

# LA EXTRAÑEZA EN COMÚN

Silvina Rodrigues Lopes  
Universidade Nova de Lisboa

*No compares: lo viviente es incomparable.*  
Óssip Mandelstam

*No seré el poeta de un mundo caduco.  
Tampoco cantaré el mundo futuro.  
Estoy preso a la vida y miro a mis compañeros.*  
Carlos Drummond de Andrade

Hace más de un siglo que poéticas y experiencias de escritura se exponen sin asumir ningún principio determinante que les trace un destino incuestionable, esto es, sin proponer la sujeción a ningún tipo de autoridad, sea la de una verdad anterior, sea la de un fin considerado. Se tornó desde entonces evidente que la literatura no podría ser asimilada a un patrimonio constituido por un archivo de textos en prosa o verso, que se trataría simplemente de ministrar y administrar, esto es, se tornó evidente que la institución literaria, arriesgando auto-anularse, al anular aquello que la separa de otras instituciones, no podría más que existir permanentemente contra sí misma y contra el propio acto de instituir. Eso significa que desde entonces la literatura colocó a la universidad exigencias que van más allá de su vocación como libertad incondicional de crítica, investigación y creación de conceptos. Lo que se pretende en este texto es reflexionar sobre esa exigencia y sobre sus implicaciones en cuanto a la existencia, en cuanto al ser-en-común.

1

La composición de la obra literaria es generadora de significaciones, desde luego debido al simple hecho de ser hecha con palabras y por eso desencadenar, en el poner-en-relación de los sonidos, imágenes y significados, procesos de asociación que presentan semejanzas y desemejanzas. Con todo, no es por eso constructora de un sentido, individual o colectivo, del mundo: las diversas significaciones son irreductibles, no sólo entre sí, como a cualquier instancia exterior (referentes, ideas), siendo su pluralidad afectada por el espacio-tiempo indeterminado en que se inscriben, diseminan. En el deshacer de estereotipos o fórmulas fijas, el dirigirse al otro pone en movimiento una memoria transindividual, un pensamiento que se levanta sobre el “luto originario”, el de que todo haya desaparecido desde siempre en la palabra que lo nombró.

Como efecto singular de lo que en ellos, sobre-viviendo, es inseparablemente material e inmaterial, los textos y poemas son espacios de vacilación —aproximación y alejamiento, realización y expectativa. Dada al rescate de un tiempo perdido, que nunca fue presente, toda la literatura es elegíaca, independientemente de sus temas y estilos. En ese movimiento, sin embargo, la literatura se torna afirmación: en cualquier obra literaria —visionaria, elíptica, orientada para el conocimiento, para el humor o para lo trágico— sobra siempre algo que la torna incompleta, una intensidad que deshace sus límites y la expone como presentación imposible de lo infinito. De ahí, del hecho de que su carácter incompleto no sea una falta, sino un exceso, en tanto que excepción sin regla o ley que la identifique, nace un imperativo paradójico: hecha en el lenguaje común, la literatura no se dirige a lo que está o pasó, sino a lo que pasa: nadie, ninguna institución, se puede colocar en el lugar de la respuesta, estar a la altura de responder a lo que no se agota en el orden del conocimiento o de la presentación de realidades finitas, y, con todo, nuestra condición es la de dar respuesta —exigencia primera del lenguaje común, porque en este todo comienza en la respuesta, en el ser-con-los-otros.

Un pensamiento de la literatura y de las “obras” literarias tendrá, por consiguiente, que orientar sus movimientos y sus interrogaciones, su esfuerzo de comprensión, sin ignorar que la salvaguardia de los pasajes o metamorfosis imprevisibles es la del responder que tiene lugar en la contra-signatura. Se

trata, entonces, de abandonar la pura oposición actividad/pasividad, aquella que hace pasar del dos del diálogo al tres de lo múltiple sin Uno, como se lee en estos versos de un poema de Manuel de Freitas: “Dos hombres, en una cantina, / Mientras llovía. El tercero / Era yo: aquel que escribe / Y no escribe este poema”.<sup>1</sup> Es importante recurrir a análisis y conceptualizaciones que contribuyan a desdobl原因 enigmas y encontrar combinaciones imprevistas; un medio (no un instrumento, sino un lugar de vecindades) para el pensamiento y la alteración de la existencia, lo que implica que el pensamiento de la literatura no tenga un fin exterior —constitución de inventarios de formas y temas, práctica de comparaciones y contextualizaciones, ni siquiera planteo de problemas—, sino que sea sobre todo invención de lenguajes, desterritorialización, la cual comienza en la exigencia de hospitalidad, la de acoger la extrañeza de las obras y proponer elaboraciones teóricas y metodológicas que inciten a la apropiación de la des-apropiación que las constituye, “apropiación” antropofágica o creadora para la cual la ilegibilidad no se opone a lo legible, porque, por el contrario, soporta el infinito de la lectura.

