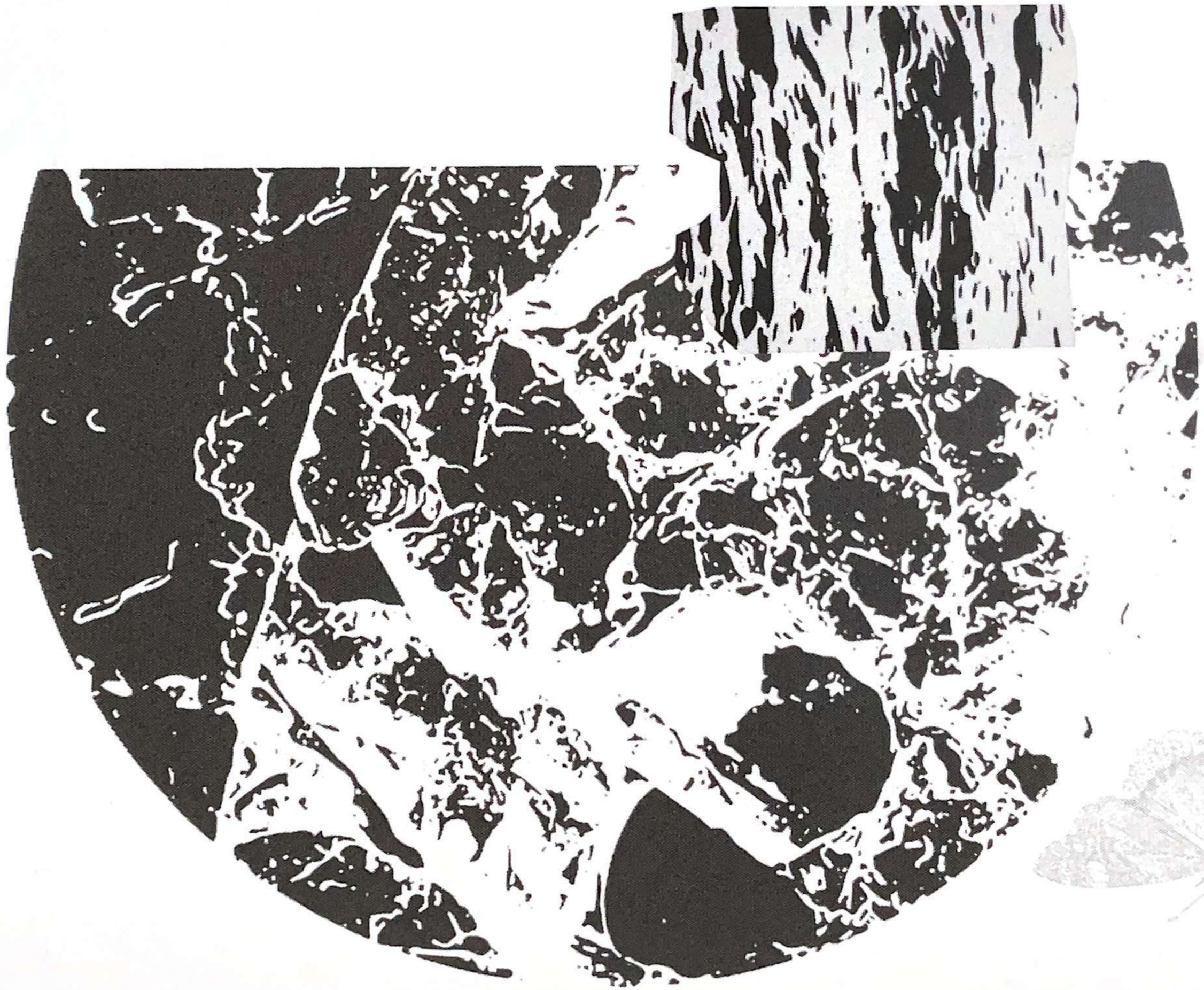
EL PENSAMIENTO DEL POEMA

Mario Montalbetti



PÓLVORA
EDITORIAL

MARGINALIA EDITORES



Mario Montalbetti (Lima, 1953)

Profesor Principal de Lingüística de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado 8 libros de poesía entre 1978 y 2018, recogidos en *Lejos está de mí decirles* (Matadero, 2019). Tiene un poemario más *Notas para un seminario sobre Foucault* (FCE, 2018). Entre sus obras de ensayo más destacadas se encuentran *Cajas* (Fondo Editorial de la PUCP, 2012), *Cualquier hombre es una isla* (FCE, 2014), *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (FCE, 2016), *El sentido y la ceguera* (Bisturí 10, 2018) y *Epiciclos* (Fondo Editorial de la PUCP), en colaboración con Marc Belderbos. Actualmente es codirector de la *Revista Hueso Húmero*.

EL PENSAMIENTO DEL POEMA



PÓLVORA
EDITORIAL

www.polvoraeditorial.cl
polvoraeditorial@gmail.com



Título original:
El pensamiento del poema.
Variaciones sobre un tema de Badiou
©Marginalia Editores / Cinosargo Ediciones

El pensamiento del poema. Seguido de Decoherencia.
Mario Montalbetti

2da Edición, Santiago: Pólvora Editorial/
Marginalia Editores, 2024
14 × 21,5cm. 148pp.

ISBN
978-956-9441-97-4

Diseño Editorial
Camila González S.



© 2024, Pólvora Editorial/Marginalia Editores

EL PENSAMIENTO DEL POEMA

Mario Montalbetti

PÓLVORA
EDITORIAL

MARGINALIA EDITORES
M

Índice

0 II

1 15

2 29

3 35

4 47

5 55

6 61

7 75

8 85

9 99

10 105

11 111

Decoherencia 113

This is not exactly what I mean
Any more than the sun is the sun
But how to mean more closely
If the sun shines but approximately?
What a world of akwardness!
What hostile implements of sense!

Laura (Riding) Jackson

0

El poema piensa parece un vehículo que ingresa a contramano en una calle de sentido único. A los lados de la vía, la gente le increpa que la dirección es otra y vocifera: *el poema siente*, *el poema hace imágenes*, *el poema simboliza*. Tal vez lo haga (sentir, imaginar, simbolizar), pero aquí me interesa seguirle la pista al vehículo que ingresa en contra del tráfico autorizado, al *poema que piensa*. Como objeto teórico dicho vehículo fue construido en los talleres de Alain Badiou en 1988. El taller todavía existe y se llama *El ser y el acontecimiento*. Desde entonces, Alain Badiou ha reflexionado consistentemente sobre ese vehículo, sobre sus mecanismos y sus movimientos, y lo ha perfeccionado y simplificado en otros "talleres". La idea a la que ha arribado es la siguiente:

> El poema es una forma de pensamiento.

Mi intención aquí es elaborar una serie de variaciones sobre esa idea de Badiou. No quiero (o tal vez mejor, no creo estar en condiciones de) reconstruir su teoría poética ni mucho menos inquirir en las posibles relaciones entre las verdades generadas por el poema y el sistema filosófico (composible) propuesto por Badiou. Más bien, me limitaré a especular más o menos libremente a partir del tema central y algunas ideas que lo sostienen. Naturalmente, una vez que afirmamos que el poema piensa las primeras preguntas que emergen son ¿*qué* piensa? y ¿*cómo* lo hace? Tratar de responder esas preguntas constituye el meollo de este libro. Quiero remarcar de entrada que la primera de estas preguntas es "¿*qué* piensa el poema?" y no "¿*en qué* piensa el

poema?". La diferencia debe apreciarse. Pensar algo es una operación mucho más interior que pensar en algo (que a veces no es más que "traer a la mente"). Pensar un problema no es lo mismo que pensar en un problema. Igual con el poema: lo que piensa no es lo mismo que aquello en lo que piensa y *lo* que el poema piensa será mucho más importante, mucho más crucial, en lo que sigue, que aquello *en lo* que el poema piensa. En rigor, el poema puede pensar *en lo* que quiera y por ello es posible que la segunda pregunta ("¿cómo lo hace?") reciba mayor protagonismo aquí porque la respuesta a ella decidirá en buena parte *qué* es lo que el poema piensa o, finalmente, *qué* es lo que puede pensar.

Hay dos riesgos advertidos que voy a tomar y de los que dejo constancia. El primero es el de tratar el tema central en base a variaciones libres. El riesgo, que es el riesgo de tergiversar las ideas de Badiou, es obvio y no encuentro forma de evitarlo. Detrás del tema de Badiou hay un sólido aparato teórico mientras que detrás de mis variaciones hay apenas una cierta fidelidad al tema central. El segundo riesgo es el de hablar del poema adoptando la forma del ensayo, que es una forma de la prosa. En pocas páginas resultará claro que entre poema y prosa hay un antagonismo crucial que si bien será expresado de manera topológica (el poema es más periférico que la prosa) conlleva consecuencias serias sobre su relación con el lenguaje. Por lo tanto, hablar del poema empleando prosa parece un ejercicio innecesario de imperialismo retórico. Pero es el mismo ejercicio que aplaudía Platón cuando alentaba a los amantes de la poesía a abogar su causa "en prosa y sin metro" (*Rep.* X, 607d); y es el mismo ejercicio en el que a veces cae Badiou cuando examina poemas de Mallarmé. Este segundo riesgo es evitable, escribiendo de poemas con poemas. Luciano Berio sospechaba que "el mejor comentario posible

de una sinfonía es otra sinfonía".[1] Pero, habiéndolo hecho,[2] prefiero esta vez no evitar el riesgo y expresar mis ideas *sobre* el poema y no *en* el poema. Tal vez por ello elegí como epígrafe unos versos de Laura (Riding) Jackson que comienzan declarando "Esto no es exactamente lo que quería decir...". *Caveat lector* entonces y sigamos.

Los textos de Badiou en los que me voy a concentrar son los siguientes,

S&A *El ser y el acontecimiento*, traducción de Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados, Manantial, Buenos Aires 2015 [1988].

C *Condiciones*, Siglo XXI Editores, traducción de Eduardo Lucio Molina y Vedia, México 2002 [1992].

PMI *Pequeño manual de inestética*, traducción de G. Molina, L. Vogelfang, J.L. Caputo y M.G. Burello, Prometeo Libros, Buenos Aires 2009 [1998].

AW *La antifilosofía de Wittgenstein*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Capital Intelectual, Buenos Aires 2013 [2009].

QPP *Que pense le poème?*, Nous, Caen 2016. No conozco traducción al castellano; las traducciones son mías.

1 L. Berio, *Un recuerdo al futuro*, traducción de Rosa Rius y Pere Salvat, Acantilado, Barcelona 2019, p. 48.

2 M. Montalbetti, *Sentido y ceguera del poema*, Bisturí 10, Santiago de Chile, 2018.

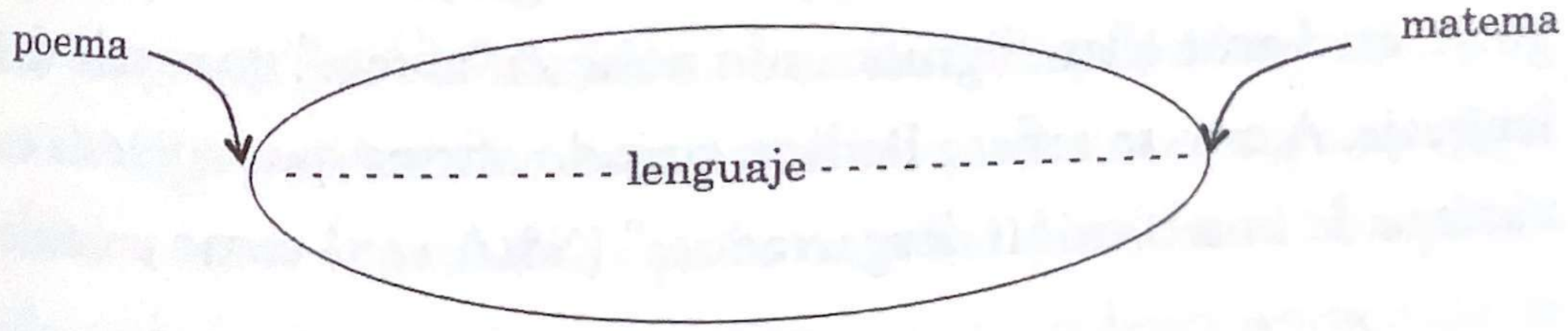
Mientras escribía este texto la lectura de dos libros de Giorgio Agamben generaron un inesperado contrapunto a las ideas de Badiou; inesperado no porque las ideas de ambos respecto del poema sean en el fondo divergentes sino porque los armónicos que aparecen, una vez que se enfatizan o remarcan diversas notas, llevan a consideraciones distintas. Los libros de Agamben a los que me refiero son,

QF *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Mercedes Ruvituso, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2017 [2016].

C&A *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, traducción de Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2019 [2017].

I

Si uno pudiera imaginariamente dar un paso atrás, si uno pudiera retroceder lo suficiente como para ver el lenguaje entero delante nuestro, es imposible hacerlo, pero si fuera posible dar ese paso atrás (como los astrónomos a veces fingen darlo para mostrarnos imágenes completas de la Vía Láctea con nosotros adentro a pesar de que no existe *aún* un punto de vista que permita hacerlo), si fuera posible, digo, dar un paso gigante hacia atrás, un paso sin duda lógicamente mucho más grande (porque no depende del *aún*) que el de los astrónomos, para ver el lenguaje delante de nosotros, si fuera posible salirnos del lenguaje y verlo por completo delante nuestro entonces, según Badiou, el lenguaje se nos aparecería como un objeto cerrado que tiene dos bordes (QPP 7). En uno de los bordes veríamos al poema (la expresión poética) y en el otro borde al matema (la expresión matemática).[3] En el borde poético encontraríamos objetos como "Vusco volvvver de golpe el golpe" y en el matemático objetos como "$a^n + b^n = c^n$". Ésta es la visión imposible:



3 El término 'matema' es de Lacan pero lo empleo aquí para referirme en general a una fórmula algebraica. Para su uso psicoanalítico cf. R. Chemama y B. Vandermersch, *Diccionario del psicoanálisis*, Amorrortu, Madrid 2004, pp. 414 y ss.

Esta figura imaginaria descansa esencialmente sobre tres asunciones: primero, la asunción de que el lenguaje es un objeto. Segundo, de que se trata de un objeto *cerrado*: un objeto cerrado distingue lo que hay dentro de él de lo que no, en nuestro caso, distingue lo que es lenguaje (L) de lo que no es lenguaje (Ł); por ejemplo, distingue la palabra 'árbol' de un árbol. Y la tercera asunción es que lo que efectivamente cierra (clausura) el lenguaje es el significado. Ninguna de las tres asunciones es necesaria. El lenguaje bien puede no ser un objeto, bien puede no ser un objeto cerrado y bien puede estar clausurado por dispositivos distintos que el significado. Chomsky, por ejemplo, quien no cree que el lenguaje sea un objeto, ha ensayado una clausura gramatical que a veces es puramente formal y a veces biológica pero que no es semántica. Sin embargo, el significado ha sido y sigue siendo la forma más usual de distinguir lo que es lenguaje de lo que no lo es. Hablo, por supuesto, del lenguaje natural y no de los artificiales.[4] Benveniste, por ejemplo, escribe que el significado es el "ser mismo" del lenguaje, tanto que "si [el significado] estuviera ausente [el lenguaje] no sería nada".[5] Supongo que muchos lingüistas y filósofos siguen suscribiendo esa idea. Que el lenguaje esté clausurado por el significado quiere decir que no importa cuántas veces una operación semántica se aplique al cuerpo del lenguaje no hay forma de escapar del lenguaje, de salirse del lenguaje, mediante ellas. Significando no se va "afuera", no se sale del lenguaje. A esto se refiere Badiou cuando afirma que la poesía es víctima de una "ilusión desgarradora" (S&A 147) como cuando

4 Advierto una objeción temprana: la expresión "$a^n + b^n = c^n$" no es lenguaje natural. Regresaré a este detalle, no menor, más adelante.

5 É. Benveniste, "Forma y sentido en el lenguaje", en *Problemas de lingüística general* II, México, 15ª edición 1999 [or. 1974], p. 220.

el poema "[sale] en busca de la nada" (S&A 69) valiéndose de la palabra 'nada', o como cuando intenta "salir del lenguaje" en busca de lo indecible diciendo justamente la frase "lo indecible". Si la clausura del lenguaje es semántica no se sale del lenguaje significando. Lo que llamamos "fuera del lenguaje" sigue estando perfectamente acomodado dentro de él.

Voy a conceder inicialmente las tres asunciones, que las podemos condensar en la expresión "El lenguaje es un objeto cerrado clausurado por el significado", para poder avanzar. Supongamos, por lo tanto, que el lenguaje (L) es un objeto topológicamente cerrado. Por lo tanto, el lenguaje hace borde con lo que no es lenguaje (con su complemento, Ł). Ahora bien ¿qué parte del lenguaje hace borde con no-lenguaje? La respuesta de Badiou es: poema y matema. Son el poema y el matema los que determinan los bordes del lenguaje, los límites entre lo que es lenguaje y lo que no lo es. En términos ligeramente más técnicos, hacer borde es construir un conjunto que resulta de la intersección de todos los puntos de L y todos los puntos de su complemento (Ł). En otras palabras, el borde contiene todo lo que es común a lenguaje y no-lenguaje. Si llamamos a dicho conjunto ∂L, entonces el borde del lenguaje puede definirse formalmente de la siguiente manera: $\partial L = L \cap Ł$. Es en este sentido técnico que poema y matema son bordes, porque intersectan lenguaje y no-lenguaje, y al hacerlo, describen los límites del lenguaje.

¿Qué pueden tener en común lenguaje y no-lenguaje? ¿Qué pueden tener en común la palabra 'árbol' y un árbol? En principio nada (aunque, admito, el ejemplo es tendencioso porque reduce la distinción a un problema léxico) lo que haría suponer que la intersección entre L y Ł es el conjunto vacío (Ø). El resultado no es imposible (ni indeseable), pero debemos avanzar un poco más para examinar esta cuestión en detalle. Por lo pronto, parece

claro que lo que no tienen en común es significado. Lo que hay en L tiene significado y lo que hay en Ł no lo tiene.

Asumir la clausura semántica del lenguaje no viene gratis y genera de inmediato una deducción incómoda:

Si el poema hace borde,
y si el borde es la intersección entre L y Ł,
y si lo que clausura L es el significado,
entonces,
el poema no tiene significado.

La conclusión debe apreciarse en su dimensión exacta: el poema que hace borde no tiene significado. Dos observaciones: primero, no cualquier no-significación hace borde. No-significar es una operación compleja porque, un poco como los juicios negativos de existencia ("El unicornio no existe"), pareciera que hay que primero convocar ("presentificar") la significación para luego hacerla desaparecer. Y es aquí que la poética de Badiou se vuelve interesante, cuando se pregunta cuándo y cómo es que hace borde el poema. Y segundo, no todo poema hace borde. Tal vez la inmensa mayoría de poemas no lo hacen y se dedican, más bien, a significar. Aquí nos interesará el poema que hace borde, el que intersecta lenguaje y no-lenguaje, el que por extraño que suene, no significa nada; el vehículo que circula a contramano.

Todo lo anterior conduce a preguntar si el poema es parte del lenguaje o no, porque si el poema no significa y si la clausura del lenguaje es semántica entonces es perfectamente razonable que no lo sea—o que sea lo que Agamben denomina un proemio del lenguaje, es decir, "algo útil para lo que vendrá después" (QF 140), en este caso, para el lenguaje mismo. Sin embargo, es un ardid topológico el que nos permitirá incluirlo en el lenguaje: por definición, un objeto

cerrado (y hemos asumido que L lo es) contiene a su borde—de manera similar a la que las murallas de una ciudad son parte de la ciudad. El poema es entonces parte del objeto cerrado lenguaje, pero es una parte muy especial porque por un lado hace borde y por otro mantiene una relación peculiar con el cuerpo del lenguaje, con las zonas más internas y menos periféricas del lenguaje.

¿En qué consiste esa relación peculiar? Tal vez sea más fácil verlo primero del lado del matema. Hemos dado como ejemplo la expresión algebraica "$a^n + b^n = c^n$". Veamos qué podemos hacer con ella. Para empezar, podemos asignarle valores a n (de entre el conjunto de números naturales positivos):

En el caso n = 0, la expresión "$a^0 + b^0 = c^0$" no tiene solución, ya que cualquier número elevado a 0 será 1.

En el caso de n = 1, la expresión "$a^1 + b^1 = c^1$" tiene solución si a=1, b=2 y c=3.

En el caso de n = 2, la expresión "$a^2 + b^2 = c^2$" constituye el teorema de Pitágoras, si a y b son los catetos y c la hipotenusa de un triángulo rectángulo.

En el caso de n > 2, la expresión "$a^{n>2} + b^{n>2} = c^{n>2}$" no tiene solución (tal como lo conjeturó Fermat y luego lo demostraron Wiles y Taylor).

¿Qué cae bajo el nombre de 'Pitágoras'? Una *aplicación* del matema "$a^n + b^n = c^n$" a la geometría. El matema mismo no significa nada, es una mera fórmula abstracta. Pero si canjeamos sus valores podemos aplicarlo. En general, los matemas tienen aplicaciones en las ciencias naturales (en un sentido extendido, incluyo

la geometría). Quiero proponer que algo similar ocurre con el poema. El poema está conectado con el cuerpo del lenguaje mediante aplicaciones. En particular, quiero proponer que la prosa (novela, cuento, narraciones, mitos, fábulas...) son *aplicaciones* del poema. En este sentido, la novela es poesía aplicada. Por dar un ejemplo apresurado y muy preliminar, las formas a-semánticas del ritmo y del movimiento de ciertos poemas, son formas que luego se aplican al movimiento de la prosa en una novela. Sabemos que el verso castellano clásico (pero de alguna forma también el actual) gira en torno a dos grandes patrones métricos, uno de Arte Menor y otro de Arte Mayor: el octosílabo y el endecasílabo, respectivamente. Repasemos a continuación el inicio métrico de cuatro textos centrales de la prosa castellana:

a) **El Quijote**

En un lugar de la Mancha (8 sílabas)
de cuyo nombre no quiero acordarme (11 sílabas).

b) **Cien años de soledad**

Muchos años después (7)
frente al pelotón de fusilamiento (11)
el Coronel Aureliano Buendía (11)
había de recordar (8)
aquella tarde remota (8)
en que su padre lo llevó (9)
a conocer el hielo (7)

c) **El aleph**

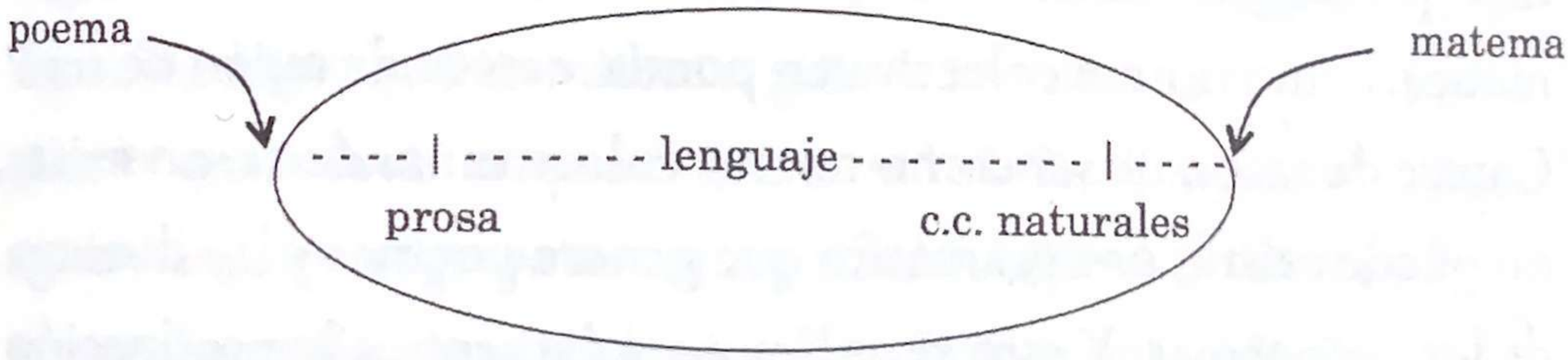
La candente mañana de febrero (11)
en que Beatriz Viterbo murió (10)
después de una imperiosa agonía (10)
que no se rebajó un solo instante (11)
ni al sentimentalismo ni al miedo (10)

d) **Pedro Páramo**

Vine a Comala porque me dijeron (11)
que acá vivía mi padre (8)
un tal Pedro Páramo (7)

Aún concediendo, como es natural, que todo esto merece estudiarse con más detalle, parece al menos sospechoso que todos estos comienzos emblemáticos graviten tan fuertemente hacia el 8 y el 11, los dos metros codificados de la poesía castellana. A veces nos referimos a esta gravitación como "el espíritu de la lengua" y así como el "espíritu" del castellano gravita hacia el 8-11, el del inglés por ejemplo, lo hace hacia el 5-10. En todo caso, ahora lo podemos explicar mejor. Eso que llamamos "el espíritu de la lengua" no es sino la expresión del borde del lenguaje, delimitado y definido por la escansión del poema, que es luego *aplicado* a la prosa.[6]

Todo lo anterior nos permite delinear un poco mejor la figura inicial del lenguaje como objeto cerrado de la siguiente forma:



Lo que va entre *prosa* y *c. c. naturales* constituye el "cuerpo del lenguaje", tal vez, lo que comúnmente pasa por lenguaje,

6 Para más discusión sobre la cuestión de la escansión métrica y rítmica cf. M. Casado, *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*, Libros de la resistencia, Madrid 2019, especialmente los comentarios que surgen de sus notas a Trilce VIII y las referencias citadas allí (pp. 138 y ss.).

incluyendo sus entrañas más internas. Si el poema es 'proemio' en el sentido de Agamben, entonces es proemio a ese intervalo. Ese es también el intervalo que la lingüística tiene como objeto de estudio. Estrictamente, la lingüística no puede tener ni al poema ni al matema como objeto de estudio. Tal vez el único intento real de incorporar el matema a la lingüística (pero en un sentido distinto, biológico) ha sido el del minimalismo chomskyano al hacer del matema de la fusión (externa, interna) su objeto de estudio.[7] Lo que fluye entre *prosa* y *c.c. naturales* es, en su manifestación más interna, el lenguaje cotidiano, el de todos los días, el que nos sirve para nuestros intercambios más domésticos cuando describimos (científicamente o no), cuando preguntamos, damos órdenes, informamos, contamos chistes,... La frase *Juan pintó una silla* es un objeto propio de la lingüística pero no lo es *Vusco volvvver de golpe el golpe*—salvo para declararla agramatical o para intentar gramaticalizarla, corrigiéndola. Sin duda, podemos emplear instrumental lingüístico para explorar el verso de Vallejo pero el objeto de la lingüística no es crear una gramática que dé cuenta de él. El propio Vallejo lo advirtió: "la gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser".[8] Carece de razón de ser como norma colectiva; es decir, no existe, no puede existir, una gramática que genere poemas y los distinga de los no-poemas. Y esto se aplica no solamente a la producción de poemas sino también a su recepción: tampoco existe una gramática que indique cómo se lee (descifra, interpreta, indaga,...) un poema y cómo no.

7 Cf. por ejemplo, N. Chomsky, "Beyond explanatory adequacy", en A. Belletti, *Structures and beyond*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 104-131. Elaboraré esto más adelante.

8 C. Vallejo, "Regla gramatical" en *El arte y la revolución*, Mosca Azul Editores, Lima 1973, p. 64.

Yo he sugerido en un estudio sobre un poema de Blanca Varela[9] que un poema es un cambio de estado físico (no químico) del lenguaje. Así como podemos estrujar, doblar, rasgar una hoja de papel pero el resultado sigue siendo papel (a diferencia de prenderle fuego que supone un cambio químico), así también el poema puede operar sobre el lenguaje (estrujándolo, doblándolo, rasgándolo) y el resultado seguirá siendo lenguaje. Sólo que el resultado será borde del objeto lenguaje. La relación que el borde guarda con sus formas más internas (el lenguaje cotidiano o el de las ciencias) es, en esta comparación, la misma que guardan dos objetos similares (dos hojas de papel, por ejemplo), uno de los cuales ha sufrido una transformación física de su estado. Lo que en este símil obedece al calor (que transforma, por ejemplo, un líquido en un vapor) en el caso del poema obedece a las operaciones que el poema realiza sobre el lenguaje.

Retomemos el tema central: *el poema es una forma de pensamiento*. Ahora bien, si el poema no tiene significado...

Debo insistir una vez más: el poema puede tener significado. Es decir, uno puede aducir que *Vusco volvvver de golpe el golpe* significa algo, que se refiere a golpes (?), por ejemplo... Pero el punto de Badiou es que la parte más interesante de *Vusco volvvver de golpe el golpe* no es significar. Como (casi) dijo Celan, si ustedes andan buscando significado lo terminarán encontrando.[10] El significado es la muleta infalible del lenguaje hacia la que embestimos inevitablemente. Pero la parte más interesante del poema, del poema que hace borde, no es significar. "El acto

9 M. Montalbetti, *El más crudo invierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2016 (cf. pp. 94-5).

10 P. Celan, *Microlitos*, traducción de José Luis Reina Palazón, Editorial Trotta, Madrid 2015 [2005], p. 106 (251.2).

poético no es, en efecto, ni descriptivo (incluso si practica la descripción) ni "mostrativo" en el sentido del elemento místico (incluso si practica la sugestión)" (AW 45-46). Es, más bien, "solamente un decir" (QPP 13).

