

La ceguera del poema

Mario Montalbetti*



85-109

Bahía Blanca, 5.X.2017

En mayo (de este año), gracias a una invitación de la UNTREF di una conferencia en la ciudad de Buenos Aires titulada "El sentido del poema".

En ella me propuse examinar la siguiente pregunta:

¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

¿Qué pena?

La pena

de escribirse,
la de decirse...

aún, la de leerse.

Hoy, quiero regresar a esta misma pregunta desde otro punto de vista,
desde el punto de vista de la no-relación entre decir y ver,
desde el punto de vista de lo que llamaré *la ceguera del poema*.

Para entender mejor de qué estoy hablando comenzaré exponiendo brevemente algunas de las ideas que discutí en mayo

* Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo electrónico: mmontalbetti@pucp.pe

para que sirvan como telón de fondo
a lo que ahora deseo presentarles.

La pregunta es, repito,
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?
pero, en realidad, la pregunta es otra.

La pregunta debe (re-)formularse
en términos más específicos
del siguiente modo,

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

—y esto porque la respuesta a la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje (en general) vale la pena?
la conocemos más o menos bien
sobre todo si tenemos en cuenta a los usuarios.

Por ejemplo, conocemos bastante bien
la respuesta del político
(tal vez algo así como:
el lenguaje vale la pena cuando
convence, seduce, llama a la acción,...);
la del locutor deportivo,
(cuando transmite, describe, emociona,...)
la del cura,
(cuándo salva, cuando conforta,...);
la del piloto de avión,
(cuando tranquiliza, calma, cuando explica,...);
la del psicoanalista,
(cuando “ça parle”,
es decir, cuando el inconsciente habla,...).

Inclusive, conocemos bastante bien, creo,
la respuesta del novelista
(que estos días parece ser:
“el lenguaje vale la pena
cuando cuenta una buena historia...”).

Pero la respuesta del poeta,
la respuesta del poeta a la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?
en verdad no la conocemos.

Debo hacer una aclaración de entrada.

La pregunta

¿cuándo es que el lenguaje (del poema) vale la pena?
no es la misma que la pregunta

¿por qué escribo?

La pregunta ¿por qué escribo? ha sido sabotada
por una serie de coartadas a las que se recurre
una y otra vez y con poca originalidad.
Mencionaré algunas.

La coartada del archivo

(“escribo para recordar, para dejar un registro”),

la coartada catártica

(“escribo para liberarme de mis demonios”),

la coartada escatológica

(“escribo para vencer a esa puta que es la muerte”),

la coartada metafísica

(“escribo para arremeter contra los límites del lenguaje”),

la coartada psicológica, tal vez la peor de todas

(“escribo para encontrar o construir una identidad”),

... y todas estas son coartadas por dos

razones, primero, porque ninguna explica
por qué es que tenemos que publicar lo que escribimos

(noten, de paso, que todas las coartadas anteriores
son coartadas de novelista

—los poetas no hablan así...

al contrario: los poetas siempre tiene problemas
cuando tratan de continuar la frase

“escribo para...”;

... y segundo

la razón por la que todas las explicaciones anteriores

son coartadas
es porque todas parecen justificaciones
para hacer otra cosa
como si la escritura fuera un medio para alcanzar otra cosa
(dinero, fama, identidad, sexo, catarsis...).

Es en contra de esta versión instrumental del lenguaje
que hablé en mayo en la UNTREF.

¿Qué fue lo que concluí?
Tres cosas:

uno) que la metáfora y la interpretación
son ejercicios de una gran irresponsabilidad poética.

La metáfora, como sabemos, traslada,
—etimológicamente *traslada*—
lleva a otro lugar, dice que las cosas son otras cosas.

... convierte al lenguaje en el lugar
en el que las cosas son otras cosas...

En lugar de decir A decimos B. ¿Por qué lo hacemos?

La respuesta es más bien obvia:
porque si por un momento pudiéramos hablar literalmente,
si lo que tomamos por metáfora fuera en realidad literal,
si no trasladara,

no lo podríamos soportar.

Cuando no podemos soportar algo lo trasladamos,
lo llevamos a otro lugar, lo hacemos ser otra cosa
(más amable, más bella
y, sobre todo, lo hacemos ser una cosa en otro lugar).