En un texto sobre Celan, Derrida coloca en estos términos un aviso en cuanto a la importancia y a la limitación de aquello a que podemos llamar lectura legible:

No diré nada, directamente, de la frontera insuperable pero siempre abusivamente transpuesta entre, por un lado, indispensables aproximaciones formales y también temáticas, poli-temáticas, atentas, como debe ser toda hermenéutica, a los pliegues explícitos e implícitos del sentido, a los equívocos, a las sobredeterminaciones, a la retórica, al querer decir intencional del autor, a todos los recursos idiomáticos del poeta y de la lengua, etc., y, por otro lado, una lectura-escritura diseminadora que, esforzándose por tomar en cuenta y dar cuenta de todo eso, de respetar la necesidad, se dirige a todo el resto o a un excedente irreductible. El exceso de este resto se substrahe a toda unificación en una hermenéutica.<sup>2</sup>

La lectura legible, lectura de lo legible, corresponde a la construcción de la ficción naturalizadora de un común, anulando en ella lo que, no siendo previo o conforme a un modelo, sólo se da haciéndose/deshaciéndose en el escribir, en el hablar, como exposición/disposición al encuentro. Una “obra” es inapropiable, no porque suponga un exterior del que no se puede hablar (el místico, según Wittgenstein), sino por su disponerse intensamente en común, ofrenda sin

destino, dirigiéndose al devenir-anónimo e inidentificable del decirnos que, no teniendo un origen teológico, tampoco es un determinismo lingüístico, ni condena del cálculo simplificador. Presentándose la inapropiabilidad como conjugación de dos movimientos opuestos immanentes a la escritura —apropiación y desappropriación— se retira la literatura de cualquier relación con una trascendencia, de donde se sigue que la dimensión poética que le es “propia” no venga de un exterior a la escritura en cuanto técnica, sino que en ella se torne evidente la síntesis disyuntiva de dos modos de la técnica, por la cual se celebra la relación del lenguaje y del afuera en el que se inscribe.

En *Les Muses*, Jean-Luc Nancy describe dos tipos de respuesta a la cuestión “¿hay el arte o las artes?”: una respuesta que corresponde al registro de la tecnología y que consiste en la constatación del plural de las artes, constituido en función de la técnica, de sus procedimientos y aparatos; y la otra, que corresponde más vulgarmente al registro “filosófico”, donde se afirma la esencia del arte, siendo ésta (Heidegger es el filósofo de eso) una manifestación original del ser. Esos dos tipos de respuesta organizan el campo de los enunciados sobre el arte:

De una u otra manera, el arte estaría por tanto en falta o en exceso en relación a su propio concepto. Podríamos decir también: el “arte” no aparece nunca sino en una *tensión entre dos conceptos de arte, uno técnico y otro sublime* —y esta tensión permanece en general *sin concepto*.<sup>3</sup>

En la tensión así referida, cada uno de los conceptos supone un fundamento último, Uno (la técnica, el ser), lo que implica que puede, debe, ser resuelta, siendo que de cualquiera que sea el tipo de resolución se sigue un modelo de comunicación asentada en la definición de lugares y no-lugares de una comunidad orgánica, tal como esta es presentada desde luego por Platón, en la *República*: el lugar del artesano lo limita a su trabajo, en la comunidad él no tiene otra función que la de dedicarse al trabajo específico que le cabe, siendo la “falta de tiempo” la justificación que lo separa de la escena política. En cuanto al artista, imitador de imitaciones, no le cabe ningún lugar, una vez que su duplicidad en cuanto imitador le retira la posibilidad de ser situado, de ser fijado. La anamnesis, por la cual el filósofo accede a la contemplación de la Verdad, está separada de la técnica, siempre asociada a la imitación, siendo la

escritura, en el *Fedro*, considerada como simple técnica reproductora, apenas aprovechables para la rememoración del discurso del sabio.

En la época moderna, la concepción de la oposición entre verdad y técnica se transformó sobre todo a partir del siglo XIX, dando lugar a la distinción de una esfera de la sensibilidad, en cuanto modo particular de relación con la verdad, en oposición a la técnica considerada como dominio de los automatismos producidos por el cálculo. Esa mudanza, acompañada por el desarrollo de concepciones individualistas y por su cuestionamiento fundado en la idea de interacción social, dio lugar a la identificación de la capacidad creadora con una facultad estética (Schiller), de modo que la oposición entre estética y técnica substituyó la anterior oposición entre verdad y técnica, en la constitución de dos dominios considerados antagónicos —el de la experiencia sensible y el del automatismo. Según Simondón, la revolución industrial condujo a la creciente pérdida del individuo, a la cual corresponde una pérdida de sensibilidad, porque el mundo pasó a ser orientado por una política del desenvolvimiento industrial que estableció un corte entre el producir, automatizado, y el sentir, como condición del imaginar, del pensar, del divagar improductivo de las “artes liberales”.

El lugar de quien hace y no sabe, el trabajador de la industria, pasó a ser establecido por el contrapunto, no sólo del lugar de quien sabe (los técnicos, los ingenieros, los científicos), sino también de quien puede sentir y pensar, de quien tiene el tiempo y las condiciones que le permiten “dedicarse” al arte. El arte se coloca así en su unicidad —el arte, no las artes— por oposición a las técnicas, que son variadas y fácilmente definibles en función de los aparatos y/o de las finalidades. Este habrá sido el lugar que le fue provisoriamente destinado por el lado triunfante de las instituciones en que se encuadraron, en sentido lato, y donde se incluyen crítica y teoría. Pero la división entre ocio y negocio, a la que tal corte correspondió, condujo al negocio del ocio, a la ironía de pasar a estar a la venta apenas la idea de una capacidad de sentir que no existe en el común de los mortales (porque nunca la tuvieron o la perdieron), pero que deben suponer que les es transmitida por el arte. Esta cima del nihilismo no condujo, con todo, a una pérdida de sensibilidad, a no ser que entendamos ésta en un sentido humanista, de padrón del sentir considerado como un refinamiento, una sublimación. Condujo, sí, al desarrollo de un medio

en que el dominio de la industria tiende a englobar todo, necesitando para eso comprar “tiempo de cerebro disponible”, con la moneda del entretenimiento. En ese medio, la imagen de ociosidad del artista, aquello que supuestamente era para él la forma singular de vivir de su tiempo, fue sustituida por imágenes que son tanto las de la conversión del arte en especialización técnica como las de una extravagancia espectacular. Producidas igualmente por el *marketing*, esas imágenes construyen para el arte otro tipo de lugar, el de constituir parte de una industria cuyo *telos* es el aumento de la producción y del consumo, tan mecánica la primera como el segundo.