Muy bien, ahora sí, continuemos,

...si el poema no tiene significado,

...y si el poema es una forma de pensamiento,

...entonces,

pensar y significar no deben llevarse del todo bien.

El poema piensa allí donde no significa o, donde aún significando, su pensamiento desborda su significación. Esto es algo muy cercano a la interpretación del *cogito* cartesiano propuesta por Lacan: ahí donde se piensa ahí no se es y viceversa.[11] En efecto, no es significar lo que hace el primer verso de Trilce IX ni es significar lo que hace "$a^n + b^n = c^n$". Ni el poema ni el matema tienen significado en el sentido en que estamos dispuestos a concederle significado a una frase como "Juan pintó una silla" o a una expresión geométrica como "La suma del cuadrado de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa". Más bien, poema y matema deben ser entendidos como *operaciones* (PMI 50) que se llevan a cabo sobre el lenguaje. Y la operación central, como hemos visto, es la de intersectar lenguaje y no lenguaje.

Lo que Badiou quiere derivar de ello es una segunda consecuencia incómoda del tema central, a saber, que el poema *no* es una forma de conocimiento. La distinción entre pensar y conocer

11 J. Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en *Escritos I*, traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI Editores, México 1977 [1966], pp. 179-213.

es crucial. ¿Por qué? Porque es necesario reservar la palabra 'conocimiento' a aquello que se tiene de un objeto, el objeto del conocimiento (QPP 19). El poema no apunta, ni supone, ni describe objeto alguno (QPP 19). Es más, para Badiou, el poema *reniega* del objeto (QPP 19) y de toda aprehensión del objeto (QPP 20). El poema no piensa porque entabla algún tipo de relación con los objetos sino porque entabla algún tipo de relación con el lenguaje. Por lo tanto, el poema no está conectado directamente con lo que comúnmente llamamos "la realidad", tan poblada de objetos y de eventos, entre otras cosas. En todo caso, serán sus aplicaciones (las novelas, los discursos, los mitos,...) las que están dispuestas a hablar de objetos, de eventos, en fin, de la realidad. Pero el poema (insisto, el poema que hace borde) no lo hace. El poema es una operación sobre el lenguaje, el poema solamente habla de las palabras y frases del lenguaje. En esto, su conexión no es con la realidad sino, en todo caso, con el Real lacaniano cuando es entendido en su versión más simbólica, es decir, como un sub-producto (como una 'falla') del orden simbólico mismo, de tal manera que no hay Real sin lenguaje ni lenguaje sin Real. El poema apunta hacia, opera sobre y genera ese Real, pero sin ningún anhelo de trascendencia, sin ninguna posibilidad de ir más allá ("afuera") del lenguaje. Todo lo que hace el poema se curva sobre el lenguaje mismo. El poema, entonces, no pre-supone nada que no sea lenguaje para operar. El poema intersecta no-lenguaje desde dentro del lenguaje. El lenguaje mismo, en cambio, en su consideración más interna y no desde sus bordes, pre-supone no-lenguaje (que es la "presuposición fundamental" de Agamben (QF 11-16)). El lenguaje sitúa al no-lenguaje "fuera del lenguaje", la que, admito, es una expresión extraña que debe manejarse con cuidado (en lo que sugiere romper la clausura semántica autoimpuesta) pero por ahora la mantengo como

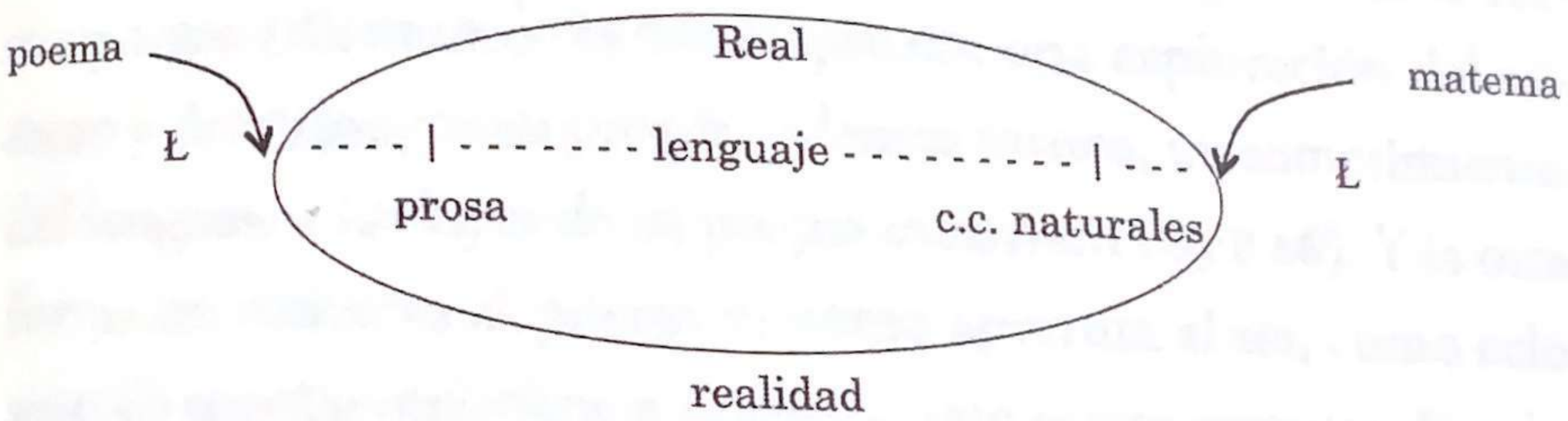
complemento de la clausura semántica. El lenguaje denomina "realidad" al no-lenguaje y establece con él la relación de *referencia* (o *significación*, dependiendo de qué tan filosófica o lingüísticamente inclinados estemos) que no es lo mismo que la intersección ∂L. Una vez hecha esta distinción podemos decir: el poema no conecta con la realidad sino con el lenguaje. El poema realiza una operación en el lenguaje, no en la realidad. Lo mismo con el matema (*pace* la objeción de la nota 2).

Ahora bien, Badiou entiende que poema y matema son bordes diferentes porque realizan operaciones diferentes. Simplificando, la operación del poema es la nominación (el poema nombra) mientras que la operación del matema es la *dainoia* (el matema deduce, discurre). Este doble borde es una herencia del cuidado que Badiou tiene por Platón pero pronto veremos cómo el supuesto antagonismo entre nombrar y deducir no es tan claro: el poema también deduce aunque obedeciendo 'leyes' distintas.

El poema nombra, pero el poema nombra de una forma distinta a como nombramos cotidianamente. En efecto, les ponemos nombres a las cosas, a esto lo llamamos "árbol" y a esto otro "río" y a esto otro "Jaime", etc. Así no nombra el poema. Si el poema reniega del objeto y de toda aprehensión del objeto, el poema no puede nombrar objetos, con los que, insisto, no guarda conexión directa alguna (incluida la de nominación). Si el poema nombra entonces nombra nombres, nombra nombres de objetos. El poema le pone nombres nuevos a los nombres que les ponemos a los objetos. Esta es la puerta de entrada a la concepción de la metáfora en Badiou. Algo más, es precisamente esta nominación-del-nombre (metafórica) la que Badiou busca forzar para dar cuenta de una de sus categorías clave, la de *lo innombrable*. Sin embargo, no debe verse en lo innombrable ni un

oscuro concepto místico ni un vago vestigio esotérico sino una propiedad de la predicación, perfecta y claramente formulable. Lo innombrable no es ni un objeto que no tiene nombre ni un nombre que no tiene objeto. Es, o será, más bien, un nombre que no tiene nombre. Y, forzar dicha innombrabilidad será una de las tareas limítrofes del poema.

La figura resultante es ahora algo así como la siguiente:



Es contra el telón de fondo imaginario de esta figura imposible que quiero elaborar las variaciones sobre el tema central de Alain Badiou, la idea de que el poema es una forma de pensamiento.

2

El poema es una forma de pensamiento. En realidad, no siempre lo fue, o mejor, no siempre lo es. Hay un litigio histórico entre dos formas de concebir el poema (QPP 16). La primera afirma que el poema es la exploración de los límites del lenguaje, de la forma-poema (distinta de la forma-prosa), una exploración del número y del ritmo, de su propia cadencia íntima, un sometimiento del lenguaje a las leyes de su propia escansión (QPP 16). Y la otra forma de concebir el poema es como apertura al ser, como eclosión de aquello que viene a nosotros, que se nos presenta. Este ha sido el tema de la naturaleza (φύσις) como "vocación de presencia del ser en el modo de su aparecer" (S&A 143), como advenimiento de la presencia del ser. La naturaleza no es la objetividad dada sino una "presentificación de la presencia, ofrenda de lo que está velado" (S&A 143). Y es esto lo que canta el poema si lo vemos bajo la segunda concepción. La tentación inevitable de la primera forma de concebir el poema es la de empujar la forma-poema para trascender hacia un "más allá" del lenguaje; la tentación inevitable de la segunda es la de suponer que el poema desvela un secreto de lo sensible. Estas dos formas de concebir el poema (tentaciones incluidas) pueden rastrearse a la confrontación entre Platón y Parménides en torno al ser como Idea o al ser como naturaleza. La vía platónica se apoya en la Idea como "sustracción de toda presencia", sometiéndola al matema (y no al poema) mientras que la vía parmenídea en cambio, acoge al poema como advenimiento de la presencia, como exposición al ser como presencia ad-viniente (S&A 145).

Como ocurre con muchas de las meditaciones de Badiou, la vuelta a Platón resulta ineludible; pero hay un nudo importante que desatar aquí. La forma de pensar preferida por los griegos pre-socráticos, de pensar-se y de pensar su relación con el mundo, fue el poema (Parménides, Heráclito) y la tragedia (Esquilo, Sófocles). En ese momento, "el *logos* es poético como tal" dice Badiou (C 84). Pero esas formas, tal como fueron practicadas en ese entonces, *no hacen borde* en sentido estricto. No lo hacen porque la validación del poema es sagrada, otorgada por la autoridad sagrada del relato o de la imagen. El acercamiento al poema termina siendo *idolátrico* (C 84). Platón enfrenta esta tradición, interrumpiendo "el ejercicio sagrado de la validación por el relato" (C 85). Este gesto interruptor de Platón funda la filosofía mediante la inserción del matema. El matema es la interrupción crucial (QPP 52). Parménides se aproxima bastante cuando razona por reducción al absurdo la cuestión del no ser pero no plenamente ni lo suficiente. Badiou: hay todavía en él una colusión entre "la verdad y la autoridad sagrada de la imagen o del relato" (C 84).

Este es el nudo por desatar: la filosofía (platónica) irrumpe con el matema, desacraliza el pensamiento y descarta al poema porque no tiene acceso a la verdad (*Rep*. 600e). Badiou quiere rescatar al poema como generador de verdad, pero quiere mantener al mismo tiempo al matema. De ahí los dos bordes del lenguaje, los dos límites de la verdad poética y matemática, respectivamente. Pero para desatar el nudo debemos retomar el disgusto de Platón por la poesía desde el principio. El disgusto es harto conocido. Adopta dos formas generales: una reprobación moral (no es bueno educar a los miembros de la polis con los productos de sus rapsodas) y una reprobación epistémica (el poema no accede a la verdad). Recordaré algunos pasajes clásicos que nos permitirán avanzar.

La reprobación moral es manifiesta cuando Platón admite que la educación de los guardianes de la polis debe incluir discursos falsos y verdaderos (*Rep.* 376e – 383e). Los falsos son las narraciones míticas que son consideradas "indispensables para moldear el alma del niño". Esas narraciones falsas son "mentiras nobles" (*gennaion pseudos*) que son inútiles para los dioses pero muy útiles para los seres humanos como formas de medicina o remedio (*Rep.* 389b). Pero hay también "mentiras innobles", y son las que se encuentran especialmente en los cantos de Homero. Al parecer, las mentiras de Homero son innobles porque retratan a los dioses como seres iracundos, despiadados y como causas de infortunios.[12] La regla general parecer ser que cuanto menos poéticos los mitos, mejor; especialmente los referentes a la vida en el mundo subterráneo (*Rep.* 387b). El tema general es que el poeta debe ser útil a la sociedad estando al servicio del Estado; y la acción concreta a tomar debe ser la de coronar a los poetas, derramar mirra sobre sus cabezas (es decir, reconocer sus méritos esencialmente sofísticos) y... expulsarlos de la ciudad (*Rep.* 398a).[13]

La reprobación epistémica gira en torno a la cuestión de la mímesis. Los poetas son imitadores de imágenes de excelencia y de las otras cosas que 'crean' y por ello no tienen acceso a la verdad (*Rep.* 600e). El poeta imitador no sabe nada de las cosas que imita; la imitación es un juego que no debe ser tomado en serio (*Rep.* 602b). Frente a ello, la postura tradicional de los comentaristas ha sido que el disgusto platónico por la poesía se explica por la naturaleza de esta doble mímesis. Si los objetos mundanos son imitaciones de la Idea, las creaciones de los poetas

12 También las de Esquilo: cf. *Rep.* 380a.

13 Un reflejo patético de esta idea del poeta útil/inútil aparece en la figura del *gentleman* de J. Locke en *Some thoughts concerning education* (1693).

son imitaciones de imitaciones. Por lo tanto, el poema está doblemente distanciado de la verdad.[14] Burlándose de los artistas, Platón sugiere que lo que éstos hacen (imitar imitaciones) sería más fácil de realizar si cargaran con un espejo y lo llevaran por todas partes (*Rep.* 596d). Todo esto corresponde a lo que Platón denominó la "antigua discordia" entre la poesía y la filosofía (*Rep.* 607b). Los poetas dicen que los filósofos son como perras ariscas que le ladran a su dueño (*Rep.* 607b) y los filósofos dicen que los poetas dicen cosas hermosas pero no saben lo que dicen (*Apol.* 22c). Por lo tanto, Platón termina sugiriendo que dialogar sobre el poema es como una conversación entre hombres callejeros porque a los poetas no se les puede preguntar qué fue lo que dijeron ya que dialogan sobre hechos que no se pueden comprobar (*Prot.* 347c – 347e). Los poetas ni siquiera "mienten demasiado" porque no saben qué es verdad y qué es falso.

Pero a continuación Badiou se pregunta si la doble mímesis no es sino una cortina de humo que busca esconder una discordia mucho más radical entre poesía y filosofía. Badiou se pregunta si el disgusto platónico por el poema es un mero gesto (moral, epistémico, estético) o si esconde un rasgo constitutivo del sistema mismo (QPP 61). Tal como él lo expresa, "la mímesis no es el fondo del problema" (PMI 62). Pero si la mímesis no es el fondo del problema ¿qué lo es? Hay una pista de esto en el propio Platón cuando Sócrates critica el discurso de Lisias por su pobre elaboración argumentativa (*Fed.* 264a), discurso al que compara con un nadador que nada de espaldas, es decir, invirtiendo el orden natural del razonamiento, comenzando por el

14 Para una exposición didáctica de la posición tradicional sobre la mímesis cf. A. Badiou, *La República*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2013 [2012], Cap. XVI.

final en lugar del principio (*Fed.* 264a). Badiou sospecha algo similar: para Platón es la ausencia de un discurrir lógico, de un razonamiento que se guíe por leyes que lo sostengan, lo que le disgusta del poema (mucho más que la cuestión de la mímesis).

Esta es la oposición fundamental entonces entre el poema y el matema, entre los dos bordes del lenguaje, que Badiou termina aceptando. El poema opera sin leyes (sin una "gramática como norma colectiva" como apuntó Vallejo) mientras que el matema es un discurrir argumentativo encadenado (lo que los griegos denominaron *dianoia*). El poema "queda sometido a la imagen, a la inmediata singularidad de la experiencia" (PMI 63). El matema, en cambio, "parte de la idea pura, y luego sólo confía en la deducción" (PMI 63). Para Platón nada emerge del poema (que no sea el deleite por "cosas hermosas" pero últimamente separadas de la verdad) porque se trata de un discurso que se apoya exclusivamente en una potencia lingüística que ofrece frases sin ley. En esto, el poeta es cómplice del sofista (PMI 63).

Todo lo anterior nos lleva a reconocer que, en rigor, son dos las "antiguas discordias" en juego o que son dos los nudos a desatar. Por un lado las dos formas históricas de concebir el poema (la formal y la presencial) y por el otro, al interior de la formal, el litigio entre poema y matema. La solución de Platón es desterrar al poeta y quedarse con el matema como el arma filosófica real. Dos argumentos para esto último, la doble mímesis y, lo que Badiou considera el asunto de fondo, la incapacidad de argumentación lógica en el poema. La solución de Badiou es rescatar el poema, hacerlo borde del lenguaje, otorgarle el estatuto de procedimiento que genere verdades, y hacerlo, finalmente, una forma de pensamiento. ¿Cómo opera este rescate?

Badiou advierte primero que el disgusto de Platón por el poema encierra una debilidad patente. La tensión entre la

transparencia (lingüística) del matema y la oscuridad metafórica del poema genera problemas formidables (QPP 66). El principal es el siguiente: cuando Platón explora los límites del matema, los límites del discurrir encadenado de la argumentación, los límites de la *dianoia*, y arriba al principio supremo (a lo Uno, al Bien) es decir, a aquello que en teoría debe fundamentar todo discurrir lógico, en ese momento, Platón recurre al poema. Ahí, Platón somete la lengua al poder de su decir poético (QPP 66). Hay ejemplos por todas partes, desde ejemplos locales como la descripción de la sensación que sintió Sócrates al escuchar el discurso de Protágoras en el que intentaba demoler al poeta Simónides ("sentí vértigo—dice Sócrates—y estaba mareado como si hubiera sido golpeado por un buen púgil", *Prot.* 339e) hasta los ejemplos célebres que parecen estar en el centro de su doctrina: el mito de la caverna (*Rep.* VII 514) o el mito de Er de Panfilia (*Rep.* X, 614). En otras palabras, cuando Platón intenta pensar cómo es que el pensamiento se constituye como tal recurre al poema y a la imagen.

Badiou retorna entonces al lugar del crimen, a las dos formas históricas de considerar el poema (exploración de los límites formales y presentificación de la presencia) y lo hace para intervenir en el litigio, insertando entre las dos concepciones, lo que él mismo llama *une observation banale*, una observación banal (QPP 17) que debemos considerar.

3

La observación banal de Badiou es en verdad extraordinaria y a primera vista parece no tener nada que ver con el litigio. Dice Badiou: "el poema, el gran poema, se deja traducir" (QPP 17). ¿Qué tiene que ver la traducción en todo esto? La observación parece ciertamente banal—a menos que podamos conectarla orgánicamente con el litigio mencionado.

Primero, Badiou admite que, sin duda, lo que se pierde en una traducción es inmenso e irremediable: la prosodia, los ritmos, las cadencias, los sonidos,... son abolidos de golpe (QPP 17). Pero acto seguido añade que lo que transita de una lengua a otra, lo que logra pasar de una lengua a otra, es un pensamiento. Lo que el poema piensa sobrevive victoriosamente la prueba del ritmo mutilado (QPP 18). No sólo del ritmo mutilado. Lo que el poema piensa sobrevive a todo aquello que se pierde en una traducción.[15] ¿De qué se trata todo esto?

Quiero insertar a continuación un excurso borgiano para tratar de explicar el espíritu de la observación banal de Badiou, difiriendo para más adelante un análisis más detallado de los mecanismos pensantes del poema.

En uno de sus *Textos cautivos* (el 167, del 28 de octubre de 1938) escribe Borges:

15 En esto el análisis poético sería distinto del análisis psicoanalítico, ya que como dice Marie Balmary "ni un solo psicoanalista aceptaría estudiar e interpretar un sueño que fuera enteramente traducido a una lengua diferente a la del soñador". M. Balmary, *El sacrificio prohibido. Freud y la Biblia*, traducción de Mayka Lahoz, Fragmenta Editorial, Barcelona 2018 [1986], p. 44.

> Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al reconocer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: "A un condenado a muerte no le importa bordear el precipicio, porque ha renunciado a la vida". En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: "Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos". Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.[16]

La historia de fondo es un poco más enrevesada. Separemos a sus actores. La "versión inglesa" corresponde a la del sinólogo Herbert Alan Giles y el texto que Borges comenta es su traducción de 1889 del *Chuang Tzu*. El "cierto filósofo chino" es justamente Chuang Tzu, quien escribió en el siglo IV a.C. un tratado de comentarios taoístas que lleva su nombre. El segundo sinólogo (el "sinólogo rival") es Frederic Henry Balfour quien había traducido el *Chuang Tzu* unos años antes, en 1881.

Separemos también las frases en cuestión.

(1) A un condenado a muerte no le importa bordear el precipicio, porque ha renunciado a la vida.

Borges señala que luego de (1) Giles "colocó un asterisco y me adivirtió...". En realidad, el asterisco no aparece en ese lugar sino en la *Introducción* de Giles a su traducción. Es la nota a pie de página número 20. Y lo que dice Giles es otra cosa. Giles señala que

16 J.L. Borges, "Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo" en *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets 1990, pp. 279 y ss.

el conocimiento de la lengua china de Balfour era "demasiado elemental" y ofrece como ejemplo el fragmento

> (2) Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos

pero no como ejemplo de una traducción defectuosa de (1) como sostuvo Borges sino como traducción defectuosa de la frase inmediatamente anterior del *Chuang Tzu*. Esa frase dice

> (3) Los cojos han prescindido de las elegancias y así están fuera lo mismo de la maledicencia que del elogio. [Traducción de Carmelo Elorduy de 1972].

En otras palabras, para Giles (1) es una mejor traducción de (3) que la de Balfour (2) mientras que para Borges su "escepticismo" se origina en que (1) y (2) son consideradas traducciones de un mismo original. En suma, para Giles, Giles (1) equivale a (y es mejor que) Balfour (3) y para Borges, Giles (1) equivale (extraña, escépticamente) a Balfour (2).

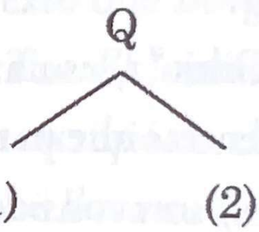
Es evidente que el misterioso escepticismo se mantiene aún con las frases corregidas y que el efecto de extrañeza o escepticismo pervive. La distancia entre (1) y (3) parece tan grande como la que hay entre (1) y (2). Pero el origen del escepticismo de Borges no surge de que, como Giles dice, Balfour no sabe chino, es decir, que una traducción (la de Giles) es mejor que otra (la de Balfour). En ese caso a Borges le hubiera bastado señalar que una traducción es mejor que la otra. No, lo que Borges asume es que ambas son inconfiables y que sorprendentemente ambas puedan corresponder a un mismo original. El misterioso escepticismo surge, entonces, de que parece

imposible que estas dos traducciones correspondan a una fuente común. Concentrémonos entonces en el escepticismo de Borges y dejemos de lado (3). Llamemos Q al original chino de Chuang Tzu. Entonces, de Q se derivarían las dos traducciones siguientes:

(1) A un condenado a muerte no le importa bordear el precipicio, porque ha renunciado a la vida.

(2) Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos.

Esquemáticamente,



Dos ejercicios se nos ofrecen de inmediato. El primero, y en ausencia de cualquier conocimiento del chino, determinar qué puede ser Q a partir de (1) y (2) entendidas como traducciones de Q. Y el segundo, determinar qué se entiende por traducción en este contexto; es decir, ¿son (1) y (2) traducciones de Q a pesar de estar, aparentemente, tan distanciadas una de otra? ¿Lo es solamente una de las dos? A Borges parece incomodarle asignar el rótulo de 'traducción' a alguna de las dos, o a ambas, y de ahí su escepticismo.

Pablo Oyarzún ha examinado el pasaje borgiano y ha escrito: "Las dos versiones de la misma sentencia no parecen tener ninguna relación admisible entre sí [...] Con todo, no están absolutamente divorciadas una de otra como para sumirse en el

mero sin sentido".[17] En efecto, las dos versiones no parecen estar "absolutamente divorciadas"; más adelante, en una nota a pie de página, Oyarzún añade: "El punto asintótico hacia el que convergen las traducciones en disputa [...] ese punto virtual es el 'precipicio' , la 'destrucción'". Oyarzún no intenta, sin embargo, reconstruir Q.

Pero, si continuamos su análisis, creo que es posible encontrar otros puntos de convergencia entre ambas versiones. Veamos.

Tanto (1) como (2) están estructuradas de manera similar.

a) Hay *personajes* de quienes se habla. En (1) se habla de un condenado a muerte; en (2) de sirvientes.

b) Hay *relaciones* entre estos personajes y algún objeto: el condenado a muerte está en cierta relación con el precipicio (la relación es "bordearlo" o "no le importa bordearlo"); los sirvientes están en cierta relación con las obras de arte (la relación es "destruirlas").

c) Hay *razones* (o motivos) que explican las relaciones. En el caso del condenado a muerte es que "ha renunciado a la vida"; en el caso de los sirvientes es "no tener que juzgar bellezas ni defectos".

Será útil formalizar la estructura de cada una de estas versiones atendiendo a sus personajes, relaciones y razones. Simplificando, (1) puede ser descrito de la siguiente manera:

17 P. Oyarzún, "Borges: cuatro figuras de la traducción y la cara borrosa del individuo" (1996-2000) en *La letra volada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago 2009, p. 251.

(1') ∃e: *bordear* (e) [AG (condenado a muerte, e) & T (precipicio, e) & RZ (renunciar a la vida, e)]

que debe leerse como que existe un evento (e) que es un bordear (o un no importa bordear) que tiene un agente (AG) que es el condenado a muerte y un objeto (T) sobre el que actúa el agente que es el precipicio, y que dicho evento tiene una razón (o motivo) que es que el agente ha renunciado a la vida.

Para (2) ofrecemos lo siguiente:

(2') ∃e: destruir (e) [AG (sirvientes, e) & T (obras de arte, e) & RZ (no tener que juzgar..., e)]

que debe leerse similarmente como que existe un evento (e) que es un *destruir*, que tiene un agente (AG) que es *los sirvientes* y un objeto (T) sobre el que actúa el agente que es *obras de arte*, y que dicho evento tiene una razón (o motivo) que es que el agente *no tiene que juzgar bellezas ni defectos*.

Hay una semejanza estructural manifiesta entre ambas formalizaciones (1' y 2') que puede subsumirse en otra formalización, más abstracta, como la siguiente:

(X) ∃e: e [AG (a, e) & T (b, e) & RZ (c, e)]

Es más, podemos sospechar que (Q), la frase original de Chuang Tzu, tiene exactamente *esa* estructura, (X). Lo que estaría en disputa en las versiones, por lo tanto, sería cómo canjeamos las variables de (X). Por ejemplo, si *a* debe ser *un condenado a muerte* o *sirvientes*, si *b* debe ser *precipicio* u *obras de arte*, etc. Esto a su vez tendría la extraordinaria, pero incómoda, consecuencia de que cualquier canjeado de variables en (X) se convertiría

automáticamente en una 'traducción' de Q, por ejemplo, *Juan vendió su casa porque quería comprarse un yate*.

Pero, examinemos más de cerca a los personajes. En (1) el agente es un condenado a muerte, alguien que ha sido juzgado, encontrado culpable y sentenciado a muerte. El condenado a muerte entra en una relación de dominado ante la figura de un juez, juez que no aparece en la frase pero que es necesariamente supuesto. En (2) el agente son los sirvientes que están, por definición, en una relación de dominación ante un amo, amo que igualmente no aparece en la frase pero que debemos suponer. Ambos Sujetos, entonces, entran en relaciones de dependencia ante una figura de poder ausente en la frase:

(1)	(2)
Juez — Condenado	Amo — Sirvientes

Pero el condenado a muerte ha logrado liberarse del yugo del juez. Al ser condenado a muerte ya ha perdido la vida. Ya no tiene nada más que perder. Y esto lo coloca en una condición emancipada que le permite tomar riesgos como bordear el precipicio. ¿Para qué lo haría? Posiblemente, para admirar la belleza del paisaje, o para encontrar un atajo, o para advertir los peligros del abismo,... En cada caso, su emancipación permite que el condenado a muerte se ponga en condiciones de *juzgar* las "bellezas y defectos" (entendiendo por defectos sus peligros) del precipicio. "Bellezas y defectos" que nos conectan con los sirvientes de (2). Los sirvientes destruyen (las obras de arte) para no tener que juzgar, porque si juzgan serán a su vez juzgados por el amo. Juzgar es una obligación que nunca termina bien para un sirviente. El sirviente nunca tiene el juicio correcto, porque no es libre. Tal vez

lanza un juicio que trata de corresponder al del amo, un juicio que trata de adivinar lo que el amo quiere escuchar. El verdadero juicio del sirviente es posible solamente fuera de la relación con el amo, fuera de su condición de sirviente. Alternativamente, el sirviente puede dar su juicio propio, pero ello equivale a liberarse del yugo que guarda con el amo. Recordemos también que ninguna de las figuras de autoridad (el juez, el amo) aparecen manifiestamente en la estructura sino que deben presuponerse para entender lo que está ocurriendo. Hay espectros invisibles que recorren ambas versiones.