Esto es lo que hace el poeta. Pero esto es también
lo que hace el crítico

que cree que su labor es la interpretar estos traslados
porque él mismo (ella misma) no puede soportar
el peso abrumador de cierta literalidad.

Pasárselas creando e interpretando metáforas
termina siendo, entonces,
un ejercicio de una gran irresponsabilidad.

Y esto porque sospecho que el poeta no es sólo responsable
del poema que crea
sino también es responsable de salvarlo

y ¡no se salva un poema interpretándolo!

Disculpen la irrupción teológica.

Si Dios se hubiera limitado a crear el mundo
y se hubiera olvidado de salvarlo
Dios hubiera sido el primer surrealista

y hubiera gozado del mismo interés pasajero
que tuvieron los surrealistas
—pero no mucho más.

(En cambio, el interés de Dios por salvar el mundo
le aseguró una permanencia insospechada).

Metaforizar comparte (con la creación)
el delirio trascendental
de asumir que hay algo distinto de lo que hay,
algo "más allá",
algo a lo que tenemos derecho,
algo a lo que debemos aspirar,
algo mejor.

¿Y qué de lo que queda acá?

¿Qué hacemos con la insoportable inmanencia de este mundo?

Daré un solo ejemplo que nos advierte brillantemente
en contra de la metaforización. Está en Melville.

En el capítulo 45 de *Moby Dick*, llamado "El afidávit",
Melville escribe

"Tan ignorante es la mayoría de los hombres de tierra firme (...) que se podría
imaginar a *Moby Dick* como una monstruosa fábula, o, peor aún y más
detestable, como una horrible e insoportable alegoría".

Los hombres de tierra firme no saben nada sobre el mar
y como no saben nada sobre el mar
creen que Moby Dick es una alegoría,
una imagen, una metáfora.

Y Melville dice: no es así; eso es detestable.
Porque si supieran algo sobre el mar
se darían cuenta de que
Moby Dick es una inmensa ballena blanca
(o si se prefiere,
que Moby Dick es todo lo que la novela de Melville dice que es).

Pero en ningún lugar dice Melville
que es una alegoría.
Al contrario, dice explícitamente que no lo es
y ¡lo dice en la propia novela!

La observación de Melville
es enteramente aplicable al poema
(los “hombres de tierra firme” ¿quiénes son?)

Cada quien puede elegir a sus sospechosos predilectos:
los críticos, los novelistas, los abogados,
los periodistas,...),

los hombres que no saben nada del poema
creen que se trata de una alegoría,
de una imagen, de una metáfora.

Y esto porque, el poema como Moby Dick,
como inmensa ballena blanca

es insoportable.

Dije que daría un solo ejemplo. Daré dos.
El segundo es una versión popular de lo mismo
[que Gary Leggett me ha señalado].

Al gran Cheo Feliciano
(quienes no lo conocen: José Luis Feliciano Vega, alias “Cheo”
(Puerto Rico 1935-2014) fue uno de los más extraordinarios
cantantes de salsa que jamás existió)

bueno, al Cheo le preguntaron una vez
por la moraleja, por el significado oculto
de su gran éxito, “El ratón”.

La respuesta de Feliciano fue la siguiente:

“No, bueno. No hay filosofía.
Ahí lo que hay es un gato, una gata y un ratón;
[...] y más nada”.

[cf. César Miguel Rondón, *El libro de la Salsa*]

El ratón como Moby Dick.

La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema
nos hace trasladarlo, llevarlo a otro lugar,
declararlo alegórico,
declararlo imagen, metáfora—

nos lleva a interpretarlo, a decir que A es B...
y eso es justamente
lo que creo es de una gran irresponsabilidad.

Bueno, eso fue lo primero que concluí.

dos) lo segundo que concluí
fue que en contra de una versión común
que considera a la verdad
 como aquello que falta, como un resto
 que, en el caso del poema,
 le crece como prótesis semiótica invisible—
 en contra de esa versión, propuse
 (siguiendo una idea de Jean-Luc Nancy)
que al poema no le falta nada;

y, en particular, no le falta interpretación
para completarlo; porque no hay nada que completar.

Y esa falta de nada
es precisamente la relación que existe
entre el poema y el mundo,

la relación que ata el poema al mundo.

A ninguno de los dos les falta nada.

