo de la lengua, hace síntoma: no puede traducirse más que interpretando, haciéndolo propio, falseando el original. Los matices son quizás perfectamente reconocibles para el hablante de lengua materna, con el que el autor comparte mucho más que un repertorio de términos y una ristra de referencias más

o menos comunes. Resulta más difícil traducir lo que, como *Non mais!*, trae consigo dos o tres siglos de tradiciones pedagógicas, de experiencias comunes, cataclismos, derrotas y victorias de su historia, tamizado como en este caso por la mirada satírica. Cassin (2019, p. 61) propone partir del *Faktum* de la hermenéutica de Schleiermacher que aboga por la “no comprensión” como método: esto es, resistir la tentación de armonizar todo a la medida del propio saber, dejar indeterminada una “zona de traducción” porque en ese punto comienza a tener lugar lo impensable como pensable, como espacio de la lengua potencial del poema.

En “La letanía de los bebés”, fragmento que abre el libro de Ritman, una consigna de manual prescribe: “*Para comenzar, apréndase de memoria*”. Este es el punto de partida: templar la voz para desatar la lengua tartamuda, la que tropieza a cada rato con el síntoma. La frase que dice “*de memoria*” en español, se dice en francés “*par coeur*”, lo que nos recuerda, con Derrida (1988), que la poesía es un dictado, se *aprende* con el corazón lo que se graba en la memoria. La palabra deviene cuerpo, danza, ritmo: forma en movimiento, coreografía, aprendizaje del *par coeur*: reconocimiento del signo puro, no su comprensión. Lo intraducible del juego vocal desafía la mecánica que impresiona la memoria en cada lengua. Leemos en la lengua original:

Babar c'est le roi de zélés fans, Bébert c'est Albert qu'aime pas la carne d'Ambert, Bibir toujours avec Lolo et sa lyre à l'heure du kir, Bobor qu'est pas beau sur le bords d'eau, Bubur qu'a pas bu de la dernière eau du burette, etcetera, ah! ah!

Vous ne comptez pas: Boubour et Bouirboir celui que pleure sous cape et celui qui sourit pour un oui, Beubeur qu'est pas vache mais baratineur, Boirboir qu'as pas cassé sa pipe malgré ses déboires. Et les autres? Babar vous les dira dan ses bras, a... re! a...re!. (Brunhoff, p. 9)²

2 [Babar es el rey de celosos fanáticos, Bébert es Albert a quien no le gusta la carne de Ambert, Bibir siempre con Lolo y su lira a la hora del vermouth, Bobor que no es hermoso en la orilla de un arroyo, Bubur que no bebió la última gota de la bureta, etcétera. ¡Ah! sin contar a Boubour y Bouirboir, el que llora con disimulo y el que sonríe por un sí, Beubeur que no es vaca sino charlatán, Boirboir que no rompió su pipa a pesar del desengaño ¿Y los otros? Babar les dirá en sus brazos, ¡área! ¡área!].

El juego se repite con todas las variantes vocales para encontrar, aquí y allá, coincidencias, aciertos. La lengua reproduce resonancias hasta que el azar hace coincidir la forma con el sentido.

¿Cómo se hace evidente la voluntad de una ficción de lengua? ¿Qué argumentos la sostienen como trinchera de una idea de la infancia? ¿Es posible la invención de una lengua poética que se abstenga de la alternancia entre signo y discurso, entre lengua y habla y que, al mismo tiempo, retenga en su tamiz las voces que depositan en las niñeces históricas un cúmulo de representaciones, de estereotipos, de discursos sumisos a regímenes caducos? En su travesura lingüística, Ritman no solo descompone la noción de alfabeto escolar aséptico. De su ensayo de un habla babélica y del olvido de su ruina procede el carácter *inmaduro* de su lengua: la naturaleza incivil, el balbuceo, el malentendido, la poesía, conciernen a la infancia porque no requieren de traducción.

Nos sumergimos en la Babel de la infancia cuando la lengua desobedece el castigo bíblico de la incomunicabilidad, cuando la fuerza asertiva del discurso es vencida por la broma del absurdo, cuando la verdad del saber es sacudida por la duda; cuando algo *otro*, radicalmente *otro*, de forma imprevisible adviene en la lengua.

Abandonarse a oír su rumor babélico más allá del sentido es ya ceder a la experiencia sensible, es hacer un lugar a la verdad de la infancia como misterio y como sentido inapropiable: se trata de disponerse a escuchar la verdad de su radical *otredad*.

Partimos al inicio de la pregunta por la multiplicidad de *otredades* presentes en *Non mais!* ¿Qué renuncia a la usura, que desapego a la apropiación lucrativa del sentido nos pide hacer este libro? ¿Qué ventaja vamos a concederle al sentido de inapropiabilidad cuando la lógica mercantil exige respuestas, resultados? ¿Qué grado de inteligibilidad permite el triple candado que cierra la infancia como *otredad* inaprensible, la insumisión de la lengua poética y la joya bruta del signo que hace toda traducción “fiel” imposible? Las dos primeras dimensiones, comunes para cualquier lector, independientemente de si su lengua materna coincide con la del texto, ya resuenan en el gesto del propio Ritman/Martin que elige un anagrama de su apellido para firmar su poesía. El sujeto de la experiencia, el sujeto de la lectura se desdibuja como tal, juega a perderse, se desembaraza del lastre del significado para entrar en una zona de experimentación que releva de toda solemnidad, de toda obligatoriedad: ¿de qué están hechos los poemas

de *Non mais!*? De restos: juegos de palabras, retazos de historia, pedagogías falseadas, malentendidos, deslumbramientos, del rumor de la máquina sustrante de la lengua, de descubrimientos insólitos como los que hacen lxs niñxs cuando se oyen hablar su propia lengua, la que no acaban de poseer y ya aprenden a jaquear para inventar otros juegos cuando los viejos se han agotado y el peso de los nombres no importa todavía.

Se trata entonces de interrogar la múltiple perplejidad que produce este libro en lo inútil de los intentos de clasificarlo, en la lengua intraducible del poema y en la distancia irreparable de *otra* lengua. Esta triple dificultad, sin embargo, no deja de abrir la potencia de inventar un método para urdir la fábula que explique que aun en los bordes del pensamiento y de la *otra* lengua, otra aproximación es posible.

Referencias

Agamben, Giorgio (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península

Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Brunhoff, Jean de (1934). *L'ABC de Babar*. Paris: Jardin des Modes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10508487r/f18.item>

Brunhoff, Jean de (2017). *Babar. Todas las historias*. Barcelona: Blakie Books.

Cassin, Barbara (2014). *Más de una lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. CABA: El Cuenco de Plata.

Derrida, Jacques (1988). Che cos'è la poesia? *Poesia, I* (11). *Derrida en castellano*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>

Derrida, Jacques (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.

Derrida, Jacques (2017). *Psiché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.

Maccioni, Franca, Milone, Gabriela, Santucci, Silvana (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8 (1), 311-323. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1&>

Michaux, Henri (2016). *Plume précédé de Lointain intérieur*. París: Gallimard.

Milone, Gabriela (2022). *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencia de la voz*. Santiago de Chile: Mímesis.

Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

Ritman, Serge (2004). *Non mais!*. Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste.

Soto Calderón, Andrea (2022). *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.