

Historia de un amor imposible: escenas filosóficas del régimen poético

Matías Moscardi^a 

RESUMEN

¿Por qué reaparecen una y otra vez, de Platón a Agamben, las reflexiones sobre poesía, casi como una obsesión de la filosofía? En efecto, la poesía atraviesa todos los espacios simbólicos de la filosofía: el exterior, el interior y el entre. A su vez, aparece en todas sus instancias temporales: la poesía como origen de la filosofía; como continuación “natural” del avatar filosófico y como límite último. En el presente artículo, quisiera concentrarme en algunos casos puntuales –podríamos llamarlos, con Rancière, escenas del régimen poético– que permitan repensar estos movimientos espaciotemporales de lo poético en lo filosófico para elaborar, a la par, las relaciones entre lo pensativo y lo afectivo, que se suceden como consecuencia del contacto –siempre pasional, a veces violento– entre filosofía y poesía.

Palabras clave: Poesía. Filosofía. Pensatividad. Afectividad.

Recibido em: 01/07/2021

Aceito em: 11/09/2021

^aUniversidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.
E-mail: moscardimatias@gmail.com

Como citar/How to cite:

MOSCARDI, M. Historia de un amor imposible: escenas filosóficas del régimen poético. *Gragoatá, Niterói*, v.27, n.57, p. 23-54, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.50552>>

*La poesía todavía no existe.
Nunca va a haber literatura.*

Daniel Durand

El narcótico poético: la droga prohibida del filósofo

¿Por qué –o más bien bajo qué lógica– reaparecen una y otra vez, a lo largo de la historia, de Platón a Agamben, las reflexiones sobre poesía, casi como una obsesión recurrente e ineludible de la filosofía? En este eterno retorno, la poesía parecería constituirse como un problema filosófico antes que como un problema literario. Lo cierto es que si queremos hablar de poesía o teorizar acerca del tema, de pronto descubrimos que el inmenso caudal bibliográfico es, primordialmente, de naturaleza filosófica, que los filósofos escribieron sobre la cuestión casi en mayor medida que los poetas mismos. Ahora bien: ¿la poesía de los filósofos es la poesía de los poetas?

Lo cierto es que la poesía recorre y recubre todos los espacios simbólicos de la filosofía: el exterior, el interior y el *entre*. También, aparece en todas sus instancias temporales: la poesía como *origen* de la filosofía; la poesía como *continuación* “natural” del avatar filosófico y la poesía como *límite* de la filosofía. Si bien un recorrido exhaustivo excede por mucho los objetivos de un artículo, quisiera, al menos, concentrarme en algunos casos significativos y puntuales –podríamos llamarlos, con Rancière, “escenas”¹, aunque ya no del *régimen estético* sino más bien de un *régimen poético*– que permitan repensar estos movimientos espaciotemporales de lo poético *en* lo filosófico para elaborar, a la par, las relaciones entre lo pensativo y lo afectivo, que se suceden como consecuencia del contacto – siempre pasional, a veces violento– entre filosofía y poesía.

Quizás una de las escenas originarias más conocidas en la larga relación entre filosofía y poesía –llamada “incestuosa” por George Steiner (2011, p. 208)– aparece en el libro X de la *República* de Platón. Los argumentos esgrimidos por Sócrates en contra de los poetas y de la poesía han sido citados infinidad de veces. De algún modo, esta escena clásica y fundante– escena de hostilidad, por cierto–, inaugura una especie de complejo de culpa en la historia de la filosofía. Rara vez es reafirmada con la misma virulencia –creo que el caso excepcional es el de Sartre–, pero siempre es retomada como punto de partida, con el

¹“La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas [...]. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que construyen o transforman con ese fin.” (Rancière, 2013, p. 12)

objetivo de suturar la enemistad, de limar la aspereza –parcial o completamente– entre estas amantes. Sin embargo, creo que todavía quedan en el tintero algunos detalles interesantes que podrían aportar algo al largo y espinoso debate.

Veamos: en un repaso del diálogo entre Sócrates y Glaucón queda enfáticamente claro –y no habría que reducir la importancia de esto– que la poesía representa nada más y nada menos que una *amenaza política*. Pero no solo porque se trata de una de las artes imitativas que engaña con simulacros apartados del mundo de las ideas, ni siquiera porque es capaz de *herir el oído* de quien la escucha sino, ante todo, porque subvierte una curiosa relación de poder:

La poesía imitativa produce en nosotros el mismo efecto con respecto al amor, a la cólera y a todas las pasiones del alma que tienen por objeto el placer y el dolor, y que siguen, según decimos, a todas nuestras acciones. En lugar de hacer que se seque lo que ha de secarse, lo rocía y alimenta, instaura como gobernante lo que había de ser gobernado para asegurar nuestra virtud y nuestra felicidad, y no hacernos peores y más desdichados. (PLATÓN, *República X*, 606d).

Para Sócrates, quien no puede gobernar “las pasiones del alma”, no puede, por operación transitiva, gobernar en general: es necesario que el *pathos* jamás reine sobre el *logos*, que los afectos estén correctamente regulados por el prudente panóptico de la razón. De acuerdo con la lectura que hace George Steiner (2011, p. 53) de este diálogo platónico,

es el Eros, en el sentido radical, lo que exalta el poeta, generando injusticia. [...] Que los encantos corruptores de lo ficticio, del ‘fantasma’ ejerzan su máximo dominio sobre los jóvenes, sobre la sensibilidad cuando es embrionaria, acentúa el peligro. [...] De ahí el mandato, más o menos cortés, a los poetas, mimos y flautistas de que abandonen la *politeia* y se vayan a otra parte a traficar con el narcótico de la simulación.

Esto genera una paradoja, dado que no hay gobierno *sin nadie a quien gobernar*. En otras palabras: lo gobernante necesita de lo gobernado para constituirse. Desde el momento en que el problema de la poesía se plantea bajo la metáfora del gobierno, pasión y razón quedan enlazadas en un mismo plano de mutua necesidad política, aunque opuestas y repelentes entre sí: la

pasión es el afuera de la razón aunque el adentro necesite estructuralmente del afuera.

No es casual, en este sentido, que la palabra *pharmakon* aparezca asociada a la poesía, apenas comienza el diálogo socrático: para escuchar poesía, advierte Sócrates, hay que estar inoculados, debemos tener la vacuna del *pharmakon*, un antídoto que nos proteja del virus poético: “Nada es más capaz de corromper el espíritu de los que lo escuchan que este género de poesía cuando aquéllos no están provistos del *antídoto* conveniente, que consiste en saber apreciar este género tal cual es” (PLATÓN, *República* X, 595b). Tampoco es secundario, en este sentido, que de la extrema erudición de George Steiner (2011, p. 53) salga una expresión tan precisa como “narcótico de la simulación”.

Bajo la concepción platónica, la poesía es, lisa y llanamente, una droga peligrosa: sustancia que altera y distorsiona los sentidos, nos aleja de la realidad, nos pone excesivamente eufóricos o mortalmente deprimidos. Hay que ingerirla bajo supervisión. A la vez, la droga poética se combate con el antídoto de la filosofía: si estamos inoculados con el medicamento benéfico de la razón, la poesía no surte efecto, no logra drogar el *logos* por medio de simulacros, así como tampoco llega a drogar el cuerpo por medio del desborde de las pasiones.

La filosofía es el *pharmakon* de la poesía. Jacques Derrida (2007) siguió los senderos de este ambiguo y complejo significante en “La farmacia de Platón”. Ahí analiza los problemas que conlleva la letra escrita entendida como *pharmakon*. Se trata de una escena conocida del *Fedro*, donde Zeus le presenta al rey egipcio Zamus la escritura como ofrenda, alegando que se trata de un *remedio* para instruir al pueblo. Pero el mismo calificativo de *pharmakon*, sirve también para desestimar la escritura por sus aspectos negativos, peligrosos, en cuanto veneno: bajo la perspectiva de su censura farmacológica, la escritura es la mala imitadora de un *logos* fonocéntrico cimentado sobre un habla plenamente presente. La criogenia de la letra representa una sustancia peligrosa, por sus severas implicancias simbólicas: si la voz y la vida se caracterizan por el movimiento, la droga del texto representa una amenaza al instaurar su silencio siniestro, su perversa parálisis de estatua o, peor aún, su condición de cadáver

maquillado, de falsa apariencia. La escritura desnaturaliza el habla, que es pura pronunciación: he ahí el dilema narcótico que es imperioso reducir y controlar. La escritura es narcótica porque, por esta misma razón, adormece la memoria: la malacostumbra a una relación adicta de dependencia gráfica, la predispone y la somete a la toxicomanía de la letra como “sustancia maléfica y fruto de olvido” (Derrida, 2007, p. 190).