Y esa falta de una falta
 (que es lo que los lacanianos llaman ‘angustia’
 —objeto sin significación ya que sin falta!)
cierra tanto al poema como al mundo
en sí mismos.

Todo lo demás
 (que no es ni poema ni mundo)
existe
 movido por faltas.

(Sobre todo, todos nuestros lenguajes).

Al lenguaje de nuestros intercambios cotidianos, usuales,
(cuando decimos “Qué tal, ¿como estás?... ¿Qué hora es?
 ¿Quieres ir al cine?...”)
a esos lenguajes,
a los lenguajes que Baudrillard llamaba “los discursos superfluos”,
siempre les falta algo:
les falta cosa, verdad, correspondencia,
... o les falta interpretación,...

Al poema, por el contrario, no le falta nada.
Sobre todo, no le falta traslado

hacia otro lugar, no le falta más allá,
ni ser otra cosa de la que es.

tres) finalmente, lo último que concluí
fue que
el lenguaje que vale la pena es el del poema
que borra a su autor...

Hay una nota de Vallejo al final
de *España, aparta de mi este cáliz*
que dice

“hay que ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”.

Es en ese punto en que, sugiero, emerge
el lenguaje que vale la pena

y emerge también lo que llamé el *sentido* del poema,

es decir,

el sentido como algo distinto a su contenido,
o a su significado,
y ciertamente como algo distinto a su interpretación.

El sentido, más bien, como dirección;

como cuando decimos “el sentido del tránsito”,
la forma en la que se mueve algo,
la forma en la que se mueve el poema
o lo que a veces llamamos “la viada” del poema.

Cuando desaparece el poeta,
 emerge el sentido
 y emerge el lenguaje
... en tercera persona;

sin yo-hablo,
sin nosotros-hablamos,
sin el mundo-habla,

emerge

el lenguaje del se-habla
 (o lo que Foucault llamaba un “murmullo anónimo”).

Hay un verso interesante de Pizarnik de 1964
que creo que alude exactamente a esto,
dice

 Hablo como en mí se habla
 [“Extracción de la piedra de la locura”, 1964].

No que habla como ella habla,
ni como su yo habla,
sino que habla como un “se-habla” que la habita
interiormente.

Se trata entonces de un lenguaje de una gran inmanencia
que no va a ningún otro lado,
que no desemboca en ninguna otra cosa

sino que retorna a sí mismo

“sin parecer una voz humana”
como escribe Pizarnik inmediatamente después.

En fin,
dejo todo eso entonces como telón de fondo
para lo que quiero proponerles hoy aquí.

Y lo que quiero proponerles hoy aquí como respuesta a la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje (del poema) vale la pena?

es lo siguiente:

el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que no es visible en un sentido absoluto.

Puesto de manera más positiva,
el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que solamente se puede decir.

¿Qué quiere decir esto?

Comenzaré con un verso de Arquíloco
es el fragmento 189,

Muchas anguilas ciegas recibiste...

Arquíloco escribió eso hace unos... ¡2700 años!
[Había nacido en Paros,
una isla del archipiélago de las Cícladas,
frente a Naxos, en Grecia].

La ceguera de las anguilas
la ceguera submarina de las anguilas
que es
la ceguera de los poemas

es mi tema hoy.

Notemos de entrada
que hay una engañosa complementariedad
entre decir y ver.
Engañosa porque

pareciera que decir y ver se ayudan mutuamente
tanto para decir lo que queremos decir
como para ver lo que queremos ver.

El caso elemental de esto es que
A veces decimos cosas que vemos.

Estamos frente a un árbol
y decimos "Ah! Un árbol."
Pero esto es lo que Deleuze llama
un uso *estúpido*
del decir.

Si vemos un árbol
no hay ninguna necesidad,
no tiene ningún sentido,
decir "Un árbol".

[Porque el sentido (la dirección, el movimiento)
de decir "Un árbol"
¡encalla inmediatamente en el árbol que vemos!]

Pero si uno quiere hacerlo, si a alguien lo divierte hacerlo,
o si alguien está impartiendo lo que en el s. XIX
se llamaba una "lección de cosas"
(cartillas con el dibujo de una silla
y la palabra "silla" al lado),
adelante, no hay problema;
es apenas un juego banal y no muy interesante
(ni muy pedagógico, como sabemos).

