

La poesía de Derrida o el soplo y la espina

Silvio Mattoni
Universidad Nacional de Córdoba
IDH-CONICET
Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen:

Desde sus ensayos sobre Artaud recogidos en *La escritura y la diferencia* (1967), Derrida planteaba una crítica de la estructura jerárquica de la representación. A partir de las afirmaciones de Artaud sobre la necesidad de liberar el teatro de la subordinación al texto y al autor, que reproducía una jerarquía teológica, Derrida también podía realizar una crítica general de la representación y un análisis particular de la noción de inspiración poética, que le sustraía al sujeto que escribe la responsabilidad de su voz. Esa palabra "soplada" era entonces un objeto complejo, una escena que había que desarticular. Más de veinte años después, en un breve escrito, Derrida volverá a analizar la cuestión del dictado poético, de la poesía en relación con sus figuras y con el imperativo de ser una forma memorable. Nos proponemos describir entonces un esbozo de teoría poética en esos dos momentos de la obra de Derrida: la crítica de la inspiración y la afirmación del dictado, con la figura de Artaud como trasfondo.

Palabras clave: poética; deconstrucción; inspiración; voz; dictado.

Derrida's Poetry, or the Breath and the Quill

Abstract:

Since his essays on Artaud in *L'écriture et la différence* (1967), Derrida raised a critique of the hierarchical structure of representation. From Artaud's statements about the need to liberate the theatre from subordination to the text and the author, that reproduced a theological hierarchy, Derrida could also make a general critique of representation and a particular analysis of the notion of poetic inspiration, which deprived the writing subject of responsibility for his voice. That speech "blown" was then a complex object, a scene that had to be dismantled. More than twenty years later, in a brief writing, Derrida will revisit the question of poetic dictation, poetry in relation to his figures and the imperative of being a memorable form. We propose to describe then an sketch of poetic theory in those two moments of Derrida's work: the critique of inspiration and the affirmation of dictation, with the figure of Artaud as background.

Keywords: poetics; deconstruction; inspiration; voice; dictation.

Fecha de recepción: 26/ 03/ 2020

Fecha de aceptación: 02/ 06/ 2020

Una de las primeras aproximaciones de los escritos de Derrida a la literatura podría decirse que es una crítica de la inspiración o el problema de la voz. Antes, y al mismo tiempo, está la cuestión de la escritura, de lo que se vela y se encubre en el brillo de una voz. Por eso, en

cada caso, se tratará de ver cómo se analiza la voz hasta desarmar su aparente unidad y cómo se recupera la incisión divisoria en el acto de escribir. Derrida comienza entonces, en uno de sus comienzos, múltiples y simultáneos, con las lecturas de Artaud, porque en su figura, en su vida y obra, en la reversibilidad aparente de una experiencia y unos escritos, se ha arriesgado una conjetura tan antigua como la diferencia entre poesía y filosofía: hay una semejanza, alguna clase de mimesis, entre estar inspirado y estar loco. Lo que implica una sustracción desde un principio: la palabra es arrebatada, lo escrito es robado por el rapto de la inspiración. Aun siendo la forma más verdadera del lenguaje, es sin embargo una dicción soplada, una representación de la voz impresentable.