La censura platónica de la escritura se vuelve extensiva a la poesía pero con un agravado: la poesía no solo nubla el entendimiento con sus simulacros sino que también sacude el mar de las pasiones. Asistimos, entonces, al enfrentamiento de las sustancias: veneno y antídoto, poesía y filosofía, pasión y razón. Sócrates agrega como corolario del diálogo:

Tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada en un Estado que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que [la poesía] remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón, tal como sucedería en un Estado en que a los más malos se les revistiese de toda la autoridad, traicionando al Estado y haciendo perecer a todos los ciudadanos de más valía. Esta es la imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre, por la excesiva complacencia que tiene para con la parte irracional de nuestra alma, que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño; que sobre un mismo objeto se forma ideas tan pronto demasiado grandes como demasiado pequeñas; que produce apariencias, y que permanece siempre a una distancia infinita de la verdad. (PLATÓN, *República X*, 605b-c).

La poesía es el mal: destruye la razón, desordena el gobierno interior y, por ende, constituye una amenaza para el gobierno exterior, el del Estado, porque alienta lo irracional, activa la percepción alterada del mundo en su apariencia y, por último, como si esto fuera poco, atenta contra la verdad.

En textos como “La edad de los poetas” (2007), “¿Qué es un poema y qué piensa de ello la filosofía?” (2009) y “El recurso filosófico del poema” (2015), Alain Badiou vuelve a esta escena platónica para apaciguar el violento rechazo de la poesía por parte de la filosofía: “La filosofía solo puede comenzar, y solo puede hacerse cargo de lo real político, si sustituye la autoridad del poema por la del matema”, justifica Badiou (2009, p. 63). En efecto, para Platón (*Republica X*, 603a) “la facultad que se atiene a la medida y al cálculo es la parte mejor del alma”. La medida

y el cálculo son la matemática de la política. La razón es, por supuesto, el instrumento privilegiado de medición y predicción del orden político. Los efectos de la droga poética, en cambio, son observables pero incalculables, visibles pero inmedibles. Solo desde el *logos* es posible medir. Aquí aparece una escisión fundante según la cual el *pathos* es refractario al cálculo: “las pasiones del alma” no saben nada de números.

La lectura de Badiou es caleidoscópica: el problema se mantiene pero adopta otra forma. Badiou delimita un estado de la cuestión preciso. Distingue, entonces, tres formas de relación de la filosofía con la poesía en la antigua Grecia, “tres regímenes posibles del vínculo entre poema y filosofía” (BADIOU, 2015, p. 85): la fusión (Parménides), la distancia (Platón) y la inclusión (Aristóteles), que se corresponden con “la rivalidad identificadora, la distancia argumentativa y la regionalidad estética. En el primer caso, la filosofía envidia al poema, en el segundo lo excluye y en el tercero lo clasifica” (BADIOU, 2015, p. 86). Habría que agregar un cuarto régimen, representado por el mismo Badiou: el régimen *instrumental*, que articula con la poesía una relación subordinada *de uso*, por no decir de “contrato temporario”. Precisamente, en “La (re)visión de la filosofía en sí misma” Badiou (2015, p. 61) es contundente:

La filosofía imita a sus dos adversarios de origen: los sofistas y los poetas. Se puede por lo demás decir que imita o toma prestado dos procedimientos de verdad: la matemática, paradigma de la prueba, y el arte, paradigma del poder subjetivante [...] La operación filosófica de la categoría de Verdad dispone de una suerte de pinza. [...] La pinza de la Verdad, que encadena y sublima, tiene por oficio captar *las* verdades. La relación de la Verdad (filosófica) con las verdades (científicas, políticas, artísticas o amorosas) es una relación de captura. Por “captura” entendemos embargo, conquista, y también *saisissement*, sobrecogimiento. La filosofía es ese lugar de pensamiento donde las verdades (no filosóficas) son capturadas como tales, y nos sobrecogen.

Las metáforas que usa Badiou tienen resonancias legalistas (*embargo*) y militares (*captura, conquista*). En este aspecto, la relación entre poesía y filosofía que plantea Badiou es netamente instrumental: la poesía es una *herramienta* filosófica y, como tal, queda subordinada a ella. Es decir, otra vez, *bajo control* y sobre todo al servicio de su racionalidad: el

poema, con ayuda de la filosofía, logra pensar y se vuelve, a su vez, *pensable*.

De este modo, el problema persiste, porque Badiou ubica a la filosofía como *intermediaria* –como captora o conquistadora– del encuentro con la verdad poética. Me pregunto si ese *embargo*, precisamente, no es el equivalente contemporáneo del *pharmakon* platónico: en la función mediadora que Badiou le asigna a la filosofía resuena el viejo antídoto platónico, necesario para escuchar la poesía sin comprometer la salud de los oídos. La poesía, en la lectura de Badiou, queda neutralizada nuevamente por el *pharmakon* de la filosofía. Incluso cuando Badiou (2015, p. 71) admite que la filosofía es “la superposición de una ficción de saber y una ficción de arte”, “un efecto de lengua” (2015, p. 92), que utiliza “encarnaciones ficticias” (2015, p. 92) como personajes –Sócrates es uno de ellos–, incluso cuando admite que la filosofía “usa la imagen, la comparación y el ritmo” (2015, p. 92), “usa el relato, la fábula, la parábola y el mito” (2015, p. 93)² todo sucede, no obstante, “bajo la *jurisdicción* general de un estilo muy diferente, el de la argumentación, el de la vinculación conceptual, o el de la Idea. El poema llega a la filosofía en uno de sus puntos, y esta localización no es nunca regulada por un principio poético o literario” (2015, p. 93; el subrayado es mío).

Habría que retener esa palabra, *jurisdicción*, a través de la cual vuelve a resonar la misma amenaza que inquietaba a Platón: *la de instaurar como gobernante lo que ha de ser gobernado*. En la *jurisdicción* de la filosofía, la poesía es una esclava, una herramienta que solo parecería ser útil si se encuentra al servicio de la racionalidad filosófica. Dicho bruscamente: o el poema sirve a la empresa filosófica en tanto operación de verdad, o no sirve para nada; o el poema acompaña el pensamiento filosófico o, de lo contrario, perece ante su propia frivolidad. La poesía piensa bajo los parámetros impuestos desde las leyes de la filosofía o no piensa nada en absoluto.

Con la apariencia de una *superación* del platonismo –lo que es peor: de su *modernización*– Badiou demanda de la poesía que piense y sea pensable por la filosofía, que produzca verdades singulares. Pero esto no cambia demasiado las cosas. El vínculo político que la filosofía mantiene con la poesía sigue llevando la marca de un mismo maltrato: metabolizarla con

²Estos recursos de la filosofía –el recurso al poema, el recurso a la literatura, a la ficción y al arte– entran un poco en contradicción con otra de las afirmaciones de Badiou: “Juegos de lenguaje, deconstrucción, pensamiento débil, heterogeneidad sin recursos, diferendo y diferencias, ruina de la Razón, promoción del fragmento, discurso en migajas: todo esto argumenta a favor de una línea de pensamiento sofístico, y pone a la filosofía en un punto muerto.” (2015, p. 68).

violencia bajo una racionalidad separada, aislada y purificada de toda pasión y de todo afecto.

La poesía devorada: el romanticismo alemán y el absoluto literario

Todo cuanto cabía hacer con la filosofía y la poesía por separado ya se ha hecho y consumado; así pues, ha llegado la hora de unirlas.