Y hay más. El poder del juez/amo es verbal. La sentencia es verbal; el sometimiento del sirviente es verbal (el juicio que será a su vez juzgado). Y en ambos casos, la liberación es una acción (no verbal): el condenado a muerte bordea el precipicio, los sirvientes destruyen las obras de arte.

Una observación final. Hay una relación intrigante entre el objeto que aparece en la razón (o motivo) del evento y el objeto que aparece como Tema de la relación principal. En (1) 'precipicio' entra en relación con 'vida'; en (2) 'obras de arte' entra en relación con 'bellezas y defectos'. El condenado a muerte pone en relación precipicio y vida, los sirvientes obras de arte y bellezas y defectos.

Todo lo que hemos hecho hasta aquí es conectar un poco más ajustadamente las dos versiones (1 y 2). Podemos regresar a Badiou entonces y preguntarnos: asumiendo que ambas (1 y 2) son traducciones de un mismo original ¿qué es lo que no se ha perdido en la traducción? En otras palabras ¿qué es lo que pervive y permite considerarlas traducciones de un mismo original? Obviamente no puede tratarse de las palabras mismas, de sus significados, ni de sus significaciones. Algo de esto debió intuir Borges detrás de su escepticismo. Las dos versiones que él da de los textos en cuestión (las dos versiones al castellano, los textos

que maneja están en inglés) contienen exactamente 17 palabras y una coma cada una. *Mirabile factu*. No creo que esta coincidencia simétrica sea gratuita. Tal vez él también intuyó, antes que Badiou, que lo que se 'traduce' no son las palabras (o no son solamente las palabras) sino otra cosa—¿algo en el número, en la puntuación, en la simetría?—que resulta encerrada por los versos. Pero ¿qué puede ser esa otra cosa?

Lo que cualquier multiplicidad tiene en común con cualquier otra es el conjunto vacío. Pueden no tener nada más en común, pero ambas albergan Ø en sus entrañas. ¿Es esto en lo que piensa Badiou, que lo que sobrevive a cualquier traducción es el vacío que encierra y que transporta de cualquier original a cualquier versión? Sería extraño que (sólo) se tratara de algo tan vago. Es más, el que cualquier multiplicidad (y un verso, por ejemplo, lo es) tenga al conjunto vacío en común con cualquier otra es una verdad de las matemáticas, no de la poesía. ¿Cuándo es que se convierte en una verdad poética? Recordemos que Badiou ha dicho que son los "grandes poemas" (quizás, solamente los "grandes poemas") los que "se dejan traducir". Tal vez los otros también, pero en los no-grandes las pérdidas (de ritmo, mesura, metro, etc.) sí son sustanciales y considerables, tanto que pueden arruinar el traslado de original a versión. ¿Por qué? Porque para Badiou solamente los "grandes poemas" piensan y lo que se traduce sin pérdida entre original y versión es precisamente el pensamiento del poema.

Es probable entonces que es hacia ese vacío al que tienden los grandes poemas, un vacío tan apreciado por los taoístas y manifestado en la figura emblemática del alfarero que lo crea en un tazón rodeándolo de arcilla... y que ha sido una figura recurrida por el pensamiento occidental. Entonces, ambos textos (1 y 2) rodean el mismo vacío; y lo hacen armando material verbal

alrededor de él, pero material diferente. Lo que tratan de 'traducir' no es el material verbal sino el vacío encerrado por las palabras y sus propiedades estructurales, los espectros formales que sostienen cualquier construcción poética.[18]

Pero hay que andar con cuidado aquí. Un poema bueno y otro malo pueden tener en común que ambos están estructurados en base a endecasílabos. ¿Qué los distingue entonces? No es suficiente decir "vacío" como el abismo común de todo poema. El vacío se construye y esa la forma de hacerlo lo que finalmente los distinguirá. Como dice Olvido García, la diferencia entre un buen poema y uno malo es que el malo lo puede hacer cualquiera.[19] Y esta es la parte importante de la teoría de Badiou. ¿Cómo es que algo llega a ser "un gran poema"? Que es lo mismo que preguntarse ¿cómo piensa el poema?

Luciano Berio ha asociado la figura de la traducción a la de la transcripción musical.[20] Para él, la transcripción traduce "del sonido de un instrumento al sonido de otro". Es posible transcribir para piano una pieza originalmente escrita para violín y es posible también transcribir para piano toda una pieza orquestal como hizo Glenn Gould con Wagner, por ejemplo. En cada caso, dice Berio, "se trata de hacer explícitas las virtualidades

18 Esto, sin embargo, nos lleva a reconsiderar las relaciones entre traducción y paráfrasis. ¿No son éstas traducciones del vacío en verdad paráfrasis? El problema, claro, es que se nos hace difícil hablar de paráfrasis del vacío o del silencio—que no sea más vacío o más silencio. Remito al excelente ensayo de Carlos Piera "Sobre traducción, paráfrasis y verdad" en C. Piera, *Contrariedades del sujeto*, Visor/La balsa de la Medusa, Madrid 1993.

19 O. García, *De ir y venir. Notas para una poética*. Fundación Juan March, Madrid 2009, p. 22.

20 L. Berio, *Un recuerdo al futuro*, traducción de Rosa Rius y Pere Salvat, Acantilado, Barcelona 2019 [2006], especialmente el Cap. II, "Traducir la música", pp. 41-64.

contenidas en el esbozo original, como si fuera un dato natural del cual debemos extraer formas, dibujos y funciones que le son inherentes". En ocasiones, estos casos de extracción y desarrollo de formas, dibujos y funciones, llegan a "transformar e incluso de violentar la integridad del texto original con un acto constructivo de demolición". Por consiguiente, concluye Berio, "lo que se transcribe no es el sonido, sino la idea". Por lo tanto, la traducción como transcripción puede ser un ejercicio constructivo de demolición por el cual la materia misma con la que se construye una pieza se transforma al servicio de la "idea" encerrada en ella.

¿Es esto lo que explica el escepticismo borgiano ante las versiones de los dos sinólogos? ¿Son (1 y 2) transcripciones de (Q)? Lo que las transcripciones revelarían sería el pensamiento del poema, a costa de las pérdidas materiales consabidas en toda traducción. Pero entonces la cuestión de cómo piensa el poema no puede diferirse más.

4

Dos son los mecanismos pensantes del poema, la sustracción y la diseminación (QPP 20). La sustracción es una "maquinaria negativa" que le sustrae materia a los objetos; en realidad, que le sustrae materia a las ideas, una suerte de mecanismo de desconexión con los objetos que opera enunciándolos solo para desvanecerlos (QPP 20). En esto, la sustracción se parece a los juicios negativos de existencia ("El unicornio no existe") que coloca ante nosotros a un unicornio sólo para decir a continuación que no es. La sustracción sustrae materia, en efecto, pero ¿que materia puede sustraer que no sea el significado? El poema sustrae materia semántica convirtiendo a las palabras en objetos inestables, equívocos, contradictorios. "Los nombres no son estables" dice Platón en su Carta VII (343a-b). Un poco porque "El peligro de darles nombres a las cosas es que después esperamos que las cosas se conformen a ellos".[21] Y otro poco porque "Las palabras sólo acompañan a las cosas cuando se hace algo en grupo".[22] Y los poemas no se hacen en grupo.

La sustracción, sin embargo, no es un proceso simple (C 171). Es un acto que envuelve cuatro operaciones: lo indecidible, lo indiscernible, lo genérico y lo innombrable (C 172). El desarrollo formal de estas cuatro operaciones se encuentra en la "Conferencia acerca de la sustracción" (C 171-186). Diré algo

21 Glenn Gould, "Radio as music" en *The Glenn Gould reader*, T. Page ed., Alfred Knopff, Nueva York 1984, p 337.

22 H. Müller, *El rey se inclina y mata*, traducción de Isabel García Adánez, Siruela 2011, p. 12.

apenas ilustrativo sobre las tres primeras porque quiero, en lo que sigue, concentrarme en la última.

Un lenguaje está regido por un sistema de reglas que determinan si ciertas construcciones están bien formadas (gramaticales) o no (agramaticales). Así, por ejemplo, la gramática del castellano indica que una construcción como "La sonata está compuesta en do menor" es gramatical pero "Sonata do compuesta la en menor está" no lo es. Supongamos, sin embargo, que existe una construcción respecto de la cual el sistema no puede decidir si es gramatical o no. Un enunciado tal sería indecidible para la gramática. Badiou ofrece ejemplos extraídos de lenguajes formales (la lógica y las matemáticas). ¿Es posible citar casos extraídos de lenguajes naturales, del castellano por ejemplo? Una primera aproximación: intente el lector decidir cuál es la forma correcta (gramatical) del verbo estar con la cual completar la frase siguiente:

(1) María o yo _____ despierta (s) a las cuatro.

Las opciones son,

(1a) María o yo *estará* despierta a las cuatro.
(1b) María o yo *estaré* despierta a las cuatro.
(1c) María o yo *estaremos* despiertas a las cuatro.

En rigor, no hay solución. La gramática del castellano no puede decidir cuál es la forma correcta. Sin duda, la Academia de la lengua puede decidir por ucase qué forma se usa, pero eso no tiene ningún interés. Lo importante es la duda que se establece en los hablantes nativos de la lengua, y que los hace diferir unos momentos una respuesta—o decidirse por una paráfrasis del tipo "A

las cuatro María estará despierta o yo estaré despierta" para evitar el problema. La frase (1) es indecidible para la lengua, aunque pueda no serlo para los hablantes. Lo mismo ocurre con ciertas formas del diminutivo en castellano. No dudamos cuando se nos pregunta por el diminutivo de "sapo" y ofrecemos inmediatamente "sapito", o de "avión" y damos "avioncito". Pero ante "tribu" qué decimos: ¿"tribita" o "tribucita"? Tal vez existan mejores ejemplos, pero el punto es que existen ciertas construcciones lingüísticas ante las que dudamos o diferimos una respuesta y esa es una señal más o menos clara de que el sistema de reglas que tenemos internalizado no tiene un procedimiento de evaluación para ellas. Tales formas son *indecidibles*. La gramática no puede decidir si alguna de ellas es gramatical o no. "Lo indecidible es pues lo que se sustrae de una clasificación supuestamente exhaustiva de los enunciados" (C 172). Producimos, enunciamos más de lo que el sistema aparentemente permite.

El mismo sistema lingüístico puede enfrentarse a una situación distinta. Supongamos que hay dos construcciones que arrojan el mismo valor cuando están insertos en una cierta frase. El castellano tiene un caso claro de esta situación: la distinción entre hubiera y hubiese, las dos formas del pretérito del subjuntivo. Así, las siguientes dos frases son indistinguibles:

(2) No creo que Juan hubiera cantado sin autorización.

(3) No creo que Juan hubiese cantado sin autorización.

Las dos frases son correctas (gramaticales) pero son lo que Badiou llamaría *indiscernibles*. El sistema lingüístico no puede atribuirles valores diferentes a ambas. Como dice Badiou "indiscernibles son dos términos que se permutan en vano" (C 173). En este caso "lo indiscernible es lo que se sustrae a la diferencia" (C 173).

Hay una tercera operación que Badiou denomina lo *genérico*. Genérico es un término que no es delimitable por un predicado de la lengua debido a un exceso de determinaciones. La operación de genericidad sustrae todo lo que es ornamental en una palabra, en una frase, en un texto. Badiou encuentra esta operación en ciertos textos de Samuel Beckett y en ellos halla "el tratamiento mediante la escritura solo de aquello que constituye una determinación esencial" (C 314). El mecanismo de Beckett es hacer listas "de lo que debe ser perdido para que advengan las funciones genéricas" (C 315).[23] Pero, en general, cualquier término de la lengua, "perro" por ejemplo, viene sobreadornado de determinaciones accidentales. Un trabajo de la escritura sería el de separar esas determinaciones para entregarnos al perro genérico despojado de sus "epitetos desagradables" y "calamidades laterales", como las llama Badiou (C 315).

La cuarta operación subsumida bajo el concepto de sustracción es la *nominación*—y es en la que nos detendremos un poco más.

Recordemos el rescate platónico de Badiou. La "antigua discordia" entre poesía y filosofía puede reducirse a la oposición entre poema y matema, o lo que es lo mismo, a la oposición entre la nominación y la *dianoia*. El poema nombra (según Platón lo hace por imitación lo que lo separa doblemente del acceso a la Idea) y el matema discurre y deduce de acuerdo a reglas. Pero ahí donde Platón rechaza al poema (salvo aquellos que cantan himnos de exaltación del Estado) y se queda con el matema como la herramienta privilegiada del pensamiento ("Μηδείς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω μου τὴν στέγην", *que nadie ignorante de la geometría entre*

23 Una de esas listas Badiou la encuentra en *Fragmentos de Teatro II*: "Trabajo, familia, tercera patria, historias de nalgas, arte y naturaleza, fuero interno, salud, alojamiento, Dios y los hombres, otros tantos desastres".

bajo mi techo) Badiou quiere justamente rescatarlo y hacerlo instrumento del pensamiento. "O bien la nominación, tal como lo desea Wittgenstein, no es un pensamiento, y entonces el poema es destituido de toda función pensante y solo es (...) una instancia verbal del silencio—O bien, tal como declara la filosofía, la poesía es un pensamiento y hay que reintroducir, entonces, la nominación en el pensamiento" (AW 46). Veamos cómo maquina Badiou esta reintroducción.

El poema nombra, en efecto, pero el poema no nombra como nombramos cotidianamente. Nosotros, sin duda, les ponemos nombres a las cosas, nombres comunes (a esto lo llamamos "árbol" y a esto otro "río") y nombres propios (a esto lo llamamos "Jaime", y a esto otro "Perú"), etc. Pero eso en verdad no tiene mayor mérito y lo hacemos todo el tiempo. Ponerle nombre a algo o ponerle *otro* nombre a un objeto que ya tiene uno, es un ejercicio que puede resultar conveniente o ingenioso pero no mucho más. Y se hace constantemente. Así no nombra el poema. El poema, hemos visto, reniega del objeto (QPP 19), con el que no guarda ni aprehensión (QPP 20) ni relación directa alguna. El poema (al menos, el que nos interesa aquí, el que hace borde) no habla de objetos ni de lo que ocurre allá afuera en el mundo. Si el poema nombra, entonces, debe nombrar otra cosa y la única otra cosa disponible que el poema que opera sobre el lenguaje puede nombrar, es un nombre. El poema nombra nombres, nombra nombres (de objetos) pero no nombra objetos. El poema no le pone nombres nuevos a los objetos sino a los nombres que les ponemos a los objetos. Por ejemplo, al nombre "avión" lo puede llamar "perro". El poema es, entonces, una operación sobre el lenguaje y no sobre eso que suponemos "allá afuera" y que a veces denominamos "la realidad", poblada de objetos y eventos.

En efecto, el poema *nombra*. Pero al nombrar se enfrenta con dos obstáculos. Uno, ¿cómo hacer para que los nombres del lenguaje no poético, que están construidos para la generalidad (aún los nombres propios, que pueden pluralizarse, por ejemplo), cómo hacer para que hablen de una singularidad, de un objeto particular?[24] El triunfo del haiku es visto muchas veces como un forzar a que el lenguaje aterrice en un punto concreto. Por ejemplo, el siguiente haiku de Kobayashi Issa:

una rana
entra por mi puerta
sin darse cuenta

Una rana es una rana cualquiera, es todas las ranas. Luego viene el proceso de singularización: una que entra por *mi* puerta y *esa* rana "no se da cuenta". No se da cuenta de mí, del mí de "mi puerta", del poeta... La generalidad del lenguaje se ve forzada, meticulosamente, a des-generalizarse para hablar de una singularidad. Obsérvese que el nombre propio no ayuda aquí, porque la rana no se singulariza adjudicándole un nombre. Entonces, si el obstáculo del poema trata de forzar esa singularidad, el de la fotografía es el inverso, el de forzar una generalidad a partir de una singularidad (es decir, que *esa* rana fotografiada resuene más allá de sí misma).[25]

Y dos, el segundo obstáculo es que, como hemos afirmado, si bien es una rana "de lo que habla" el poema, no es una rana lo que el haiku nomina, por la sencilla razón de que las ranas

24 Comenté este obstáculo en *El más crudo invierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2016, pp. 79-80, de donde saco el ejemplo que sigue.

25 Para una breve expansión de este punto cf. M. Montalbetti, *El más crudo invierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2016, pp. 24 y 79-80.

ya tienen nombre, a saber, *rana*. La nominación ha ocurrido de otra forma, ha forzado otra cosa además de la singularidad de una rana particular.

Badiou va más allá aún y afirma que "La poesía es la creación de un Nombre-del-ser anteriormente desconocido" (AW 46). Pero ya hemos concedido que la poesía no tiene nada que ver con la realidad, ni con sus objetos ni con sus eventos. ¿Cómo es que la nominación tiene acceso al Ser (con o sin mayúscula) así sólo sea para nombrarlo? El rescate platónico parece intervenir aquí con fuerza plena. Comentando el escepticismo borgiano respecto de la traducción hemos entrevisto la posibilidad de que lo que se traduce no es el material verbal mismo del poema sino el vacío que éste encierra y que finalmente correspondería a la idea pensada por el poema. Si lo que toda multiplicidad tiene en común con cualquier otra es una sola cosa, a saber, el conjunto vacío ¿es el poema, entonces, la fabricación de un nombre nuevo para ese vacío? "El único axioma de la poesía es: *Todo lo que participa del ser, sea simple o infinitamente múltiple, tiene un nombre. Lo difícil es inventarlo*". (AW 46). Y es por ello, añade Badiou, que "la poesía utiliza, para esa invención inaudita, los máximos recursos de la *diferencia*, inclusive sonora, entre nombres de la lengua heredada" (AW 46).

El poema nombra—pero lo hace sustrayendo, *operando sobre el lenguaje* con mecanismos que extraen del lenguaje (del lenguaje reglado por las gramáticas) materia semántica ya sea para separarlo del imperio gramatical empujándolo hacia el borde mismo del lenguaje (mediante la *indecidibilidad* y la *indiscernibilidad*), ya sea para despojarlo de sus adornos indispensables para entregarlo a la *genericidad*. Pero a esos tres mecanismos de la sustracción se le añade uno cuarto que es, en cierto sentido, la versión positiva de la sustracción, la *nominación*. El poema nombra,

nombra con un "Nombre-del-ser anteriormente desconocido" o, como quiero sugerir aquí menos metafísicamente, nombra nombres (anteriormente conocidos).

La nominación poética aparece entonces como el mecanismo central que abre la puerta a los dos mecanismos responsables de hacer que el poema piense, a la sustracción negativa y al segundo mecanismo aludido por Badiou, la diseminación. Los mecanismos negativos y positivos son distintos pero están interconectados. Son distintos porque hacen cosas distintas (Badiou dirá que hacen cosas opuestas (QPP 20)); pero ambos están conectados umbilicalmente por lo que constituye uno de los conceptos básicos del esquema de Badiou que emana de sus consideraciones sobre la nominación, la idea de *lo innombrable*. Lo que no tiene nombre. No el objeto que no tiene nombre sino el nombre que no tiene nombre. Lo innombrable no es, por lo tanto, un resabio místico que nos pone de cara al silencio; no es ponerle un nombre a un objeto que no lo tenía ni ponerle otro a uno que ya lo tiene. Lo innombrable es lo que fuerza y dirige la actividad poética como forma de pensamiento. Es "lo que se sustrae al nombre propio" (C 177). Si algo queremos grabar como lema de esta discusión podemos decir, *el poema piensa porque fuerza lo innombrable*. Y lo hace de las dos maneras mencionadas, por un lado sustrayendo (materia semántica) y por el otro, como veremos más en detalle a continuación, diseminando (materia semántica). Así, los mecanismos del poema pensante están articulados en torno a lo innombrable. Y todo esto parece estar al servicio de resistir y romper contra la clausura semántica que hemos venido asumiendo desde un comienzo.

5

Antes de pasar a examinar la diseminación, vale la pena insertar aquí una aplicación que Badiou hace de su teoría sustractiva. Aparece en "El método de Mallarmé" (C 97-120) donde Badiou examina un poema de Mallarmé (*A la nue accablante tu*). Badiou sostiene que el método de Mallarmé consiste en inscribir una falta o callarla (C 98). Y el pivote del método mallarmeano es formal. Eso quiere decir que las operaciones sustractivas del poema, las que sustraen e instalan la falta, son gobernadas por la sintaxis. El propio Mallarmé lo explica así: "¿Qué pivote busco en esos contrastes con la inteligibilidad? Es necesaria una garantía—La sintaxis". (C 98[26]). Ahora bien, Badiou cree, respecto del poema de Mallarmé, dos cosas: (1) que la restitución de la carencia/falta extraída por el poema es filosófica (C 98) y (2) que la restitución de la carencia/falta comienza por una "traducción" que entregue el pensamiento del poema. Y esto lo logra Badiou mediante (léase lo siguiente lentamente), mediante una "reconstrucción" del poema, "donde el poema es retirado de toda poesía, librado a su prosa latente, para que la filosofía pueda volver a esta poesía desde la prosa, para sus propios fines" (C 100). Y, a continuación, Badiou ofrece en un párrafo en prosa la referida traducción. En otras palabras, para acceder al pensamiento del poema es indispensable, en primer lugar, "restituir filosofía" al poema (C 99) que no es otra cosa que "retirarle poesía" al poema para que la filosofía pueda apropiarse del poema para sus propios fines. Tal vez a esto se refería

26 El original de Mallarmé aparece en su texto "Le mytère dans les lettres", aparecido en *La revue blanche* (1 de setiembre de 1896).

Badiou cuando indicó que tenía una "observación banal" sobre el litigio entre poesía y filosofía, observación que aterrizaba en la idea de que "los grandes poemas se dejan traducir" (QPP 17). ¿Es ésta la noción de traducción que tenía en mente, entregando a la prosa filosófica el pensamiento del poema?

Sin duda estas son palabras extrañas de Badiou, especialmente porque parecería que aún reconociendo que los mecanismos sustractivos del poema son formales (sintácticos) el resultado significaría restituirle al poema todos aquellos procesos no-formales (i.e. semánticos) que permiten entrever cuál es la idea del poema y finalmente qué piensa. Para Badiou, entonces, el poema se despoja de materia semántica sólo para que la filosofía se la restituya, pero de una forma en que finalmente será inteligible para todos, de una forma en la que la Verdad del poema salga a la luz. Esto equivale a sostener que la poesía no puede *decir* la Verdad sino solo mostrarla para que la prosa filosófica la haga patente. ¿Es verdaderamente esto lo que sostiene Badiou? Porque esto, sin duda, se parece mucho al dictum platónico de que si se quiere abogar por la poesía, se debe dejar el metro de lado y hacerlo en prosa (*Rep.* X 607d).

El poema de Mallarmé es el siguiente:

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène

Transcribo la traducción que aparece en C 99:[27]

A la nube agobiante callado
Baja de basalto y lavas
En los mismos ecos esclavos
Por una trompa sin virtud

Qué sepulcral naufragio (tú
Lo sabes, espuma, más ahí babeas)
Supremo uno entre los restos
Abolió el mástil desnudo

O será que furibundo a falta
De una perdición alta
Todo el vano abismo desplegado

En el blanquísimo cabello que arrastra
Avaramente habrá ahogado
El seno infante de una sirena

Entonces, Badiou inserta su "reconstrucción filosófica" en prosa:

27 He eliminado los signos de puntuación y los de interrogación y he colocado mayúsculas al inicio de cada verso para homologar la traducción al original.

¿Qué naufragio ha pues engullido hasta el mástil, con sus velas arrancadas, que era el último vestigio de un navío? La espuma que se ve sobre el mar, huella del desastre, lo sabe pero nada dice. La bocina, sirena o trompa del navío, que habría podido avisárnoslo, no se hizo escuchar, impotente, sobre ese cielo bajo y ese mar sombrío, color de roca volcánica, que aprisiona el eco posible del llamado de socorro.

A menos que, furioso por no haber tenido ningún navío para desaparecer, el abismo (mar y cielo) haya engullido a la sirena, cuyo cabello no sería sino la espuma blanca (C 100).

¿Es necesario todo esto? ¿Es indispensable esta "reconstrucción filosófica" en la que, como el mismo Badiou sostiene, "el poema es retirado de toda poesía"? O puesto de otra manera ¿es necesario "retirar toda poesía" del poema para acceder a su "prosa latente" y así finalmente conocer su pensamiento (con la prosa patente de la filosofía)? El poema es pues "un pensamiento impensable" (QPP 65). Impensable por el propio poema pero pensable en principio por la prosa filosófica. De paso, en esto consiste una de las objeciones de Badiou a la antifilosofía, explícitamente, a que la filosofía deba ser escrita en verso, como propuso Wittgenstein.[28]

Veamos qué hace Badiou con esta "reconstrucción". Daré un ejemplo. En el poema de Mallarmé la espuma (el nombre "espuma") juega un papel central porque "se emplea aquí mediante

28 "Philosophy ought really to be written only as a poetic composition"—cf. L. Wittgenstein, *Culture and value*, traducción (al inglés) de Peter Winch, The University of Chicago Press, Chicago 1980, p. 24e. Y cf. también AW 24. Tampoco debe pasarse por alto el agregado de Agamben: "en la poesía sólo se debería filosofar" (QF 45).

dos hipótesis, separadas por *ou cela que*" (C 100). En un caso la espuma sería la huella de un naufragio, en otro la huella de la sumersión de una sirena. Cada hipótesis da inicio a una cadena metonímica que conduce al desvanecimiento de una serie de nombres. A partir de la primera hipótesis se desvanecen (se tachan, se "sustraen") los nombres *navío*, *mástil*, *trompa*; a partir de la segunda, *sirena* (y tal vez *cabello*). Ahora bien, esta disección hipotética a partir del *ou cela que* (o será que) lleva a Badiou a afirmar que se trata de un caso de lo indecidible, es decir, de "esto, o también aquello" (C 101) y, en consecuencia, a declarar a la espuma (al nombre "espuma") como "indecidible" (C 101). Parece exagerada esta afirmación ya que permitiría tratar cualquier caso de disyunción gramatical como un caso de indecidibilidad. En el ejemplo de indecidibilidad que di en la sección anterior ("María o yo *estará/estaré/estaremos* despierto(s) a las cuatro") el punto era que *la gramática* misma no podía decidir qué forma se deduce de sus reglas y eso hacía que dicha construcción fuera indecidible para *la gramática*. Lo que Badiou parece querer decir con su exégesis filosófica es que la indecidibilidad reside en la disyunción ejecutada por *ou cela que*. Eso sería como comentar el ejemplo de "María o yo..." diciendo que es indecidible porque no sabemos si María o yo es la que estará despierto. Pero eso es trivial porque eso atañe a cualquier uso de una disyunción gramatical.[29] En otras palabras, sospecho que *esa* indecidibilidad no hace borde.

Badiou comienza su Meditación diecinueve en *El ser y el acontecimiento* indicando que en los poemas de Mallarmé "el

29 Un caso distinto sería afirmar que el conjunto de operaciones booleanas (esencialmente, "y", "o" y "no") producen indecidibilidad (o cualquier otra cosa) de tal manera que cabría suponer que ellas no son parte del lenguaje natural original sino una imposición posterior del sistema conceptual humano—una posibilidad que me resulta atractiva pero no es esto lo que propone Badiou.

sentido (unívoco) del texto depende de lo que declaremos que ahí se ha producido" (S&A 215). Y por ello, "hay algo de policial en el enigma mallarmeano" (S&A 215). ¿Fue esto o lo otro? Hacia el final de la misma Meditación, Badiou afirma que la ética equivale al imperativo "Decide en el punto indecidible" (S&A 222). El puente que conecta estas proposiciones es el siguiente: "La poesía es la asunción estelar de ese puro indecidible que es, sobre fondo de vacío, una acción de la que no se puede *saber* que ha tenido lugar hasta tanto no se haya *apostado* sobre su verdad" (S&A 216).

Entonces, si conectamos los puntos, la apuesta no puede ser colocada por la propia expresión poética sino por la prosa patente de la filosofía. El problema con el poema para Badiou no es que no exprese verdades sino que las expresa de tal forma que son verdades indecidibles. El poema se mantiene en un estado de indecidibilidad permanente y, por lo tanto, no puede ejecutar el imperativo ético de optar por una u otra posibilidad. Y es aquí donde interviene la filosofía,...y la prosa. La prosa *decide* lo que el poema deja en suspenso. Todo esto, por supuesto, si nos atenemos a una versión de lo indecidible que prácticamente se reduce a cualquier disyunción gramatical.[30]

Pero tal vez haya una indecidibilidad más crucial en todo esto y entonces el lema ético debería corresponder más bien a un imperativo distinto, a "decide donde la sintaxis no decide". Y eso se abre a una indecidibilidad totalmente diferente a la de optar por una mera disyunción gramatical porque supone actuar (o tal vez mejor, pensar) cuando la disyunción es entre lenguaje y no lenguaje.