Una estrategia semejante se distingue de la que era reclamada por el modelo de comunidad construido por Platón, porque lo radicaliza al punto de querer integrar (lo que significa incluir la anulación de sus consecuencias) el simulacro, la duplicidad y todo lo que no va directo a los fines (todo lo que no es inmediatamente económico), en una economía donde la técnica resulta exclusión del pensamiento a través de la construcción de un modo universal de sentir, asentado en el corte entre repetición y diferenciación, que avala simultáneamente los dos términos de la relación sensible-inteligible en el sentido que mejor permite su expansión. Por eso no basta abandonar la alternativa entre lo técnico y lo sublime, confiscado del arte por la trascendencia, es preciso igualmente abandonar la dialéctica y lo sublime, confiscado del arte por la trascendencia, es preciso igualmente abandonar la dialéctica y el positivismo, apostar a la duplicidad de la técnica, a la indecibilidad de la relación naturaleza/cultura como un inicio, como garantía de la heterogeneidad de un medio en el cual la imposición de una línea dominante no corresponde a una necesidad y nunca podrá ser aceptada como definitiva. De esa no aceptación, aquello que consideramos literatura es apenas una de las pruebas.

En el libro antes referido, *Les Muses*, analizando varios momentos en que el plural de las artes, función de los modos de expresión (en Kant), del símbolo como relación entre lo absoluto y lo particular (en Schelling), de la diferencia de los sentidos (en Hegel), es subsumido en el concepto de arte, Jean-Luc Nancy expone los obstáculos que se colocan a la concepción de la destinación del arte a los sentidos: por un lado, la “heterogeneidad de los sentidos es en sí misma imposible de fijar” y el problema de las correspondencias y de las sinestesias acentúa esa dificultad, por otro lado, es preciso confrontar la idea de

una destinación semejante con la noción de “tocar” que forma una tradición que viene de Lucrecio, para quien tocar es “el sentido del cuerpo entero”. El tocar, no como subordinación de lo heterogéneo, sino como afirmación de lo heterogéneo, a través de “una heterogeneización de principio”, constituiría la relación entre arte y sentir:

¿qué hace el arte, en suma, sino tocar, y tocar por la heterogeneidad del “sentir”? En esta heterogeneidad de principio que se resuelve en sí misma en una heterogeneidad *del* principio, toca al tocar mismo: dicho de otro modo, toca al mismo tiempo al “tocarse” inherente al tocar y a la “interrupción” que no le es menos inherente. En otro léxico, podríamos decir: el arte toca la inmanencia y la trascendencia del tocar, lo que también se puede enunciar: la trans-inmanencia del ser en el mundo. El arte no es una cuestión del “mundo” entendido como exterioridad simple, como medio o como naturaleza. Conciérne al ser-en-el-mundo en su propio acontecimiento.<sup>4</sup>

Por la continuidad entre sensible e inteligible, la unicidad del mundo es, en cada lance del hacer-sentido, la afirmación de la diferencia singular de un ser-en-el-mundo, esto es, el mundo es creación del mundo.

De acuerdo con Jean-Luc Nancy, el “hacer del arte será doble: construcción de lo empírico por el forzar del sentido a interrumpir la unidad perceptiva, esto es, a deshacer la realidad como unidad viva de la percepción, y consecuentemente de la significación, donde la heterogeneidad (la fuerza de metamorfosis) se anularía; construcción de una forma que inscribe, en la suspensión de la unidad de significación, un exceso que la deshace y a través de lo cual se abre al pasaje de singularidad a singularidad, que es condición de transformación del ser-en-el-mundo en cuanto ser-en-común.

En cuanto espacio vacío y consistente de lo humano en su fragilidad o falta de determinación, lo en-común, en lo cual el arte existe, no puede ser figurado como lugar de comunicación, porque esa ficción lo llenaría. Sin embargo, la dimensión comunicativa del arte persiste en el pensamiento de filósofos y poetas: se sigue en Kant de la articulación de la noción de juicio de gusto con la de genio, derivando de ahí las diversas concepciones posteriores que conciben la literatura con base en la distinción entre un lenguaje esencial y el lenguaje común, estableciendo que sólo la primera está apta para comunicar aquello a que la segunda tiene acceso. Queda abierta la sobrevalorización de una subje-