Friedrich Schlegel

Hasta acá podría decirse: *la poesía es el síntoma de la filosofía*. En el seminario XXIII, Lacan habla del *sinthome* como aquello “no equivalente”, como lo que se resiste a inscribirse en lo simbólico bajo la lógica de las identidades y de las correspondencias (LACAN, 2015, p. 99). Lo no equivalente es lo que no termina de encajar completamente con un otro: una singularidad frente a la cual todo esfuerzo por reducirla –por captarla, por embargarla o conquistarla– estaría destinado al fracaso. Es el supuesto básico de Badiou: que la filosofía, *indudablemente*, es capaz de captar, conquistar o embargar la verdad poética. Pero también el síntoma como sinónimo de un *malestar filosófico* específico ante el narcótico poético: lo inutilizable, lo que marea, lo que falsea, lo que altera la percepción, lo que confunde los pensamientos. Bajo los efectos de la droga poética, el filósofo pierde pie, se tambalea. ¿Cómo sigue o podría seguir el culebrón amoroso de este vínculo conflictivo? Veíamos que el problema originario, en el escenario platónico, estaba asociado a un doble matiz: el problema de lo gobernado y lo gobernante, el problema de la razón y de la pasión, del *logos* y del *pathos*. Filosofía y poesía parecían suplementos de este problema de infraestructura. Las pasiones desencajan la razón, son su desafuero: la pasión no sirve para la *politeia*, salvo que esté domada. El pensamiento racional, como separado de la pasión, debe ser el buen gobernante y jamás doblegarse ante su gemelo maldito, ni mucho menos dejarse gobernar por él.

Ahora bien, si la *relación* inicial de la poesía con la filosofía implicaba, paradójicamente, la *ruptura* de esa relación, entonces no habría otra forma de continuar con el relato amoroso, ni otra escena posible, que no sea una gran escena de reconciliación: la

de un recomienzo de la relación. De las cenizas platónicas de este *divorcio originario* entre poesía y filosofía deberá resurgir el fuego de una nueva pasión. Ese recomienzo podría estar representado por el Romanticismo alemán.

En el Romanticismo alemán asistimos, precisamente, a la unión entre poesía y filosofía. Habría que preguntarse, entonces, por los efectos teóricos de esa unión. Algunos de los momentos que testimonian este nuevo comienzo de la relación amorosa aparecen en la revista literaria de los hermanos Schlegel – Friedrich y Auguste– conocida con el nombre de *Athenaeum*. De acuerdo con Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (2012, p.19), la doble importancia de esta publicación radicó en servir como asentamiento y condensación del proyecto romántico a la vez que permitió establecer “la institución *teórica* del género literario (o si se quiere de la literatura *misma*, de la literatura en tanto absoluto).”

En sus *Lecciones sobre literatura y arte* (apud LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 433)³, August Schlegel escribe:

Y, debido a que la poesía es lo más originario, el arte originario y el arte madre de todas las demás, es también la completitud última de la humanidad, el océano, al cual todo regresa aunque se haya alejado de él en diversas figuras. La poesía anima ya el primer balbuceo y permite tener visiones proféticas más allá de la más alta especulación del filósofo, las cuales vuelven a instalar el espíritu en el centro de la vida ahí mismo donde este había renunciado a todo tipo de vida para contemplarse a sí mismo. Así, la poesía es la cima de la ciencia, la interpretadora e intérprete de aquella revelación celestial, a la cual los antiguos llamaron, con derecho, el lenguaje de los dioses. Precisamente porque la poesía es lo más omnipresente y lo que atraviesa todo con mayor profundidad, nos resulta más difícil concebirla, así como tampoco percibimos particularmente el aire que respiramos y en el que vivimos.

En los textos de los hermanos Schlegel, la poesía parece la mismísima Matrix –con el poder resonante de esa palabra: en *matriz* y *madre*– detrás de todo y antes que nada, cargándose de un halo casi religioso: al principio no era el verbo, sino la poesía. Friedrich (2009, p. 350) por su parte, dirá sin preámbulos en uno de sus *Fragmentos del Athenaeum*: “Sin poesía no hay realidad”. Esta omnipresencia de la poesía en el mundo hace que sea tan

³El volumen Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy contiene traducciones completas de varios libros de los hermanos Schlegel, como parte del trabajo crítico que realizan en *El absoluto literario*. Para los textos de Auguste Schlegel, tomé esta traducción. Para los de Friedrich, me remito a otras ediciones en castellano, detalladas en cada caso.

etérea como el aire que respiramos. El texto de August (*apud* LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 434-438) continúa así:

La poesía está originariamente en el lenguaje, este nunca puede ser despoetizado a tal punto que en él no deberían encontrarse por doquier una cantidad de elementos poéticos dispersos, incluso en el más arbitrario y frío uso que haga el entendimiento de los signos lingüísticos, mucho más en la vida ordinaria, en el lenguaje rápido, inmediato y frecuentemente apasionado del trato cotidiano. Muchos giros, locuciones, imágenes y parábolas que incluso aparecen en el tono más plebeyo son también utilizables sin modificaciones en la poesía digna y seria. Además podría demostrarse indiscutiblemente la vivacidad de las representaciones como principio tanto en una riña de vendedoras ambulantes como en aquellos pasajes de poetas distinguidos [...]. Una antiquísima opinión, simple y burguesa, es la que considera como poesía todo lo que está escrito en verso. (...) Con explicaciones terminológicas y características apresadas al azar no llegamos a nada. Para aproximarnos a la esencia de la poesía analíticamente habría que proponer por lo menos un todo poético como ejemplo, e intentar construirlo, indagarlo según su construcción interna y establecerlo como necesario. Sin embargo, un todo de este tipo pertenecerá infaliblemente a un determinado género y, por lo tanto, tantearemos siempre a ciegas tratando de encontrar qué es esencial a este género y qué a la poesía en general. El procedimiento sintético es, por consiguiente, el único verdadero: hay que comprender los géneros poéticos a partir de la poesía en general y los poemas individuales y sus partes a partir de su género poético (...) La mera experiencia no puede enseñarnos nada acerca de aquello que puede probarse evidentemente, a saber, que la poesía es lo más imprescindible, lo primero, lo más originario en todo hacer y practicar humanos. Si la siguiente expresión no diera lugar a un malentendido quisiera decir: la poesía fue creada simultáneamente con el mundo. El hombre siempre se crea su mundo a sí mismo y debido a que el comienzo de la poesía coincide con la primera agitación de la existencia humana, mi afirmación es, filosóficamente entendida, verdadera de modo literal.

Ni siquiera tiene que ver con las palabras: la poesía es una especie de fuerza, de primer motor. Y en este sentido, la filosofía no parece tanto reconciliarse ni fundirse con la poesía: la fagocita, la diluye en su propia definición. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012, p. 327) sostienen que el Romanticismo alemán presenta a la poesía como

una cosa indistinta e indeterminable, que retrocede indefinidamente en cuanto se está cerca de ella, capaz de recibir (casi) todos los nombres sin admitir ninguno: algo innombrable, sin contornos, sin figura, 'nada', en última instancia. El romanticismo (la literatura) es aquello que no tiene esencia, ni siquiera en su carácter inesencial.

Por su parte, Maurice Blanchot (2008, p. 458), en su lectura de los textos reunidos en torno al *Athenaeum*, sostiene que “la poesía, al llegar a serlo todo, también lo ha perdido todo, accediendo a esta era extraña de su propia tautología donde va inagotablemente a agotar su diferencia repitiendo que su esencia es el poetizar, lo mismo que la esencia del habla es el hablar”.

En Platón, veíamos que razón y pasión, matema y poema, estaban relacionados, a su vez, con una tercera dicotomía: lo que tiene medida y lo que no, lo conmensurable y lo inconmensurable. En tanto los límites de la poesía no se pueden medir, esta escaparía al reino geométrico de las formas cuantificables. Pero en los hermanos Schlegel encontramos la celebración, precisamente, del mismo carácter inconmensurable, *total*, de la poesía, incluso a riesgos de sacrificarla. Pasaje de un rechazo frío y expulsivo a un amor asfixiante, a un fuego pasional disolvente. Su fusión con el amor que ahora le profesa la filosofía tiene la forma de una disipación *absoluta*: la poesía es el primer balbuceo, el origen mítico de la palabra, a la vez que el aire mismo que respiramos y lo real; omnipresente como un dios, habita cada partícula del mundo. La poesía es lo ilimitado, lo innumerable, lo incalculable y lo incontable: se resiste a la medida, excede incluso el dominio del lenguaje –el poema hecho de palabras es tan solo un subproducto de la poesía absoluta– para diluirse por completo en el magma de lo sensible. Escribe Friedrich Schegel (2005, p. 67) en *Conversación sobre la poesía* (1800): “Pues este es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana”.