Hay otro uso —no señalado por Deleuze
que es el reverso del anterior y es el siguiente:

A veces no decimos cosas que vemos

y esto nos abre, entre otras cosas,
al horizonte político o ético,
las ocasiones
en las que no decimos, por ejemplo,
la injusticia que vemos o la corrupción que vemos,

o, inclusive, las desapariciones o ausencias que vemos

y este uso inverso al ‘estúpido’, admitamos, no es nada banal.

Pero el punto es que
tanto estos usos banales como no banales
del decir
presuponen que existe un cierto compañerismo,
una cierta camaradería,
entre decir y ver,

o como digo, una cierta complementariedad.

Hay también otros casos
en los que decir y ver
parecen complementarse entre sí,
casos en los que
decimos lo que vemos
por una cuestión de perspectivismo.

Si estoy en lo alto de una colina
y mis compañeros de excursión
aún no han subido,
puedo decirles “Hay un estanque del otro lado”.

Estoy viendo el estanque pero otros no. Entonces,
tiene sentido decir lo que vemos
porque otros no lo pueden ver.

(Es posible, que algunos de los casos
que llamamos éticos o políticos
puedan subsumirse
dentro de este perspectivismo.
La denuncia política es el ejercicio
de decir lo que otros no ven —o no quieren ver.)

Ahora bien,
todos estos casos anteriores
de aparente compañerismo
(estúpido o no, banal o ético)
entre decir y ver
son casos engañosos
porque aluden a un decir
que Deleuze ha llamado relativo;

aluden
a un decir que
dadas ciertas circunstancias
se puede ver.

Para aclarar más esta idea diré lo siguiente:
hay usos del lenguaje
(los que mencionaba al inicio,
los usos del político, del locutor deportivo,
del cura, del piloto,..., del novelista)

para los que este compañerismo
entre decir y ver
es esencial;

usos del lenguaje en los que
la ayuda mutua entre decir y ver
resulta indispensable.

(Hay algo del mito de Eco y Narciso en todo esto.
Eco solo puede hablar con las palabras de otro,
Narciso solo puede ver su propia imagen...
pero entre ambos se entabla una suerte de complementariedad

que nos permite imaginar que Eco “habla”
y que Narciso “ve”).

El poema, sin embargo, es otra cosa.
Y se diferencia de todos los otros usos del lenguaje
exactamente en esto.
El poema asume que entre
decir y ver
hay una diferencia radical,
una diferencia que no es accidental
sino que es
una diferencia de naturaleza.

Para el poema,
o en nuestros términos:
para el lenguaje (del poema) que vale la pena
entre decir y ver no hay camaradería,
no hay ayuda mutua; hay disyunción.

En esto, insisto, la oposición con la novela es permanente.

Leer una novela es como subirse a un avión un día de buen clima, con sol, con pocas nubes, un día en el que el avión no vuela muy alto y es posible ver por las ventanillas las montañas, los ríos, grandes planicies, campesinos cosechando, amantes besándose, tiranos torturando, etc.

Y esto porque la novela trabaja con lo que he llamado el compañerismo entre decir y ver:

decir y ver colaboran para hacer un <decir-ver> todo junto.

Leer un poema, en cambio, es como subirse a un submarino en el medio de la noche y realizar una inmersión bastante profunda en un mar poco transparente.

La navegación en el submarino es ciega —como con las anguilas de Arquíloco. El submarino cuenta con instrumentos internos que sirven para orientarse pero no se ve nada o, todo lo que se ve, son sus propios instrumentos internos. El submarino navega a ciegas. No sin realidad externa (hay simas y rocas y mareas allá afuera) sino ciego, sensorialmente ciego a ella.

El poema navega a ciegas en ese mismo sentido.

El poema es tal vez el único uso del lenguaje que asume la condición radical de su propia ceguera.

Esto exactamente es lo que emerge del famoso cuadro de Magritte “La traición de las imágenes” (más conocido como “Esto no es una pipa”):

lo que Magritte explica con una claridad

que no siempre ha sido atendida
es que
 entre decir y ver no hay relación

(y son solo los usos relativos que buscan el compañerismo
entre ambos ejercicios —pero no los poéticos— los que
buscan armonizar lo inarmonizable: que algo sea y no sea una
pipa
al mismo tiempo).