tividad genial (la experiencia del poeta es la que merece ser comunicada) y/o la de un genio creador propio del lenguaje en su esencia poética, separada del ser-en-común, por constituir un don de la naturaleza, una ofrenda especial de ésta, que presupone la finalización de la cultura. Kant, que considera la “originalidad esencial” (§ 46, CFJ)<sup>5</sup> del arte, esto es, el hecho de que haya en ella necesariamente una parte provista por el genio, su “materia rica”, esclarece que sólo la “elaboración de la misma [arte] y la forma requieren un talento moldeado por la escuela, para hacer de ella un *uso que pueda ser justificado* ante la facultad del juicio” (§ 47, la cursiva es mía). La referida “materia” provista por el genio (por la naturaleza) es entonces en cierta forma contrabandeada, hecha pasar a través del mecanismo de seducción que constituye ser “un uso justificado”. En la separación entre materia y forma se consagra así una relación entre causa y efecto que por su vez corresponde a la del emisor (el artista) y el receptor (los otros), la cual aparece claramente enunciada así: “Para el juicio de objetos bellos en cuanto tales se requiere gusto, pero para el propio arte, esto es, para la producción de tales objetos, se requiere genio” (§ 48). De acuerdo con Kant puede haber gusto sin genio y genio sin gusto. Sólo hay arte, sin embargo, cuando la reunión de los dos da lugar a la originalidad ejemplar. Pero así, ¿no será lo ejemplar el resultado del control del arte por el gusto? Podemos admitir que hay ejemplaridad que, no suscitando imitación, sino apenas el ser seguida, como dice Kant, tiene un valor inspiracional, el valor singular de incitación a crear lo inimitable, el valor del acontecimiento, que es el de no existir en sí. Pero Kant deja de lado esta hipótesis al destinar el arte a ser “vehículo de comunicación”. Aquello que no puede ser aprehendido, el genio, porque “aprender no es más que imitar” (§ 48), es, con todo, objeto de un trabajo “lento y penoso” que lo adecúa a los otros (no-genios): “la forma placentera que se [le] da es solamente el vehículo de la comunicación de una forma de exposición” (§ 48). Subyacente al arte como comunicación se encuentra siempre su didactismo, “deleitar para enseñar”, máxima que da al placer una función de accesorio, justamente porque rasura la dimensión de acontecimiento del aprendizaje, en nombre de una causa eficiente (la verdad, la naturaleza, el maestro, el poeta), instituyendo así una división natural. Pensar el placer fuera de esa subsidiaridad es considerarlo como componente del existir en la complejidad de lo permanente desdoblarse entre afirmación y

crítica, en que ninguno de los términos se coloca de inmediato, esto es, independientemente de la mediación que los liga, lo que no quiere decir que haya de ellos una conciencia igual.

En cuanto a la idea de una comunicación fundada en reglas, la misma ignora la creatividad y afirma el lugar del saber como lugar de la autoridad jerárquicamente constituida, la idea de la comunicación por el arte no prescinde de un nivel superior, inmediato —el origen, el genio, el lenguaje esencial, la naturaleza— proponiendo la permanente exhibición en ella de un pasaje siempre imperfecto del genio al gusto, de la desmesura a la medida, de lo singular a lo universal (lo común heterogéneo). Para que la indescifrabilidad del arte no sea convertida en moneda de cambio o en culto de lo indecible, es necesario entender que no es comunicación: su hacer sentido sólo se expone como acontecer, lo cual, como todo acontecer, es siempre diferido en las respuestas de los otros. Entiéndase que la respuesta es siempre una ruptura del circuito causa-efecto: así se comprende que no haya un efecto del arte, como hay de la publicidad, sino que se designe como arte algo cuyo “efecto” es imprevisible una vez que apenas existe en la modificación de sus circunstancias, del espacio-tiempo que nunca es el suyo, sino el del encuentro.

Cuando el lenguaje poético es presentado con un valor ontológico y universal, esa auto-imposición rasura el hecho de ya estar quebrando la unicidad que pretende afirmar, una vez que al hablar de sí está por convertirse en otro lenguaje, en un meta-lenguaje, y sólo esa raspadura le permite transformar el desdoblamiento inmanente e insuperable en un ideal de universalidad, progresivo, en devenir hasta el fin de la historia. Este ideal sería el de la pura estabilización de los lugares de lo común, a través de la reducción de la singularidad, esto es, al precio de un monolingüismo deducible de una Ley, en que el “cualquiera” sería una figura de lo idéntico. Pero el movimiento que pone en causa una Ley fundadora es en sí mismo desfiguración, porque es parte de un medio constituido por vecindades que suponen operaciones de universalización (entendidas como traducción) en la insuficiencia de las mismas (la permanencia del a-traducir), en él lo que importa no son los lugares o funciones que corresponden siempre al tornarse idéntico en el intercambio, sino la *différance* en que singularidad e insustituibilidad se dan siempre, para siempre, de cualquiera a cualquiera, de modo vacilante, singular plural.

El pensamiento y la literatura no son comunicables como cualquier cosa que pueda pasar de un lugar a otro, porque no son el resultado de un lenguaje propio, sino que se hacen en el “lenguaje común”, en su no-homogeneidad, separándose así de la vinculación a lo universal, asumido por la religión o por las ciencias. La comprensión del lenguaje en sus “usos” diversos, ya como propiciador de diferendos, problemas, silencios y aventuras, ya como productor de repeticiones y automatismos, no puede dejar de ser también, y en especial, una reflexión sobre la incompletitud de aquellas formas en que no funciona como una rígida imposición de reglas, pero en las cuales la posibilidad de desvío imprevisible es su creencia, expectativa y riesgo. Se trata de la exigencia de una atención inobjetivante, una atención que se afirma como co-operación inoperativa, una en-común inoperatividad (el “*désœuvrement*”, tal como es pensado en Blanchot), que al mismo tiempo une y separa. A través de ella, de la antropofagia que en ella se vuelve contra la fijación de una noción de humano, es la posibilidad de lo imposible que se abre, la posibilidad de acoger la memoria en cuanto performatividad que desplaza las propias reglas que la constituyen, y no como un contenido transmisible.