De alguna manera, la asimilación del dictado de la poesía con la manía, la posesión, la alienación inclusive, le quita al poeta toda autoridad, no tiene ya siquiera una técnica, sino que es hablado por otro. A esto llama Derrida “soplarle” su palabra, es decir, al mismo tiempo robársela y dictársela. Alguien le sopla al poeta lo que ha olvidado, pero también le arrebatata, le sopla lo que creyó decir. Como en el español “soplar”, también el francés *souffler* contiene esas dos acepciones en el uso más coloquial, aunque no ignora los sentidos de “hinchar” e incluso “hacer estallar”. Porque como es sabido desde el tratado fragmentario de Pseudo-Longino, la “hinchazón” es lo que diferencia, lo que distingue al poeta malo, que como una burbuja estalla y se pierde en el aire de la lengua.¹ “Soplada” –define Derrida desde el título de su artículo de los sesenta, “La palabra soplada”– o sea: “entendamos al mismo tiempo *inspirada* a partir de *otra voz*, que lee a su vez un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto” (1989: 242; subrayado del autor). No es un teatro cruel, no es real, sino demasiado *souple*, suave, etéreo, ingravido, donde el cuerpo desaparece por obra de la inspiración, es presa de la representación. Ya no está presente, como inmanencia de una vida y de su muerte más o menos diferida, sino que actúa al dictado, cumple un papel, interpreta. Un inspirado es un soplado, un títere de otro. Y aunque ese otro sea divino, no sea mortal en apariencia, sea la lengua misma que hace hablar y obliga a escribir, de todos modos quita el aliento (*le souffle*) y lo reemplaza con una siniestra ventriloquía. Así, prosigue Derrida:

1 Dice Pseudo-Longino: “En general, la hinchazón (*oidein*) es una de las faltas más difíciles de evitar. Por naturaleza, todos los que se afanan por la grandeza, con el fin de evitar la acusación de ser débiles y áridos, caen, y no sé cómo, en su opuesto”. (2007: 25-26)

La inspiración es, con diversos personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico donde la invisibilidad del apuntador o ‘soplador’ asegura la diferencia y la sustitución indispensables entre un texto ya escrito por otra mano y un intérprete ya despojado de eso mismo que recibe (1989: 242).

Y precisamente, Artaud habría querido hacer estallar esa maquinaria teatral, devolviéndole a la escena el peligro de lo que vive. Sólo que en tal caso, en el horizonte de lo que pretendía subrayar con el nombre de “crueldad”, quizá ya no hubiese una escena, sino apenas fragmentos, esquirlas volando hacia todas partes y sopladadas por otro viento. El secreto para disolver esa estructura de la palabra robada, para que no se produzca ese robo de un yo que habla por boca de otro, consistiría en la ausencia de botín, que no exista la inspiración en el origen del valor que luego circula bajo las leyes económicas del arte clásico. Y de nuevo podemos aludir a Pseudo-Longino, pues ¿qué le otorga valor a un poema, una tragedia, una narración, una filosofía? La grandeza del autor, decía el autor del tratado *Sobre lo sublime*. En sus palabras: “lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento (*megalofrosyne*)”. (2007: 35) Se trata de un valor sin equivalencias, dado que en muchos casos excede la materia de las palabras. A través de parlamentos y personajes, oculta bajo el escenario o por encima de él, la grandeza, especie de cualidad innata y en cierto modo ajena a su portador, expresa su sublimidad. Y para terminar con estos espíritus de dominio, es preciso acabar con la voz que dicta, la voz que imita. Por eso Artaud, en algunos de sus últimos escritos, destinados a la difusión por radio, es decir, a la ausencia del teatro, a la mistificación extrema de la voz impresentable, pretendía terminar de una vez por todas con el juicio de Dios. Porque es cierto que Dios no existe, pero el juicio se hizo aún más dominante que cuando lo dictaba una voz imaginaria o viviente. El juicio prosigue dictándose en el cuerpo, en su jerarquía, en la cabeza que ordena. Y Artaud llegará a decir que está en las constataciones de la así llamada ciencia, esa mitología del cuerpo hecho de genes, propagándose en esperma, reproduciendo la carne para la gran maquinaria de la economía y de la guerra. Así dice en el comienzo del programa radial que se habría de titular *Para terminar con el juicio de dios*:

Para defender esa maquinaria insensata contra toda competencia que no podría dejar de surgir por todas partes,
hacen falta soldados, ejércitos, aviones, acorazados,

por eso el esperma
en el que parece que los gobiernos de Norteamérica habrían tenido el descaro de pensar.