30 Badiou parece advertir esto en su análisis de Rimbaud (C 121) indicando que se trataría de "una descripción dual [...] entre dos figuras incompatibles del ser" (C 129), pero esta noción de indecidibilidad sigue ligada a una determinación retórica más que lógica.

La meta de la diseminación es la des-objetivación de los objetos para que "devengan otra cosa de lo que son" (QPP 21). Por ello, el mecanismo central de la diseminación es la metáfora. Mediante la metáfora "los objetos pierden su objetividad, no por efecto de una falta, sino de un exceso" (QPP 21).

Asumiré en lo que sigue que el esquema general de la metáfora es <a es b>, una simplificación del célebre cuaterno aristotélico de la metáfora por analogía (cuyo esquema es, <a : b :: c : d>).[31] Es cierto que algunos casos comunes de metáfora como "la primavera de la vida" parecerían quedar excluidos con esta simplificación pero hay formas de acomodarlos en el esquema simple. En todo caso, el punto que quiero discutir aquí es más general y apunta directamente a la noción de lo innombrable.

¿Por qué emplea Badiou la metáfora como herramienta de la diseminación? La respuesta es simple: el esquema <a es b> permite que a sea "otra cosa de lo que es", a saber, b. Pero Badiou le agrega un correctivo a esta fórmula. La diseminación se plasma plenamente si la metaforización es infinita. La des-objetivación del objeto se logra por una "distribución metafórica infinita" (QPP 21). En otras palabras, la metáfora infinita es aquella cuyo esquema es [<a es b> & <b es c> & <c es d> &...]. No hay ninguna razón para detener una metáfora una vez que ésta se echa a andar. En realidad sí hay razones, pero todas ellas son esfuerzos por contener la diseminación y de hacerla obedecer la clausura

31 Aristóteles, *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid 1974, (21) pp. 203-205.

semántica. Hay dos casos evidentes. En ambos la tarea es la de *fijar* algún término o, lo que es lo mismo, la de fijar un significado. La detención del proceso metafórico para fijar un significado es similar al famoso "punto de almohadillado" (*point de capiton*) planteado por Lacan para detener el despliegue de la cadena significante con el fin de asignarle un significado y hacerla signo.[32]

El primer caso evidente, entonces, es el del uso del lenguaje cotidiano. Recordemos que el lenguaje cotidiano corresponde al cuerpo del lenguaje, a sus regiones menos periféricas (las que tienen que ver por ejemplo con la comunicación y/o con el trabajo en grupo). Si la diseminación metafórica efectivamente se disemina al infinito entonces haría que una frase como "Compré un libro" pudiera significar que compré cualquier cosa (ya que libro es perro es nube es...) o que le hice cualquier cosa a un libro (ya que comprar es leer es destruir es...) o la indefinida combinatoria de ambas.

El segundo caso evidente es el de la crítica literaria tradicional abocada a la 'interpretación' de textos literarios. Toda interpretación es una versión de la metáfora y se acoge a su esquema general <a es b>. Tal vez caricaturizo y tal vez muy pocos críticos lo hacen pero la tentación de que a sea un texto y b el resultado del análisis crítico es permanente. Por supuesto, en tales circunstancias al crítico no le interesa que el proceso de diseminación metafórica continúe porque si no su delicada pieza b perdería sustancia y se volvería en c y en d y así sucesivamente, hasta no haber dicho nada en absoluto.

El objetivo, y al mismo tiempo el riesgo, de la idea de una metaforización infinita es la total inestabilidad de la nominación.

32 Tal vez la primera aparición del término *point de capiton* en Lacan es en el *Seminario III. Las psicosis*, en la sesión del 6.6.1956 como mecanismo que detiene el despliegue, de otro modo interminable, de la cadena significante.

Los nombres son inestables (decía Platón) y su inestabilidad consiste en que las cosas ya no se conforman a ellos (decía Gould) y así el mundo se vuelve inmanejable. En efecto, Badiou sospecha que la des-objetivación metafórica recae sobre los objetos, que son los objetos (y aquí abro la duda ¿del mundo o del lenguaje?—sospecho que Badiou se inclina por lo primero) del mundo los que pierden sustancia. Revisemos esto.

Un ejemplo de metáfora del tipo <a es b> es "el tiempo es oro". ¿Qué está ocurriendo aquí? Aparentemente, para Badiou lo que ocurre es que decimos que el objeto-tiempo es el objeto-oro. Pero esto es extraño porque nadie, ni un poeta ni un usuario común de la metáfora, piensa eso; nadie cree que en efecto el objeto-tiempo se convierte en el objeto-oro. Además, eso *no* es lo que hace una metáfora. Si el esquema básico de la metáfora es <a es b> primero debemos entender que tipo de verbo "ser" se está empleando aquí. Hay dos formas de entender el verbo "ser" y ambas se ilustran a continuación:

(1) César Vallejo es el autor de *Trilce*.

(2) César Vallejo es flaco.

El primer uso (1) se denomina ecuativo, porque funciona como una ecuación que pone en balanza los dos lados de la cópula (ahora entendida como el signo de igualdad, "="). Así, (1) es equivalente a (1a),

(1a) César Vallejo = el autor de Trilce.

Lo que el verbo "ser" ecuativo afirma es que las expresiones "César Vallejo" y "el autor de *Trilce*" son co-referenciales, es decir, refieren al mismo objeto. Pero eso no es lo que ocurre en (2). En

(2) uno de los términos ("flaco") no refiere a nada y por lo tanto no puede ser co-referencial con el otro ("César Vallejo"). En este uso, el verbo "ser" no es ecuativo sino predicativo. Es decir, es parte de la predicación "ser-flaco" aplicada a César Vallejo. Así, (2) es equivalente a (2a),

(2a) ser-flaco (César Vallejo)

donde "César Vallejo" es un argumento del predicado "ser-flaco". Similares usos del verbo "ser" predicativo son expresiones como "César Vallejo es peruano", "César Vallejo es poeta" o incluso "César Vallejo es un poeta vanguardista".

Ahora bien, la cuestión que debemos resolver antes de avanzar es si el verbo "ser" en el esquema general de la metáfora <a es b> es ecuativo o predicativo. Badiou parece pensar que es ecuativo, pero eso, creo, sería un error. El primer argumento, y el más obvio, es que si "El tiempo es oro" es una instancia del esquema <a es b> entonces, si el uso de "ser" es ecuativo, "oro" debería ser un término referencial y no lo es, de la misma manera que no lo es en "César Vallejo es poeta". La metáfora "El tiempo es oro" supone un uso claramente predicativo de "oro". Veamos cómo funciona.

Cuando decimos "El tiempo es oro" queremos decir que el tiempo es valioso. Pero, para querer decir eso debemos asumir que el término "oro" (ojo, no el oro) tiene un conjunto de rasgos enciclopédicos que asociamos a él. Una rápida ojeada al conjunto de dichos rasgos expresados en el Diccionario de la Lengua Española (de la Real Academia Española)[33] arroja los siguientes: elemento químico, metálico, número atómico 79, amarillo,

33 Cito por conveniencia al DLE pero no sin cierta incomodidad, incomodidad que surge de enterarme, por ejemplo, que el término "rojo" es definido como

dúctil y maleable, conductor del calor y la electricidad, escaso, se usa en joyería, en la fabricación de monedas y en odontología, su símbolo es Au. Pero, ciertamente, cuando decimos "El tiempo es oro" no queremos decir todo eso, que es lo que deberíamos querer decir si el verbo "ser" usado en la metáfora fuera ecuativo. Cuando decimos "El tiempo es oro" *no* queremos decir que el tiempo es un elemento químico, ni que es un metal, ni que tiene el número atómico 79, ni que es amarillo, etc. Queremos decir que es valioso, propiedad derivada de *uno* de los rasgos listados, su escasez. No hace mucho me enteré de que otro rasgo enciclopédico asociado al oro es que es soluble en agua regia. Bueno, ciertamente tampoco queremos decir que el tiempo es soluble en agua regia cuando decimos "El tiempo es oro". Es claro, entonces, lo que está ocurriendo aquí. Lo que hace el procedimiento metafórico de la forma <a es b> es dos cosas: (1) asume crucialmente que el verbo "ser" se emplea en su sentido *predicativo*; y (2) que lo que se predica de a es *uno* (y, probablemente, solamente uno) de los rasgos asociados a b.

Esto nos devuelve a la cuestión de si la nominación poética nombra objetos (que parece ser la vía de Badiou)[34] o si nombra nombres (la vía que propongo aquí). Pero si la metáfora debe entenderse predicativamente entonces parece claro que el procedimiento de nominación de la metáfora es una operación sobre el lenguaje y no sobre (los objetos de) la realidad.

color "semejante al de la sangre" (¿arterial o venosa? no se explicita) o "al del tomate maduro" (!).

34 He encontrado un caso en el que Badiou afirma que la nominación poética consiste en "nombrar el nombre" y está en C 100. Pero la afirmación es ambigua entre *pronunciar* el nombre y ponerle un nombre al nombre. En todo caso, Badiou no desarrolla esta posibilidad.

Hay otro argumento para lo anterior que proviene directamente de la lingüística. Cuando derivamos adjetivos de sustantivos (por ejemplo, "serpentino" de "serpiente" o "cobrizo" de "cobre") el procedimiento es el mismo que el de la metáfora: el adjetivo resultante selecciona *uno* (y, probablemente, solamente uno) de los rasgos asociados al sustantivo. Así, nuevamente siguiendo al DLE, asociamos a "serpiente": reptil, sin pies, aproximadamente cilíndrico, muy largo respecto de su grueso, cabeza aplanada, boca grande, piel escamosa,... Pero cuando decimos "El recorrido es serpentino" no queremos decir que es un reptil, ni que no tiene pies, ni que tiene boca grande, etc. sino probablemente un predicado que derivamos del rasgo "ser muy largo" y que precisamos popularmente como que se enrosca sobre sí mismo. Igual con el otro ejemplo mencionado. "Cobrizo" alude a una sola propiedad asociada a "cobre", a saber, su color—y no a su número atómico (29) ni a que se emplea en la fabricación de alambres y monedas, ni a que es un buen conductor de la electricidad.

Lo que estos ejemplos muestran es que la metáfora, así como la derivación morfológica, son operaciones sobre el lenguaje y no sobre (los objetos de) la realidad. Si la metáfora es una nominación no es una nominación (nueva, ingeniosa, inesperada) *de un nombre*. Y todo se realiza al interior del lenguaje.

Esto nos obliga a regresar a la idea de Badiou sobre la diseminación como procedimiento poético. Como hemos visto, para Badiou la metaforización (infinita) des-objetiviza el objeto por exceso, por "una equivalencia excesiva con otros objetos" (QPP 21). Pero no es *equivalencia* lo que está ocurriendo con la metáfora porque no es el verbo "ser" *ecuativo* el que opera en ella sino el predicativo. El procedimiento, por así decirlo, es más fino. Se

trata de añadirle a a, en el esquema <a es b>, un rasgo lingüístico (no real, digamos) de b. El resultado es similar en el sentido de que ahora a se des-estabiliza, de tal manera que, si continuamos (infinitamente) con el procedimiento, todos los nombres se contaminan de los rasgos de cualquier otro. Al infinito, todos los nombres en un diccionario significarían lo mismo.

La cuestión es si este mecanismo está al servicio de lo innombrable y, de estarlo, de qué forma. ¿Logra la metáfora (infinita) forzar lo innombrable o los posterga infinitamente? Recordemos que no se trata de encontrar un nombre a un objeto que no lo tiene ni de encontrar un objeto que no lo tiene (o que no lo puede tener) para ponerle uno. Pero, sobre esto último, los objetos, en tanto reconocidos como tales, siempre pueden acceder a un nombre; y, sobre lo primero, la tarea de encontrar nombres para objetos que no lo tienen, es común y cotidiana. Más aún, incluso encontramos nombres para objetos que no existen. La nominación poética va, creemos, por otro lado; va, como hemos dicho, por el lado de encontrar nombres a nombres. Finalmente, la tarea es la de forzar nombres a aquello que es innombrable en este sentido exacto: nombrar nombres que no se dejan nombrar. ¿Es la metáfora el mecanismo para esto?

Hay un punto no menor que debemos considerar. Si se cumple la tarea de diseminación por metaforización infinita, es decir, si cada metáfora del tipo <a es b> puede extenderse interminablemente de tal forma que la expresión [<a es b> & <b es c> & <c es d> &...] se expande al infinito, el resultado no puede ser otro que la indiferenciación completa de los nombres. O, puesto de otra forma, todos los nombres devienen uno solo y ese único nombre nombra todo, la culminación del sueño de Babel: "hagámonos *un* nombre" (*Gen.* 11, 4), remarcando la singularidad del nombre . Un lenguaje de un nombre único equivale a

la destrucción del lenguaje tal como lo conocemos. Ahora bien, uno puede preguntarse si el forzaje que ejerce la metaforización infinita y que desemboca en la indiferenciación de los nombres no nos conduce hacia lo innombrable. Es decir, es *ese* nombre, el nombre único, el nombre que no se puede nombrar? ¿Es ese nombre lo innombrable? En términos lógicos tendría sentido: si el nombre es único no podría tener nombre porque dejaría de serlo. No es claro, sin embargo, que éste sea el destino al que queremos llegar con la metáfora y tampoco parece ser el que Badiou tiene en mente.

Abriré otro flanco. Hay una fórmula tradicional que indica que "no hay metáfora de la metáfora". En otras palabras, una metáfora sólo puede desplazarse (metonícamente, tal vez infinitamente o tal vez no) pero no puede metaforizarse ella misma. Por lo tanto, la metáfora es su propio límite. Exploremos, así sea brevemente, este límite. Y el resultado será encontrarnos con dos especímenes metafóricos que si no atentan directamente contra la fórmula tradicional ("no hay metáfora de la metáfora") rozan esa posibilidad. Estos dos especímenes extraños son la metáfora tautológica del tipo "La ley es la ley" y la metáfora negativa del tipo "Ningún hombre es una isla".[35]

Davidson ha sostenido que todas las metáforas son falsas,[36] *literalmente* falsas—que es, aparentemente, el único sentido de falsedad que pueda interesar (después de todo ¿qué puede querer

35 Otros ejemplos de metáforas tautológicas son "Negocios son negocios", "Guerra es guerra", "Las cinco son las cinco", etc. Las metáforas negativas son tremendamente escasas. Posibles candidatos son: "No es el infierno, es la calle. No es la muerte, es la tienda de frutas". de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca—aunque la estructura no es exactamente la misma.

36 D. Davidson, "What metaphors mean", en *Inquiries into truth and interpretation*, Clarendon Press, Oxford 1984, pp. 254-264.

decir que una expresión es figurativamente falsa?). El tiempo no es oro, a menos que, como he sugerido, consideremos el procedimiento metafórico como uno de predicación (con empleo del verbo "ser" en su sentido predicativo en el esquema <a es b>) y no de ecuación o equivalencia. Pero aún si empleamos esta puerta de escape tendríamos que hablar de la falsedad de una predicación. Independientemente de ello, hay algo importante que la afirmación de Davidson pone de relieve.[37] "El tiempo es oro" es una metáfora solamente porque, en sentido estricto, tiempo y oro no son lo mismo y decir que lo son (que sería el trabajo de la metáfora) es una falsedad patente. Nótese que cuando canjeamos la metáfora y decimos "El tiempo es valioso" la metáfora se pierde. Similarmente, "el transparente desierto" puede ser una metáfora pero no "el árido desierto" porque dentro del nombre "desierto" ya aparece el rasgo "aridez" (imposibilitando cualquier traslado de *b* a *a* en la fórmula <a es b>). Lo que el dato de la falsedad necesaria de la metáfora pone de relieve son los límites de la metáfora, los límites de la simple metáfora predicativa. Es aquí, justamente, que una consideración de los casos de la metáfora tautológica y de la metáfora negativa puede ser provechoso. Estos dos casos son anómalos porque ambos parecen ser verdaderos. En efecto, "La ley es la ley" parece ser *necesariamente* verdadero (como cualquier tautología) y "Ningún hombre es una isla" parece ser una constatación banalmente cierta. Pero sospecho que no lo son, que ni una es necesariamente verdadera ni la otra es una banalidad. Más bien, ambos casos exigen una construcción un tanto más compleja para elucidarlos debidamente.

37 Cf. también J.-C. Milner, *La puissance du détail*, Bernard Grasset, París 2014, especialmente la sección "Les pièges de l'analogie", pp. 38-42.

La metáfora tautológica ha sido examinada por Slavoj Zizek a propósito de la identidad como determinación reflexiva.[38] Como instancia del esquema <a es b> la metáfora tautológica es interesante porque parece ofrecer dos anomalías. Primero, parece tratarse de un caso de verbo "ser" *ecuativo*; y segundo, parece ser necesariamente verdadera. ¿Qué ocurre con "La ley es la ley"? Veamos un contexto en el que la frase se usa. Uno excede el límite de velocidad conduciendo un automóvil y un policía nos detiene. "El límite de velocidad es 50 km/h y usted iba a 75". Entonces establecemos el motivo: "debo llegar a una reunión muy importante y estoy retrasado..."—seguramente para indicar que en nuestro caso concreto la ley no debe aplicarse. Es aquí que emerge la frase en la voz de la autoridad: "Lo siento: *la ley es la ley*". Y lo que el policía quiere decir es: la ley universal que se aplica a todos también se aplica a su caso particular, no hay ley particular. Pero Zizek agrega que la ley particular es un caso de rebelión contra la violencia de la ley general: "La primera ley ("la ley es...") es la ley universal en tanto opuesta abstractamente al crimen, mientras que la segunda ley ("...la ley") revela la verdad oculta de la primera: la violencia obscena, el crimen absoluto y universal como su reverso escondido".[39]

Pero lo importante aquí para nosotros es la posibilidad abierta de que las dos leyes *no* son la misma y por lo tanto no hay propiamente tautología. ¿Qué dice la metáfora? ¿Dice que, en efecto, las dos leyes son la misma ley? ¿Hay ecuatividad? Tampoco. En realidad asoma una construcción más compleja. Cuando decimos que "La ley es la ley" no decimos solamente ni una tautología (si las dos leyes son la misma ley) ni una

38 S. Zizek, *For they know not what they do*, Verso, London 2008 [1991], p. 33 y ss.

39 *Ibid.*, p. 34 (mi traducción).

imposición legal (si las dos leyes no son la misma ley y por lo tanto la frase fuerza a que lo sean). Lo que en verdad estamos diciendo es que "La ley es... "La ley es la ley" ", cualquiera sea el tratamiento interno que le demos a la frase original. La metáfora se activa cuando prefijamos "La ley es..." a la construcción original, obteniendo un esquema como el siguiente: <c es <a es b> >. Lo que el prefijo (c) exhibe es una indiferencia total por el mecanismo metafórico original y ya no importa si se trata o no de una tautología ecuativa o una predicación. Pero esto supone dos cosas: uno, que hemos metaforizado la metáfora original con el prefijo; y dos, que la prefijación abre las puertas a una regresión infinita. En efecto, si <a es b> se entiende en este caso como <c es <a es b> >, nada impide que ésta figura se entienda a continuación como <d es <c es <a es b> > >, etc. Por supuesto, quien advirtió esto fue Gertrude Stein, que a su "rose is a rose", le prefijó iterativamente "rose is..." tres veces. En verdad, dada la naturaleza jerárquica de la construcción poco importa si se trata de una prefijación o de una sufijación. "La ley es la ley" no es una tautología; pero no lo es solamente si es una metáfora. Pero, para serlo, debemos asumir que la destrucción de la tautología es posible sólo si declaramos (meta-metafóricamente) que "La ley es la ley" es "La ley". Lo que el prefijo logra es des-tautologizar la frase original.

El mismo efecto puede percibirse en el segundo caso insólito, el de la metáfora negativa. Como hemos dicho, las metáforas negativas son tremendamente escasas. La primera explicación para esta escasez podría ser que las metáforas negativas son verdaderas. En efecto, ningún hombre es una isla. Pero ¿es eso lo que quiere decir la frase? Y ¿por qué no hay más metáforas de este tipo? ¿Por qué no industrializamos el mecanismo y llegamos a producir frases como "ningún pingüino es un violín" o "ninguna teoría es un pepino de mar" o... ?

Como en el caso de "La ley es la ley", "Ningún hombre es una isla" supone una construcción más compleja de la que aparece. Primero, supone asumir que, en un primer estrato, decimos que "el hombre es una isla". Ahora bien, "el hombre es una isla" es claramente una metáfora: predicamos de "hombre" uno de los rasgos enciclopédicos asociados a "isla", por ejemplo, el estar rodeada de agua por todas partes (o de su derivado: "aislada"). Apropiadamente, dicha frase es falsa. Pero luego de haber construido esa metáfora, la negamos. Decimos que dicha metáfora ("el hombre es una isla") es falsa y llegamos a "Ningún hombre es una isla". Si en el caso de la metáfora tautológica el prefijo hacía que la frase de base se convirtiera en metáfora aquí la operación es la inversa: la prefijación negativa parecería que desactiva el valor metafórico de la frase de base. Hemos falseado una metáfora. Hemos afirmado hace un momento que el único sentido de falsedad que nos puede interesar es el de la falsedad literal ya que no sabríamos a qué correspondería una falsedad figurada (o metafórica). Pero ahora tenemos un caso ante nosotros. Igual que en el caso de las tautológicas, la metáfora negativa exige una construcción sobre una metáfora. En este caso, a la metáfora original "el hombre es una isla", se prefija una negación resultando en <no <a es b> >. Nótese que la base negada debe ser una metáfora. No funciona, como metáfora negativa, una frase como "Ningún desierto es árido" porque "el desierto es árido" no es una metáfora (porque no es falsa, siguiendo a Davidson).

No estoy seguro de que podamos hablar plenamente de que estos sean casos de metáforas de metáforas, pero al menos son construcciones que exigen una base metafórica para poder operar. Ambas tienen la forma <c es <a es b> > y la cuestión es entender mejor la relación entre el prefijo (c) y la base metafórica. Las tres

construcciones que hemos revisado tendrían, por lo tanto, los siguientes esquemas:

metáfora (simple): <a es b> & <b es c> & <c es d> &...
metáfora tautológica: <c es <a es b>>
metáfora negativa: <neg <a es b>>

y estarían vinculadas, entonces, a tres de los procedimientos sustractivos de Badiou. Como él mismo afirma, la metáfora (simple) está conectada con la diseminación *tout court*. La metáfora tautológica estaría conectada con *lo indiscernible*, de la siguiente manera: la regresión (infinita) de la prefijación no hace sino volver indiscernible la distinción entre una ley y otra, o más generalmente, entre a y b en el esquema. Y la metáfora negativa estaría conectada a *lo indecidible* en tanto la regresión (infinita) de la negación mantendría permanente en suspenso si se trata o no de una metáfora ya que cada negación aseguraría, alternadamente, que el hombre es una isla y que no lo es.

En todo caso, recordemos una vez más, que nuestra meta sigue siendo la de forzar el encuentro con lo innombrable, con aquel nombre que no se puede nombrar, evitando en lo posible, al intentarlo, la destrucción completa del lenguaje.

La metáfora no sólo limita con sus propios límites. Los mecanismos de sustracción y diseminación auspiciados por Badiou pueden encontrarse también en otras operaciones con resultados similares. En un breve texto sobre Jorge Eduardo Eielson, (en particular, sobre un período de su obra, el que antecede a *Habitación en Roma*) José Ignacio Padilla ha iluminado mecanismos del poema que generan dichos resultados similares, resultados que él llama "des-identificación, anti-expresividad, des-materialización" y finalmente "anti-representación".[40] La importancia del análisis de Padilla radica en que nos pone de cara a los logros diseminativos de Badiou por otros medios, sin tener que recurrir a la figura de la metáfora, o recurriendo a ella para traspasarla, pero al mismo tiempo adjudicándose para sí los resultados de los mecanismos sustractivos del poema. Para Padilla, además, estas operaciones que efectúa Eielson constituyen una "higiene del lenguaje"[41]—y menciono esto porque en la siguiente sección haré ver que todo esta está conectado con un episodio de salud pública.

Hay un poema de Eielson que merece notarse especialmente, titulado "Inventario".

astros de diamante

cielo despejado

árboles sin hojas

40 J. I. Padilla, "Eielson post-simbólico / Escultura de palabras", en *Pesapalabra*, Boletín de poesía y crítica, (Nº 2) Lima 2018 , pp. 40-44.

41 *Ibid.*, p. 41.

muro de cemento
puerta de hierro
mesa de madera
vaso de cristal
humo de tabaco
taza de café
hoja de papel

torre de palabras

hoja de papel
taza de café
humo de tabaco
vaso de cristal
mesa de madera
puerta de hierro
muro de cemento
árboles sin hojas
cielo despejado
astros de diamante

Para Padilla "[el poema] despliega dos escenas de lenguaje que entran en conflicto". La primera sería la de un "sujeto-poeta que está escribiendo con un cigarrillo en una mesa y que ve un cielo despejado y árboles sin hojas". La segunda "la representación en un poema de un sujeto que está escribiendo, un simulacro del momento de la representación".[42] En la segunda escena, entonces, el sujeto escribe que escribe, en un gesto auto-referencial y por ello el poema repite especularmente la primera escena: en la

42 *Ibid.*, pp. 42-43.

primera se va de los astros a la hoja de papel en la que se escribe el poema, en la segunda se va de la hoja de papel a los astros. La bisagra entre ambas escenas es el verso "torre de palabras". Padilla sugiera que esta "torre de palabras", como verso auto-referencial, hace que el poema cancele la distancia entre representación y objeto y se vuelva, él mismo, una cosa más en el mundo, una torre de palabras, literalmente—o tal como él lo llama, una "escultura de palabras". En consecuencia, "Al hacer un inventario del mundo, el poema se muerde la cola, pues termina inventariándose a sí mismo",[43] se vuelve una cosa más al lado de la taza de café.

¿Qué ha hecho el poema? Padilla sostiene que "ha desplegado sus propias coordenadas de percepción".[44] El nombre que nombra los objetos del mundo (astro, cielo, árboles, muro, etc.) es a su vez re-nombrado con los mismos nombres. El nombre "astro", por ejemplo, que nombra un astro en la primera escena, nombra ahora al nombre "astro" que nombra un astro. Este es el procedimiento de morderse la cola aludido. Para lograr que el poema se cosifique, para que se vuelva un objeto más en el mundo, debe perder significación y reducirse a nombre, ya sea a nombre de objetos o a nombre de nombres. Pero tal vez el proceso de cosificación requiere de algo más. No es suficiente reducirse a nombre; parece indispensable que el nombre así reducido, no nombre, no nomine: el poema debe asomar como nombre que no nombra.

Un proceso semejante de reducciones cosificantes y anti-representacionales ocurre en otros dos poemas examinados por Padilla. Uno, "Caso nominativo", es un poema en el que Eielson se pregunta qué ocurrirá mañana cuando "el gato [se llame]

43 *Ibid.*, p. 43.

44 *Ibid.*, p. 43.

cielo"; otro, "Azul ultramar", es un poema en el que los nombres "corazón" y "saxofón" entran en un intercambio voraz, estimulados por su propia materia fónica y no por un simple re-nombramiento de objetos. Padilla, vía Eielson, parece ofrecer un ejemplo transparente de la diseminación por metaforización infinita de Badiou. Pero si en Badiou la diseminación era horizontal, en Padilla se trata de una metaforización (o re-nominación) que opera auto-referencialmente, como si el desplazamiento de los nombres ocurriera dentro del nombre mismo y no al exterior de éste.

Todo esto hace sospechar a Padilla de que lo que está en juego aquí es un mecanismo anamórfico que encaja muy bien con su idea de que los poemas despliegan sus propias coordenadas de percepción. No se trata de metáfora, por lo tanto, sino de *anamorfismo*. Como lo define Zizek, el cambio de perspectiva provocado por el anamorfismo produce una alteración completa del sistema simbólico (léase del sistema de significantes) por el cual a pesar de que nada cambia en la realidad, en el mundo de los objetos, súbitamente nada queda como antes.[45] Si los nombre re-nombraran objetos el cambio sería efectivo y horizontal, pero como el cambio es al interior del lenguaje (nombres por nombres) nada parece afectar al mundo como tal. Cierto, los efectos anamórficos son efectos esencialmente ópticos que se manifiestan paradigmáticamente en objetos visuales (un caso emblemático es el cuadro "Los embajadores" (1533) de Hans Holbein) pero Padilla traslada el efecto al poema.