Es porque el lenguaje es tocado y tocable por lo heterogéneo que lo afecta agujereando su consistencia, que la literatura es transformadora, pero es también por eso mismo que es extrañeza insuperable, corte con lo común: la existencia que no se coloca bajo el signo de la comunicación es condición y efecto de la literatura, no porque está presente, comunique nuevas versiones de mundos, o nuevos tipos de relaciones en el (los) mundo(s), sino porque la interrupción de lo instituido es en ella el lugar vacío de una respuesta definitiva en cada momento en que se da —en la escritura, en las sucesivas lecturas— sin que ese momento alguna vez esté presente. La literatura no cambia el mundo. Con todo, su pensamiento es respuesta, su aprendizaje es el del responder, y es por las respuesta que el mundo cambia.

## 2

Veamos un ejemplo del planteamiento del problema de la comunicación en la escritura literaria. Escribe Pound:

Está la clareza del pedido: mándeme dos kilos de clavos de diez centavos. Y está la simplicidad sintáctica del pedido: cómpreme un Rembrandt del tipo que me gusta. Este último es un criptograma perfecto. Presupone un conocimiento de la persona que habla, más complejo y más íntimo, que casi nadie llega a adquirir sobre quien quiera que sea. Tiene casi tantos significados como personas lo puedan pronunciar. Para un extraño no transmite nada. El trabajo casi constante del artista de la prosa consiste en traducir este último tipo de clareza en el primero; en decir: “mándeme el Rembrandt del tipo que me gusta” en los términos de “mándeme dos kilos de clavos de diez centavos”.<sup>6</sup>

El razonamiento de Pound sobre el pedido que sería “un criptograma casi perfecto”, considerando que “presupone un conocimiento de la persona que habla más complejo y más íntimo que casi nadie llega a adquirir sobre quien quiera que sea”, debe ser corregido a partir de la noción de que ese conocimiento íntimo e imposible, precisamente porque no hay lenguaje privado y por lo tanto lo íntimo es, en última instancia, absolutamente secreto, imposible de conocer.

Ciertamente, la frase “cómpreme un Rembrandt del tipo que me gusta” no tiene un significado —la misma no tiene siquiera un significado para quien la dice, dado que él no se identifica con su intención. Si no reducimos el “yo” al sujeto identificable con la conciencia, aquello que alguien pueda presentar como constituyendo una experiencia íntima, única, sólo existe en una fórmula cuya significación deja siempre un resto indescifrable, por el cual participa del devenir-otro. Es eso que complica todo: lo que se puede leer en el ejemplo dado por Pound es que el sentido nace en consonancia con un “único” que, apareciendo como tal, es, con todo, también ya no-único, una vez que no tiene otra existencia, otro modo de afirmación que su forma. Aquel que dice “mándeme el Rembrandt que me gusta” ya está a desdoblarse entre un “sí mismo” (“mándeme”, a mí) y un “yo” (aquello que me gusta), afirmando, por consiguiente, que el único nunca existe separado del que no es único (mi gusto como cosa cognoscible/no-cognoscible por el otro). Y otra cosa se torna evidente: al sentir del poeta no corresponde el simple recoger (*legein*) del lector, como si el poeta hubiese pasado lo que no tiene medida para una medida exacta. No hay enunciados absolutamente exactos, por la simple razón de que no hay un meta-lenguaje definitivo, a pesar de que el dominio de la información tienda a suponer aquello que Peirce designa como “el interpretante lógi-

co final”, que corresponde a una estabilización de los signos y los enunciados. La propia frase “mándeme dos kilos de clavos de diez centavos”, a pesar de referir medidas precisas, tiene un grado de indecibilidad que varía constantemente las circunstancias de su enunciación, su contexto, dado que en un poema su indecibilidad sería definitiva.

En Pound, es la voluntad de comunicar que trae la dificultad de distinguir entre prosa artística y poesía, porque el “Complejo Intelectual y Emocional”, que la poesía es, tiene como condición la voluntad de ser comunicado. Es eso que concluye la reflexión que se sigue al ejemplo de Rembrandt y de los clavos:

Usted quiere comunicar una idea y la emoción que la acompaña, o una emoción y las ideas que la acompañan, o una sensación y las emociones que suscita, o aún una impresión que tiene su raíz en la emoción, etc. —comienza por el grito o el latido, pasa a la danza y a la música, después a la música con palabras y, finalmente a palabras con música— y las palabras apenas subrayadas por un vago esbozo musical, a palabras que sugieren música, palabras ordenadas por una medida, o palabras cuyo ritmo preserva algún vestigio bien particular de la impresión emotiva o, simplemente, la naturaleza de la emoción primera o próxima de ella. Cuando ese ritmo, cuando la melodía o secuencia de vocales y de consonantes parecen traer verdaderamente la marca de la emoción que el poema (porque llegamos, por fin, al poema) pretende comunicar, entonces se dice de ese aspecto de la obra que es bueno. Y ese aspecto de la obra es hoy lo que se llama “técnica”. Esa técnica, “seca, aburrida, pedante”, de la cual se burlan todos los malos creadores. Y *eso no es todavía más que una parte de la técnica —el ritmo, la cadencia y el arreglo de las sonoridades*. Por otro lado, *la parte de “prosa”, las palabras y su sentido deben ser tales que convengan a la emoción*. (p. 58, la cursiva es mía).

Aquello para lo que llamamos la atención en el fragmento de Pound es para la existencia de dos partes de la técnica: un procedimiento dominado por la observación y por el cálculo, que toma las palabras como sonoridades y a través de su organización pretende fijar el vestigio de una emoción —eso a lo que “se llama técnica”, y que Pound considera que es apenas una parte de la técnica— y un procedimiento que toma las palabras como signos, como el hacer-sentido por el cual “las palabras y su sentido” “*convienen* a la emoción”.