Jacques Rancière articula una perspectiva del Romanticismo alemán que no termina de pactar por completo con la idea del “absoluto literario”. En *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*, Rancière (2009, p. 95) sostiene que “el romanticismo entonces no es el principio

de una poética nueva. Es la entrada de la poesía y el arte en la era de su disolución. El principio de esta disolución es la incompatibilidad de los dos principios organizadores de la poética antirrepresentativa." Para Rancière, por un lado, el principio de indiferencia declara que los "temas" de la poesía no están determinados por formas o estilos que le sean propios. No hay nada que el poeta tenga que decir de una manera determinada. Pero advierte, por otro lado, que si la poeticidad es un modo de ser del lenguaje, entonces necesariamente esto supone una relación determinada del lenguaje con lo dicho: "el poeta es aquel que no puede expresar nada distinto de lo que expresa y que no puede expresarlo en ningún otro modo de lenguaje" (Rancière, 2009, p. 76). Para Rancière, en definitiva, el principio de indiferencia devora el principio de poeticidad.

Si bien es exaltada y glorificada, la poesía mantiene su sustrato irracional, magma caótico originario, fuerza natural bárbara y salvaje. Badiou (2009, p.65) intenta conciliar lo indecible del poema con la indeterminación de las matemáticas; los hermanos Schlegel celebran lo que Platón condena. Es como si en esta instancia de euforia, la filosofía hubiera logrado metabolizar la poesía en el sentido de incorporarla a su sistema por medio de un abrazo demasiado intenso, demasiado fuerte, que poco a poco deviene sofocamiento.

El filósofo olvidado: la poesía como fantasía práctica

Con el Romanticismo alemán muy cerca, Wilhelm Dilthey intenta hacer una radiografía psicológica del quehacer poético como un intento declarado de poner un poco de orden ante las generalizaciones radicales de la época precedente. Con este objetivo, a fines del siglo XIX, entre 1886 y 1892, escribe tres textos: "La imaginación del poeta. Materiales para una poética" (1886), "Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual" (1887) e "Imaginación poética y locura" (1892). Dilthey parte, como decía, del estado de la poesía de su época pero también de las teorizaciones de ese estado. Lo interesante es que, para describir este estado, recurre a dos figuras de la política: anarquía y democracia. Dilthey (2007, p.20-21) insiste en que hay una "anarquía del gusto", "una anarquía en el extenso dominio de la poesía", producto de "una nueva manera de sentir", una "abigarrada diversidad de formas que parece

borrar toda separación entre los géneros poéticos y toda regla". "Así, en el presente el arte se hace democrático (...) y al mismo tiempo se rebaja". Sorprende que Rancière no vuelva –al menos que yo sepa– sobre la poética de Dilthey: estos subrayados hablan de la indiferencia que genera la democracia de la letra en el reparto de lo sensible.

Dilthey quiere producir algo así como una *causística* de la poesía, es decir que aspira a poder explicar y ordenar cuáles son los motivos psicológicos e históricos que toman forma en el poema, "una ciencia general de los elementos y leyes, sobre cuya base se construyen las composiciones poéticas" (DILTHEY, 2007, p. 25), "una explicación causal partiendo de los procesos creadores" (DILTHEY, 2007, p. 53).

Para eso, primero pasa revista de las poéticas existentes, admitiendo su validez y sus aportes, pero descartándolas porque, según él, todas las poéticas generadas hasta el momento solo *describen* un estado de cosas pero no logran dar con "una verdadera explicación causal" (2007, p. 31). Dilthey (2007, p. 53) pretende, en cambio, "deducir de su forma *la ley de su generación*", casi como en una *gramática generativa* de la imaginación poética. Para eso, revisa las poéticas de Aristóteles y Lope de Vega, los textos sobre poesía de Goethe, las citadas *Lecciones sobre literatura y arte*, de August Schlegel, el libro de Schiller sobre poesía ingenua y poesía sentimental, la *Crítica del gusto*, de Kant, y textos de Herder. En primer lugar, Dilthey (2007, p. 32) discute con aquello que llama "el principio objetivista": la idea de que todo arte es *imitativo* y se rige, de una u otra forma, bajo el concepto de *mímesis*.

Dilthey opone al principio objetivista, lo que podríamos llamar un *principio vitalista*, autónomo, según el cual la poesía no *recrea* la vida sino que tiene una *vida propia*. La idea es una continuación de su lectura de Schiller.

Lamaré ley de Schiller a la proposición que establece que el proceso estético capta la vitalidad gozada sentimentalmente en la forma y anima así la intuición o representa esa vitalidad en intuiciones y de ese modo infunde vida a la forma, y que por lo tanto la traducción de forma en vivencia y de vivencia en forma se realiza constantemente. (DILTHEY, 2007, p. 42).

Para Dilthey, entonces, la poesía no es la vida ni imita la vida porque ella misma cobra vida por medio de la forma.

Escribe: (2007, p. 63) “la creación del poeta se basa siempre en *la energía* de las vivencias [...] en las vibraciones de la vida afectiva [...] ellas constituyen sus elementos y sus formas de enlace”. La mediación es clara: no se trata de las *vivencias* sino de su *energía*. Esa energía de la vivencia funciona, además, como *modo de enlace* con otras. La energía de la poesía deberá tener “intensidad, duración y enlace” (2007, p. 65). Permítanme comparar, por un momento, dos citas, una de Dilthey y otra tomada de *¿Qué es la filosofía?* de Gilles Deleuze y Félix Guattari:

La función de la poesía es, ante todo en lo que se refiere a lo primario, despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad. (DILTHEY, 2007, p. 64).

Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y afectos. Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, preceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. (DELEUZE Y GUATTARI, 2001, p. 165).

Me pregunto si los conceptos de Deleuze y Guattari no están contruidos en función del mismo principio vitalista, según el cual la poesía es, en sí misma, una forma de vida asociada al movimiento, a la intensidad, a la duración y a las formas de enlace. Dilthey es, en este sentido, *el filósofo olvidado* a la vez que el primero que logra plantear el problema desde otra perspectiva. Quizás porque su método es más bien híbrido: se define entre la filosofía, la psicología y la historia.

Hay algo sumamente importante: la producción poética, para Dilthey, siempre implica una trasgresión “de los límites de lo real”. El poeta “crea situaciones, formas y destinos que trascienden la realidad” (DILTHEY, 2007, p. 73). “[Imágenes que trascienden la experiencia]. Esta es la característica del gran poeta: que su fantasía constructiva crea con elementos de la experiencia [...] un tipo de persona o acción que traspone la experiencia” (DILTHEY, 2007, p. 74). Si bien el tipo de estructura creativa que esto supone estaría emparentada con el sueño, la hipnosis y la locura, Dilthey aclara, de manera constante, que el genio poético es siempre saludable porque, precisamente, a pesar de trasgredir la realidad, puede todavía distinguir

una cosa y la otra. Sensación, percepción y representación son, para Dilthey, procesos de la vida anímica que solo funcionan como puntos de partida: “Admitimos aquí la diferencia entre representar, sentir y querer como un hecho de experiencia interior” (DILTHEY, 2007, p. 83). La distinción sigue sonando deleuziana: en un poema no habría sensaciones, ni percepciones ni representaciones sino transformaciones de esos órdenes en el plano del poema como potencia viviente. Por eso, Dilthey (2007, p. 87) dice que la poesía no es “fantasía” –la fantasía forma parte de la imaginación y la imaginación forma parte de los procesos de una vida anímica (cualquiera imagina cosas)– sino una “fantasía práctica”.