Hay un complemento, por lo tanto, a los procesos sustractivos en Eielson (a la des-identificación, a la anti-representación, etc.) que culminan en la cosificación del poema. En efecto, una

45 S. Zizek, *For they know not what they do*, Prefacio a la segunda edición, Verso, Londres 2008 [1991], p. lxxxvi.

vez que el poema cancela toda posibilidad de referir y de significar el poema asoma como una cosa más en el mundo. Pero eso no es suficiente para que el poema piense. El poema como cosa no piensa. El complemento indispensable es que una vez cosificado el poema debe entrar en tensión con el poema, digamos, plenamente significativo. Y esa tensión es la que viene a ser pensada por el anamorfismo: el poema puede verse como A o como B, como objeto significante o como objeto cosa, pero si lo ves como A ya no lo puedes ver como B y viceversa. El poema mismo se vuelve indecidible y ya no por una mera disyunción gramatical sino por una disyunción perceptiva. Si nos decidimos por A o por B debemos mantener en suspenso, pero no ausente, la posibilidad no elegida. Y es esa suspensión la que piensa, constantemente, su propia indecidibilidad.

La contradicción, sin embargo, es un pariente más radical del anamorfismo y lo es porque la contradicción nos pide considerar algo de dos formas distintas (opuestas) al mismo tiempo. El anamorfismo es más amable: puedes verlo de esta forma y entonces A o puedes verlo de esta otra y entonces B. Lo que la contradicción pide es ver A y B simultáneamente y más, porque la simultaneidad ha de ser de dos propiedades opuestas. Por esto, si bien el anamorfismo es esencialmente una cuestión de óptica, la contradicción nunca lo es. No hay contradicciones visuales; hay paradojas visuales como las construcciones de Escher. La contradicción es una criatura del lenguaje verbal y sólo vive en él. Así formulada, en su radicalidad, la contradicción es "un rasgo definitorio" del lenguaje verbal.[46] Pero si lo es, "si decidimos que la contradicción define al lenguaje y el lenguaje al ser humano, nos

46 C. Piera, "Contradicción y 'lógica poética'" (con R. Quance) en *Contrariedades del sujeto*, La balsa de la Medusa, Madrid 1993, p. 81.

definimos, personalmente y en cuanto especie, por la contradicción. Que es decir la no identidad".[47]

El ataque más feroz contra la contradicción se encuentra en el Libro *Gamma* de la *Metáfisica* de Aristóteles. Allí, Aristóteles sostiene que "el principio más firme de todos [...], aquél acerca del cual es imposible engañarse" es el siguiente, que "es imposible (...) que un mismo atributo se dé y no se dé simultáneamente en el mismo sujeto y en un mismo sentido"; y un poco más adelante: "es imposible, en efecto, que nadie crea que una misma cosa es y no es".[48] La contradicción es, inicialmente, un efecto de la predicación. No se puede atribuir (predicar) de un objeto que posea y no posea, simultáneamente, un mismo atributo. Es una contradicción decir de un determinado perro que "es negro y no es negro simultáneamente"; o que ese perro "es y no es a la vez". En tanto efecto de la predicación, la contradicción es estrictamente verbal. Una imagen no puede ser contradictoria. Tal vez por ello Lorca consideraba que la poesía "imaginativa" era la menos elevada de todas o simplemente un primer escalón en la construcción del poema.[49]

Aristóteles advierte inmediatamente después de formular su "Principio de no contradicción" que es un Principio lingüístico (no ontológico) y que es indemostrable. El mundo no ofrece ningún argumento a favor del Principio—salvo el indirecto de que, en efecto, no hay casos de cosas que son y no son a la vez. *Ceteris paribus*, en un mundo sin lenguaje verbal no

47 *Ibid*. p. 81.

48 Aristóteles, *Metafísica de Aristóteles*, traducción de Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid 1970, Libro Γ, 1005b 10-25, pp. 166-167.

49 Cf. Carlos Piera, *op. cit.*, p. 85.

existe la contradicción. "Pero se puede demostrar por refutación" dice Aristóteles.[50] La refutación puede operar sólo si alguien ("el adversario", dice Aristóteles) dice algo. Pero ya que viola el Principio de no contradicción "no dice nada", la refutación consiste en hacerle ver que "no ha dicho nada". Y, a continuación, Aristóteles siembra una analogía curiosa: aquél que enuncia una contradicción es "semejante a una planta"[51] porque, como las plantas, no dice nada.

No decir nada es no significar. Aristóteles sospecha que aquél que dice "el hombre es ciego y no es ciego (a la vez)" podría argumentar que no dice "hombre" en el mismo sentido. El término podría significar "animal bípedo" o "animal que escribe" y podría no ser ciego como lo primero pero serlo como lo segundo. En otras palabras, uno podría argüir que se trata de anamorfismo (de ver un término bajo cierta definición o bajo cierta otra) y no de contradicción. A esto es a lo que Aristóteles llama homonimia. Pero Aristóteles justamente bloquea esta puerta de escape diciendo que "hombre" solo puede significar una cosa y "por significar una sola cosa entiendo lo siguiente: 'hombre' es 'tal cosa' y si algo es un hombre, 'tal cosa' sería la esencia de hombre".[52] Dar el significado de un término supone dar su esencia. Y añade: "el no significar una cosa es no significar ninguna".[53] Este ataque frontal a la homonimia hace que asomen con más claridad ciertos vicios lingüísticos que residen fuera del significar-la-esencia. Algunos de éstos serían,

50 Aristóteles, *op. cit.*, 1006a, p. 169.

51 *homoios phytoi. Ibid.*, 1006a, p. 170.

52 Aristóteles, *op. cit.*, 1006a, p. 171.

53 Aristóteles, *op. cit.*, 1006b, p. 172.

a) la homonimia propiamente dicha: si "a lo que nosotros llamamos "hombre" otros [lo] llaman "no-hombre" (1000b).

b) la ficción: el signo sin cosa, el hircociervo, *tragélaphus* (*De interpretatione* 1a 16).

c) hablar por hablar *(legein logou kharin)*: (1009a).

d) ser "como una planta" (1006a): no dice nada porque no significa nada (asimilable al caso (c) de hablar por hablar).

Aristóteles ha conectado dos grandes casos de no decir nada: contradicción y homonimia. La contradicción es una cuestión de predicados, de predicar cosas opuestas de un mismo objeto (en un mismo sentido y simultáneamente). La homonimia es una cuestión de la unicidad de la significación. Barbara Cassin[54] ha señalado que Lacan trató de condensar "sentido único" y "falta de sentido" (= no decir nada) mediante la fórmula "*l'un-sens*" que es homonímica y que trata de unir los sentidos "uno" y "no" en una sola expresión sonora.

Ahora entendemos mejor que la gran clausura semántica del lenguaje (lo que separa lo que es lenguaje de lo que no lo es) tiene nombre propio y ese nombre es Aristóteles. El Principio de no-contradicción es lo que Cassin misma denomina "la escena primitiva"[55] del lenguaje. El segundo gran logro de Aristóteles es el de haber creado una nueva especie de ser humano: el hombre-planta, el que habla por hablar, el que no dice nada. No hay mejor caracterización del poeta.

54 B. Cassin, *Jacques el sofista. Lacan, logos y psicoanálisis*, traducción de Irene Agoff, Ediciones Manantial, Buenos Aires 2013 [2012], p. 101.

55 *Ibid.*, p. 93.

La función esencial del lenguaje clausurado por el significado-único es la de esconder todas las aparentes deficiencias del lenguaje no clausurado. Decir-algo es posible solamente bajo los efectos de dicha clausura. Y el mecanismo central de dicha clausura es el Principio de no contradicción, el gran "tapa-agujeros del lenguaje".[56] Principio que, recordemos, es indemostrable.

Regreso a Piera: "asumir la contradicción conlleva una forma determinada de radicalidad, que supone, en particular, partir de un lenguaje en que éste no admite imágenes".[57] Una radicalidad superior a la del anamorfismo (que queda anclado en la visualidad) y a la de la indecidibilidad gramatical. Aquello que asume la contradicción no es otra cosa que el poema (la poesía, dice Piera). Para pensar, el poema debe abandonar la imagen; el poema no piensa visualmente. Bien, pero hay algo más: la contradicción que el poema asume para pensar, para hacer borde, para dibujar los límites del lenguaje, distingue a su vez al poema de la prosa—cuyo compromiso (¿pacto?) con la verdad, o con cierta noción de coherencia discursiva, o con la visualidad, no le permite acceder al borde.[58] La "ciudad prohibida" del lenguaje no es una construcción interior sino engañosamente periférica.

56 *Ibid.*, p. 93.

57 C. Piera, *op. cit.*, p. 81.

58 *Ibid.*, p. 82.

"La sintaxis no es poetizable" (QPP 75) dice Badiou. Lo que es lo mismo que decir que no es nombrable. Tal vez la razón de ello sea la que postuló Mallarmé, que siempre debe existir una garantía del poema y esa garantía es la sintaxis. ¿Y si no hay garantía? ¿O si la falta misma de garantía es la falta en el centro del poema? Vallejo forcejea con esta idea en un poema singular de 1937.[59]

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando, viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

59 C. Vallejo, *Poesía completa*, edición y notas de Ricardo González Vigil, Ediciones Copé, Lima 2013, pp. 505-506.

Después, éstos, aquí,
después, encima,
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,
¡cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal.
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

La primera reacción de una buena parte de la crítica ha sido llamarlo un *poema experimental*. Pero ya sabemos que cuando la crítica llama a algo *experimental* es porque no entiende muy bien lo que está pasando o porque lo trata como material de investigación para futuros poemas pero que el poema mismo, como tal, probablemente no está acabado ni pertenece al canon oficial; el poema experimental es una especie de bizarra atracción de feria.

Es posible que el poema se tome por "experimental" porque es visto como un instrumento lúdico al servicio de un juego combinatorio. Tomamos un elemento de acá y otro de allá y el resultado... debería darnos un verso. Por ejemplo, si tomamos un elemento de la primera estrofa, otro de la segunda y así sucesivamente, podemos llegar a armar un verso como *las vertientes conexas ardiendo encima lo horrible*. Se trataría de un juego y, sin duda, es posible tratarlo como tal. Pero sospecho (o quiero creer) que lo que está haciendo Vallejo es otra cosa. Lo que está haciendo Vallejo

con este poema es hacer borde en el sentido que hemos indicado al inicio, es ubicarse en los límites del lenguaje y es, precisamente, enfrentarse con el gran innombrable del lenguaje.

Está claro que el poema está construido en base a estrofas que parecen clases de palabras. En la primera estrofa hay frases nominales, en la segunda adjetivos, en la tercera gerundios, en la cuarta hay un poco de todo (adverbios, pronombres, deícticos,...), y en la quinta nominalizaciones de adjetivos. Hay más. Dentro de cada estrofa hay pequeños gestos dinámicos. En la primera hay alternancias entre el género y el número de sus elementos; en la segunda los dos primeros versos contienen adjetivos no-femeninos y los dos segundos femeninos; en la tercera los gerundios aparecen a veces como tales y a veces como formas "pronominales" (incluyen el morfema *se* al final); en la cuarta las dos primeras palabras y las dos últimas se repiten; y en la última los neutros se imponen casi sin variación formal, todos con adjetivos, todos no-femeninos. Las estrofas son clases de palabras y dentro de cada una de ellas, Vallejo permite pequeños gestos entre sus elementos, pequeños movimientos, alternancias, diferencias.

Hay, sin embargo, una falta inmensa en el poema, un hueco alrededor del cual las cinco estrofas orbitan, yo diría, desesperadamente. Lo que falta en el poema es sintaxis. Casi. No falta completamente porque cuando Vallejo escribe *la paz* ya hay sintaxis en ese sintagma, hay una relación entre el determinante y el sustantivo; lo mismo cuando en la última estrofa escribe *lo horrible*. Pero dejando eso de lado, lo que hace Vallejo es quitarle (o no ponerle) sintaxis al poema, quitarle las conexiones que se establecen entre las palabras, aislarlas en una enumeración infértil. Por ello, el poema nunca agarra vuelo porque no hay sintaxis que lo lance. En eso se parece a esas aves que van de saltito en saltito y que no alzan vuelo. Dan dos, tres pasos sólo para dar dos, tres pasos más, pero

el vuelo queda permanentemente frustrado. Bueno, curiosamente, a ese movimiento de las aves, de saltito en saltito, la ornitología lo llama movimiento *hifalto*. Y eso nos recuerda algo que Vallejo había escrito en Trilce VIII, que comienza así,

> Mañana esotro día, alguna
> vez hallaría para el hifalto poder,
> entrada eternal.

Algunos comentaristas han visto en la forma hifalto un neologismo de Vallejo que puede derivar de construcciones como "hijo + de + algo" (cf. "hideputa, hidalgo"... hifalto). Otros lo conectan a "falto de hijo".[60] No es imposible. Pero sospecho que fue Miguel Casado quien abrió la posibilidad de la lectura ornitológica del término.[61] Casado asocia el movimiento hifalto a una condición general de Trilce: "Así, saltando y con insólito poder de penetración se forja cada vez el engranaje de la estrofas: se exprimen al máximo los recursos locales, casi palabra por palabra, se fragmenta la lengua generando microzonas con sus leyes propias, se acolchan unos versos y se abre la respiración en otros, se tensan repeticiones, suenan sentencias".[62] Es así como andan las palabras de la paz, la abispa,... a saltitos, sin lograr despegar, abandonadas a sus "recursos locales, casi palabra por palabra". Pero por más que generen "microzonas con leyes propias" (que en nuestro poema equivale a los pequeños gestos y alternancias al interior de cada estrofa) lo que les falta es sintaxis. Puede haber ritmo,

60 Cf. n. 93, p. 231 de *Poesía completa*.

61 M. Casado, *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*, Libros de la resistencia, Madrid 2019, p. 138.

62 *Ibid.*, p. 138.

escansión, enumeración; puede haber contrastes gramaticales y fonéticos, pero no sintaxis—cuyo nombre no se puede nombrar. Por supuesto, el poema (la paz, la abispa...) no tiene título (nombre), como muchos de los fechados en setiembre de 1937.

¿No es igualmente significativo que la estrofa de Trilce VIII en la que aparece el término "hifalto" aparezca también una contracción sintáctica? Vallejo agrupa es+otro (o, tal vez, ese+otro como sugiere R. González Vigil) quitándole, sustrayéndole, sintaxis al sintagma y lexicalizándolo: volviéndolo ave que avanza a saltitos. Es decir, el impulso debe ser propio, no de la sintaxis. Lo que hay aquí es sustracción a la Badiou, pero ya no sustracción semántica sino, más radicalmente, sustracción sintáctica. Y es la sustracción sintáctica del poema la que tiene alguna posibilidad de hacer visible, al forzarla, la innombrabilidad de la sintaxis.

Vallejo intenta sustracciones similares en otros dos textos. Uno, también de 1937, comienza "Transido, salomónico, decente..." y en él, los saltitos son un poco más extensos que en "la paz, la abispa,...". Por momentos, Vallejo permite pequeños vuelos como "fulguró / volteó, en acatamiento; / en terciopelo, en llanto, replegóse" pero inevitablemente cae nuevamente a tierra, a ese balbuceo intermitente de palabras. El otro, es un texto anterior perteneciente a *Contra el secreto profesional* (escrito entre 1923 y 1929) que lleva el revelador título de "Magistral demostración de salud pública".[63] [64]

63 C. Vallejo, *Narrativa completa*, edición y notas de Ricardo González Vigil, Ediciones Copé, Lima 2013, pp. 219-221.

64 La importancia de este texto de Vallejo para acceder mejor provistos a los que estamos estudiando aquí me fue sugerida por la lectura que hace Juan Cristóbal MacLean de "Magistral demostración..." en "El diccionario de César Vallejo" que aparece en *La mano que mira*, Marginalia Editores, Santiago de Chile 2018 y

El texto comienza recordando cierto suceso en el hotel Negresco en Niza pero inmediatamente Vallejo advierte su absoluta incapacidad de relatarlo, ni siquiera "a la fuerza y revólver en mano".[65] Como el campeón de natación de Kafka, Vallejo pudo haber dicho: en realidad no sé escribir. Siempre he querido aprender, pero nunca he tenido la ocasión (cf. C&A 38). Nada le sirve: "Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos".[66] Más aún, dice Vallejo, "hay cosas mudas", cosas a las que "ni siquiera les queda el nombre".[67] Sintiéndose completamente impotente para expresar lo sucedido y luego de haber agotado lo que él llama sus "planes de expresión preconcebidos", Vallejo toma una decisión radical: salirse del español, salirse de la lengua. Recurre al francés ("idioma que conozco mejor, después del español")[68] creyendo encontrar en él ciertas posibilidades expresivas. Rescata palabras como "devenir", "nuance", "cauchemar" y "coucher" pero nota algo curioso: dichas palabras lo atraían "solamente cuando formaban frases y no cada una por separado".[69] Sólo cuando dichas palabras iban enlazadas a otras, esas cuatro palabras atractivas del francés poseían poder expresivo. Así, la frase Voulez-vous coucher avec Whinefree?[70] (emitida por un amigo a propósito de una muchacha inglesa) le daba a "coucher" el movimiento necesario que le permitía a Vallejo verter sus recuerdos de Niza.

Ediciones Libros del Cardo, Valparaíso 2018, pp. 28-42. La lectura de McLean, sin embargo, gira en torno a motivos ligeramente distintos a los míos.

65 *Ibid.*, p. 219.

66 *Ibid.*, p. 219.

67 *Ibid.*, p. 219.

68 *Ibid.*, p. 219.

69 *Ibid.*, p. 220.

70 *Ibid.*, p. 220.

Igual ocurrió, en el mismo ejemplo pero esta vez en inglés, con la palabra "Whinefree". Vallejo descubre, finalmente, que "las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra".[71] Decide entonces elaborar un vocabulario con vocablos de diversos idiomas y lo construye siguiendo "el orden inmigrante [que es] el cronológico de su advenimiento a mi espíritu".[72] Vallejo ofrece a continuación dicho vocabulario, que transcribo:

Del lituano: flüta – eimufaisti – meilla – fautta – fuin – joisja – jaet – tá – jen – ubo – fannelle.

Del ruso: mekiy – chetb – kotoplim – yakl – eto – caloboletba – aabhoetnmb – ohnsa – abymb – pasbhtih – ciola – ktectokaogp – oho – aecohianih – pyeckih – teopehtle – ckol – ryohtearmh.

Del alemán: den – fru – borte – sig – abringer – shildres – fusande – mansaelges – foraar – violínistinden – moerke – fierh – dadenspiele.

Del polaco: år – sandbergdagar – det – blivit – vederbörande – tva – stora – sig – ochandra.

Del inglés: red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formely – two – any – photographer – at – rise.

Del francés: devenir – nuance – cauchiemar – coucher.

71 *Ibid.*, p. 220.

72 *Ibid.*, p. 221.

Del italiano: ioltello – angolo – io – piros – copo.

Del rumano: unchiu – noaptea.[73]

Detengámonos un momento en este curioso vocabulario. Vallejo ha "salido del español" y ha encontrado en este grupo de palabras extranjeras la materia verbal que busca para poder expresar su recuerdo de Niza. Algunas preguntas saltan espontáneamente: ¿qué posee "and" en inglés que no posea "y" en castellano (español)? Uno podría decir que suenan distinto y que la materia fónica es otra. Pero, entonces, ¿qué posee "devenir" en francés que no posea "devenir" en castellano? No digo que la materia fónica sea exactamente la misma en ambos casos pero la aproximación es bastante cercana.

Recordemos que Vallejo había precisado que cada una de estas palabras aisladamente no hacía gran cosa y que era solamente cuando formaban frases que adquirían el movimiento expresivo indispensable que buscaba. Y, sin embargo, Vallejo ofrece una lista de palabras aisladas. Un dato significativo para explicar esta aparente incongruencia es que hacia el final del texto, Vallejo quiere "dejar constancia de dos circunstancias, de dos masas de guerra, de dos cortes de sesgo".[74] La primera circunstancia es que "ninguna de las múltiples voces que la forman, puede, por

73 *Ibid.*, p. 221. El vocabulario es cuestionable. Vallejo consigna "formely" en inglés y probablemente se trata de "formerly" y en francés "cauchiemar" donde en la página anterior había consignado "cauchemar". Pero además, no todas las palabras indicadas como del polaco o del alemán parecen corresponder a formas existentes en dichas lenguas. ¿Fue algo que Vallejo escuchó y luego transcribió fonéticamente como pudo? ¿Se trata de más juegos? La palabra "dadenspiele" en su léxico alemán es acaso una versión propia de "juego de dados"?

74 *Ibid.*, p. 221.

separado, traducir mi recuerdo de Niza". ¿Lo traduce acaso su enumeración en el vocabulario? No lo parece porque no era eso a lo que se refería Vallejo cuando afirmaba que era sólo cuando se combinaban dichas palabras con otras palabras en una frase (tal como el ejemplo de *Voulez-vous coucher avec Whinefree?* demuestra) que adquieren posibilidad expresiva. No es pues la mera lista la que lo saca del problema, a pesar de que, una vez formulada Vallejo no hace nada con ella (así como "no hizo nada" con las palabras de "la paz, la abispa,..."). La necesidad de la combinación en frases para que las palabras adquieran movimiento expresivo se vuelve evidente, negativamente, con la segunda circunstancia que menciona Vallejo y que es la siguiente: "el poder de expresión de este vocabulario reside, especialmente, en el hecho de estar formado en sus tres cuartas partes sobre raíces arias y el resto sobre raíces semitas".[75] Con esta segunda circunstancia Vallejo re-establece la incongruencia que habíamos detectado, la de ofrecer un conjunto de palabras inertes y al mismo tiempo advertir que es sólo en su movimiento frásico que ellas adquieren poder expresivo. En efecto, Vallejo ahora señala que son las raíces (arias, semitas) de cada una de estas palabras individuales, las que le dan poder expresivo a la lista del vocabulario.

Vallejo ofrece, sin embargo, una salida a esta incongruencia en su propio texto. Cuando él anuncia las dos circunstancias finales, las presenta como "dos masas de guerra, dos cortes de sesgo". Es decir, las presenta como dos circunstancias encontradas, en pie de guerra una contra la otra. La indicación parece evidente: las palabras y su combinatoria en frases son condiciones antagónicas. En términos que retoman nuestra discusión general, la nominación y la *dianoia*, el nombre y la sintaxis, son fuerzas opuestas,

75 *Ibid.*, p. 221.

que, tal como Badiou ha formulado, constituyen los bordes del lenguaje. Para Badiou, poema y matema son construcciones contrarias porque realizan operaciones distintas. El poema nombra, el matema discurre (deduce). Pero si lo único que hace el poema es nombrar, entonces nos encontramos con el impase sobre el que ha puesto el dedo Vallejo. El nombre puro, la nominación pura, no producen sino un movimiento *hifalto*. El nombre puro sólo da saltitos de gorrión. Lacan lo había notado y lo expresó afirmando que "No es gran cosa nombrar".[76] No lo es si no se ofrece el verbo que articula la sintaxis. Pero Vallejo lo había advertido con anterioridad y eso es lo que ha mostrado en los textos que hemos examinado. Pero lo hace con el ojo puesto a lo que hemos denominado lo innombrable. En efecto, lo que falta, lo que falta radicalmente en "la paz, la abispa,..." es sintaxis. Y, sin embargo, la sintaxis *es* expresada en el poema. No sólo como hueco evidente, esto es lo importante, no sólo como ausencia (o como falta) que el movimiento hifalto de sus palabras revela, sino como parte constitutiva del poema mismo. O, más precisamente, Vallejo no hace una sintaxis del vacío que lo volcaría de bruces en dirección al misticismo, ni exhibe la estructura sintáctica que le da contorno al vacío de fondo. Hace otra cosa: pone la sintaxis en el vacío y revela el vacío innombrable de la sintaxis. La sintaxis deja de ser garantía mallarmeana. Tal vez ésta sea la "Magistral demostración de salud pública". Veamos cómo se hace posible.

Giorgio Agamben ha comentado la noción de *resistencia* que Gilles Deleuze introdujo en su célebre conferencia del 15 de mayo de 1987 en la fundación FEMIS titulada "¿Qué es el acto de

76 J. Lacan, *El triunfo de la religión precedido de Discurso a los católicos*, traducción de Nora. A. González, Paidós, Buenos Aires 2006 [2005], p. 88.

creación?"[77] Si bien Deleuze nunca define "resistencia", nosotros podemos, con Agamben, inferir que "resistir siempre significa liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida" (C&A 27). Con esto instalamos los tres términos centrales de la cuestión: creación, potencia, resistencia. Todo acto de creación es un acto de resistencia porque libera una potencia que es interna tanto al acto de creación mismo como al de resistencia. La potencia (*dynamis*) de la que habla Agamben es la *hexis* aristotélica, "la posesión de una capacidad o de una habilidad"—"aquella que compete a quien ya ha adquirido el arte o el saber correspondiente" (C&A 30). Así, hablamos de potencia en el sentido de un poeta que posee la potencia (el *habitus*) de escribir, pero no en el sentido de un niño que puede convertirse en un poeta. La distinción es crucial porque "la potencia se define esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio" (C&A 31). Por lo tanto, es indispensable ya tener el saber o el arte para ejercer esta potencia porque si no sería imposible no ejercerla.

La potencia es la posibilidad de suspender el paso al acto. La impotencia, por lo tanto, "no significa aquí ausencia de toda potencia, sino potencia-de-no (pasar al acto)" (C&A 32). La potencia misma se define en términos de la impotencia; la potencia es la posibilidad-de-no. Pero, si esto es así, ¿cómo es posible pasar al acto? se pregunta Agamben. "Puesto que el acto de la potencia de tocar el piano para el pianista es, sin duda, la ejecución de una pieza en el instrumento, ¿qué sucede con la potencia de no tocar en el momento que comienza a tocar?" (C&A 33). Esta potencia-de-no es exactamente la *resistencia* de Deleuze, pero entonces ¿es la resistencia a no-hacer vencida por la potencia de hacer?

77 La conferencia de Deleuze puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=dx0zcexu7Ks

¿Es todo acto de creación la derrota de la potencia-de-no? ¿Es el poeta aquél que escribe como triunfo sobre el no escribir?

Agamben tiene una idea distinta y más interesante. No se trata de que la potencia triunfe sobre la impotencia. Más bien "el pasaje al acto sólo puede suceder transportando al acto la propia potencia-de-no" (C&A 34). La resistencia es parte de la potencia y eso es lo que permite que la potencia se halle presente en el acto mismo. De lo contrario, el acto se desliga completamente de la potencia que lo creó. El ejemplo de Agamben es elocuente: Glenn Gould es el pianista que "toca con su potencia de no tocar" (C&A 34). No se trata de dos potencias distintas, una de hacer y otra de no hacer. La potencia de no tocar no pre-existe a la de tocar, no debe primero anularse para poder tocar. La potencia de no tocar es una "resistencia interna a la potencia" (C&A 39). De esa forma, la potencia de tocar (resistencia interna incluida) emerge en la ejecución misma. Esa es la maestría para Agamben, "la conservación de la potencia en el acto" (C&A 35).

En otro contexto[78] he propuesto que los poetas no sólo deben crear poemas sino que también deben "salvarlos" y que la *salvación* del poema consiste en devolverlo a su contingencia. El poeta, un ser contingente, produce una obra (el poema) necesaria, internamente necesaria. La salvación del poema consiste entonces en devolverle contingencia al poema, contingencia de la que fue despojada por el propio acto de elaboración del poema. La resistencia al poema, la potencia-de-no presente en la potencia de escribirlo, al inscribirse en el poema mismo logra este objetivo: muestra, sin decirlo, que el poema no sólo podía no-ser, sino que podía ser distinto; es decir, muestra que el poema es de una contingencia

78 M. Montalbetti, *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2016—especialmente las pp. 48-61.

esencial. Pero esa contingencia se observa solamente si el poema mismo ha guardado en sí la potencia de su creación.

¿Cómo se hace esto? Para Agamben mediante la auto-referencia. "La gran poesía no dice sólo lo que dice, sino el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo" (C&A 40). La presencia de la potencia en el acto del poema es un gesto umbilical hacia su propia elaboración. El poema no es el resultado final exclusivamente; el poema es que *eso* que aparece como acto (el poema mismo) guarda una huella viva de la potencia e impotencia que lo creó. La auto-referencia hace que "la lengua est[é] expuesta y suspendida en el poema" (A&C 41) en una especie de ejercicio de auto-contemplación. Para hacerlo, "desactiva y vuelve inoperosas sus funciones comunicativas e informativas" (C&A 46). Esta exposición y suspensión de la lengua en el poema es lo que el propio Agamben ve en "Trilce y los poemas póstumos de César Vallejo, la contemplación de la lengua española" (C&A 46). Para esta contemplación Vallejo "se sale del español" e intenta el paso atrás imaginario con el que comenzamos todo esto: el tratar de contemplar el lenguaje entero delante nuestro. Ese es el pensamiento del poema, lo que el poema piensa.