Ahora bien,
si el poema es el uso del lenguaje
que asume un desfase esencial
entre decir y ver

una buena pregunta es
¿cómo es que el poema ha llegado a esto?
¿Cómo es que el poema ha llegado a asumir su propia ceguera?

Sugiero dividir este largo proceso
en etapas para poder entenderlo mejor.

[Estoy asumiendo, sin prueba alguna, que estas etapas
son tanto onto- cuanto filogenéticas.
Es decir, lo que le ocurrió a la poesía desde sus inicios
le ocurre a cada poeta en su trayectoria personal].

Primera etapa

En una primera etapa
hablamos sobre las cosas
 (como cosas que vemos).

Decimos la nube es blanca, el río fluye.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas son indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Las cosas siguen su curso de ser, de estar, de moverse
perfectamente indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Hay un verso muy preciso de Aníbal Núñez que dice
"para ser río al río le sobra el nombre".

Le sobra Tigre, Huallaga, Magdalena, Machángara, Amarillo,...
... pero también, y sobre todo, le sobra 'río'.

El río es perfectamente indiferente a lo que decimos de él,
que es río,
que fluye,
que parece un gran dios marrón.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas no parecen afectadas por lo que decimos.

Es cierto, decimos, el río fluye
y el río fluye.
Pero en realidad el río no fluye
porque muchas son las cosas que fluyen:
fluyen las palabras, el dinero,
fluyen las disculpas,
fluye el tráfico, fluyen las ideas,...

Con un poco de imaginación, como la tuvo Heráclito,

todo fluye.
¿Qué significa, entonces, celebrar que el río fluya?
(¿O que la nube sea blanca, o que el cielo azul...?)

No mucho.

Creo que Wallace Stevens notó esto con su habitual perspicacia
y le bastó hablar del río como "an unnamed flowing" (como un fluir
innombrado).

Segunda etapa

Gracias a la indiferencia de las cosas
ante nuestro lenguaje

descubrimos
que hay un desfase radical entre
nuestras palabras y las cosas.

Y lo que hacemos

es hacer uso de ese desfase, aprovecharlo,
tomarlo como una bendición.

No decimos la nube es blanca sino la nube es ominosa.

[“nube ominosa” es una metáfora incanjeable por una paráfrasis no metafórica. Podemos decir que una nube ominosa es una nube que presagia algo nefasto pero decir de una nube que presagia es mantenerse plenamente en el plano metafórico].

No decimos el mundo es redondo sino
el mundo es azul como una naranja
(que es un verso de Eluard).

Hacemos uso del desfase y entonces
el lenguaje se convierte en el lugar en el que
las cosas pueden ser otras cosas.

Y esto está muy bien pero tiene el problema
que señalé en un inicio
el problema de fetichizar la metáfora,
el traslado, la interpretación;

de fetichizar la existencia de otro lugar,
“más allá”,...

y todo la poesía deviene un delirio alegórico.

Tercera etapa

Entonces,

hablar de las cosas se estrella
contra la extraordinaria indiferencia de las cosas;

y

el desfase radical entre palabras y cosas

(que nos permite hacer del lenguaje el lugar
en el que las cosas pueden ser otras cosas
mediante los mecanismos retóricos del símil y la metáfora)

produce delirio alegórico.

¿Qué sigue?

Criticamos el lenguaje.

Criticamos el lenguaje por no poder expresar realmente.

Nos quejamos

porque “faltan palabras”,

porque nuestro lenguaje no puede expresar realmente
todo lo que queremos decir.

Queremos decir que el río fluye y... todo fluye.

Queremos decirle a alguien que la amamos

y decimos “te amo”

y no es suficiente.

Entonces nos ponemos metafísicos.

Decimos que hay cosas que el lenguaje no puede expresar.

Decimos que *hay cosas* más allá del lenguaje,
más allá del poder expresivo del lenguaje.

Si el lenguaje nos pone límites

entonces debemos arremeter contra ellos.

Y entonces ocurre algo

tan extraño como admirable.

Comenzamos a hablar *sobre* el lenguaje.

Habíamos comenzado hablando sobre las cosas

(que veíamos)

pero ahora hablamos sobre el lenguaje

(que no vemos —salvo en su aspecto
más material, más fónico o gráfico).

Decimos,

el lenguaje tiene un desfase fatal respecto del mundo,

el lenguaje no puede expresar realmente...