En el proceso de creación poética, Dilthey ubica a los sentimientos como la célula primordial, el “protofenómeno” (DILTHEY, 2007, p. 131) de la creación poética: la vivencia y los sentimientos que genera producen estados volitivos de asociación y reacción, de causa y efecto, que luego, al trascender lo real, se reescriben en la fantasía práctica del poema. Lo interesante es que todos los elementos constitutivos están *afectados* por los sentimientos: los sonidos, los acentos, los ritmos y las rimas (“el sentimiento del ritmo”, 2007, p. 93), los descensos o ascensos tonales de la voz, la dicción, la duración. Todo se encuentra determinado por los sentimientos y la vivencia, a la vez que los trasgreden.

Digamos que la descripción del fenómeno que lleva a cabo Dilthey supone la transformación de la energía: en este sentido, su lectura parecería ser la de una física de la poesía. Lo que quiero decir es que, para Dilthey, una energía afectiva nunca aparece intacta en el poema: siempre es modificada. Dicho de otro modo: la escritura altera la energía afectiva en una especie de alquimia estética. Esto permitiría explicar cómo un poema trágico puede hacernos sentir empatía, felicidad o emoción a pesar de partir de una experiencia dolorosa.

En el proceso de composición, el poeta extrae de la realidad sus vivencias, sus experiencias y sentimientos y los modifica a partir de operaciones determinadas: suprime elementos, agrega, dilata o contrae, establece nuevas relaciones. Dilthey (2007, p. 181) habla, literalmente, de “la transformación de la materia para la obra poética”. La obra es un individuo, un cuerpo: “así como en un cuerpo físico distinguimos la permeabilidad, peso, temperatura, analizamos aisladamente

cada una de estas propiedades generales, así como aislamos y estudiamos las funciones de asimilación animal, de sensación y del movimiento reflejo en la fisiología del cuerpo animal, así también separamos en la obra poética materia, clima poético, motivo, argumento, caracteres, acción y recursos representativos” (2007, p. 190-191). Tal es el carácter de individuo autónomo que Dilthey (2007, p.198) le asigna a la poesía, que llega a decir que tiene un tiempo propio, un tiempo “que no se mide por relojes”: hay una “cronometría de la fantasía”, una temporalidad de los afectos que no se corresponde con la medida “natural” del tiempo. Este pasaje permite distinguir la diferencia entre poesía y prosa por sus temporalidades: hay un tiempo poético y otro prosaico.

Con todo esto, si bien Dilthey no logra por completo lo que se propone o lo que promete –una *causística* de la creación – lo cierto es que llega a plantear un nuevo tipo de problema y una resolución que sus antecesores no habían considerado: el problema – spinoziano, por cierto – de los afectos y sus relaciones con lo poético. Con Dilthey, la poesía se desmarca del estigma platónico de la mimesis y el descontrol de las emociones. Por el contrario, la resolución de la encrucijada parece ir por otro lado: las energías, los afectos, la vida, la desvinculación con lo real pero no con la realidad. Sobre todo es interesante observar cómo, a medida que avanza el siglo XIX y ya adentrados en el XX, las relaciones entre poesía y filosofía empiezan a incluir, de a poco, dos nuevos amantes: la psicología y la técnica.

Poesía y prosa: o la poesía sin poemas

Como Platón, Sartre también detesta a los poetas. Podríamos pensar que después de la escena de reconciliación a la que asistíamos en el Romanticismo alemán, las cosas irían mejor. Pero sucede lo contrario. Es como si, al haberla devorado, la filosofía hubiera quedado empachada de poesía, indigesta. Y tuviera que volver a expulsarla de su sistema. La distinción entre poesía y prosa que Sartre lleva a cabo como parte de sus *Situaciones, II ¿Qué es la literatura?* es incluso anacrónica para su época. El problema, que ya había ocupado el extenso apartado dedicado a la poesía en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, llegará – pasando por Roland Barthes – hasta algunos ensayos

de Agamben como “El final del poema” y “Experimentum Vocis”.

La necesidad de distinguir *filosóficamente* la poesía de la prosa responde, en Sartre, no solo a su noción de compromiso sino a una concepción del lenguaje determinada. Este comienzo tiene reminiscencias platónicas: “No se pintan ni se traducen en música los significados. ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan? (SARTRE, 2003, p. 57). En Sartre, la idea de compromiso es indisociable de un determinado efecto de sentido de las palabras, de una determinada direccionalidad comunicativa del significado. Dice Sartre (2003, p. 57): “El escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música.” Asistimos, con Sartre, a una suerte de retroceso en la relación entre filosofía y poesía. Desde *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), de Lessing, las diferencias entre pintura y poesía habían quedado saldadas. Quizás, por eso, estas afirmaciones llaman la atención, desconciertan:

Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento en que se busca la verdad, no hay que imaginar que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco con nombrar al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el hombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. (SARTRE, 2003, p. 57-58).

Extraña aparición la de Hegel y a la vez absolutamente coherente. Acá habría que abrir un paréntesis acerca de Hegel y su concepción de la poesía. Hegel valora la poesía como representación del espíritu. Como una recuperación irónica del síntoma romántico, dice (HEGEL, 1989, p. 818): “Casi todos los que han escrito sobre poesía aborrecen definir lo poético como tal o dar una descripción de lo que es poético”. Hegel se plantea, entonces, la tarea monumental de la distinción entre las artes, en este orden: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. El orden ya nos dice algo: en una punta, la

arquitectura; en otra, la poesía. Por eso, Hegel se pregunta por los *materiales* de la poesía.

Las formas espirituales son las que sustituyen lo sensible y ofrecen el material que ha de configurarse, tal como antes el mármol, el bronce, el color y los sonidos musicales [...] la intuición, el sentimiento, etc., son las formas específicas en que la poesía capta y lleva a representación todo contenido, de modo que estas formas [...] suministran el material propiamente dicho que el poeta tiene que tratar artísticamente. (HEGEL, 1989, p. 820).

Lo anterior tiene una consecuencia clave en su concepción de lo poético: todo aquello que no forma parte del espíritu es, para Hegel, *accidental*. Esto es muy importante porque implica una concepción específica del lenguaje poético según la cual el sonido no puede ser la exterioridad de la poesía dado que su centro estaría determinado por el sentido, antes que por su sonoridad. Hegel (1989, p. 832) llama a esto “retraimiento del contenido espiritual del material sensible”. El sonido no es, para Hegel (1989, p. 833), ni la exterioridad ni la objetividad de la poesía: “Por eso también para lo propiamente hablando poético resulta indiferente si una obra poética es leída o escuchada, y ésta puede ser también, sin desmedro esencial de su valor, traducida a otras lenguas, vertida en prosa y puesta por tanto en relaciones sonoras totalmente diferentes”. Para Hegel lo esencial de la poesía es la “fantasía poética”:

La primera exigencia que con ello deviene necesaria se limita por una parte a que el contenido no sea aprehendido ni con las relaciones del *pensamiento* intelectual o especulativo, ni con la forma de *sentimiento* sin palabras o *claridad* y precisión meramente de modo exterior sensibles, por otra a que no entre en la representación con la contingencia, dispersión y relatividad de la realidad efectiva *finita* en general. La fantasía poética tiene a este respecto unas veces que ostentar el centro entre: la universalidad abstracta del pensamiento y la corporeidad sensible-concreta tal como hemos conocido ésta en las representaciones de las artes figurativas. (HEGEL, 1989, p. 845).