Esta extensa colaboración de Agamben con nuestros propósitos debe hallar su punto de aterrizaje. Sea el siguiente. Tanto en "la paz, la abispa,..." como en "Magistral demostración de salud pública" Vallejo da, en efecto, una demostración magistral de la potencia-de-no como forma constitutiva de la potencia a secas. Su potencia de escribir está inseparablemente atada a su potencia de no hacerlo. Y su potencia de no hacer se expresa manifiestamente en la ausencia de sintaxis, en arrojar la sintaxis al vacío interno del poema. Lo que falta no es una falta sino una ausencia: algo que pudo estar pero que no está. O algo que estuvo y que ya no está. El carácter de cosa ida, ausente, de la sintaxis permite

exactamente el ejercicio de auto-contemplación y auto-referencia que hace que el poema no sea puro acto final e inerte. Como afirma Agamben, la gran poesía no dice sólo lo que dice. A fin de cuentas uno puede sospechar que Vallejo habla de la paz, de la abispa, de lo horrible, de lo profundo, etc. Pero el poema no va por ahí o no sólo va por ahí. Lo que piensa el poema no es aquello *en* lo que piensa. Las significaciones son desbordadas por este otro movimiento de resistencia y de suspensión de los poderes semánticos, comunicativos, informativos de la lengua. En otro poema de ese maravilloso lote de setiembre de 1937 ("Quiere y no quiere...")[79] Vallejo remarca lo que Badiou llamaría la indecidibilidad por disyunción. Quiere y no quiere el hombre, es y casi no es. Pero, saber y comprender por qué es así la vida ("por qué tiene la vida este perrazo") sería "padecer por ingrato" si lo hacemos "al son de un alfabeto competente". Es decir, si lo hacemos con la lengua como acto sin potencia alguna, que es la lengua clausurada por la semántica.

Aquello que no se puede nombrar, el nombre que no se puede nombrar, es la sintaxis puesta en vacío.

79 C. Vallejo, *Poesía completa*, edición y notas de Ricardo González Vigil, Ediciones Copé, Lima 2013, pp. 499-500.

Las ideas de Badiou y las de Agamben sobre el poema no son divergentes, al menos no lo son si las consideramos a cierto nivel de abstracción. En ambos casos se trata de exploradores que, machete en mano, abren trochas en un territorio desconocido. Badiou lo hace con la intención de encontrar un claro en el que se pueda construir una morada estable para huéspedes constantes que quieran ampliarla y renovarla. Agamben lo hace con el propósito de construir cabañas provisionales para aquellos que quieran seguir explorando. Pero las ideas mismas sobre aquello de lo que va el poema, insisto, no son divergentes.

Creo que el residuo común es que la semántica no es tan importante en todo esto. Que lo que dice el poema (y una vez más y por última vez, en efecto, el poema dice cosas) no es tan crucial como lo que el poema le hace al lenguaje. Lo que le hace es borde (Badiou) y resistencia (Agamben). Ciertamente podemos idear clausuras otras que la semántica, clausuras puramente formales o biológicas (como en Chomsky) pero aún estas últimas, formales o biológicas, coinciden en desenganchar el vagón semántico. En esto, poema y matema no son muy distintos. En todo caso, asumir la clausura semántica nos ha permitido avanzar más de lo imaginado. Lo imaginado fue la posibilidad imposible de dar un paso atrás para poder contemplar el lenguaje entero delante nuestro. Hay ciertas imágenes (aún imposibles) que, como dijo Saussure, "no se pueden prescindir".[80] Es posible

80 F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Editorial Losada, Buenos Aires 1969 [1916], p. 45, n1—por más que en sus *Escritos*

que ciertas ideas de Agamben nos permitan definir un poco mejor esta visión imposible del lenguaje.

Un concepto que Agamben ha trabajado con esmero es el de pobreza,[81] pobreza como forma de vida que emana esencialmente del fransciscanismo. La fórmula de Francisco *vivere sine proprio* (vivir sin propiedad) y las consecuencias de rechazar la propiedad para "reivindicar la posibilidad de una existencia humana completamente por fuera del derecho" (C&A 50) enfrentan directamente las nociones de uso y propiedad, y sobre todo abren la posibilidad de poder "separar el uso [el uso sin derecho a uso]—llamado por eso *usus facti*—de la propiedad" (C&A 51). Explica Agamben, "puede usarse algo sin tener no sólo propiedad sobre ello, sino tampoco el derecho de uso o usufructo [...] como el caballo [que] come la avena sin tener ningún derecho a ello..." (C&A 51).

Me pregunto si no es posible concebir el lenguaje en términos similares, como un *loqui sine proprio* (hablar sin propiedad). En ambos sentidos: por un lado, el de hablar sin cosas propias, sin apropiación, el de hablar como el caballo que come avena; y, por otro lado, el de hablar sin la propiedad impuesta por las instituciones, sin la prescripción académica. La pobreza no sería entonces solamente una forma de vida sino una forma del lenguaje, aquella que el poema demanda para sí para poder ser, a su vez, una forma de pensamiento.

Hay dos formas de considerar la pobreza, positiva o negativamente. La pobreza negativa es simplemente una renuncia

---

sobre lingüística general, traducción de Clara U. Lorda Mur, Editorial Gedisa, Barcelona 2004 [2002], p. 209, Saussure haya exclamado "¡No más figuras!".

81 Cf. *Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida*, traducción de Flavia Costa y María Teresa D'Meza, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2013 [2011] y su versión más actual y más breve en C&A (49-79).

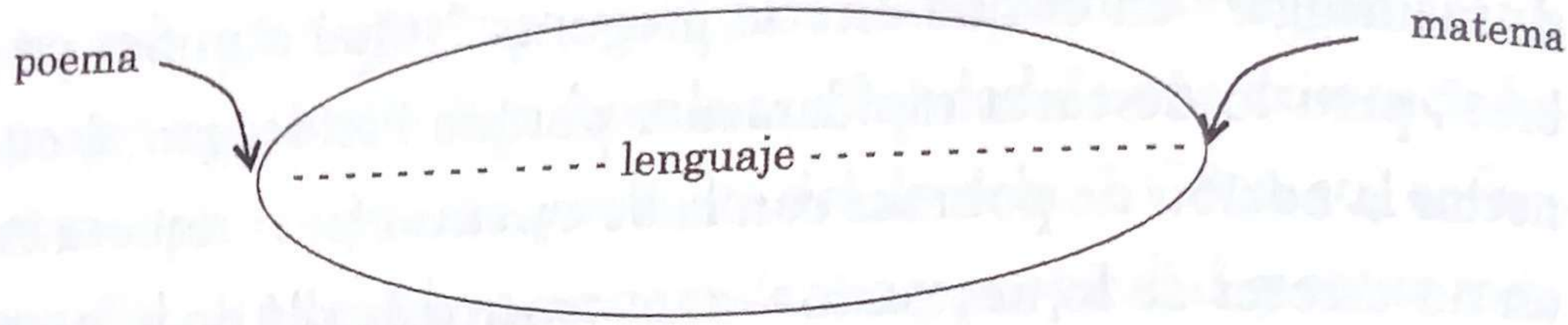
a la propiedad, a los bienes, a la riqueza; una pobreza que está vinculada al tener y no-tener. El aspecto positivo de la pobreza, en cambio, no se afirma sobre el tener/no-tener sino se afirma sobre el ser, sobre el ser pobre. Agamben emplea dos ideas centrales para desempacar esto. Primero, echa mano de un texto de Heidegger[82] en el que éste se pregunta "¿Qué significa pobre?", pero lo descarta rápidamente porque Heidegger, al conectar la noción de pobreza con la de carencia (si la riqueza es un no-carecer de lo necesario—y un tener más allá de lo necesario—entonces la esencia de la pobreza debe ser un no-carecer de lo no-necesario y "así precisamente pertenecer sólo a lo no-necesario" (C&A 55)) elabora una noción de indigencia "que sigue dependiendo de la riqueza" (C&A 58). Es decir, la perspectiva heideggereana sigue atada al tener/no-tener. El correctivo a la tesis de Heidegger, Agamben lo encuentra en un texto de Benjamin.[83] Benjamin no habla de pobreza sino de justicia, que define como un estado del mundo, "la condición de un bien que no puede devenir posesión [*Besitz*]" (C&A 60). La justicia asoma entonces como lo inapropiable y así, como lo pobre (C&A 61). Y entonces Agamben enlaza esta conexión entre justicia y pobreza en la definición siguiente: la pobreza es la relación con un inapropiable; ser pobre significa: mantenerse en relación con un bien inapropiable (C&A 61). De esta manera, la tensión franciscana entre propiedad y uso se resuelve. El uso no es otra cosa que "la relación que el pobre tiene con el mundo en cuanto inapropiable" (C&A 61). Esta es la noción clave de Agamben que

82 M. Heidegger, *La pobreza*, Amorrortu, Madrid 2007 [1945].

83 W. Benjamin, *Notizen zu einer Arbeit* über *die Kategorie der Gerechtigkeit* [Apuntes para un trabajo sobre la categoría de justicia] en Frankfurter Adorno Blätter, vol. IV, Munich, edition text+kritik 1995 [1916]—citado en C&A 123.

queremos rescatar para nuestros propósitos: estar en relación con un inapropiable. Porque esa es la relación que el poema expresa respecto del lenguaje.[84]

Al inicio de este texto ofrecí lo siguiente



como figura (imaginaria, imposible) del lenguaje como objeto cerrado (clausurado por la semántica). En esta figura el poema y el matema hacen borde y existen en la periferia del lenguaje. En tanto bordes, responden a la intersección entre lenguaje (L) y no lenguaje (Ł). Pero son parte del lenguaje, dijimos, de la misma manera en la que las murallas de una ciudad son parte de la ciudad. El poema en particular es parte del lenguaje a pesar de que la intersección entre L y Ł determina que, en tanto mecanismos y formas de pensamiento, no tienen significado. Por eso mismo, guarda relaciones peculiares con el cuerpo del lenguaje, con el discurso (ficticio y no ficticio) de la prosa y las ciencias naturales. Inclusive, sugerí que la prosa debía ser vista como una aplicación del poema, de manera similar a cómo las ciencias naturales son aplicaciones del matema. La figura presentada definía la frontera *externa* del lenguaje, la frontera entre lo que es y lo que no es lenguaje. Pero ahora, gracias al examen de las ideas de Agamben, estamos en condiciones de establecer un borde interno, al interior

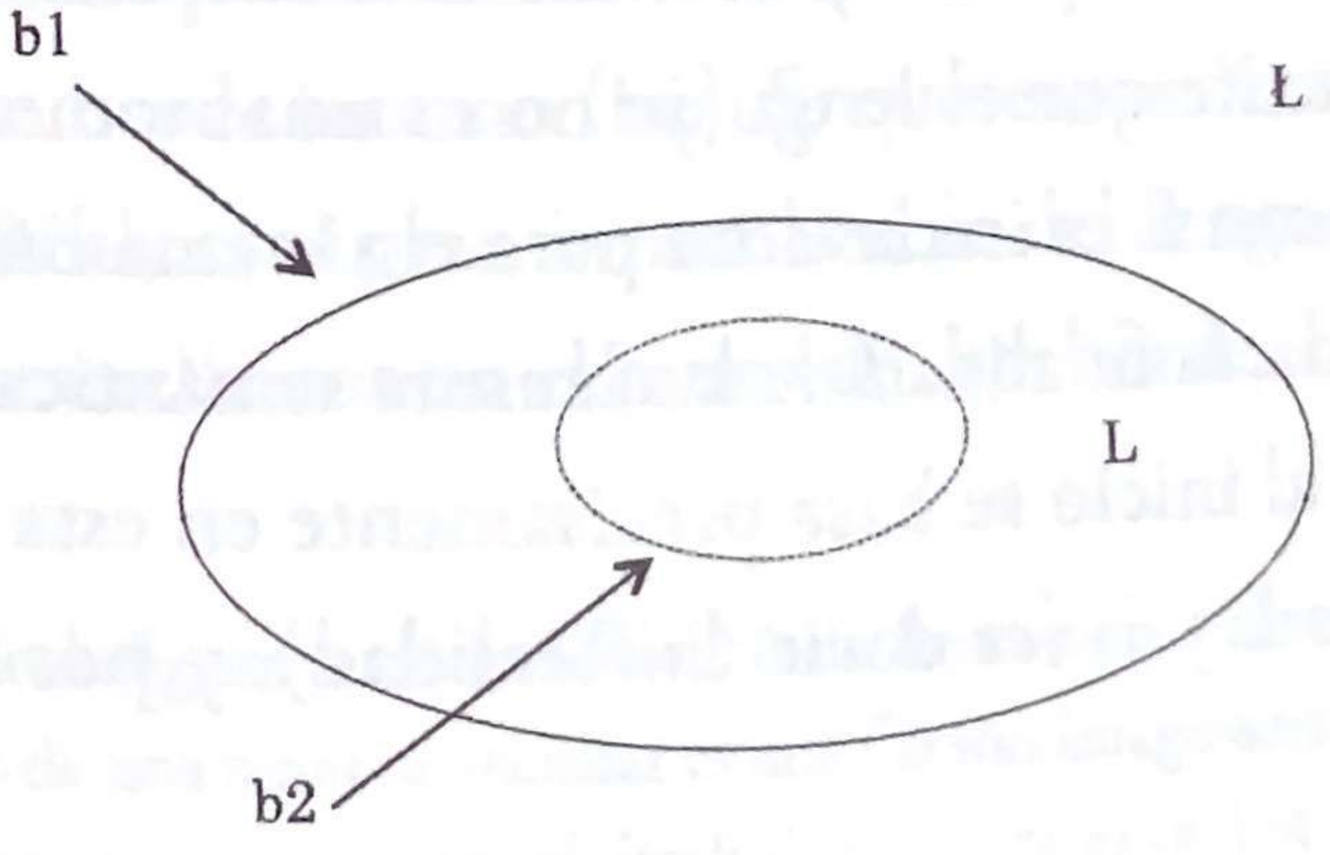
84 Agamben propone tres ejemplos de la relación con cosas inapropiables: el cuerpo, la lengua y el paisaje (C&A 62), pero sus consideraciones sobre la lengua como inapropiable son distintas que las nuestras.

del lenguaje mismo, una frontera interna. Un borde del lenguaje consigo mismo. En nuestro símil: un borde de la muralla respecto de la ciudad. ¿Pero entre qué y qué exactamente? Entre lo apropiable y lo inapropiable, entre la propiedad y el uso.

El poema puede ser visto entonces como la relación con un inapropiable. No con lo que se tiene como posesión o propiedad. Lo que el lenguaje "tiene" son significados y el conjunto de todos ellos conforma lo que Sebastián de Covarrubias denominó en 1611 el "Tesoro de la lengua". Los nombres y sus significados (y sus significaciones) pueden acumularse—y de hecho se acumulan y constituyen lo que llamamos "hablar con propiedad". En cambio, hablar sin propiedad nos permite establecer una nueva perspectiva respecto de lo innombrable. Lo innombrable es lo que no puede apropiarse, lo que no puede acumularse. La nominación es un mecanismo sustractivo solamente si falla al nombrar, si encuentra una resistencia al momento de nominar. Resistencia que, como hemos visto, es parte de la propia potencia nominativa. Lo innombrable radica en nombrar sin poder nombrar. Lo mismo ocurre con la sintaxis, no es acumulable ni apropiable. Pero con la sintaxis ocurre un giro irónico. Hablar "con propiedad" sintáctica nos permite darle vuelo a las palabras separadas, abandonar el movimiento hifalto y acceder a la *dianoia* formal. Pero si lo hacemos con pura potencia y sin resistencia no habremos dibujado los límites de sus posibilidades. La "magistral demostración de salud pública" de Vallejo no es sino encarar esos límites desde el límite y no desde del interior poseído por el lenguaje.

En ambos casos (lo innombrable y la sintaxis) el poema establece una relación con lo inapropiable del lenguaje: hablar como el caballo que come avena, sin derecho al lenguaje.

El resultado de todas las improvisaciones anteriores es que la oposición inicial entre poema y matema puede ser sobreseída por esta otra: nominación y sentido. El poema participa de ambas, de la nominación como nominación de lo innombrable y del sentido como articulación (sintaxis). Este cambio debió ser claro desde el momento en que observamos que el Principio de Identidad (a = a) y el Principio de no Contradicción (– (a ∧ –a)) rigen para el matema (sobre todo para el matema en el que piensa Badiou) pero no para el poema, que acoge la no identidad y la contradicción sin problema; es decir, los principios aristotélicos rigen para el signo artificial pero no para el natural.[85] Esto nos permita una modificación de la visión imaginaria e imposible con la que comenzamos todo esto, la del lenguaje entero desplegándose delante de nosotros. La modificación consiste en agregar un pequeño dispositivo óptico lacaniano que nos permite acceder a una visión ligeramente distinta del lenguaje, tal vez un correctivo. Si antes lo veíamos como un cuerpo sólido cerrado, ahora lo veremos de otra forma:



85 Tomo la distinción de Marc Darmon (*Ensayos acerca de la topología lacaniana*, traducción de Pablo Peusner, Letra Viva, Buenos Aires 2008 [1990]).

Es decir, ahora vemos que el lenguaje tiene... ¡un hueco en el medio! El lenguaje tiene ahora dos bordes, uno externo (b1) que distingue lenguaje (L) de no lenguaje (Ł), y otro interno (b2) que distingue L de... algo que por ahora no sabemos qué es y que designaremos preliminarmente como X. El poema, hemos visto, define b1 y lo hace intersectando lenguaje y no lenguaje (L ∩ Ł). El poema define el borde externo del lenguaje. Pero asoma ahora otro borde, al interior del lenguaje (b2), que es un borde del lenguaje con X. ¿Cómo se define X, entonces? ¿Cuál puede ser la relación de b2 con L y con b1, el borde exterior? La primera pista es que X ≠ Ł. Es decir, el hueco no es una continuación interna de no lenguaje. Y no lo es porque X es un sub-producto del lenguaje. Si hemos podido homologar no lenguaje (Ł) con lo que Lacan denomina "la Realidad", no podemos hacer lo mismo con X. La Realidad es aquello hacia lo que apuntan todos los ejercicios referenciales (de significación) de L, pero no los del poema. El poema tiene que ver con L pero no con Ł. Es con Ł que se cumple el sueño pre-saussureano de que el lenguaje es una nomenclatura. El sueño pre-saussureano es el sueño aristotélico: al sonido /árbol/ le corresponde el objeto "árbol"—vía una afección del alma que no es otra cosa que lo que llamamos significado. Saussure, y esta es su primera gran movida para constituir el estructuralismo temprano y destruir el sueño aristotélico, señala explícitamente que el lenguaje no es una nomenclatura y que la relación con Ł es irrelevante para el sistema lingüístico.[86] En buena medida, la finalidad de la clausura semántica de la que hemos hablado al inicio se basa precisamente en esta conexión referencial entre L y Ł (es decir, la Realidad), y por ello, para

86 F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Editorial Losada, Buenos Aires 1969 [1916], pp. 127 y ss.

Aristóteles, dar el significado de un término es dar la esencia de la cosa. Saussure oblitera el sueño aristotélico y destierra la cosa desplazándola hacia la metafísica (—fundando, de paso, la lingüística moderna).

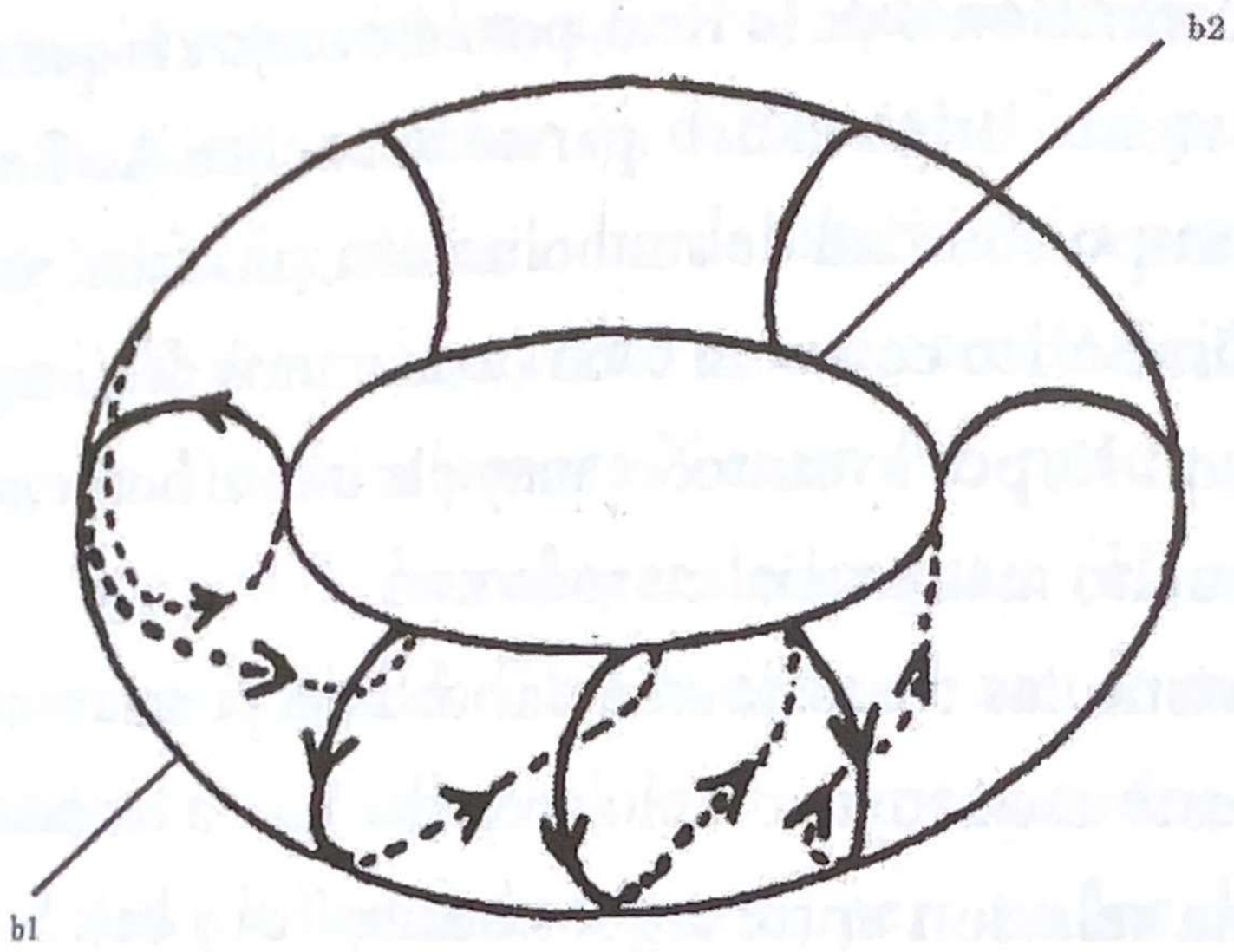
Si Ł puede asimilarse a la Realidad, X no corre la misma suerte. X no es una pre-suposición del lenguaje sino un sub-producto del mismo. Es lo que Lacan denomina "lo Real". Hay innumerables definiciones de lo Real, pero me acojo a la que viaja más pegada al viento original del aparato Simbólico. Lo Real es una falla, una imposibilidad de simbolización, una falta que impide cerrar el Simbólico como un todo (a diferencia del Imaginario).[87] El borde con X, por lo tanto, es muy distinto al borde con Ł y tal vez, sea mucho más crucial en todo esto.

Así vistas las cosas, la singularidad del poema consistirá, siguiendo este esquema con el agregado óptico lacaniano, en articular una relación entre ambos bordes (b_1 y b_2). Si el poema define b_1 al intersectar L y Ł, ¿qué tipo de intersección define el hueco interno de L (es decir, X)? Esta es una respuesta posible: X se define por la intersección entre el poema y L, que no es otra cosa que la intersección entre b_1 y L. En términos formales: $b_2 = b_1 \cap L$.

El poema, entonces, no sólo hace borde (b_1) respecto de no lenguaje, sino que hace hueco al interior del lenguaje mismo, definiendo su borde interno (b_2). Si queremos, X, ahora entendido como lo Real, es el gran innombrable del lenguaje y toda nominación se estrella contra el muro de este borde.

87 Por ello, la figura tradicional del Nudo Borromeo achatado como tres círculos enlazados de una manera peculiar es una ficción Imaginaria. El Imaginario puede ser un círculo cerrado, pero el Simbólico nunca lo es. Por ello también, nuestra visión inaugural del lenguaje entero desplegado delante de nosotros es una ficción del Imaginario.

El poema tiene, en consecuencia, una segunda tarea, la de conectar b1 con b2 para definir X. Esto se logra, esto lo logra Lacan, asumiendo que lo que contemplamos como visión imposible e imaginaria del lenguaje entero desplegado delante nuestro es en verdad un toro, una figura topológica que tiene la apariencia de una dona (rosquilla, *donut*).[88]



Hay dos movimientos indispensables en esta figura. Uno, un movimiento de b1 a b2 y de vuelta a b1 que se repite continuamente en un movimiento de ida y vuelta entre b1 y b2, un movimiento de tirabuzón; y el otro, un movimiento circular que cierra el hueco interno, y que hace que el movimiento de tirabuzón cierre el hueco y lo defina. Los dos movimientos son, repito, indispensables. Estos dos movimientos son, exactamente, nominación y sentido. La nominación se mueve de b1 a b2 y rebota mientras que el movimiento circular encierra el hueco definido por las nominaciones fallidas. Por lo tanto, el toro anterior (que Lacan emplea, entre otras cosas, para fijar las relaciones entre demanda y deseo) es el esquema del poema. No se trata solamente

88 La figura que sigue es de Rolf Nemitz, modificada.

de nominar-fallar-nominar-fallar, etc. sino de lograr sentido con dichas nominaciones fallidas porque será el sentido el que determinará que el movimiento de las nominaciones encierre el hueco central del poema y no sea simplemente una metástasis descontrolada de nominaciones. Saussure lo había anticipado: "el fondo del lenguaje no está constituido por los nombres".[89] Los nombres (las palabras, el léxico) le dan densidad topológica al poema, es cierto, pero la forma topológica final la determinará el sentido (la sintaxis, la articulación). Entre ambos, nominación y sentido, la visión imposible se vuelve posible, y la Imaginaria tal vez Real.

89 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, edición crítica de Tullio de Mauro, Éditions Payot & Rivages, n. 129, p. 440 (mi traducción).

II

En todo este texto he excluido[90] al sujeto, lo que parece un crimen de lesa filosofía ante aquél (Badiou) que siempre lo ha considerado fundamental. Mi condición es la del viajante que admira un paisaje. Pero para admirar un paisaje primero hay que construirlo. Y paisaje solamente existe como resultado de una serie de severas exclusiones. Tal vez la mayor haya sido el ejercicio imaginario imposible con el que comenzamos, el de dar un paso atrás para colocar al lenguaje entero delante de nosotros (como paisaje). Dicho paso sólo es posible darlo si no somos parte de ese lenguaje, si no somos sujetos (ningún tipo de sujeto) de ese lenguaje. Por supuesto, lo somos del lenguaje que idea el ejercicio. Ese es el elevado precio que pagamos, que paga la prosa, al hablar sobre el poema. De tal manera que el pensamiento del poema queda impensado aún para la prosa. Sólo es posible decir algo que ofrece sentido pero que no produce saber.

90 Si no resulta incómodo, el lector puede insertar *forcluido* donde dice *excluido*.

Decoherencia

El 26 de abril del 2019 Alain Badiou dio una conferencia en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica)[91] en la que ofreció la siguiente definición de arquitectura:

> La arquitectura [es] ... el intervalo violento entre lo Real y lo Simbólico.

En realidad, Badiou no dijo exactamente eso. Lo que dijo fue:

> La arquitectura debería ser ... como una especie de intervalo violento entre lo Real y lo Simbólico.
>
> [*L'Architecture devrait être ... comme un espèce d'intervalle violent entre le Réel et le Symbolique.*]

Ésta es una versión más débil: hace uso de una modalidad ("debería ser"), un símil ("como") y una forma no enfática ("una especie de"). Para comenzar haré uso de la versión fuerte con cargo a regresar a la débil un poco más adelante.

Tengo tres reacciones espontáneas a la versión fuerte.

Primero, la definición hace uso de términos lacanianos conocidos (como lo Real y lo Simbólico), pero crucialmente deja afuera a lo Imaginario, el tercer término que tradicionalmente

91 Le agradezco a Marc Belderbos por proporcionarme una copia de la conferencia de Badiou y por sus generosos comentarios a una versión inicial de mi propio comentario a dicha conferencia que presenté para laa/LOCI-BXL en la Universidad Católica de Louvain el 20.02.2020. Ignoro si la conferencia de Badiou ha sido publicada.

se incluye en construcciones lacanianas sobre lenguaje e inconsciente. La exclusión de lo Imaginario tiene una consecuencia inmediata: el *significado* queda fuera de la definición. Ya desde su *Seminario III* (1955-56) Lacan había anotado que "el significado es por su naturaleza imaginario" (sesión del 7.12.1955). Por lo tanto, la arquitectura no es una cuestión de significado.[92]

Mi segunda reacción es que la definición no es sólo un intento de definir la arquitectura sino también de situarla. La definición se pregunta tácitamente "¿Dónde está la arquitectura?" tanto con respecto a sí misma como con respecto a las otras artes. Badiou propone la siguiente tri-partición de las artes:

a) *Artes de la contemplación*, en las que la materialidad de la obra de arte se ofrece a los ojos (la pintura, la escultura);

b) *Artes de la duración*, en las que la obra existe en su despliegue en el tiempo (la música, el cine);

c) *Artes del cuerpo*, en las que la obra existe en las expresiones orgánicas del cuerpo humano, incluyendo la voz (el teatro, la danza).