(Artaud 2013: 24)

Eso entonces, juicio de Dios, voz del autor, me ha sustituido en mi cuerpo, diría Artaud. Derrida comenta: “Desde que tengo relación con mi cuerpo, por lo tanto, desde mi nacimiento, yo ya no soy mi cuerpo. Desde que tengo un cuerpo, no lo soy, por lo tanto, no lo tengo. Mi cuerpo me fue robado entonces desde siempre” (1989: 247). Este robo se produce desde antes del nacimiento, así como la sustitución de la palabra se realiza antes de que el actor salga a escena. De lo cual deduce Artaud, y subraya Derrida, que el nacimiento está signado por la muerte, que yo –el yo que habla– tuve que morir antes para ser reemplazado por el cuerpo que nace, robado entonces. Por lo tanto, también mi muerte es una representación, el telón que cae para encerrar la escena que se abriera con el ingreso al supuesto mundo de la vida. Asistimos pues a esa muerte, anticipada siempre, que es actuada por otro. Pero este otro, casi invisible, es el que habla y escribe, el usuario del cuerpo, o sea el ladrón de las palabras, el que maneja un valor e insufla su grandeza supuesta en la obra.

De tal modo, el nombre divino es una metonimia del nombre propio, la parte de mí que me despoja del lenguaje y empieza a decir “yo” en la representación de la obra. Sin embargo, ese demiurgo, esa voz, no hace materialmente nada, no es el fabricante de la obra ni el organizador de sus componentes. Derrida distingue así la voz impuesta e impostada, por un lado, del acto técnico, por el otro, que se le somete, que por momentos le obedece, sin que se disuelva en ese carácter representativo. Esa voz de apariencia divina, escribe Derrida, “no crea, no es la vida, es el sujeto de las obras y las maniobras, el ladrón, el engañador, el falsario, el pseudónimo, el usurpador, lo contrario del artista creador, el ser artesano, el ser del artificio” (1989: 250). Entonces el demiurgo sería en realidad un efecto del arte; para esa instancia técnica de mi cuerpo que escribió o actuó, la voz es un doble que me separa de la nada, que me roba la separación de mi cuerpo a partir de su origen. El teatro de la voz no sería entonces originario, sino antes bien la invención de un cuerpo sin representación. El teatro divino no imita el mundo, convirtiéndolo en su referente y señalándolo para apartar la vista, para distraer el oído del momento presente, sino que la vida, antes de ser sustituida por la voz del autor, genera su propio doble. La vida es el doble

del teatro; pero no se trata de una mimesis del viviente en la obra, sino de la transformación instantánea de la nada en acto. Su valor no se atesora ni circula, como un mensaje que usara el vehículo material de las palabras, sino que se gasta en el instante. El único lema inmemorial del ser del artificio es entonces negativo: “¡No serviré (para nada)!”

Pero si existe la negación del servicio es porque se supone la insistencia de su requerimiento: algo exige ser atendido. El señorío de ese teatro de palabras, como dice Derrida, “por consiguiente de interpretación, de registro y de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido” (1989: 256), le corresponde a otro, anterior a mí, que me hace hablar como un autor a su personaje. Así, puede imaginarse entonces una escena de la verdad en la que alguien se despierta y se da cuenta de algo, que es la nada de una vida: es hablado por algo. Esta revelación imposible, por su misma conformación, se designa como el hecho de estar loco. Porque si hay un habla, si uno es hablado, no se trata de algo sino de alguien. ¿Habría entonces que hacerle caso, habría que escribir que eso murmura de vez en cuando? ¿O habría que inscribirlo en el silencio de las horas que pasan, de las hojas que pasan?