Y esto es lo extraño y admirable

que cuando decimos que faltan palabras, que hay algo

que el lenguaje no puede expresar,

toda esa queja contra el lenguaje
sucede que sí la podemos expresar exactamente.

El lenguaje falla cuando hablamos de las cosas
pero es infalible cuando nos quejamos.

Cuando nos quejamos
el lenguaje expresa realmente nuestra queja.
Como si el lenguaje fuera un instrumento
para quejarse de sí mismo.

Naturalmente, esto es patético
—y no es difícil sentirse verdaderamente desorientado
ante esta impostura del lenguaje
que ni habla de las cosas
ni de sí mismo— excepto para quejarse.

Esas tres son las etapas que nos permiten
arribar a la situación actual
de asumir
la ceguera del lenguaje del poema.

Y por este proceso histórico
dicha ceguera está en condiciones de hacer dos cosas
que, correctamente articuladas,
terminan siendo la misma:

a) debe ayudarnos a superar la queja
de la tercera etapa,

la queja de que hay cosas que no podemos expresar
de que hay un límite del lenguaje,
un límite al poder expresivo del lenguaje;

y

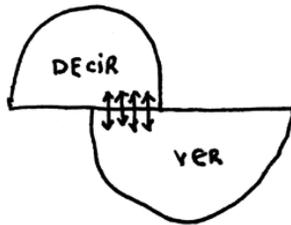
b) que dicha ceguera debe establecer
qué tipo de relación es una no-relación
entre decir y ver.

Veamos cómo es posible esta articulación.

He dicho que hay usos relativos del decir
(en los que el decir y el ver se alían y cooperan entre sí
para

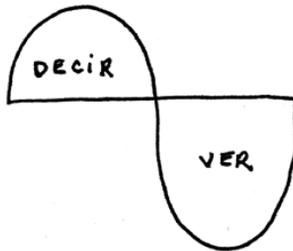
poder decir lo que se quiere decir
y ver lo que se quiere ver).

Podríamos ilustrar los usos de compañerismo
entre decir y ver
de la siguiente manera,



He dicho también que el poema tiene un uso absoluto del decir
de tal forma que lo que el poema dice
no se puede ver —solamente se puede decir.

Esto se puede ilustrar de esta forma,



He dicho que, en este sentido absoluto,
entre decir y ver no hay relación.
Debí decir: entre decir y ver *hay* una no relación
(que fue lo que dijo Foucault).

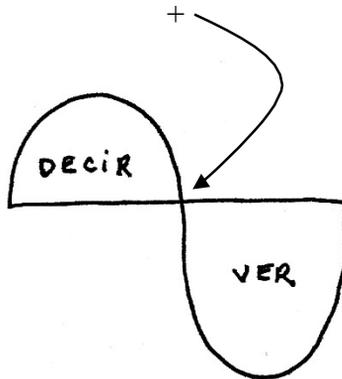
Y *hay* una no relación porque
en términos de los límites trazados
decir y ver no son realmente independientes.

Decir y ver se necesitan mutuamente para esto:
para establecer el límite de lo decible
y el límite de lo visible —en términos absolutos.

Lo que solamente se puede decir
es aquello que no se puede ver en sentido absoluto.
Y lo que solamente se puede ver
es aquello que no se puede decir en sentido absoluto.

No es que no haya relación entre decir y ver:
hay no relación.

Esta no relación se expresa en el esquema siguiente como el punto en el que
ambos órdenes se cruzan:



Decir y ver no van, entonces, cada uno por su lado:

van juntos pero articulados... por una no relación.
Decir no es ver
(o como (casi) dijo Blanchot, “hablar no es ver”)

pero esto supone, en su sentido radical,
trazar un límite absoluto
que ponga en relación la no relación
y

que nos abre a lo que dije más arriba:

que el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que no es visible en un sentido absoluto,

cuando habla de lo que solamente se puede decir.

El lenguaje del poema no limita, por lo tanto, con lo inexpresable metafísico
sino con algo muchísimo más simple:
limita con lo que es visible en un sentido absoluto
(con lo que solamente se puede ver).

El lenguaje del poema limita con lo que solo se puede ver
en un sentido absoluto.