Badiou observa que la arquitectura no encaja bien en ninguna de estas categorías aunque participa de las tres. La arquitectura atraviesa la tri-partición y entonces, Badiou concluye que la arquitectura es inclasificable (*inclassable*) y que los arquitectos son agentes de una diagonal elusiva que atraviesa estas tres formas de arte sin encajar bien en ninguna de ellas. Nótese que Badiou, a

92 He comentado extensamente esta consecuencia en "La arquitectura no significa nada" en M. Belderbos y M. Montalbetti, *Epiciclos*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2018.

pesar de haber escrito extensamente sobre poesía, deja al poema de lado en su clasificación. Hay una razón para ello.

Finalmente, mi tercera reacción a la definición de Badiou es que parece oracular. En efecto, luego de plantearla, Badiou termina rápidamente su conferencia y dice "Voilá!", dejándonos con la tarea de desempacarla e incluso de tener que interpretarla.

Si hay algo que llama la atención en la definición es la idea del intervalo violento. ¿Qué es un intervalo y en qué consiste su violencia?

Un intervalo es una abertura, una distancia entre dos puntos en el espacio o en el tiempo. Un intervalo es lo que está en juego en la paradoja de Zenón que enfrenta a Aquiles y a la tortuga en una carrera. De acuerdo a la historia, Aquiles nunca podrá reducir a cero el intervalo entre la tortuga y él, si la tortuga comienza la carrera con una ventaja y se sigue moviendo. Lo cual no quiere decir que la tortuga vaya a ganar la carrera. Zenón no es tonto. Deleuze lo explica bien: "Lo que Zenón intenta mostrar es que el movimiento en tanto movimiento es impensable, no que el movimiento no es..."[93] (O, puesto en términos lacanianos, la paradoja es otra versión de "no hay relación sexual").

Ahora, el intervalo de Badiou se abre entre lo Real y lo Simbólico, los dos puntos que encuadran sus límites. ¿Qué puede ser un intervalo tal? Antes que nada, un intervalo no es lo mismo que una intersección. Lo menciono porque Lacan mismo ha trabajado con la idea de intersecciones entre los tres dominios que definen su Nudo Borromeo. Así, la intersección entre lo Simbólico y lo Real corresponde al goce fálico (*jouissance phalic*, Jϕ), el goce que falla. ¿Es este goce el intervalo al que se refiere

93 G. Deleuze, *En medio de Spinoza. Seminario 1980-81*, Cactus, Buenos Aires 2019, Clase II, 02.12.80.

Badiou? No, no lo es, pero entonces debemos ser más precisos sobre la naturaleza del intervalo.

He dicho que el intervalo es una distancia que se abre entre dos puntos. Como tal, se trata de lo opuesto a una intersección. Seamos más precisos aún: un intervalo es un conjunto I de números Reales que se encuentran entre dos números. Por ejemplo, el conjunto de números entre 0 y 1 constituye un intervalo.

<---|----|-----|-----|----|----|--->

0 0.11 0.1459 √3 7/8 1

Ahora bien, un intervalo no está necesariamente lleno de elementos, números en el ejemplo anterior; puede estar vacío, es más, puede *ser* un vacío. Sospecho que éste es el tipo de intervalo en el que está pensando Badiou, especialmente porque sólo un intervalo vacío podría albergar y explicar su esencia violenta.

Una cuestión crucial respecto de los intervalos es determinar si sus límites (0 y 1 en el ejemplo) pertenecen o no al intervalo. En efecto, hay tres tipos de intervalos posibles:

i) abierto (0, 1) = 0, 1 están excluidos en I
ii) cerrado [0, 1] = 0, 1 están incluidos en I
iii) semi-abierto
  a) (0, 1] = 0 excluido, 1 incluido
  b) [0, 1) = 0 incluido, 1 excluido

Dada esta notación simple, dos preguntas se abren a nosotros. La primera es ¿qué significa decir que hay un intervalo, ya no entre dos números, sino entre dos conceptos (lo Real y lo Simbólico)? No voy a detenerme en esta cuestión aquí, pero quiero decir lo

siguiente. No es imposible emplear como figura no matemática (i.e., como metáfora, por ejemplo) la idea de intervalo. Si regresamos a la definición de arquitectura que Badiou en efecto ofreció en su conferencia, entonces podemos entender mejor la forma modal que le dio: "... una *especie* de intervalo violento..." En otras palabras, se trataría de un tipo, de una forma, de una especie de intervalo...; de una metáfora.

La segunda pregunta que emerge de la tipología de intervalos es, claro está, ¿qué tipo de intervalo es el que Badiou tiene en mente para conectar lo Real y lo Simbólico en la arquitectura? Estas son las posibilidades:

i) (R, S) = el intervalo excluye tanto a R como a S

ii) [R, S] = el intervalo incluye tanto a R como a S

iii) (R, S] = el intervalo excluye a R e incluye a S

iv) [R, S) = el intervalo incluye a R y excluye a S

Por supuesto, todo depende de cómo toma Badiou R y S.

En su conferencia, Badiou parece emplear dos nociones diferentes de lo Real. Por un lado está la noción lacaniana clásica de lo Real, esto es, lo Real como imposibilidad. De esta manera lo Real emerge como el residuo inevitable de toda simbolización. Cada vez que usamos el Simbólico, algo queda excluido como insimbolizable. En este sentido clásico lo Real es una falla estructural del Simbólico mismo. Si lo Simbólico es un juego de ausencias y presencias, entonces en lo Real no hay ausencia alguna. Lo Real es espeso y denso como el hígado de un ganso, como decía O. Masotta. Llamemos a esta versión de lo Real R_1.

Pero hay otra versión de lo Real que Badiou parece emplear en su conferencia y es la que S. Zizek ha definido como la inversa de R_1. Si R_1 es lo Real como imposibilidad, entonces esta

inversión es la imposibilidad como Real. Este es un Real que, aún si no-simbolizado, es confrontado como tal por lo Simbólico. Llamemos a esta versión de lo Real R2.

Es claro que Badiou echa mano de este uso (R2) en su conferencia. Por ejemplo, él insta al Simbólico a "importar ... un fragmento de lo Real" y a "acercarse a lo Real". Es en este sentido que Badiou habla de "lo Real de la desigualdad social". Este es un Real que debe ser confrontado por la arquitectura y no dejado de lado como residuo de la Simbolización. Esta confrontación, el hecho de que cuerpos habitan en, y son parte inescapable de, la arquitectura, debe ser asumida por el Simbólico.

Así que tenemos dos sentidos de lo Real, R1 (lo Real como imposible) y R2 (lo imposible como Real). ¿Cuál de los dos define el intervalo? Lo veremos enseguida. Antes debemos considerar qué versión del Simbólico emplea Badiou. Y aquí también encontramos dos versiones que llamaré S1 y S2.

S1 es Lacan clásico: el Simbólico como estructura de diferencias puras. Como tal, S1 procede en base a la interacción entre un significante que falta (e) y un lexicón o tesoro de significantes (T). Dicha interacción se denomina el *par significante* (e, T). El término que falta (e) recibe otros nombres (-1, éxtimo, vacío, ausencia,...) pero la idea es más o menos la misma: el Simbólico trabaja porque hay un elemento que falta que permite que todos los otros significantes se muevan y produzcan efectos (que terminamos caracterizando como significaciones).

Pero Badiou hace uso de otro sentido de Simbólico (Símbolo) que llamaré S2 y que básicamente se reduce a la noción de representación (es decir, la noción de que "*a* está en lugar de *x*"). Así, por ejemplo, Badiou afirma que la arquitectura es un símbolo de "la muerte de los poderosos" (en las pirámides de Egipto), o de "la diversidad de los dioses" (en los templos

griegos), o de "el poder del Estado" (en Versalles),... o de "la opulencia de los ricos" (en las grandes villas). ¿Cómo integrar esto? Bueno, los símbolos no son parte de lo Simbólico (S_1). Los símbolos son representaciones y como tales pertenecen al Imaginario. Como tales, estarían excluidos de la definición de Badiou. Si S_1 fue caracterizado como un sistema de diferencias puras, S_2 no lo es. En S_2 las diferencias ya no son "puras". En su conferencia Badiou sostiene, sin embargo, que la arquitectura no debe "sacrificar el Real de la desigualdad social en favor de la unidad del Simbólico". Creo que aquí yace el núcleo de la cuestión.

¿Qué es la unidad del Simbólico? En sentido estricto, no existe; o, si se prefiere, es ilusoria, porque el Simbólico nunca hace un todo. Un Simbólico al que no le falta nada prescindiría de lo Real. Pero existe una ilusión de unidad por lo siguiente. El Simbólico está gobernado por el gran Otro, es decir, por una autoridad: el Nombre del Padre, la Ley, Dios,... Una de estas figuras de autoridad es la Gramática. La Gramática es la unidad (ilusoria) del Simbólico porque la Gramática determina que todos sus productos, toda cadena de significantes (palabras, frases, textos, discursos,...), deben ser no-singulares. Esto quiere decir que toda cadena de significantes debe ser el resultado de operaciones pre-establecidas por la Gramática que harán que todo parezca similar y se vea uniforme. Cualquier desviación de las prescripciones gramaticales es considerada a-gramatical y, por lo tanto, debe ser expeditivamente desechada. El Simbólico debe generar productos no-únicos, no-singulares. Esa es su unidad ilusoria.

Podemos tomar, entonces, el S_2 de Badiou como una forma impura del Simbólico (S_1) en el siguiente sentido: en que la arquitectura debe aspirar a lo único, a lo singular; por así decirlo, a lo a-gramatical, pero esto es sólo posible si se desafía al gran Otro

de la Gramática y se violenta el orden unificador de las reglas que subyacen al juego de los significantes.

Creo que ahora sí podemos intuir, en esta violencia, algo del intervalo que define a la arquitectura. Tratemos de definir dicho intervalo.

Hay un pasaje crucial en su conferencia en el que Badiou afirma lo siguiente:

> La arquitectura debe importar la división de lo Real y lo Simbólico a un espacio capaz de soportar la universalidad de dicha brecha sin quedar atrapado en el proceso de diferencias internas al interior del Simbólico mismo.

Claramente, el espacio al que Badiou se refiere es el intervalo; y dicho intervalo debe ser capaz de soportar la universalidad de la brecha entre R y S sin quedar atrapado en la unidad del Simbólico. Sin duda, dicho intervalo no puede ser otra cosa que violento. La universalidad de la brecha la leo como su infinitud. Recordemos que Aquiles y la tortuga se encuentran en el infinito.

Dicho todo lo anterior, propongo que el intervalo del que habla Badiou es el siguiente:

$$(R_1\,[R_2, S_2]\,S_1)$$

Esto es, excluimos R_1 y S_1 como parte del intervalo, pero incluimos R_2 y S_2. En otras palabras, nos quedamos con:

$$[R_2, S_2]$$

La arquitectura es el espacio capaz de soportar la infinidad de la inclusión violenta de R (como R_2) y de S (como S_2) dentro del

intervalo que excluye tanto lo imposible como insimbolizable y las delicadezas unificantes del Simbólico puro. RI y SI quedan fueran del intervalo. Podemos parafrasear entonces la definición original de Badiou, la que en efecto propuso, de la siguiente manera:

> La arquitectura *debería ser* el espacio en el que lo (imposible como) Real se encuentra con lo Simbólico (singular) en el infinito.

Pero ¿es esto, a su vez, una imposibilidad? ¿Existe la arquitectura como tal o queda la arquitectura infinitamente diferida en la modalidad (*debería ser*)? Y más aún, ¿cómo debemos concebir la violencia de dicho intervalo? ¿Cómo exactamente se da el *encuentro* entre lo Real y lo Simbólico? No tengo una respuesta inmediata para esto. Sospecho, sin embargo, que si interpretamos el silencio que guardó Badiou en su conferencia sobre la poesía y extrapolamos sus indagaciones sobre el intervalo a la situación del poema, algunas líneas de aproximación pueden emerger. En particular, no debemos pasar por alto que si bien la arquitectura atraviesa diagonalmente su tipología de las artes (visualidad, duración, corporiedad) y participa de todas, el poema, pienso, no participa de ninguna. El poema es ciego; sólo dura como duran las capas geológicas, una sobre otra simultáneamente; y no tiene cuerpo en el sentido relevante. Debemos, sin duda, hablar del poema, que es lo que nos interesa centralmente aquí.

Sin embargo, para poder efectuar la extrapolación de arquitectura a poesía es indispensable hacer una distinción previa en la materia misma del poema, una distinción entre lo que es una lengua y lo que es el lenguaje.

Una lengua es un objeto histórico, construido por los seres humanos en base a hábitos, usos, costumbres; en base a reglas lingüísticamente contingentes (una lengua puede admitir

sujetos tácitos, otra no); en base a diccionarios (hay palabras nuevas y otras que caen en desuso), diccionarios que son construidos en base al gusto ideológico de academias y autoridades ("mierda" y "carajo" son consideradas palabras malsonantes por la Real Academia Española, pero "huevón" y "cojudo" no, al menos en 2023 cuando consulto el diccionario). Como buen objeto histórico, una lengua cambia con el tiempo; en el siglo X se podía decir en castellano "los tus perros", ya no; etc. Una lengua es todo eso.

El lenguaje, tal como quiero emplear el término aquí, es otra cosa. El lenguaje es un objeto biológico que no fue construido ni inventado ni fabricado por los seres humanos, en todo caso no más que un riñón o una nariz. Como objeto biológico es parte de la dotación genética de la especie (tal vez, exclusiva del *sapiens*). El lenguaje no está estructurado en base a hábitos ni academias (hay academias de la lengua pero no hay academias del lenguaje); el lenguaje no cambia, en todo caso muta, en un sentido estrictamente biológico.

Hay varias lenguas, entonces, y tienen nombres: castellano, inglés, aymara, mapudungún; pero hay un sólo lenguaje y no tiene ninguno.

¿Qué hay en el lenguaje distinto de la lengua? Depende de a quién se le pregunte, pero mínimamente hay instrucciones para el ensamblaje de unidades lingüísticas, dispositivos de articulación, esqueletos de organización formal, lo que simplificando podemos llamar sintaxis, la arquitectura formal básica de cualquier lengua humana. Por ejemplo, la posibilidad que tienen las lenguas humanas de hacer preguntas está determinada por el lenguaje, no por las lenguas; también la posibilidad de cuantificar y tal vez también la posibilidad que tenemos para hacer que el lenguaje se vuelque sobre sí mismo (lo que a veces denominamos metalenguaje). Sin duda, se trata de determinaciones abstractas,

de una sintaxis formal que delimita la forma y las posibilidades expresivas de todas las lenguas históricas humanas.

La distinción, admito, puede parecer un poco cruda pero nos servirá por ahora. En adelante escribiré Lenguaje (con L mayúscula) cuando hablo del objeto biológico.

Un poco más sobre lo mismo. Así como el ojo humano no está diseñado para ver infra-rojo, así también el Lenguaje humano no está diseñado para articular cualquier cosa de cualquier manera. Pero así como podemos inventar dispositivos especiales que nos permiten acceder a ciertas longitudes de onda a las que nuestros ojos naturales no pueden llegar, así también, podemos inventar ciertos dispositivos lingüísticos que nos permiten acceder a regiones a las que los mecanismos normales de las lenguas históricas no logran acceder.

Quiero proponer que el poema es uno de esos dispositivos.

Los límites formales a la expresión humana determinados por el Lenguaje no son los mismos que los límites establecidos por las lenguas particulares en dos sentidos importantes. Por un lado, los límites de las lenguas particulares giran, casi siempre, alrededor de la necesidad semántica de decir algo y de la comunicación. El Lenguaje es indiferente a estos límites, los ignora. Al ojo humano no le importa si vemos infra-rojo o no; al Lenguaje no le importa si nos comunicamos o no. Pero debemos tener cuidado cuando empleamos la noción de *límite*. Deleuze[94] ha planteado que un límite puede concebirse de diferentes maneras, por ejemplo, como un límite-contorno (que da lugar a una figura) o como un límite-tensión (que da lugar a una potencia). En otros términos, el límite puede establecerse de afuera hacia adentro o

94 G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 397 y ss.

de adentro hacia afuera. ¿Son ambos límites compatibles con la distinción Lenguaje/lengua? Lo veremos en seguida.

La importancia de la distinción entre Lenguaje y lengua estriba en que nos permite afinar la puntería cuando hablamos de poemas que intentan probar "los límites del lenguaje" porque debemos decidir primero si lo que se está probando son los límites del Lenguaje o de la lengua.

En la gran mayoría de casos se trata de esto segundo.

Ahora bien, es claro que los poetas escriben en lenguas históricas. Vallejo escribía en castellano, Seamus Heaney en inglés, etc. Nadie escribe en Lenguaje.

No es muy difícil arremeter contra la lengua. Los niños lo hacen con frecuencia... y por ello son corregidos por alguna autoridad. Lo hacen no solamente cuando emplean "morido" como participio perfectamente regular, sino también cuando, siguiendo el paradigma de decir "el césped está mojado", "la camisa está mojada", "el pelo está mojado", etc., los niños preguntan si "el agua está mojada". Eso no hace sino producir lo que P. F. Strawson llamó "extensiones imaginativas" de los términos, algo que si bien la lengua tolera, no le gusta, porque atenta contra la regulación semántica de sus diccionarios.

Arremeter contra el Lenguaje es otra cosa, es más difícil, si acaso posible. Porque el riesgo de arremeter contra la lengua es apenas un "irse de lengua" que finalmente puede ser "corregible", pero el riesgo de arremeter contra el Lenguaje es situarse fuera de él, es una exclusión incorregible.

Hay poemas que lo han intentado, o al menos que nos han llevado muy cerca de esos límites y son ellos los que me resultan interesantes. En el cap. 8 de *El pensamiento del poema* (en adelante PP) he comentado uno de Vallejo ("la paz, la abispa,..." de 1937) —y he extendido el comentario en "66 proposiciones sobre

un poema de Vallejo".[95] Justamente ese texto concluye preguntándose "¿Qué es una lengua materna?". Tal vez debió preguntarse también "¿Qué es un Lenguaje?", porque lingüísticamente tenemos dos madres, una biológica y otra histórica.

Podemos extender el análisis un poco más aquí. Hemos dicho que el Lenguaje es esencialmente un conjunto de instrucciones para el ensamblaje formal de unidades. Una de esas instrucciones define el espacio sintáctico de los enunciados como un espacio binario, y define una operación sobre dicho espacio denominada fusión interna.[96] En términos esquemáticos podemos formular la fusión interna como sigue: (a, b) => ((a, ø) b), donde un término (b) se mueve fuera de su posición inicial dejando una huella (ø). Lo que fusión interna dice es que el espacio sintáctico de las frases y oraciones de una lengua deben ser de un cierto tipo. Lo que Vallejo plantea en su poema "la paz, la abispa" es que pueden no serlo. En principio, lo que Vallejo plantea es que el espacio sintáctico de un poema puede ser métrico, el endecasílabo, por ejemplo, y no necesariamente el espacio definido biológicamente por la fusión interna. Es como si dijera: no importa la forma sintáctica de lo que dices siempre y cuando hables en endecasílabos. Y eso es exactamente lo que Vallejo hace en su poema (con variaciones). Eso sería arremeter contra el Lenguaje.

Sin duda, las relaciones entre Lenguaje y lengua son complicadas, pero tal vez por ello mismo resultan particularmente interesantes. ¿Cómo es que los algoritmos abstractos del Lenguaje se realizan en las lenguas? ¿Cómo se conectan ambas instancias? ¿Cómo reaccionan los poemas a las constricciones del Lenguaje y cómo a las de las lenguas?

95 M. Montalbetti, *Cabe la forma*, Pre-Textos, Valencia, pp. 129-139.

96 Cf. N. Chomsky, *El programa minimalista*, Alianza, Madrid 1999.

Emplearé, una vez más, una comparación con el fútbol, para ilustrar al menos un aspecto de estas relaciones.

El fútbol puede ser descrito y analizado perfectamente (sus reglas, el espacio en el que se juega, los movimientos ilícitos, etc.) sin mencionar una sola vez a Pelé o a Maradona. Eso es lo que hace el lingüista (teórico) con el Lenguaje: analiza el sistema como objeto biológico de la especie, dejando de lado lo que usuarios individuales hacen con él (a pesar de que lo que hacen los usuarios son pistas importantes para pensar qué puede ser el Lenguaje). Arriesgamos poco si decimos que lo que hace un lingüista (teórico) es analizar el Lenguaje sin la menor necesidad de mencionar una sola vez a Safo o a Vallejo.

Algo se gana y algo se pierde de esa forma.

Una cosa es decir que tales y cuales son las posibilidades de un juego y otra descubrir ciertas posibilidades especialmente interesantes, ciertas posibilidades únicas, no-singulares. Tal vez lo que llamamos "literatura" no sea sino el conjunto de dichas posibilidades. Pero entonces debemos indicar cuáles son las posibilidades que Safo o Vallejo descubrieron que no fueron las previstas por las contingencias ni por las autoridades de las lenguas en las que escribieron. Es decir, debemos determinar si tales posibilidades son posibilidades de las lenguas o si son comentarios al Lenguaje porque sospecho que la importancia de Safo o Vallejo se debe medir en ambos registros.

R. Wagner pudo haber intuido algo de esto en un pasaje citado por Adorno en su *Ensayo sobre Wagner*.[97]

La ciencia nos reveló el organismo de la lengua; pero lo que ella nos mostró es un organismo muerto, que sólo el supremo dolor del poeta puede llamar nuevamente a la vida, cerrando las

97 Cf. T. W. Adorno, *Monografías musicales*, Ediciones Akal, Madrid 2017, p. 94.

heridas que el escalpelo del anatomista le ha infligido al organismo de la lengua y animándola con su hálito.

Tal vez haya pensado Wagner que los lingüistas (teóricos) son los anatomistas y el "organismo muerto" el Lenguaje.

La intuición también aparece en Ezra Pound[98] cuando distingue seis tipos de escritores y coloca en el primer grupo a los grandes inventores, los que inventaron cosas que no existían allí antes. Su segundo grupo lo conformaban aquellos que son grandes maestros, es decir, quienes perfeccionaron los inventos. Y así hasta llegar a su última categoría que era la de los "iniciadores de manías" ("the starters of crazes"). Tal vez, entonces, la distinción entre inventor y gran maestro esté dada por la distinción entre Lenguaje y lengua.

Es momento de iniciar la extrapolación de las ideas de Badiou sobre arquitectura a la poesía y considerar la posibilidad de detectar el intervalo violento en el poema. Tal intervalo no puede ser otro que el que existe entre Lenguaje y lengua. Pero, ¿qué Lenguaje y qué lengua? Es decir, ¿vamos a desdoblar Lenguaje en L_1 y L_2 y desdoblar lengua en l_1 y l_2? El poeta enfrenta tanto al Lenguaje como imposibilidad (L_1) cuanto a la imposibilidad como Lenguaje (L_2). Y del lado de la lengua, inevitablemente hace uso tanto del sistema formal (l_1) cuanto del representacional (l_2). Por lo tanto, el poeta hace uso de la lengua ($l_1 + l_2$) para confrontar lo imposible como Lenguaje (L_2). Así, el esquema no es muy distinto:

$$(L_1\ [L_2, l_2]\ l_1]$$

98 Cf. E. Pound, *ABC of Reading*, New Directions, Nueva York 1960, cf. especialmente el Cap. 4.2.

El enfrentamiento entre la lengua en la que uno escribe (recuerdo: nadie escribe en Lenguaje) y la imposibilidad como Lenguaje (no el objeto propiamente biológico sino su imposibilidad simbólica) es lo que suscita la violencia. El intervalo entre Lenguaje y lengua es vacío, justamente porque es en ese vacío que se instalará una ficción imaginaria y esto porque no hay forma de *salir* de la lengua desde adentro ya que cualquier sedición puede ser asimilada por la lengua misma, ya sea como extensión, ya sea como nueva posibilidad formal, dentro de ciertos límites, sin duda, pero estos límites ya no serán los de la lengua sino los del Lenguaje (L1). Los límites de las lenguas siempre son negociables.

¿Qué es esa ficción imaginaria que provoca la violencia del intervalo? Es simplemente reconocer que no habiendo salida desde adentro debemos invocar un golpe de sinsentido (para invertir una frase de Meschonnic) que viene de fuera del simbólico, de la lengua. Ese golpe de sinsentido debe ser Imaginario.

Regreso a Badiou, pero esta vez a su seminario sobre Platón.[99] Al analizar el mito de la caverna (*La República*, libro VII), Badiou insiste en que la clave de su interpretación reside en preguntarse cómo se sale del sistema de dominación de las apariencias. El punto es que no hay salida desde adentro. Uno no puede salir por la presión interna porque "la posibilidad de salir no está inscrita en las virtualidades sistémicas mismas".[100] La estructura de las apariencias no suscita, ella misma, la iniciativa necesaria para salir. Esa iniciativa la provoca el golpe de sinsentido mencionado. Por lo tanto, para Badiou, quien sale de la caverna y escapa del juego ilusorio de sus sombras, debe retornar para advertir al resto que sigue adentro.

99 A. Badiou, *Pour aujourd'hui : Platon !* (2007-2010), Fayard, París 2019.

100 A. Badiou, *op. cit.*, p.483 (la traducción es mía).

La escena poética es semejante: ¿cómo salir de la lengua, cómo escapar al juego ilusorio de reglas, costumbres, diccionarios? ¿Cómo salir para verlo como el objeto histórico que es, como el lugar de las representaciones dominantes, de las leyes impuestas? Y la respuesta es la misma: la estructura del sistema de reglas de la lengua no ofrece ningún incentivo para salir, para escapar. La salida viene de afuera. Pero ¿de afuera de qué? ¿De la lengua? ¿Es la lengua la caverna de Platón? En sentido estricto, sí.

El gran mecanismo ilusorio de escape de la lengua es la metáfora. Pero la metáfora es la fatalidad del poema. Empleo "fatalidad" en dos sentidos: como destino (*fatum*) y como desgracia.

La metáfora es destino porque es inevitable. Es imposible (o directamente inútil) escribir un poema sin recurrir a la metáfora en algún momento. Pero esto no es privilegio de la poesía; en casi cualquier manifestación de las lenguas humanas la metáfora parece inevitable: en la religión, la vida doméstica, la política, la física teórica.

La metáfora es desgracia por tres razones. Primero, porque si su forma general es <a es b> ("el tiempo es oro"), entonces cualquier cosa es otra cosa. Si <a es b> no hay ninguna razón para detener <b es c> y así sucesivamente hasta desembocar en lo que Badiou llamó "la metaforización infinita" donde cualquier cosa es cualquier otra cosa.

Segundo, la metáfora produce la ilusión de trascendencia, de un "más allá". En efecto, si la fórmula general de la metáfora es, como dijimos, <a es b> (o si se prefiere <a --> b>) lo que debemos explicar es "-->", el trayecto de *a* hacia *b*. Pero esto, claro, no siempre es sencillo. A veces ambos términos (*a* y *b*) están presentes ("el tiempo es oro") y entonces, en efecto, debemos explicar el trayecto <a --> b> por analogía o cualquier otro medio; otras veces sólo *b* está presente ("las lanzas del sol") y debemos

explicar el trayecto reconstruyendo un hipótetico *a* que nos lleve a *b*. Y en casos excepcionales, sólo *b* está presente y no podemos reconstruir ningún *a* (porque ¡no hay *a*!), como cuando decimos "la pata de la mesa", lo que se llama catacresis. El punto es que en ninguno de los casos nos libramos de plantear un "más allá".

Y la tercera razón por la que la metáfora es desgracia es porque el movimiento de la metáfora, es decir, el transporte que nos lleva de un lugar a otro (<a --> b>) está siempre incompleto. La razón es que asumimos que se trata de un movimiento sólo de ida (de *a* hacia *b*) y por ello mismo trascendente. Y esto no parece ser correcto. Retomo aquí las nociones de salida/retorno esenciales para la interpretación de Badiou del mito de la caverna, y las enlazo con una observación de P. Quignard sobre el pensamiento. "Los antiguos griegos de Turquía —señala Quignard, ignoro a qué griegos se refiere— pensaban el pensamiento como un ir y volver".[101]

El truco oculto de la metáfora, que raramente se practica, es el mismo que el del pensar, es volver, es el camino de vuelta. Cuando decimos que pensamos con metáforas queremos decir: pensamos regresando. ¿Adónde? Es fácil decir: al lugar del que partimos —"y conocer el lugar por primera vez" como dijo Eliot. Tal vez sea mejor decir: para des-conocer el lugar por primera vez; porque creo que se trata de algo distinto: de no reconocer el lugar, de asombrarnos del lugar de partida. Cuando regresamos al punto de partida ocurre un desfase. El punto de partida no es el mismo. Lo es y no lo es. Ese es el truco de la metáfora. No es el de llevarnos a otro lugar, sino el de traernos de vuelta. El pensamiento metafórico no es, no debe ser, trascendente. La metáfora se completa con la vuelta.