En todo caso, la ilusión o lo teatral de no creerse loco consistirá en acumular la así llamada obra, o sea, dice Derrida: “convertirse, dentro de su habla y de su cuerpo, en una obra, objeto entregado, puesto que tendido, a la furtiva diligencia del comentario” (1989: 252). La edificación imaginaria de la obra, compuesta con los desechos de la energía gastada en escribir o en actuar, no es entonces la negación absoluta del teatro de la crueldad, sino su perversión: una serie de cabezas parlantes que se cuentan historias rítmica y alternadamente. Y como no es posible brindar ese objeto compuesto, hecho o imaginado, al comentario de uno mismo, puesto que nadie se lee por sí solo, eso que se hizo se ofrece al otro, se vuelve un caso, clínico o crítico. Hablado por alguien, el autor, el supuesto artesano de la obra, resulta finalmente leído por alguien, y la destrucción de una vida es verificada con la evanescencia de un cuerpo, objetualizado al mismo tiempo por la voz original y el comentario identificatorio. Sin embargo, la locura de esa destrucción por la palabra nos devuelve a la escena del descubrimiento, se reabre una grieta en la farsa del escenario más verosímil: la verdad es hecha en esa estructura ya determinada en la que se manifiesta, por su negación y su afirmación simultáneas: “un deseo indestructible de presencia plena”, dice Derrida, “a la vez vida y muerte” (1989: 269). Cuando lo real y lo hablado, el teatro y la vida,

la crueldad y la inocencia alcanzan ese punto de indiferenciación completa, es cuando se hace presente lo más impresentable de un ser vivo, su singularidad. Si preguntáramos para quién se presenta ese deseo y esa vida, volveríamos a cerrar el caso y a anular su potencia más allá del objeto construido. Habría que leer la destrucción de la escena en la escena, la fuerza destructiva que anima la construcción.

Pero la representación siempre ha comenzado, nunca encontramos su nada previa a las frases y a sus vacilaciones destructivas, inclusive el nacimiento estuvo representado, antes de la entrada del cuerpo al mundo visible se escribió su lugar. La representación del cuerpo es prenatal. ¿Cómo terminar entonces con el juicio, cómo terminar con lo que no tiene principio ni fin? Derrida piensa que ese cierre, el fin de la interpretación, se plantea como un juego. En el terreno de juego, el ser del artificio hace las veces de un yo, finge nacer y morir, y así realiza la plena presencia de su movimiento sin fin, sin finalidad tampoco. “Este juego es la crueldad como unidad de la necesidad y del azar”, escribió Derrida (1989: 343). Es necesario y casual seguir el destino de la representación, su gratuita fatalidad. La tragedia jugada como vida no sería entonces la representación de un destino fatal, sino la fatalidad de tener que representar, el destino de hablar y de escribir, su apariencia de necesidad y su consistencia de azar, alguien empieza... y tiene que sostener un discurso, a su pesar:

No hay nada de lo que abomine
o que deteste tanto como la idea de espectáculo,
de representación,
y por lo tanto de virtualidad, de no-realidad,
ligada a todo lo que se produce y se muestra
(Artaud 2013: 115).

Contra la irrealidad de la representación, el auténtico teatro, riguroso, hierático, ceremonial, hace estallar la burbuja de la supuesta ficción, y ese “medio de acción es tenebroso, erótico y oscuro” como “un acto *sexual* más desencadenado en la naturaleza” (Artaud 2013: 115; subrayado del autor).

Si la poesía, según Artaud, sólo puede salvarse convirtiéndose en teatro, también será válida la afirmación inversa: el teatro, esa perversión de la escritura en la voz impostada, sólo tendrá una solución como poesía, como ritmo escrito para cortar la ilusión continua de

la voz. Y Derrida respondió en una ocasión, veinte años después de sus lecturas de Artaud, a la imposible pregunta: “¿Qué es la poesía?”. Su respuesta es menos reivindicatoria, menos expectante que los manifiestos ya citados de *La escritura y la diferencia*. Más que expandir una teoría, se trata acaso, en este momento crepuscular, de envolver una manera de vivir, un gesto incommentable. La retórica le impone entonces una respuesta con la antigua y amplia figura de la prosopopeya. “La respuesta *se ve dictada* –escribe Derrida–. Soy *un dictado*, pronuncia la poesía, apréndeme de memoria” (1990: 5; subrayados del autor). Pareciera que retorna la voz, su soplo, su imperio. Pero ya no estamos en el teatro de la representación, no se trata de un dictado sustitutivo. La respuesta, lo que la poesía pronuncia, se ve, pero no se pone en lugar de otra cosa, es simplemente *un dictado*, uno solo, no otro. Por eso dirá también “cópíame, guárdame, mírame”, porque un dictado de imagen; “estela de luz”, dice Derrida, “fotografía de la fiesta de duelo” (1990: 5). La poesía constantemente se despide, para siempre. Pero lo que está dictando es la vigilia del ritmo, la guarda de la memoria.