De acuerdo con este pasaje, la poesía tiene una parte abstracta y otra concreta o corpórea, una esencial y otra accidental, contenido y forma. Lo cierto es que esto conlleva una idea –más o menos clara y más o menos definida– de

signo lingüístico donde el significado se mantiene autónomo con respecto al significante. Si bien Jacques Derrida (2005, p. 35) rescata de Hegel su concepción de la escritura –lo llama el “último filósofo del libro y primer pensador de la escritura”– y su concepción del sonido como algo accidental –en el sentido que precisamente ahí, Derrida (p. 33) puede leer un primer atisbo histórico de separación con respecto al fonocentrismo de la metafísica occidental– a la vez declara que “ya Hegel estaba prisionero de este juego” a saber: que “no hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (DERRIDA, 2005, p. 12). De alguna manera, Hegel (1989, p. 852) tiene una intuición de esto cuando se propone “la tarea de separar la representación *poética* de la *prosaica*”. Dice Hegel (1989, p. 843):

Pero la poesía no puede quedarse únicamente en este interno representar poético, sino que debe confiar sus configuraciones a la expresión lingüística. Aquí debe a su vez contraer un doble deber, a saber. Por una parte debe orientar ya su conformar interno de tal modo que pueda adaptarse completamente a la comunicación lingüística; por otra, no puede dejar este elemento lingüístico mismo tal como es utilizado por la consciencia común, sino que debe tratarlo poéticamente para diferenciarse del modo prosaico de expresión tanto en la elección y en la colocación como en el sonido de las palabras.

En la separación entre prosa y poesía, aparece como intuición la idea de que el contenido es forma, de que el significado es significante. Dicho de otro modo: sin la diferencia entre prosa y poesía, *no hay poesía*. La poesía parece ser esa *diferencia*: la poesía es prosa diferida. No parecería haber, en efecto, poesía sin ese tratamiento diferencial del lenguaje a través del cual la poesía se volvería reconocible. Para Hegel (1989, p. 861) la poesía debe “transformar el habitual modo de expresión de la consciencia prosaica en poético”.

Este rodeo tenía como objeto contextualizar el nombre de Hegel convocado por Sartre para diferenciar la prosa de la poesía. Vemos, sin embargo, que en el mismo punto en que se acercan, a la vez Hegel y Sartre parecen alejarse: Sartre dice que el imperio del significado es exclusivamente el de la prosa. Por su parte, Hegel sostiene, como acabamos de ver, que la

poesía se distingue de la prosa tan solo por el interdicto de una *transformación formal*, de un *tratamiento diferencial* del lenguaje.

¿Por qué Sartre se empecina tanto contra los poetas? Su hegelianismo parece ser, más bien, un platonismo encubierto. Badiou (2009, p. 62) explica el prejuicio platónico contra la poesía de esta manera:

¿A qué se opone la poesía en el pensamiento? No se opone directamente al intelecto, al *nous*, a la intuición de las ideas. [...] Platón es muy claro en esto: lo que la poesía prohíbe es el pensamiento discursivo, la *dianoia*. [...] La *dianoia* es el pensamiento que va a través, el pensamiento que encadena y deduce. El poema es afirmación y deleite, no atraviesa nada, se queda en el umbral.

Ese prejuicio platónico llega, vía Hegel, hasta Sartre: la poesía no *encadena*, no conecta, no organiza el material lingüístico como lo organiza la prosa. Por lo tanto, no hay *uso* del lenguaje, en el sentido de que no hay organización, orden encadenado, sucesión; sino todo lo contrario: corte, interrupción, cortocircuito.

En este contexto, las afirmaciones anacrónicas de Sartre (2003, p. 58) empiezan a tener, al menos, *inteligibilidad*:

Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa. Se ha dicho que querían destruir el verbo con acoplamientos monstruosos [...] En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. [...] El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje.

Pero el lenguaje-instrumento ¿no es otra metáfora cosificante? Por otro lado, hablar *nos acerca* a las cosas, pero el poeta *se aleja* de las cosas al utilizar a las palabras como cosas – ¿no es una forma del atajo? En definitiva, ¿las cosas no se comportan, a su manera, como signos? El concepto de signo de Sartre no es, por supuesto, saussureano. Se trata de un signo que es puro significando, puro uso, sin ropaje, sin piel, sin sonido, sin tinta. Sigue Sartre (2003, p. 59):

Pero si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; solo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, increada, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras; estas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas. Incapaz de servirse de la palabra como signo de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos.

La operatoria sartreana va aún más lejos que la platónica: estamos ante la expulsión de los poetas del lenguaje, es decir, de la humanidad misma. Operatoria de silenciamiento, de enmudecimiento, Sartre les corta la lengua a los poetas: hay algo inhumano en ellos. “Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan, se *queman*, y su asociación compone la verdadera unidad poética que es *la frase objeto*.” (SARTRE, 2003, p. 61-62). Prosa y poesía, sujeto y objeto, humanidad y deshumanización, palabras y cosas, significado recto y balbuceo desconectado, habla y ruido, uso y abuso. La poesía vuelve a ser el significante del mal:

⁴Se refiere al poema “Oh estaciones, oh castillos”, de Rimbaud. Los versos que comenta Sartre son los dos iniciales: “Oh estaciones, oh castillos/ ¿Qué alma no tiene sus defectos?”.

Pero sería absurdo creer que Rimbaud ha “querido decir”: todos tienen sus defectos⁴. Como decía Breton de Saint-Pol Roux: “Si hubiese querido decirlo, lo hubiera dicho”. Si las cosas son así. Se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente,

la emoción, la pasión misma – ¿y por qué no la cólera, la indignación social o el odio político? – participan en el origen del poema Pero no se expresan en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los aclara; para el poeta, por el contrario, si desliza sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas (...) La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés?”. (SARTRE, 2003, p. 63-64).

El poema vuelve extrañas las pasiones, irreconocibles, funciona como un velo del significado, una distorsión, un ruido que no permite expresión alguna. El poema es la cárcel del sentido transparente, la noche de la incomunicación humana. El poeta utiliza las palabras como ladrillos de un Tetris, las ubica como bloques, hasta formar un muro que separa el *querer decir* del *decir*. Llevado al extremo, el pensamiento de Sartre, en defensa de la literalidad, debería recusar también el uso alegórico, derivado, del lenguaje. ¿Para qué escribir *La náusea* si puede escribir *El Ser y la Nada*? La distinción entre prosa y poesía parecería ser absoluta, en el sentido de que Sartre las presenta como dos bloques homogéneos bien diferenciados. Algo notable, por ejemplo, es que no diferencia entre prosa literaria y prosa filosófica.

Ahora bien: ¿la poesía no sería a la prosa, lo que la prosa literaria es a la prosa filosófica? ¿Qué sucedería con la novela de tesis? ¿Se dice la tesis en la novela de tesis? ¿Sartre dijo *La náusea* queriendo decir *La náusea* o queriendo decir *El Ser y la Nada*? Admitir y retener la diferencia entre prosa literaria y filosófica, implica que hay tratamientos del significado diferenciales, es decir: que el sentido no se comunica –no se expresa– de una única forma. Sartre –como Sócrates– teme la inversión de lo gobernante y lo gobernado: es el significado lo que debe gobernar el significante, la comunicación debe gobernar el mensaje, y nunca al revés.

Para que esta inversión no suceda, la *dianoia* del discurso, su ilación, debe mantenerse intacta. Como se ve, no es tanto

la voluntad, el *querer decir* – porque el querer decir excluye la novela de tesis como alegoría – como el movimiento mismo de la *dianoia*, de la correcta ilación, de la concatenación comunicativa de la frase lo que le permite distinguir a Sartre la prosa de la poesía. Sartre (2003, p. 66) aclara que se trata de una mal de la “poesía contemporánea”, que es consciente que “la historia presenta otras formas de poesía”. Tampoco queda del todo claro el alcance del rótulo, dado que, en el capítulo, solo aparecen poetas muertos: de Nerval, Breton, Rimbaud, entre los cuales Valéry – que muere en 1945 – sería el más “contemporáneo” (Rimbaud, Mallarmé: son los mismos poetas que siguen leyendo, más de 50 años después, Badiou y Rancière; es como si en Francia la vanguardia fuera la eterna “poesía contemporánea”). Como sea, la insostenible radicalidad de los planteos sartreanos es matizada en una extensa nota a pie de página donde Sartre parece advertir que, sin un grado de dialectización, sus argumentos serían inadmisibles:

Es manifiesto que, en toda poesía, se halla presente cierta forma de prosa, es decir, de triunfo. Recíprocamente, la prosa más seca encierra siempre un poco de poesía, es decir, cierta forma de fracaso. Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende completamente lo que quiere decir; dice demasiado o demasiado poco y cada frase es una apuesta, un riesgo que se asume; cuanto más se tantea, más se singulariza la palabra; nadie, como lo ha demostrado Valéry, puede comprender una palabra hasta el fondo. Así, cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisonomía. El lector también es sensible a esto. Y ya no estamos en el nivel de la comunicación concertada, sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son, poéticos porque señalan sus límites y sólo para mayor claridad me he fijado en los casos extremos de la prosa pura y la poesía pura. No se debe, sin embargo, llegar a la conclusión de que cabe pasar de la poesía a la prosa por una serie continua de formas intermedias. Si el prosista quiere cuidar demasiado las palabras, la eidos “prosa” se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace prosaica y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas. (SARTRE, 2003, p. 66).