101 P. Quignard, *Morir por pensar. Último Reino IX*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2015, p. 18.

Pensar hace del camino de ida (que es el mismo que el de vuelta: Heráclito DK 60) un mero tramo del camino de vuelta. El camino de vuelta es más largo, por así decirlo, no termina en el punto de partida. Cometemos una especie de paso en falso, creemos que llegamos de vuelta pero no hay terreno firme, o el terreno firme, si lo hay, está en otro lugar. Pero ese lugar no es el más allá del punto *b* de la metáfora, sino el más allá del punto *a*. En otras palabras: a ≠ a. El lugar al que regresamos no sólo no es el mismo que el lugar del que partimos sino que, bien entendido, tampoco es un lugar propiamente. Ahora bien, si a ≠ a, pensar es, entonces, combatir el Principio de Identidad. Salir airoso del combate no es encontrar un lugar (un pensamiento, un "significado") sino apenas un vector de sentido, una dirección que nos expulsa a algún otro lugar... del que inevitablemente tendremos que volver, para seguir pensando.

En el caso del poema, a ≠ a es el golpe de sinsentido que lo permite. Y, sin duda, se tratará de un golpe violento. Es por esto que la figura del litotes es tan importante en todo esto, porque declina gramaticalmente el no-ser y arremete así contra el Principio de Identidad aristotélico.[102]

Lenguaje y lengua son, finalmente, términos de arte para poder decir algo sobre el poema. Es posible que no existan Lenguaje ni lenguas en los términos esbozados, que ambas nociones no sean sino ficciones conceptuales cuya utilidad se determinarán al momento de su empleo en tareas de análisis concretas. Al comienzo de PP propongo el ejercicio imaginario de dar un paso atrás lo suficientemente grande "como para ver el lenguaje

102 He examinado el litotes a propósito de un haiku de Ikkyu en "Naufragio ante una laguna con patos" en mi libro *Cabe la forma*, Pre-Textos, Valencia 2021, pp. 140-166.

entero delante nuestro" y añado: "es imposible hacerlo". Dicha posibilidad/imposibilidad depende, en realidad, de la distinción que acabamos de hacer entre lengua y lenguaje. Como sea, la imposibilidad de "ver el lenguaje entero delante nuestro" con la que empecé PP debe matizarse, entonces, dependiendo de si lo que queremos ver delante nuestro es Lenguaje o lengua —y dependiendo también, crucialmente, del tipo de límite que queremos considerar, porque a final de cuentas lo que terminamos observando puede ser el contorno de un organismo muerto disecado por anatomistas o la expansión de la potencia de un cuerpo.

Hay un término intermedio entre Lenguaje y lengua que merece considerarse; es el que asoma cuando usamos expresiones como "lenguaje ajedrecístico", "lenguaje jurídico", "lenguaje religioso", etc. Se trata de algo muy próximo a la noción de discurso. Bernard William[103] ha estudiado este uso, uso que parece estar delimitado, según él, por cinco marcas características: el tipo de relaciones lógicas que ocurren en él, su tema, su léxico, su propósito y las actividades a las que está asociado.

¿Existe un "lenguaje poético" en esos términos? Ciertamente no existe un Lenguaje poético ni una lengua poética. Tal vez lo que un examen de un "lenguaje poético" exija sea determinar algo de la esencia de un poema, por ejemplo, qué hace que algo lo sea. Pero aquí hay que andar con cuidado porque no todo lenguaje poético es poema ni todo poema contiene, necesariamente, lenguaje poético en los términos esbozados por Williams. Creo que mucho depende de la primera marca señalada: el tipo de relaciones lógicas que se establecen al interior del lenguaje poético.

103 B. Williams, "La paradoja de Tertuliano" en *La filosofía como disciplina humanística*, Fondo de Cultura Económica, México 2011, pp. 23-41.

Me explico. Lo que llamamos (muchas veces con gran ligereza) "lenguaje poético" está constituido, en efecto, por ciertas relaciones lógicas (por ejemplo, las de la metáfora y la metonimia); por un cierto léxico (palabras de bordes irregulares como "vacío", "nada", "sombra", "aroma", etc.); por un cierto tema (amor/desamor, etc.); por un cierto propósito (tal vez, el de la invitación a la connotación, a "ver más allá" del poema); y por estar relacionado con ciertas actividades semi-rituales (desde adornar un discurso oficial hasta producir un texto que, culturalmente, pueda considerarse como perteneciente a la literatura). Pero ninguna de esas marcas son necesarias en un poema. Hay poemas sin metáforas, sin la necesidad de cierto léxico, sobre cualquier tema, sin invitaciones connotativas, y sin "hacerse pasar" por poema. Regresaré sobre estos puntos más adelante, pero baste indicar por ahora que "lenguaje poético" y poema no son lo mismo. Donde sí creo que hay algo importante es en la determinación de la primera característica, la de las relaciones lógicas que aparecen al interior de un poema.

Hay una propuesta de G. Agamben[104] que me parece que va directamente al corazón de lo que llamamos poema, un intento de situar, con suficiente complejidad, algo que podemos denominar "lo poético". Agamben piensa que "el encabalgamiento constituye el único criterio que permite distinguir la poesía de la prosa"[105] y que ubica al poema en una "disyunción esencial" entre sonido y significado. Agamben repara entonces en el lugar donde trabaja el encabalgamiento, en el corte de los versos, en la cesura, en la interrupción entre verso y verso, en el final de cada verso. Es al final de cada verso donde es posible insertar un desfase al

104 G. Agamben, *El final del poema*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2016.

105 G. Agamben, *op. cit.*, p. 249.

interior del signo, como si significante y significado se desplazaran en direcciones distintas produciendo un sismo cuyo epicentro es justamente el final del verso. Con o sin encabalgamiento, al final de cada verso hay un salto al vacío, pero con red de protección porque caemos en el verso siguiente. Es en ese vacío momentáneo donde ocurre el desfase, aún si el verso haya terminado en "una idea completa". Pero Agamben pone el dedo en el único lugar donde el salto es sin red de protección: el verso final de un poema. ¿Qué pasa con el desfase allí? Una posibilidad es que el impedimento de desfasar el verso final sugiera que ya no se trata de un verso propiamente. El último verso de un poema no sería verso sino... prosa. Sin embargo, al caer en la prosa, cae al mismo tiempo, en el triunfo del significado: la significación ha sido producida, sonido y significado finalmente coinciden en un abrazo triunfal, o resignado, dependiendo de cómo lo queramos ver. Otra posibilidad es que el silencio final, el vacío final, en el que cae el último verso es una suspensión infinita de ese abrazo. Y una última, la que fue sugerida por el encabalgamiento más radical imaginable: la última frase del *Finnegans Wake* de Joyce "termina" en su primera línea.

No necesitamos, no aquí, una teoría de finales, entre otras cosas porque ya la tenemos, al menos si sumamos ideas de Kermode[106] y de Monjeau.[107] En términos musicales, los finales pueden (a) regresar a la tónica, (b) extinguirse y morir de muerte natural porque la pieza ya no puede, como dice Monjeau, "absorber más material", o (c) abrirse al indefinible silencio siguiente. Cada uno de esos finales tiene un correspondiente poético. Lo que precisamos, más

106 F. Kermode, *The sense of an ending*, Oxford, Nueva York 2000.

107 F. Monjeau, "La pérdida de inminencia. Notas sobre finales" en *Un viaje en círculos*, Mardulce, Buenos Aires 2018.

bien, es regresar a Agamben y examinar el desfase que ocurre entre sonido y significado en el poema y extenderlo más allá del encabalgamiento porque esa no es la única figura que lo acoge.

Pero, terminemos primero la idea anterior. ¿Qué "inventaron" Safo o Vallejo? Concibieron el abismo que se abre al final de un verso y le dieron sustancia a ese abismo. No se limitaron a juntar "contenidos" de manera novedosa o ingeniosa, sino que examinaron el abismo que se abría entre los versos y sus cortes —y arrojaron sus poemas allí. Los arrojaron a una forma, porque la forma no es sino también un límite que decide dónde comienza y dónde termina algo. Qué supone esto es algo que tendremos que analizar a continuación.

Al inicio de PP, luego de dar un paso imaginario lo suficientemente grande "como para ver el lenguaje entero delante nuestro", dije que lo que asomaba era un objeto cerrado con dos bordes. En un borde aparecía el poema y en el otro el matema (todo esto seguía ideas de Badiou). En tanto objeto cerrado, el lenguaje tenía un adentro y un afuera y sospeché que lo que le daba forma al adentro era la noción de significado. El significado era tomado como la clausura del lenguaje: si algo lo tiene pertenece al lenguaje, si no, queda excluido de él. Pero en ese momento no había distinguido Lenguaje de lengua.

Quiero regresar un momento a la idea de que el significado le da forma al lenguaje, ahora entendido como lengua. Como hemos visto, el significado no clausura el Lenguaje, que es la idea de que el *contorno* del objeto lengua está cerrado por el significado, porque el Lenguaje es indiferente al significado. Debo regresar, por lo tanto, a afinar la idea de *límite* que mencioné hace un momento.[108]

108 En este punto el paralelo musical es intrigante. Si fuera posible plantear la existencia de la Música como objeto biológico (a la par de Lenguaje) y de las

Como ya dije a la pasada, un límite puede establecerse de dos maneras, de afuera hacia adentro o de adentro hacia afuera; el límite puede ser un límite-contorno o un límite-tendencia. El primero es el límite como término, lo que los griegos llamaban *peras*.[109] El segmento de una recta está limitado por dos puntos. Si doy un paseo, mi paseo puede estar limitado por un árbol caído en el camino. La circunferencia es el límite-contorno de un círculo. El segundo, el límite-tendencia, es el límite como aquello a lo que se tiende, es un conato en su sentido etimológico (lat. *conatum* < *conari*, un esfuerzo por lograr algo); es decir, una potencia. Entonces mi paseo puede estar limitado por un árbol, pero también puede estar limitado porque estoy cansado, ya no doy más físicamente, debo parar. El límite-tendencia de una semilla puede ser un árbol.

Cuando un poema llega al límite lo puede hacer, en consecuencia, de dos maneras: porque la lengua le impone la clausura de la significación (le coloca un árbol en el camino) o porque el Lenguaje le impone límites físicos (biológicos) a la forma de lo decible. El movimiento es distinto. Hay un término-contorno (la clausura semántica) o hay un tender *hacia* un límite. Los poemas

música como la realización histórica de las posibilidades de la Música (a la par de las lenguas), entonces arremeter contra la Música sería más fácil que arremeter contra el Lenguaje. El que la música no tenga que hacer concesiones semánticas es una ventaja obvia. De hecho, desde los años 80s del siglo pasado, el intento de definir la Música como objeto biológico apunta a definir ciertas constricciones musicales innatas (cf. R. Jackendoff y F. Lerdahl, *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge 1983). Por ejemplo, la Música sería estructuralmente tonal (por biología). Pero entonces, los sistemas dodecafónicos (y otros) pueden ser vistos como intentos de arremeter contra la Música en un sentido más evidente que lo que hacen los poetas respecto del Lenguaje. Hay intentos recientes de asimilar la fusión interna del generativismo chomskiano al sistema tonal (cf. J. Katz y D. Pesetsky, *The identity thesis for language and music* lingbuzz/000959, 2011).

109 Sigo aquí ideas de Deleuze en el seminario sobre Spinoza mencionado.

pueden hacer ambas cosas. Pero quitar el árbol del camino es más fácil que empujar el límite desde adentro.

Sin embargo, la clausura semántica sigue ejerciendo un (in) explicable atractivo. Foucault lo resumió bastante bien cuando afirmó que "... la literatura es un lenguaje del que sabemos a las claras que no dice lo que dice, [...] es un lenguaje secundario, replegado sobre sí mismo, que quiere decir otra cosa y no lo que dice".[110] Entonces: el poema dice algo, pero lo que dice no es lo que dice sino otra cosa. Tal vez una mejor versión sea: el poema dice algo y *además* de lo que dice otra cosa. La literatura como lapsus. En cualquier caso, esa "otra cosa" que el poema dice ¿qué es? Debe ser otro decir. Lo que el poema dice es un significado y esa otra cosa que dice también debe serlo. Una vez más, la clausura semántica asoma triunfante. Lo que se fuga en un poema es un significado que necesitamos acorralar y definir.

La forma suprema de la clausura semántica es la metáfora. Asumo aquí, como lo hice en PP, que la fórmula general de la metáfora es <a es b>: "el tiempo es oro", "la juventud es la primavera de la vida", etc. A veces, como en los ejemplos citados, *a* y *b* están presentes; a veces, sólo *b*, como cuando decimos "tus cabellos de oro". Pero en ambos casos, el trabajo de la metáfora está en vincular *a* y *b*. Ése es el trabajo que nos impone Foucault, encontrar "la otra cosa" indirectamente significada. Cierto, a veces, aún, *b* está presente y no hay *a*, como en "las patas de la mesa" o "el cuello de la botella", que es la figura conocida como catacresis y entonces eso ya no es estrictamente metáfora. Porque la necesidad de un significado secundario, de un movimiento hacia un significado secundario, es crucial para establecer la clausura semántica.

110 M. Foucault, *¿Qué es usted, profesor Foucault?*, Siglo XXI, Buenos Aires 2013, pp. 44-5.

Si ése es el ejercicio de la literatura, muy bien; pero hay más, sospecho. Hay poemas en los que no hay *significado* secundario, en los que esa "otra cosa" no pasa por identificar el trayecto entre un significado y otro, a menos, claro, que tengamos una idea de significado tan promiscua que cualquier cosa lo pueda ser.

Quiero presentar un poema emblemático en este sentido, un poema que muestra claramente que lo que se fuga (esa "otra cosa") no siempre es semántica y donde no hay significado secundario en ningún sentido serio del término. Se trata de un poema del siglo XVI (publicado en el XVII) y conocido como el "Soneto a Cristo crucificado", de autor anónimo (aunque hay atribuciones, Juan de Mena por ejemplo, pero no fehacientemente confirmadas). Cito el poema:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el Cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el Infierno tan temido,
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas, y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que, aunque no hubiera Cielo, yo te amara,
y, aunque no hubiera Infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

Lo primero que uno advierte es que si Foucault piensa que "... la literatura es un lenguaje del que sabemos a las claras que no dice lo que dice", que "es un lenguaje secundario [...] que quiere decir otra cosa y no lo que dice" entonces ese soneto no es literatura. Pero no se trata aquí de discutir taxonomías. El punto es que el poema que estamos revisando *dice* exactamente lo que dice y no otra cosa. ¿No es acaso claro lo que dice? ¿No es posible incluso parafrasear en prosa el poema sin mayor pérdida semántica ni resto connotativo especialmente interesante? Sin duda, salvo, posiblemente, en un punto: el verbo "mover" en sus múltiples encarnaciones (*mueve*, *mueves*, *muéveme*, *muévenme*). Pero aquí tampoco es particularmente misterioso entender "mover" como causa o motivo. El poeta habla de un movimiento hacia Dios y dice que ese movimiento no está motivado por recompensa ni temores; es una aproximación al amor a Dios. ¿Hay "otra cosa"? Ciertamente, pero no es semántica en el sentido tradicional; es decir, esa otra cosa puede ser Dios como innombrable, como trascendencia absoluta, pero sospecho que esa otra cosa (*b* en nuestro esquema de la metáfora) exige un movimiento de vuelta que anula la trascendencia imaginada. En efecto, no se trata de buscar *otro* significado detrás del que podemos llamar literal. La semántica parece encontrarse en un punto neutro en el poema y no ofrece más tracción que la que podemos llamar "literal", salvo el resto de la dudosa innombrabilidad divina; dudosa porque, como veremos, es perfectamente inmanente.

Estamos ante un soneto clásico construido en base a endecasílabos. Sin embargo, todo su esquema de rimas (ABBA - ABBA - CDC - CDC) es un tanto pesado: las rimas consonantes al final de cada verso están construidas todas en base a formas verbales, incluyendo (ripiosos) participios. Son rimas "fáciles" (-ido, -erte, -era, -ara). No va por allí, tampoco, el poema.

¿Dónde reside entonces su incuestionable atractivo? ¿Por dónde se fuga su "literaturidad"?

Se trata de un juego entre aspectos puramente formales del poema y el verbo "mover". De hecho, el resultado del juego será que el movimiento se traba, se detiene, no trasciende. Y si el movimiento es hacia Dios, es hacia un Dios que reside y vive dentro del poema y en ningún "más allá" foucaultiano. La razón es la siguiente. Los sonetos castellanos clásicos tienen un sistema prosódico más o menos firme: las sílabas que reciben el golpe prosódico principal son las sílabas 2 - 6 - 10. Un ejemplo claro de esto son los dos primeros versos del soneto XXIII de Garcilaso:

En tanto que de rosa y azucena (2 - 6 - 10)
se muestra la color en vuestro gesto (2 - 6 - 10)

En general, en los sonetos castellanos, las sílabas 6 y 10 son más o menos sólidas; sin embargo, el primer golpe prosódico es variable, pero gira alrededor de la segunda sílaba. Fijémonos en el "Soneto a Cristo crucificado". Éste es su esquema prosódico:

3 - 6 - 10
2 - 6 - 10
3 - 6 - 10
4 - 6 - 10

1 - 3 - 6 - 10
2 - 6 - 10
1 - 4 - 6 - 10
1 - 6 - 10

1 - 4 - 6 - 10

1 - 4 - 6 - 10

1 - 4 - 6 - 10

1 - 3 - 6 - 10

1 - 2 - 6 - 10

2 - 6 - 10

Las fluctuaciones del primer acento prosódico (a veces en la primera sílaba, a veces en la segunda, o la tercera o la cuarta) corresponden bastante bien con el trabajo del verbo "mover" en el poema. Lo que se mueve en el poema, como la varilla de un trombón, es el primer acento prosódico; pero lo que no se mueve y se mantiene regular son los acentos en 6 y 10. Y esto nos conduce a una lectura muy afín a lo que estamos diciendo. Hay movimiento (fluctuaciones, variaciones) pero dentro de un tope rígido y definido. El "más allá" foucaultiano asoma aquí como "el Cielo que me tienes prometido", pero no es por eso que me muevo; y "el Infierno tan temido" tampoco motiva mi movimiento. Las promesas de Cielo e Infierno no juegan aquí, quedan descartadas. El gran motivo del poema es una monumental inmanencia; su ilusoria trascendencia está limitada por los golpes prosódicos regulares de 6 y 10. Cielo e Infierno no motivan el movimiento. Para decirlo vulgarmente, Dios se encuentra en ese movimiento fluctuante del primer golpe prosódico y no en un "más allá" inexplicable porque, si así fuera, el innegable atractivo del poema (y de Dios, de paso) desaparecería. O puesto de otra forma, la trascendencia divina debe regresar a la inmanencia del poema para ser pensada.

El movimiento de vuelta, el que completa la metáfora, lo realiza el lector, no el poema. Siguiendo una huella dejada por Pascal,

José Lezama Lima[111] propuso decir del poema que es *una incomprensión que se razona*. Luego indicó que dicha incomprensión es la de un bosque sin árboles. Leer un poema requiere de un cierto aprendizaje que va más allá de encontrar los equivalentes fonéticos de las marcas con las que nos topamos en una hoja de papel. En eso, aprender a leer un poema es como aprender a nadar. La relación que uno tiene con un poema es como la relación que uno tiene con un cuerpo de agua (un mar, un lago, una piscina). Uno puede mantenerlo a distancia como si se tratara de un paisaje o uno puede intentar entrar en relación más directa con él, "razonarlo".

Uno suele aprender a nadar para no ahogarse, para mantenerse a flote. Está bien, pero no debemos olvidar que hay otros, por así decirlo, beneficios secundarios; hay otras cosas que se pueden hacer en el agua: uno puede desplazarse de un lugar a otro, uno puede sumergirse, bucear, echarse de espaldas y hacer el muertito, chapotear, correr una ola, gozar del contacto del agua con la piel, apreciar la distancia que se abre con la orilla, etc.

Leer un poema no es muy distinto. Uno suele aprender a leer poemas para "mantenerse a flote", para no hundirse y esto normalmente quiere decir: uno quiere saber qué dice el poema, qué significa, de qué habla. El objetivo principal suele ser entenderlo, comprenderlo —y esta comprensión suele venir en prosa. Pero, así como con saber nadar, hay otras cosas que se pueden hacer con el poema: uno puede hacer el muertito, correr olas, sumergirse, apreciar la distancia que se abre con la orilla (o, digamos, sus equivalentes poéticos).

Lo que ocurre es que, así como solemos tomar clases de natación, no solemos tomar clases para aprender a leer un poema.

111 J. Lezama Lima, "Pascal y la poesía" en *La dignidad de la poesía*, Ediciones Versal, Barcelona 1989.

Lo hacemos por nuestra cuenta o imitando ciertos movimientos de otros (los críticos, por ejemplo). Supongamos que lo hacemos por nuestra cuenta ya que imitar el movimiento de otros muchas veces resulta más confuso. Nos vamos a la playa, nos paramos frente al mar y vemos que hay olas que van y vienen, que avanzan hacia la playa y luego se retiran. Nos aventuramos de a pocos: el agua nos llega a los tobillos y luego hasta las rodillas. Nos gusta. Entonces aparece una ola un poco más grande que las anteriores y nos quedamos paralizados frente a ella. Típicamente la ola nos revuelca y salimos corriendo hacia la seguridad de la arena. No nos gustó tanto esta vez, pero lo intentamos nuevamente. Tal vez sospechamos que si viene una ola no hay que enfrentarla de frente; nos ponemos de perfil. Esta vez la ola no nos revuelca. El aprendizaje continúa.

La primera moraleja que sacamos es que si quieres meterte al mar no debes quedarte parado esperando que venga una ola. Deleuze dice que "aprender es siempre organizar un encuentro. Los malos encuentros son los encuentros de frente. Hay que saberlo cuando entramos al agua".[112] Por lo tanto, debes hacer algo. Puedes ponerte de perfil o puedes enfrentar la ola y zambullirte debajo, o a través, de ella, pero no puedes quedarte quieto. Hay acciones que debes tomar.

Es lo mismo con un poema. Lo primero que hacemos es entrarle de frente, esperar que el poema nos diga algo y, si el poema es bueno, nos revolcará de vuelta al sillón. Entonces extraemos una moraleja similar a la anterior: tal vez sea bueno entrarle al poema de perfil. ¿Qué quiere decir entrarle de perfil? No ir a buscar "qué dice" o "qué significa" de entrada; no intentar

112 G. Deleuze, *En medio de Spinoza*, Clase IX, Editorial Cactus, Buenos Aires 2019, p. 326.

entenderlo, comprenderlo. Primero debemos gozar del paso del agua alrededor nuestro, del paso de los versos alrededor nuestro. Pero, sobre todo, lo que debemos entender es que uno no puede quedarse quieto repitiendo mecánicamente las palabras del poema y esperar que algo bueno ocurra. Luego, tal vez descubramos que uno puede zambullirse y atravesarlo. O descubrimos la visión de la orilla desde dentro del poema. ¿Qué es la orilla? Es la lengua en la que fue escrito.

Dos puntos merecen subrayarse. Primero, parece que Foucault sólo aprendió a nadar para no ahogarse. Recordemos que según él lo que debemos tener en cuenta ante un texto literario (lo que define su "literaturidad") es "lo que dice", su contenido semántico, pero sólo para saber, al mismo tiempo, que dice *otra* cosa. Segundo, por lo tanto todo se reduce a una cuestión de decires. Esto supone que lo que se fuga de un texto es significado o significación. Pero ya hemos visto con el "Soneto a Cristo crucificado" que hay otra posibilidad y es que lo que se fuga es *sentido*, es decir, una dirección. El sentido es la dirección en la que algo se mueve y por lo tanto está compuesto de una magnitud (—) y de una dirección (>). La mejor representación del sentido es un vector (—>). Entonces, una cadena de significantes constituyen un vector, aún antes de resolverse en (o de canjearse por) un significado. Pero esta supone, a su vez, que el desfase producido por el corte del verso sugerido por Agamben no es simplemente entre significante y significado sino entre significante y el signo entero, es decir, entre el significante pre-semántico (la prosodia en este caso) y el mismo significante cuando es parte del proceso de significación, el que se engancha con un significado ("mover").

Cambiemos de símil. Hay otros trucos que uno aprende cuando uno aprende a leer, por ejemplo, el de espantar palabras, que es el truco del halcón persiguiendo estorninos.

El estornino (*sturnus vulgaris*) es un pájaro gregario, vive y duerme en grupos numerosos. Los halcones se alimentan de ellos. Cuando un halcón ataca, los estorninos huyen en bandada. Entre la persecución del halcón y los movimientos de la bandada para evitarlo se desarrolla una danza magnífica. Ningún estornino controla la danza de la bandada, porque la danza es más que la suma de sus movimientos particulares: la danza es el resultado de los movimientos combinados del halcón y la bandada. El halcón puede atrapar finalmente algún estornino, pero el grueso de la bandada regresa a salvo a su dormidero.

La palabra (*parabola vulgaris*) es un objeto gregario, vive y duerme en grupo. Uno de sus dormideros es el poema. Los lectores se alimentan de palabras. Cuando un lector ataca y se lanza sobre ellas, las palabras huyen en bandada. Entre la persecución del lector y los movimientos de la bandada se desarrolla una danza magnífica. Ninguna palabra controla la danza de la bandada, porque la danza es más que la suma de sus movimientos particulares: la danza es el resultado de los movimientos combinados del lector y la bandada. El lector es un espantapalabras. En un día de suerte el lector puede atrapar alguna palabra, pero el resto de ellas regresa al poema a salvo.

Muchas veces lo que llamamos "poema" es sólo un grupo de palabras durmiendo sobre una página. Pero el poema, en realidad, existe en dos lugares: existe inerte en la página y existe en movimiento en la danza magnífica de la bandada de palabras cuando el lector intenta capturar alguna. Es indispensable espantar a las palabras, pero en lugar de tratar de capturar alguna sería mejor contentarnos con observar, describir, deleitarnos con, la danza. Esta práctica se parece a la de algunos pescadores de anzuelo que luego de capturar un pez lo devuelven al río, satisfechos con el ejercicio y no con la presa.

¿Para qué espantarlas? Sí, para observar la magnífica danza. Pero hay más. Es la danza de las palabras espantadas por la lectura que nos permite saber algo sobre su funcionamiento en ciertas situaciones límite; límite, una vez más, que debemos decidir si es el de una lengua o el del Lenguaje.

Interpretar un poema es desandar el camino que quiso llevarnos fuera de él, es decir, reificar el punto de partida así este se nos ofrezca ahora como el lugar de un desfase violento. Hay un adagio de W. Stevens que merece reconsiderarse: "no hay tal cosa como una metáfora de una metáfora".[113] El punto de Stevens es que en el esquema <a es b>, *a* debe ser tomado como no metafórico para que la metáfora levante vuelo. Si digo "el tiempo es oro", la metáfora se entiende sólo si el tiempo es el tiempo y no cualquier otra cosa. Pero, como hemos visto, hay metáforas de nada (catacresis) y en estos casos el camino de vuelta es a ninguna parte y entonces debe serlo a sí mismo. Sospecho que esto es lo que sofistas como Gorgias sostenían, que las lenguas humanas no son sino una enorme catacresis.

Por última vez, entonces, no se trata de encontrar en la polisemia, la equivocidad, la ambigüedad, el destino de la literaturidad. Por el contrario, interpretamos para hacer que la interpretación sea imposible, para terminarla; interpretamos para dejar de interpretar, que es lo que en otros rincones se llama *decoherencia*.

113 En el cap. 6 de PP, hablo de la frase de Stevens como si fuera una "fórmula tradicional". Me corrijo acá: la fórmula no es tradicional, es de Stevens.



Esta contratapa se ve tentada a describir los contornos de las teorías propuestas, o continuadas, por Montalbetti; sin embargo, prefiere una escena: en un viaje espacial, durante la reparación de un circuito que posibilitará el regreso a la Tierra, una escotilla se abre por error y el astronauta a cargo se aferra a lo que puede para no caer eternamente al vacío. Supongamos que el astronauta no logra sujetarse y cae. Supongamos también que el oxígeno de su traje hace posible la caída durante años; tan lejos de la Tierra, fuera de todo lo conocido, en la completa oscuridad, imposibilitado de sonido alguno que no sea el de su corazón. Retenga esa imagen por unos segundos. Ahora el astronauta es recuperado por la nave; lo que le pasó es que estuvo en el borde absoluto. Esa es la sensación a la que te somete *El pensamiento del poema*. En alguna parte de esta escotilla abierta el autor dice:

"recordemos una vez más, que nuestra meta sigue siendo la de forzar el encuentro con lo innombrable, con aquel nombre que no se puede nombrar, evitando lo posible, al intentarlo, la destrucción completa del lenguaje".

El astronauta de nuestra abstracción es el humano más solitario de la especie y aún así nunca salió del lenguaje. Así de radicales son las meditaciones de Montalbetti.

ISBN: 978-956-9441-97-4

9 789569 441974