Aprender un poema de memoria se dice en francés *l'apprendre par coeur*. Saberlo repetir entonces no como un registro, un archivo cerebral, sino *par coeur*, “de corazón”, digamos, aunque nuestra palabra castellana haya sido devaluada a la rareza, expulsada del habla por los malos poemas. Derrida interpreta ese saber de memoria como un eco del latido en la repetición del ritmo, donde el corazón se envuelve en sí mismo e imita el movimiento del poema cerrándose, “como el animal tirado en la ruta, absoluto, solitario, hecho una bola *cerca de sí mismo*. Puede hacerse aplastar, *justamente*, por eso, el erizo” (1990: 6; subrayado del autor). Nueva forma de la prosopopeya, ya no la cosa abstracta o concreta, inerte al parecer, que habla, sino la cosa hecha, el artificio, que vive, que asume como palabra el movimiento vivaz de un animalito. Ahora podemos hacer historia: antiguamente, el poema-erizo, desde siempre, guardaba en el centro de su corazón el cuidado de un mito, uno solo, uno para cada cual, y se protegía de los simples mensajes, de los vehículos del lenguaje, las órdenes y los proyectos, con las púas que pinchaban de sus versos, cesuras, cortes, encabalgamientos, sílabas y acentos contados y descontados; pero ahora vamos en una ruta, los vehículos no son figuras retóricas, y de repente un animal no domesticado se ve ahí, como dictado por la mera vida, hecho un ovillo, creyendo en la protección rítmica de su inmemorial instinto, a riesgo de ser aplastado, expuesto a la interpretación de la fábula.

Quizás el poema entonces no era la poesía sino lo poético, o sea una experiencia: es un dictado, una forma de vida. El erizo se envuelve, se cierra, pero hace ver las púas que defienden su deseo de vivir. “Cuidá y tené cuidado”, podría ser el lema de su imagen emblemática. Porque la experiencia de un modo singular de vida no se entrega en la difusa impresión de lo poético, sino que se enrolla en la forma del poema, que será rastro, imagen luctuosa. Incluso aplastado, el animal es un dictado y una imagen, espera la llegada del poema, de su repetición de memoria, por latidos. Como le pasó a Juan L. Ortiz, “Entre Diamante y Paraná”, donde un perrito tirado al costado del camino le dictó ese poema sobre la devastación de la naturaleza y sobre la esperanza o la expectativa de una atención, un reconocimiento, un tacto del *pathos* entre las formas de vida.²

Tal sería entonces la experiencia, una salida. “Lo poético –dice Derrida– sería lo que desees aprender del otro, gracias al otro, y al dictado” (1990: 8), porque siempre hay otro que escribió y que leyó, que al parecer te escribió, pero no es eso lo que hay que aprender, porque lo que se dictó, la orden, lleva hacia adelante, está en el final inaccesible. La orden te dicta que destruyas la marca, la espina de tu origen, pero que no hagas invisible su exterior, la tachadura de la incisión inicial, sino que en todo caso “la proveniencia de la marca permanezca en adelante inhallable o desconocida” (1990: 9). En el dictado se ordena por lo tanto igualmente el olvido, y sólo lo que se asimiló, lo que se lleva sin peso, la escritura en sí, en uno mismo, puede ser parte de lo olvidado. Pareciera una trampa que la exhortación atendida le hace al animal obediente, como si el cuerpo que escribe se dejara inspirar por la simple posibilidad de la muerte, “por el peligro”, según Derrida, “que le hace correr un vehículo a todo ser finito” (1990: 9). Pero entre lo memorizado y lo incorporado, que por momentos se juntan, se envuelven, y desde afuera se separan drásticamente como las púas y el corazón, como los poemas y el sentido, no habría un trayecto; la apariencia de vehículo de un uso del lenguaje se corta: el auto frena, el erizo podrá desenrollarse y seguir, fuera de la vista. Porque ¿qué se desearía de otro, sino su llegada a la muerte fuera de la vista, absolutamente ajena a toda palabra? Y precisamente esa reticencia, el momento de erizarse, es lo que algo así como un poema aspira a salvar del olvido. La aporía que resulta es la