El poema es el arte de decir lo que solamente se puede decir.
Ni más, ni menos.
Ese es el límite absoluto del poema
decir lo que solamente se puede decir,

lo que, por lo tanto, no se puede ver en ningún sentido.

¿Qué es lo que solamente se puede decir en un sentido absoluto?

La respuesta obvia es
aquello que no se puede ver en sentido absoluto.
Pero ¿qué puede ser eso?
Muchas cosas...

M. Blanchot da un primer ejemplo,
dice, el silencio. El silencio no se puede ver.
Correcto. No se puede ver.
Si ustedes leen mangas japoneses
entenderán esto rápidamente.

Sabrán que el silencio tiene un sonido en manga:
Shiiin (シーン)
... ¡porque el silencio no es visible en el dibujo!

Podríamos añadir otro ejemplo
de lo que no se puede ver en sentido absoluto: la negatividad.
La negatividad no es visible. Si digo
"No hay un hipopótamo en esta sala"

eso que digo no es visible, la inexistencia
del hipopótamo en esta sala no es visible.
Igual con las ausencias...

Pero todos estos ejemplos son finalmente equívocos
porque lo que solamente se puede decir
no son temas, cosas, substancias, operadores lógicos...

sino un proceso de emergencia,
un proceso de creación de la nada hacia el mundo.

Tal vez sea más fácil asir esto desde el otro lado.
¿Qué es aquello que solamente se puede ver,
que no se puede decir?

Hay un ejemplo enterrado en un curso de Deleuze
que quiero recuperar y termino con eso.
Se trata de la expresión "salir a la luz".

La luz que hace que algo salga-a-la-luz,
la luz que saca-a-la-luz

no es la de un reflector que meramente ilumina
lo que antes estaba en sombras,
un perro en la calle, por ejemplo.

Un perro nunca *sale a la luz*.

Lo que sale a la luz emerge a un régimen de visibilidad.
Se revela gracias a una luz que le cae y lo saca,
una luz indivisible...

que lo extrae de la nada.

La luz gracias a la cual ciertas cosas salen-a-la-luz
no es decible

(salvo en un sentido relativo
por vulgares paráfrasis del tipo
"emerge", "aparece", "asoma",..., "se revela").

En realidad ni siquiera es una luz
en el sentido corriente en el que entendemos el término.

Es, más bien, la luz indecible de un Vermeer, por ejemplo.

Similarmente,
hay cosas que no salen a la luz
sino que salen... al lenguaje.
Y aquí, nuevamente, no se trata de objetos,

de perros, amores, mares o máquinas...

sino de una forma de emerger al lenguaje
que no es visible en absoluto. Que solamente se puede decir.
No como proceso referencial sino, insisto,

como forma de emergencia, de salir de la nada
a la inmanencia del mundo.

Esas formas de emergencia
constituyen la ceguera radical del poema.

Hay un haiku de Kobayashi Issa que dice

una barca es y no es
cuando se hunde
ambas desaparecen

Blanchot, en su texto "Hablar no es ver" [en *La conversación infinita* (1969)].

Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966),
---- *Arqueología del saber* (1969),
---- *Esto no es una pipa* (1973).

Deleuze, Curso sobre Foucault de 1985
en la Universidad de Vincennes.

Arquíloco fr. 189

muchas anguilas ciegas recibiste

Today, the most widely accepted interpretation of Archilochus fr. 189W is that first proposed by Schneidewin in 1838: "blind eels" are metaphors for the penises Neoboule (or some other woman) "accepted".

The pleasures of sight, Freud insists, are intense, nearly instinctive pleasures. Human beings revel in appearance: they delight in the many-toned glories of the world. To renounce the visible in the interest of the unseen is an enormously difficult human task. An intense satisfaction is then replaced by a satisfaction that is less Vital, less intense, but more valuable in the long run. "Among the precepts of the Mosaic religion," Freud says, there is one that is of greater importance than appears to begin with. This is the prohibition against making an image of God—the compulsion to worship a God whom one cannot see. . . . If this prohibition were accepted, it must have a profound effect. For it meant that a sensory perception was given second place to what may be called an abstract idea—a triumph of intellectuality over sensuality or, strictly speaking, an instinctual renunciation, with all its necessary psychological consequences.' '

Fascism is emphatically eye-intense. M. Edmundson, DSF p149.

El héroe fascista toma lo que ve. Lo que ve es la medida de su deseo.