La distinción que Pound hace entre los dos modos de la técnica se torna interesante porque en la secuencia de la división se verifica que esas dos partes

son en la poesía indisociables, esto es, que la técnica “seca, aburrida, pedante” (aquello que más se parece con el trabajo en cuanto actividad repetida de procedimientos con vista a una finalidad) por sí sola no vale nada como arte y que la organización de las palabras en cuanto signos, por sí sola, tampoco. La construcción que permite la ligación indestructible entre las dos partes de la técnica, o entre los dos tipos de técnica, es eso que la poesía es. O, dicho de otro modo: la poesía es un tipo de construcción que liga dos modos de la técnica: aquel que ocurre por la repetición y produce lo previsible, aquel que desvía de la producción para la invención.

En varios fragmentos del *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa coloca problemas idénticos al que vimos en Pound. Tomemos como ejemplo uno de esos fragmentos. Suponiendo que esa es la función de la poesía, ¿cómo pasar del sentir personal (lo que “yo” siento) para el comunicar a otro? Respuesta: por la construcción de la mentira conveniente, tesis próxima a la del poema “Auto-psicografía”.

Detengámonos en algunos pasajes del referido fragmento:

Supongamos que, por un motivo cualquiera, que puede ser el cansancio de hacer cuentas, o el tedio de no tener qué hacer, cae sobre mí una tristeza vaga de la vida, una angustia de mí que me perturba e inquieta. Si voy a traducir esta emoción por frases que la aprehendan de cerca, cuanto más de cerca la aprehendo, más la doy como propiamente mía, menos, por lo tanto, la comunico a los otros. Y, si no voy a comunicarla a otros, es más justo y más fácil sentirla sin escribirla. [...] La mentira es simplemente el lenguaje ideal del alma, porque así como nos servimos de las palabras, que son sonidos articulados de una manera absurda, para traducir en lenguaje real los más íntimos y sutiles movimientos de la emoción y del pensamiento, que las palabras forzosamente no podrán traducir jamás, así nos servimos de la mentira y de la ficción para entendernos los unos a los otros, lo que, con la verdad, propia e intransmisible, no se podría hacer jamás. El arte miente porque es social.<sup>7</sup>

“El cansancio de hacer cuentas, o el tedio de no tener qué hacer” —el cansancio de la indiferencia, de la monotonía de la repetición, que es el trabajo, o de la monotonía de no tener nada que hacer. Quien dice lo insoportable del cansancio, la “angustia que perturba e inquieta” no es ni el trabajador en cuanto tal, ni el ocioso en cuanto tal, es aquel que escribe, aquel que se disocia de sí en el tiempo de escribir.

Traducir una emoción “con frases que la aprehendan de cerca” sería ensimismarse en la traducción —de la emoción a la emoción, simple reproducción especular: la imagen de sí, el sentir de su emoción, la representación de sí que es la unidad del sentir, es ya lo que corta al individuo del devenir en que es múltiple— si no fuese la insuperable distancia que coloca lo “cerca”. La construcción de una mentira (“mentira” es importante aquí porque es el salir de las leyes que constituyen la pretensión de los enunciados verdaderos o verosímiles) permite que en ella se inscriba “aquello que las palabras no podrán traducir nunca”, aquello que no es del orden del sentido en su unidad, sino del sentir/sentido en su heterogeneidad.

Veamos ahora la resolución inesperada del mismo fragmento:

Fingir es amar. Nunca veo una sonrisa linda o una mirada significativa sin cuestionarme, de repente, y sea de quien sea la mirada o la sonrisa, cuál es, en el fondo del alma en cuyo rostro se sonrío y mira, el estadista que nos quiere comprar, o la prostituta que quiere que la compremos. Pero el estadista que nos compra amó, al menos, el comprarnos, y la prostituta, a quien compremos, amó, al menos, el que la compremos. No escapamos, por más que queramos, a la fraternidad universal. Nos amamos todos los unos a los otros y la mentira es el beso que intercambiamos.<sup>8</sup>

El final del fragmento es, entonces, la explicación, irónica y amarga —pero no tan irónica ni tan amarga que anule la ligereza del humor y del juego—, de la afirmación “fingir es amar”. Fingir, como sinónimo de “hacer” poesía, es “hacer” encuentros, y eso tiene como condición el desencadenar movimientos de encuentro, de salida de los intercambios regulares en que cada uno y cada cosa tienen un lugar y una función, no para determinarle otros, sino para, suspendiéndolos, introducir la distancia de la aproximación. Al deshacer la ficción de la comunicación, el fragmento de Pessoa está afirmando que el distanciarse que rompe el círculo del sujeto es un movimiento desencadenado por el arte, independientemente de la ficción del otro, de la ficción de la comunicación. Ese círculo se rompe apenas porque algo se presenta sin lugar, algo se presenta que excede nuestro saber y nos desasosiega.

Además de explicitar la afirmación “fingir es amar”, el final de este fragmento concluye algo más decisivo: no se puede no “comunicar”, en el sentido en que los “individuos” se recortan siempre en un medio, en el lenguaje. La

voluntad de comunicar del artista, cuando no conduce a la imposición de una voluntad codificadora apena crea una manera de decir y un decir sin maneras, sin garantías, impulso de desplazamiento sin punto de partida fijo. Con todo, cuando la voluntad de comunicar pretende coincidir con la comunicación de la verdad, está afirmando un tipo de división: entre el poeta que escribe porque puede comunicar y los otros, los trabajadores o los ociosos, que no escriben y no tienen nada que comunicar, porque no tienen tiempo, o porque tienen pereza, y se contentan en vivir de prestado las emociones ajenas. Por eso, integrar el arte en una estrategia de comunicación, en que el arte es el producto de una voluntad de comunicación, que tiene como destino, o efecto, alimentar los sentidos de los otros, corresponde necesariamente a reforzar la división unificadora de lo común: es negar la igualdad del vivir-en-común, en cuanto esta se refiere a la insustituibilidad de cada uno, a su no-coincidencia consigo mismo o con cualquier función o lugar.