² Escribe Ortiz, en medio de una extensa oración colmada de cláusulas y braquistiquios que ocupa 20 versos: “lo que quedaba de un perrito / que alguien, quién? separase de la madre y de los otros / de la cría: / consignados, me dijeran, sobre una bolsa, en un declive / a la margen de la ruta y contra un grupo de arbolillos...” (1996: 963).

siguiente: olvidarse de las palabras por saberlas de memoria, por sentirlas como un pulso, para salvar un recuerdo, “esa cosa que al mismo tiempo se expone a la muerte y se protege”. Se salvaría entonces del olvido, por medio del olvido de un sentido meramente vehicular, “la dirección –anota Derrida–, la retirada del erizo, como un animal hecho una bola sobre la autopista” (1990: 10). Quien se encuentra con esta apariencia de vida que de repente frena el trayecto, el sentido impuesto a su viaje, quisiera agarrar esa forma con sus manos, aprenderla y entenderla; entregarse a la literalidad de sus palabras. Pero no las tiene. La poesía está hecha de palabras, mientras que el poema se enrolla y se desenvuelve, es la huella borrada por la marca de una vida, en la salida tal vez de su camino. En cada palabra, hay sentido literal y letra opaca, separándose en su misma indiscernibilidad, para captar una suerte de comprensión; pero lo que se aprende de memoria no quiere dejar de volver a lo inseparable, como una idea viviente que late en el cuerpo de la letra. Derrida dice: “De allí la resistencia infinita a la transferencia de la letra, que el animal en su nombre sin embargo reclama” (1990: 11). ¿Qué quiere decir?, me pregunto, aunque sea la pregunta más inadecuada, más ajena a la naturaleza del erizo y del poema.

“Erizo” es una palabra, pero es también un accidente de la lengua, de su historia, de la lengua muerta que vive en la que hablo ahora, y además hace visible el vago recuerdo de un animal de apariencia ingeniosa. Su nombre lo reclama aun cuando se transporte en la palabra misma que lo designa toda una historia fabulosa. Acaso como mi nombre no significa nada y aun así me nombra y me dicta: lo que tengo que ser, el olvido y el cuidado simultáneos, vibrátiles.

Sin embargo, el ritmo no sería solamente un latido interior, una independencia espontánea, puesto que también obedece a un dictado; el cuerpo no solamente se afecta libremente para reproducir su propia huella, es afectado por lo que ama y por lo que fue. El ritmo y el cuerpo en el poema –más allá de su apariencia de libertad, que hace aparecer el deseo, lo que se quiere, a otros– buscan el molde de su necesidad. De manera que el latido del poema, lo que se aprende por repetición, como el hábito del cuerpo, como cualquier ejercicio, se acerca a la exterioridad del autómatas, como un ritmo que no dependa de la voluntad, como el corazón. A la vez interno y externo, libre y necesario, movimiento y materia, el animal del poema es un cuerpo sin órganos. No sabemos en qué pensaba Artaud con esta expresión, no del todo, aunque sí tal vez en una unidad sin divisiones, sin jerarquías

ni funciones, en una ausencia de cabeza alucinada que sueña que da órdenes y hace mover las demás partes del organismo. Entre otros pasajes, cabe citar:

El cuerpo es el cuerpo
está solo
y no necesita órganos,
el cuerpo nunca es un organismo
los organismos son los enemigos del cuerpo,
las cosas que lo hacen
pasan todas solas
sin el concurso de ningún órgano,
todo órgano es un parásito,
cumple una función parasitaria
destinada a hacer vivir a un ser
que no debería estar ahí.
(Artaud 2013: 141)

Pero el verdadero cuerpo no se divide, sólo el habla le hace soñar a la cabeza que está al mando. Y el automatismo del poema se parece tanto al cuerpo viviente, como imaginaron los románticos, que por eso se acerca al mecanismo. Un reloj, un motor no tienen cabeza. Derrida piensa también en las leyes de la mnemotecnica, “en esa liturgia que imita en superficie la mecánica” (1990: 12), puesto que un arte de la memoria, cuidadosamente ejercitado en tachar y recobrar lo olvidado, se inserta en el ritual, no en la mitología sino en la ceremonia. El poema, al menos mientras se hace o se aprende, ruega por la eficacia plena de lo que dice. Pero también llega por accidente, se encuentra. La mera ceremonia no siempre lo hace venir. Y Derrida persigue su figura, la antigua retórica que es el origen nunca realizado del lenguaje, y dice que el movimiento del poema, además del enroscarse del erizo, se parece “al automóvil que sorprende tu pasión y viene hacia vos como desde afuera” (1990:12), como una cosa técnica que viniese a tocar tu naturaleza, tu desgaste y tu impulso vitales. En ese momento, el erizo interior y el auto exterior no se pueden diferenciar, como la sintaxis y la métrica en el poema que parece un ser vivo y una pequeña máquina. “En una sola cifra –escribe Derrida–, el poema [...] sella juntos el sentido y la letra como un ritmo que espaciara el tiempo” (1990: 12). Para ello, no se debería soplar el sentido, un sentido imaginario y previo, en la letra, puesto que significaría dejarse soplar el poema y que su hinchazón no pueda moverse sino hacia la frontera del chiste para otros. Hacer un espacio

en el tiempo con algún tipo de ritmo no es inflarlo, sino puntualizarlo. Así, el erizo no se infla, más bien se achica y advierte con sus espinas: “¡Cuidado con lo que decís!”

La respuesta de Derrida a la pregunta “¿qué es la poesía?” tiene la forma del imperativo: se dirige a quien se encuentre con un poema. Ya no se alarma porque la inspiración involuntaria vuelva a traer a un dios todo el tiempo en el origen del poema; ahora el ritmo haría imposible la sustracción del cuerpo. ¿Qué recomienda entonces Derrida? “Conmemorar la amnesia, el salvajismo”, dice, “y hasta la estupidez” (1990: 13), porque en la estupefacción se esconde la fijeza del animal, aterrado o alerta, anhelante quizás. Sólo entonces el accidental ocupante del vehículo podrá ver las cualidades del erizo que se le presenta: “vulnerable y peligroso, calculador e inadaptado (porque se hace una bola al sentir el peligro sobre la autopista, se expone al accidente). No hay poema sin accidente”, concluye Derrida (1990: 13). No se trata de hacer ni de decir, puesto que una experiencia más bien sería una exposición de algo contingente, de una vida en un punto, y no puede no ser verdadera, aun cuando no diga nada sobre la verdad de la vida en general. Pero ese momento sellado, envuelto o desenvuelto, guardado o desatendido, no podría ser domesticado, reincorporado “a la familia del sujeto”, según Derrida (1990: 14). La única manera en que el animal espinoso se habrá de consumir sería por el uso, por su transformación en una parte del idioma y del habla. En algún momento, toda catacrexis, metáfora inadvertida cuyo carácter de tal ya no se percibe, como la fineza de la hoja del árbol en la hoja de la espada, fue un poema, o una espina de un poema. Su uso la devolvió a la tierra de una lengua. Pero desde un principio es lo que buscaba ser, consciente o inconscientemente, la cosa del poema, “una cosa en suma modesta y discreta, cerca de la tierra, la humildad”, escribe Derrida, “a la que *sobrenombras* [...] un erizo catacrético, con todas las puntas afuera, cuando ese ciego sin edad escucha pero no ve venir la muerte” (1990: 15). Ante el accidente, por accidente, el poema se eriza pero busca unirse al terreno general, que su vida individual no se diferencie más del anhelo de vivir, y hace de la catacrexis, del uso humilde, del uso hacia abajo de la lengua, según una etimología algo tendenciosa, su destino final, el segundo olvido: pasar inadvertido.³ La muerte todavía era