Lo que en 1949 quedaba matizado en una nota a pie de página en 1972 queda relativamente conciliado en una serie de entrevistas incluidas en *Situaciones, IX* que, a su vez, incluye un

prefacio donde Sartre “salva” a Mallarmé. Si bien la opinión de Sartre con respecto a la poesía no cambia demasiado en veinte años, hay algunos enunciados que parecen estar más dialectizados:

La salud de la poesía es que hay prosa junto a ella; es su complementariedad. En ese sentido la prosa tiende siempre a reconquistarse contra la poesía: en ese sentido la prosa es la superación de la poesía (...) La poesía es el momento de respiración en que se vuelve sobre sí mismo. Ese momento, como se lo he dicho, me parece indispensable. No acepto para nada la idea de que la comunicación absoluta no supondría momentos de soledad narcisista. Hay un movimiento de expansión y de contracción, una dilatación y una retracción. (SARTRE, 1973, p. 46).

Como se ve, aparecen palabras nuevas: complementariedad, expansión y contracción, dilatación y retracción. Si bien la postura sigue siendo básicamente la misma, Sartre al menos le otorga cierto grado de vecindad a la radical separación que acometía en 1949. Las concepciones de Sartre sobre la poesía se continúan en el primer período de Roland Barthes, el Barthes sartreano –aunque nunca del todo–, el Barthes de *El grado cero de la escritura* (1953), publicado tan solo a unos años de distancia de *Situaciones, II* (1949). Barthes parte de la pregunta por la existencia de una “escritura poética” identificable para la Modernidad. Escribe Barthes (2003, p. 46-48):

En la época clásica, la prosa y la poesía son magnitudes, su diferencia es mensurable [...] No se trata de una diferencia de esencia sino de cantidad. [...] La poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* (es decir, de una técnica), nunca como un lenguaje distinto o como el producto de una sensibilidad particular. Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada, de una prosa virtual que subyace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse. «Poética», en la época clásica, no designa ninguna extensión, ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia, ningún universo separado, sino sólo la inflexión de una técnica verbal, la de «expresarse» según reglas más bellas y, por lo tanto, más sociales que las de la conversación, es decir, proyectar fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su convención. Sabemos que no quedan rastros de esta estructura en la poesía moderna, la que parte no de Baudelaire sino de Rimbaud [...]. La Poesía ya no es

una Prosa ornamentada o amputada de libertades. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están suficientemente separados como para poder prescindir de los signos de su alteridad.

Prosa y poesía son tan distintas que ya ni siquiera tiene sentido distinguirlas. Para Barthes (2003, p. 55) “la poesía moderna es una poesía objetiva” hecha –al decir de Sartre– de “palabras-objetos”, “sin lazos”,

[...] adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres. No hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza: el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera.

Y concluye: “En ese instante puede difícilmente hablarse de escritura poética, pues se trata de un lenguaje cuya violenta autonomía destruye todo alcance ético” (BARTHES, 2003, p. 56). Otra vez, la poesía vuelve a ser la cosificación del lenguaje, su mecanización y consecuente exclusión de la humanidad por la vía de una frialdad maquínica, de una violencia separatista que conduce inevitablemente a la imposibilidad de compromiso con el exterior debido a su alienación autotélica, que clausura así todo atisbo de “alcance ético”. “Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje” (BARTHES, 2003, p. 53). No resulta extraño que la poesía vuelva a estar asociada, por enésima vez, al mal: una palabra suya bastará para matarnos.

Barthes directamente descarta lo que Sartre, a pesar de su pesimismo, seguía concibiendo: la existencia de una escritura poética. Para Barthes no habría, en la Modernidad, ninguna posibilidad de concebir una escritura poética: es la indistinción absoluta, el terror –así lo dice– “un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias” (BARTHES, 2003, p. 53). La poesía moderna conserva, con respecto a la poesía clásica, “su música, no su verdad”, “como un ruido y un signo

sin fondo” (p. 52). Ahora bien, en el caso de Sartre aparecían dos versos de Rimbaud. Barthes, en cambio, no cita ningún poema. Es interesante observar cómo, hasta acá, la filosofía construye una idea de *poesía sin poemas*: la poesía como categoría filosófica puede, en algunos casos, prescindir de los textos. Ni Platón, ni Badiou, ni los hermanos Schlegel, ni Dilthey, ni Sartre, ni Barthes suelen trabajar con poemas, sino más bien con generalizaciones realizadas a partir de nombres de poetas. Es un caso excepcional el de Heidegger que, en su breve ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1992), cita varios pasajes de poemas. Julia Kristeva (1981) es quizás la más abocada a la incorporación del poema en sus textos sobre poesía. Esto puede parecer un dato trivial o una evidencia insustancial, pero lo cierto es que acá parece jugarse la posibilidad del abordaje filosófico de la poesía: *en la sustracción del poema*. Como si algo del avatar filosófico no pudiera *tener lugar* con el poema presente.

Conclusión: remuneración filosófica por el trabajo poético

El platonismo era el divorcio: la relación entre poesía y filosofía empezaba, al revés, por el fin del amor, por la separación. Lo que parecería no haber tenido lugar, en la historia de la filosofía, es un trabajo de duelo: filosofía y poesía vuelven a juntarse y a separarse una y otra vez, en secuelas que parecen reiniciarse de manera constante. La prueba de ello es que el fantasma de la poesía vuelve. Escribe Agamben (2017, p. 44-45), casi como último corolario del tema:

Deberíamos entonces pensar nuevamente la “antigua disidencia” [se refiere a un pasaje de la *República*] entre poesía y filosofía. En el pensamiento del siglo XX, la separación entre estos dos discursos –y al mismo tiempo la tentativa de reunirlos– alcanzó su máxima tensión; si, por un lado, la lógica trató de purificar la lengua de toda redundancia poética, por otro lado, no faltaron los filósofos que invocaban la poesía allí donde parecía que los conceptos eran insuficientes. En realidad no se trata ni de dos opciones rivales ni de dos posibilidades alternativas y sin relación entre sí. [...]: la poesía y la filosofía representan más bien dos tensiones inseparables e irreducibles dentro del único campo del lenguaje humano y, en este sentido, siempre que exista el lenguaje, habrá poesía y pensamiento [...]. La poesía y la filosofía en realidad están una dentro de la otra.

Como un matrimonio que prefiere la infelicidad antes que el divorcio (de ahí lo de “inseparables”), Agamben vuelve a poner a resonar el principio del Romanticismo alemán, particularmente dos fragmentos de Friedrich Schlegel citados más arriba: “La poesía está originariamente en el lenguaje”, “Todo cuanto cabía hacer con la filosofía y la poesía por separado ya se ha hecho y consumado; así pues, ha llegado la hora de unirlos.” ¿No se parecen, sorprendentemente, las afirmaciones de Agamben a las de Schlegel? ¿Por qué razón, después de doscientos años, vuelve un enunciado tan sospechosamente semejante? ¿Qué alienta esa repetición, ese retorno? Agamben (2016, p. 249) llega a decir, en “El final del poema”, que “el encabalgamiento constituye el único criterio que permite distinguir la poesía de la prosa”. Por eso, la poesía siempre está amenazada por un exceso de pensamiento filosófico así como la filosofía estaría asediada por el fantasma de la poesía, “con el riesgo de caer en la banalidad, es decir de carecer de pensamiento” (AGAMBEN, 2016, p. 258).