Reparemos ahora en el siguiente pasaje de un libro de Bernard Stiegler, donde igualmente se concibe la percepción como producción, y ésta como comunicación —lo que del sentido “se puede hacer sentir a otro”:

La posibilidad de sentir, como percepción y no solamente como sensación (Husserl diría como intencionalidad) es también y de inmediato una posibilidad de hacer sentir: es una producción. Pero una capacidad semejante de producir el sentido, esto es, de sentirlo en la medida de lo que de él se puede hacer sentir a otro (incluyendo a sí mismo como un otro), supone un saber-hacer en que el sentir, en cuanto excitación de un sentido a través de un órgano, por ejemplo la vista, confiere su sentido al sentido, inscribiendo la *aisthesis* en una semiosis, en un horizonte simbólico y lógico en que el alma *noética* en potencia puede pasar al acto, y donde recepción y producción son inseparables.<sup>9</sup>

Lo que se debe cuestionar en el pasaje transcrito es la idea de lo “simbólico y lógico” como horizonte. Como quiera que éste se constituya, incluso admitiendo que es fusión de horizontes, lo que prevalece es la idea, y la imagen, de un límite en cuanto línea separadora. Incluso si se admite que el límite se desplaza en un movimiento de transgresión que viene de la *aisthesis*, la individuación implicaría siempre un devenir-mismo en el interior de la línea definida por el horizonte. Pues el espacio de la *semiosis* es en sí mismo agujereado, común, pero no homogéneo, tejido de aproximaciones y separaciones. La ob-

jeción que se levanta a la concepción del sentir como producción es la de que encierra el sentir y lo sentido en los límites de lo mensurable, esto es, de la técnica en cuanto reproductora, en un sentido lato, el de ser determinada por el horizonte simbólico y lógico.

No puede haber una clausura del individuo a lo transindividual, pero la relación con lo transindividual no es de disolución, es una tensión, constitutiva de la ética, la cual se afirma por procesos como los del arte y del pensamiento —agenciamientos de fuerzas, que conducen a la suspensión de saberes y a la eminencia de un recomienzo o metamorfosis—, sin los cuales no hay decisión (singular), sino apenas determinismos, que en última instancia serían determinismos de la técnica.

La literatura concebida como estrategia de comunicación tiene su fundamento en esa concepción de técnica reguladora presupuesta en la noción de “horizonte simbólico y lógico”, tal como es concebida en el fragmento de Bernard Stiegler: lo sensible relevado por su inscripción en un horizonte —procedimiento de exclusión de la extrañeza por la construcción de una unidad superior. De acuerdo con tal estrategia, después de haber perdido el contacto directo con lo divino, basta al escritor un conocimiento superior del lenguaje para ser el más apto para dar forma al sentir de una comunidad— por eso, él escribe y los otros (todos o apenas una minoría) que leen lo que escribe son por él modelados a través de técnicas accesorias (repeticiones, cadencias) al servicio de la “prosa” de la poesía, de la inscripción de las Ideas en el alma.

La cultura autoritaria constituye un circuito jerárquico: incluso cuando el nombre colocado en el inicio del circuito haya variado (Dios, o el Hombre, o la Técnica, o el Lenguaje), pretendió siempre colocar la poesía del lado de lo más alto (*Peri Hupsos*), construyendo así una división entre los que administran la memoria transindividual, y como tal la configuran, determinando sus *corpus* y sus transformaciones, y los que en ella recortan su saber-hacer y su saber-vivir.

Hoy, frente al desarrollo de las nuevas tecnologías, que implican el planteo de varios problemas sobre las posibilidades que abren y los peligros que las acompañan, un pensamiento de la literatura tiene como condición retirarla al estatuto de sublimidad donde es constantemente acantonada, sin, no obstante, remitir para el dominio del trabajo como actividad no-creadora, del hacer repetitivo.

Se trata tanto de rechazar la oposición técnica/sublime como la concepción de la técnica en cuanto sublimadora, por la negación del afuera a través de la síntesis de contrarios en la unidad de lo simbólico. Una síntesis semejante no puede conducir más que a la defensa del “valor espíritu” como última instancia de la deposición de la capacidad creadora, poética.

En contraste con ese “valor espíritu”, la literatura es un conjunto heterogéneo de ejemplos únicos en que la singularidad de las relaciones que en ella se tejen perdura en estado de tejerse —sentir y sentido indisociables. Recurrimos aquí, nuevamente, a un pasaje del *Libro del desasosiego*:

La literatura, que es el arte casado con el pensamiento y la realización sin la mácula de la realidad, me parece constituir el fin para el que debería tender todo el esfuerzo humano, si fuese verdaderamente humano, y no una superfluidad del animal. Creo que decir una cosa es conservarle la virtud y sacarle el terror. Los campos son más verdes en el decir que en su verdor. [...] Moverse es vivir, decirse es sobrevivir. No hay nada de real en la vida que no lo sea porque se describió bien. Los críticos de la casa pequeña acostumbran apuntar que tal poema, largamente ritmado, no quiere, al final, decir sino que el día está bueno. Pero decir que el día está bueno es difícil, y el día bueno, ése, pasa. Tenemos, pues, que conservar el día bueno en una memoria florida y prolija, y así constelar de nuevas flores o de nuevos astros los campos o los cielos de la exterioridad vacía y pasajera. Todo es, y todo será, para los que nos sigan en la diversidad del tiempo, conforme lo imaginemos intensamente, esto es, conforme lo seamos verdaderamente, con la imaginación metida en el cuerpo.<sup>10</sup>

La importancia de la literatura es la de ser parte de la condición humana, no porque todos tengan que escribir poesía, sino porque todos pueden “habitar en la tierra” si no la anulan definitivamente, esto es, si ejercitan la capacidad de crear el mundo en su máxima intensidad, que es al mismo tiempo su desaparición y su memoria.