3 En el sentido de que la catacrexis (del griego *katachresis*: “uso desviado”, pero que incluye la preposición *katá*: “debajo; hacia abajo”) tiende a volverse lexical, porque reemplaza una palabra que no existe para una referencia que la requiere, como en los ejemplos que brinda la RAE: “Tropo que

un accidente. La muerte y la fuga, que parecen alternativas, están selladas juntas en la cifra de un sentido literal del poema.

El otro sentido, lo que se pueda entender, se esconde en la pregunta que procura su descubrimiento. La pregunta que dice “¿qué es...?” se torna un lamento por la desaparición del poema. ¿Alguien ha visto alguna vez un erizo o un puercoespín en una ruta? La mnemotecnia incluso es una cosa del pasado. La inspiración se parece a un invento del relato onírico que disimula el deseo del cuerpo o el placer de no dirigir una voluntad. La pregunta que se le hace a alguien supuestamente amigo del saber, dice Derrida que “llora la desaparición del poema” (1990: 17). Ya nada salvaje le sale al paso ni llegan desde atrás los ecos de un acento memorable. Parece una catástrofe que la poesía deba ser sólo una forma de la catacresis, pero ahí abajo, como un organismo que se hunde en el suelo, como una máquina que se apoya en algo, se puede saludar un surgimiento. “Al anunciar lo que es tal como es –dice, escribe– una pregunta celebró el nacimiento de la prosa” (1990: 17). Y la prosa es el vehículo, va hacia adelante, no la detienen cesuras ni finales de verso, sino el ritmo incierto del pensamiento. Pero si le preguntan algo, se da vuelta, se convierte en poema, encuentra su filiación en lo que eligió,

prenda de elección confiada como herencia, que se enamora de cualquier palabra, de la cosa, viviente o no, del nombre del erizo, por ejemplo, entre vida y muerte, al atardecer o al amanecer, apocalipsis distraído, propio y común, público y secreto (1990: 16).

Con estas palabras el filósofo se pierde, dice lo que no puede ser algo que exista, extraña la voz soplada del poema en el que se ha convertido. Se envuelve en sí mismo y ofrece a la vista las espinas del pensamiento que se presenta siempre adelante, en medio del paso: espinas públicas y corazón secreto.

Bibliografía

Artaud, Antonin (2013). *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre especial; v. gr.: *la hoja de la espada; una hoja de papel*” (DRAE 1992: 437).

Derrida, Jacques (1989) [1967]. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos. —.

(1990). *Qu'est-ce que la poésie?* Berlín, Brinkmann & Bose.

Pseudo-Longino (2007). *De lo sublime*, Santiago de Chile, Metales pesados. Traducción de Eduardo Molina y Pablo Oyarzún.

Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, Tomo I.

Silvio Mattoni. Doctor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, donde es Profesor Titular de Estética. Investigador Independiente del CONICET. Publicó, entre otros, los libros: *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003), *Camino de agua* (2013), y *Música rota* (2015). También publicó una quincena de libros de poesía. Recibió el Primer premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y en 2012, y la Beca Guggenheim en 2004. Tradujo libros de Sade, Bataille, Bonnefoy, Catulo, Pavese, Duras, Michaux, Ponge, Quignard, Marteau, Valéry, Mallarmé, Desnos, Diderot, Foucault, Lévi-Strauss, Dumézil, Métraux, Rosset, Weil.