Jacques Rancière llega a una especie de callejón sin salida. En el ensayo “El poeta en el filósofo. Mallarmé y Badiou” hay que reconocer que construye una nueva posición para abordar el problema, porque en ese texto Rancière no habla de Mallarmé sino *indirectamente*, a partir de las funciones que cumple en Badiou. Con ese movimiento, Rancière construye un tipo de perspectiva bastante inédita en la filosofía: a medio camino entre la crítica literaria y el ensayo filosófico. Pero lo importante es que, en esa articulación, ha detectado algo: un modo de *trabajo* de la poesía en la filosofía. Por supuesto, en otros casos, el reparto no es tan claro: Rancière ha trabajado *directamente* con textos de Mallarmé y hasta de Walt Whitman. Pero en este caso, ese abordaje *indirecto* marca una distancia significativa que no habría que reducir o pasar por alto.

Rancière (2011, p. 269) comienza el ensayo con estas dos preguntas: “¿Cómo trabaja la literatura fuera de sí misma? ¿Cómo trabaja en particular en el texto filosófico?” Palabra que no había aparecido hasta ahora: trabajo. La metáfora abre una serie de cuestiones laborales a considerar: en principio habría que determinar qué gana la poesía y qué obtiene a cambio la filosofía, pero también cuál es el precio que debe pagar. En este sentido, Rancière (2011, p. 274) advierte que “Mallarmé es convocado cuando hay que pensar un escollo y los medios

para pasar más allá o, al contrario, la necesidad de respetarlo. Es convocado pues para una tarea que concierne no a la poesía sino a las orientaciones del pensamiento en general y sus implicaciones políticas”. A continuación, analiza de manera pormenorizada las apariciones de Mallarmé en distintos momentos de la obra de Badiou. Lo que me interesa señalar no es el análisis propiamente dicho –que tiene la forma de una disputa interpretativa entre Rancière y Badiou por una suerte de apropiación de la figura de Mallarmé y el sentido de su obra– sino las conclusiones a las que llega. Rancière señala varias cosas que resultan claves como corolarios de este recorrido. En principio, Rancière (2011, p. 289) subraya que “el poema es considerado condición de la filosofía [...] pero es la filosofía la que oficia de condición de la inteligibilidad del poema.” Y agrega más adelante (Rancière, 2011, p. 291):

El platonismo nuevo da al poema la forma de exclusión ventajosa que autoriza al filósofo a hacer aquello que Platón no se permitía: la exégesis filosófica del poema. La exclusión de los poetas adopta la forma de este drama en dos tiempos, donde el poema está encerrado en su pensamiento impensable y deja a la filosofía el monopolio de su pensamiento pensable.

En otras palabras, Rancière advierte que la invocación de Mallarmé por parte de Badiou en particular –aunque podría tenerse por generalidad– mantiene a la poesía encadenada a su lugar platónico de los productores que no conservan el pensamiento de lo que producen. Ahora bien, según Rancière (2011, p.301) para llevar a cabo esta operatoria, son necesarios dos movimientos complementarios y contradictorios: afirmar y negar la igualdad entre filosofía y poesía. Escribe Rancière (2011, p. 301-302):

La pluralidad de los Mallarmé que Badiou construye alrededor de tres escenas inmutables, da testimonio del ida y vuelta necesario entre un discurso que se instala en la distribución separada de los lugares y un discurso que debe siempre volver a atravesar las fronteras y recomponer las razones de la partición allí mismo donde la partición se desvanece en la igualdad indistinta de las invenciones del pensamiento y de la lengua. La complicidad que siempre debe ser desanudada, porque es reanudada sin cesar, del filósofo y el antifilósofo, como el recurso constante y cada vez diferente al poeta en esta relación contradictoria, sugiere que ‘el

pensamiento de pensamientos' no es él mismo pensable más que al precio de pasar por el momento de indistinción poética que lo libera, deshaciéndolo, al común del pensamiento. Tal vez, la filosofía está sometida a la 'condición poética' en un sentido más radical que el que desearía.

Tal es el precio del trabajo poético: cuando la filosofía convoca a la poesía para pensar, paga su cuota al revelar una parte impensable e inespecífica. ¿Llegará el día en que la filosofía deje de recurrir a la poesía? ¿O, al contrario, necesita de ella para remedar lo impensable? Con este recorrido no quise acentuar la rivalidad de la filosofía y la poesía así como tampoco reducirla. No se trata de una defensa o un reclamo. Por el contrario, la idea fue puntear mínimamente la irrupción de algo así como un *síntoma* que surge de ese encuentro en particular, sea desde el amor o desde el odio, siempre en términos pasionales: una relación que no termina de cuajar, que se desarrolla, avanza, retrocede, varía y se repite. La filosofía vuelve a la reflexión sobre la poesía más allá de los poemas y de los géneros poéticos. En ese movimiento casi celoso, se apropia de la poesía como objeto de reflexión a la vez que deja entrever una tara, algo que no termina de digerirse. En esa metabolización a medias, aparecen el pensamiento y el sentimiento, la razón y la pasión, lo intelectual y lo emocional, el sentido y el sonido, como dicotomías recurrentes que parecen vertebrar una disputa infinita.

Referências

Agamben, Giorgio. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

Badiou, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 2007.

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Badiou, Alain. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Espiral, 2007.
- Dilthey, Wilhem. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- DURAND, Daniel. *Segovia*. Buenos Aires: Amadeo Mandarin, 2001.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE, 1992.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid: Espiral, 1981.
- Lacan, Jacques. *Seminario XXIII. El sinthome (1975-1976)*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Lessing, G.E. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Herder, 2014 [1766].
- Platón. *República. Parménides. Teeteto*. Barcelona: Gredos, 2014.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

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

Sartre, Jean Paul. *Situaciones, IX. El escritor y su lenguaje y otros textos*. Buenos Aires: Losada, 1973.

Sartre, Jean Paul. *Situaciones, II. ¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 2003.

Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.

Schlegel, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Schlegel, Friedrich. *Fragmentos seguidos de Sobre la incomprensibilidad*. Barcelona: Marbot, 2009.

Steiner, George. *La poesía del pensamiento: Del helenismo a Celán*. Madrid: Siruela, 2011.

ABSTRACT

An impossible love story: philosophical scenes of the poetic regime

What is the reason of the reappearance, from Plato to Agamben, of the considerations about poetry, almost like a philosophical obsession? As a matter of fact, poetry goes through all of the symbolic spaces of philosophy –exterior, interior and in between. In turn, poetry appears in every temporal instance –poetry as the origin of philosophy; as a “natural” continue of the philosophical avatar and as its ultimate limit. In the current paper, I would like to concentrate in some punctual cases (that we could call, with Rancière, scenes of the poetic regime) that aloud as to rethink those space-time movements of poetry inside philosophy in order to elaborate, at the same time, the relation between thinking and feeling, that take place as a consequence of the contact (always with passion, sometimes with violence) between poetry and philosophy.

Keywords: *Poetry. Philosophy. Thoughtfulness. Affectivity.*

RESUMO

História de um amor impossível: Cenas filosóficas do regime poético

Por que reaparecem continuamente, de Platão a Agamben, as reflexões sobre poesia, quase como uma obsessão da filosofia? Na verdade, a poesia atravessa todos os espaços simbólicos da filosofia: o exterior, o interior e o entre. Por sua vez, aparece em todas as suas instâncias temporais: a poesia como origem da filosofia; como uma continuação “natural” do percurso filosófico e como um limite último. Neste artigo, gostaria de me concentrar em alguns casos específicos –poderíamos chamá-los, com Rancière, de cenas do regime poético– que nos permitem repensar esses movimentos espaço-temporais do poético no filosófico para elaborar, ao mesmo tempo, as relações entre o pensativo e o afetivo, que se produzem a partir do contato –sempre apaixonado, às vezes violento– entre a filosofia e a poesia.

Palavras-chave: *Poesia. Filosofia. Pensatividade. Afetividade.*

Matías Moscardi es Investigador Asistente del CONICET y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde trabaja como docente. Publicó *La máquina de hacer libritos. Poesía y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (EDUVIM, 2019); *¡El Gran Deleuze! Para pequeñas máquinas infantiles* (Beatriz Viterbo, 2021) y coescribió, junto a Andrés Gallina, el *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia, 2016).