Los “críticos de la casa pequeña” juzgan la poesía, siendo que juzgar es siempre un ejercicio hecho a partir de los preconceptos de quien juzga, lo que les impide pensar la existencia del fuego y la ceniza inextinguibles e indispensables para la existencia del mundo, esto es, para que vivir no sea vivir al nivel vegetativo o meramente animal, sino sobrevivir, “habitar la tierra”, afirmando lo inconmensurable en la medida. Medida e interrupción de la medida: tal es la escritura en cuanto repetición no mecánica, variación sin regla, es-

fuerzo y retirada del nihilismo —entendido éste como anulación del cuerpo y/o del espíritu, por la anulación del deseo en cuanto fuerza no natural y no determinable.

Siendo el(las) arte(s) una manera de interrumpir lo pulsional, la “superfluidad del animal” o lo puramente biológico, es(son) construcción de “memoria prolija y florida”, modo de “constelar de nuevas flores o de nuevos astros los campos de la exterioridad vacía y pasajera”. El sobre-vivir de y en el arte no corresponde a nada de eterno en su inmutabilidad —la memoria que se da en sí misma como el relámpago de un pasaje, las “nuevas constelaciones” nunca son las mismas, son en-devenir, intensas cada vez por la constelación que las forma. “Los campos son más verdes en el decirse que en su verdor”, no porque el decir acceda a una Idea intemporal de verde, sino porque la Idea, a través de la cual se mide el verdor de las cosas es interrumpida por “otra medida”, por la “imaginación metida en el cuerpo”, por el espaciamiento de un cuerpo-espíritu en cuanto agenciamiento de fuerzas.

¿Podríamos considerar que “arte”, en el fragmento del *Libro del desasosiego*, corresponde en el fragmento anteriormente citado de Pound a “aquello que se llama ‘la técnica’, y que “el pensamiento” sería aquello que Pound llamaba “la prosa”? Se trata en ambos casos de considerar lo indiscernible en su duplicidad, dos maneras de señalar como “origen” el movimiento de diferencia y repetición. Aquello mismo que siempre hizo de los sistemas de escritura “más y otra cosa que ‘medios de comunicación’ o ‘vehículos de significado’ ” (Derrida, *De la Grammatologie*, p. 141), aquello por lo cual siendo indisociables del poder —ya del poder en cuanto “eficacia en general”, ya del poder llamado “simbólico”— son también afirmaciones del deseo y fuga a las territorializaciones. La finalidad exacta de la técnica, de la cual se sigue el poder de codificar, disciplinar y controlar, es susceptible de ser interrumpida por el pensamiento, y esa susceptibilidad sin ninguna garantía previa, apenas como promesa, crea en el en-común la extrañeza —la extrañeza-en-común.

La designación “prosa”, que Pound da a otra parte de la técnica en la poesía o la designación “pensamiento” que Pessoa da a aquello a que el arte se une, son designaciones para lo imposible, para una potencia que es condición del vivir-en-común, el vivir que no es cognoscible por ninguna ciencia, porque es inobjetable, y que no puede ser confiscado, porque es inadministrable. Vivir en la afirmación incierta: nadie vive para vivir, vive-con, sobre-vive.

La poesía no tiene entonces nada que comunicar, ni nada que formar o educar. Hacerla es un modo de existir y no de contribuir para el “bien común”, un “patrimonio común”. Por el contrario, la singularidad de existir, en cuanto afirmación del hacer-sentido-en-común (pero no un sentido), perturba los circuitos de la comunicación, los cuales no pueden suponer más que un mundo cerrado, finito.

Es de su no-destinación que se siguen las implicaciones éticas y políticas de la poesía, su potencia transformadora, y también su combate por existir, por sobre-vivir a las muchas maneras de imponerle una finalidad: en la organización del trabajo y de los tiempos libres, en la orientación del desarrollo tecnológico y científico, en la educación, en la organización de la subsistencia, en síntesis, lo que depende de lo económico no es ajeno a la posibilidad de la poesía, entendida aquí como abreviatura del imposible sobre-vivir, encuentro en que la memoria única, insustituible, nace de la memoria de los otros, de su extrañeza.

Traducido del portugués por Eduardo Pellejero.

## Notas

<sup>1</sup> Manuel de Freitas, “Escudos humanos”, in Manuel de Freitas, *A flor dos terramotos*, Lisboa: Averno, 2005.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris, 2003, p. 47.

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994, p. 16 (la cursiva es mía).

<sup>4</sup> *Op. cit.* p.36.

<sup>5</sup> Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

<sup>6</sup> Ezra Pound, *Au cœur du travail poétique*, L'Herne, Paris, 1980, p. 58

<sup>7</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, 2006, pp. 231-232

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Bernard Stiegler, *La catastrophe du sensible*, Galilée, Paris, 2003, pp. 61-62

<sup>10</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 63

Fecha de recepción del artículo: 16 de septiembre de 2009

Fecha de remisión a dictamen: 22 de septiembre 2009

Fecha de recepción del dictamen: 27 de noviembre de 2009