

# brumaria

*Materiales para el Grupo de trabajo sobre arte y política en Medialab-Prado.  
Traducción de A. Arozamena.*

## El vagabundo de lo universal\* Jean Borreil

En *L'Artiste-Roi*, intentaba yo dibujar los rasgos paradójicos de una imagen: la imagen de la identidad, en forma de no-identidad, del artista después de las revoluciones de 1848, “momento” en el cual se sustituye el nombre de poeta por el nombre de artista. Apoyándome en las cuatro instancias artísticas del poema —y del poema en prosa—, de la novela, del cuadro y de la música se trataba de exponer, o poner sobre su borde, algunos modos de exilio (generalmente *in situ*) operados por el artista en el despliegue de cuatro figuras. Cuatro figuras que son, también, autorretratos.

Retrato del artista como saltimbanqui o trapero (Baudelaire), retrato del artista como “vestido de negro”, como “socialista” y “realista”, pero no como realista-socialista (Courbet), retrato del artista encerrado y “embotado” en su trabajo (Flaubert, Van Gogh), retrato del artista como vidente-delicuente o como visionario desviado, es decir como “persona desplazada” en una larga tradición que, desde el saltimbanqui de Baudelaire y pasando por Rimbaud, conduce a Joyce o a Claude Simon. Errancia de una imagen a otra, larga serie de dobles o, más bien, huida de los dobles que ningún punto de acolchado logra detener: incluso cuando el objetivo del artista viene a construir un origen, como en Wagner, éste será comprendido en el infinito juego de lo heterogéneo de los simulacros donde el artista se figura en la sin-figura. En efecto, sin duda el “fuera de la ley” Siegfried es el doble del artista rebelde, representa también la violencia del mito, es decir ese pueblo como origen que es, en el mismo movimiento, el pueblo del porvenir. Si, como dice Thomas Mann de Wagner, “en el principio era el Rin”, la naturaleza, la *physis*, es anulación de la historia. Robado desde el principio a las hijas del Rin, el oro, finalmente vuelve al Rin. Todo había sido cosa de un encantamiento. Es el triunfo de Klingsor. Como se sabe, ésta será la crítica de Nietzsche: Wagner es el comediante de su ideal. El comediante es este *hypokrites* que dice las palabras de otro. Entonces, el artista es comediante y mártir. El hombre de los simulacros al que se exilia en *La República* o *Las Leyes* de Platón se convierte en un simulacro de hombre.

Y ello porque el problema al que se enfrenta el artista moderno es, precisamente, el siguiente: no hay tipos, el moderno vestido negro es un uniforme. Lo uniforme no es lo simple (*einfach*), el “un solo pliegue” (*einfalt*), es decir el “sin pliegue” de la Grecia soñada por Winckelmann, lo uniforme es lo que no tiene forma, un “vestuario sin figuras de sujetos sin cualidades”. Por aquel entonces la ropa negra no concernía más que a la mitad de la humanidad, ¿qué decir hoy cuando la “azulada flor” se ha convertido en el unisex *blue-jean*? Lo real es lo infigurable del prosaísmo. ¿Qué sucede cuando el prosaísmo, es decir lo no-poético (si no, lo no-artístico), llega a ser “agente del arte”?

1. Ausentes del lado del sujeto, las cualidades son reenviadas del lado del sujeto de la representación. Es lo que he denominado “revolución copernicana del artista”. Entre los

---

\* En Jean Borreil, *La raison nomade*, Éditions Payot, 1993. Se trata de una comunicación de Jean Borreil en el coloquio *El sueño europeo: estética y política*, que tuvo lugar en Budapest, en abril de 1991. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena.

# brumaria

Académicos existía un sueño de armonía, el artista va a venir a arruinarlo y lo sustituye por la rabia del color o la infinita labor del estilo. La primera transforma lo académico en “bombero”, tal fue su apodo, quizás porque a los académicos, en efecto, les gustaba representar grandes escenas mitológicas pobladas de soldados con cascos dorados que producían el “equivoco” de los bomberos, los cuales, justamente, están para apagar incendios. Los pintores-bomberos (los académicos) extinguían los fuegos del arte. Son el “desapasionamiento”. De ahí que la infinita labor pasional del estilo remita a un Victor Hugo, que se toma por un profeta del pueblo, en lo demodado de aquél que cree todavía en una relación de las palabras con las cosas y en la existencia de un mundo. La famosa frase de Flaubert, “Yvetot vale tanto como Constantinopla”, es la muerte de la idea según la cual habría un ser, un modelo, que daría su dignidad al arte.

2. Si todos los sujetos se equivalen, es porque el arte es exposición de la nada y es tan así que puede ser la exposición de lo feo o de lo trivial y sustraerse, por ello, a la comunidad del *consenso*: tanto el de las ideas recibidas como el de una idea de la política como “ser en conjunto”. La desaparición de la representación es la desaparición de la ciudadanía del artista, que reivindica su separación, del poder o del pueblo. Es la “delincuencia del artista”. Delincuencia amarga, expresada muchas veces en la *doxa* de la “crucifixión” o su reverso en payasada de “saltimbanqui”, donde el “embotamiento” del encierro en la escritura de Flaubert funciona como eco de la “tensión hacia la desdicha” de Baudelaire. El mal y la desdicha, el embotamiento: el encierro del artista no es el de la “torre de marfil”. El artista no es el sucesor del poeta, tal y como podría hacérselo creer una historia sociologizante: el artista firma la muerte del poema, la muerte del *Dichter-Gründer*. Es un transmisor, un “pasante”, un hombre de las zonas oscuras, aquel que, si hubiera modelo, lejos de revivirlo lo entrañaría, al contrario, en el reino de las sombras. La fulgurancia poética de Baudelaire no es el canto del ser, sino el desgarrador prosaísmo de la pérdida, el esplendor del duelo. Asimismo, el artista no funda nada. Ni siquiera es fundación de sí mismo, puesto que vaga en el desfile de las imágenes de sí y “okupa” tal o cual habitar, nunca como un buen inquilino, siempre en la errancia de los personajes desplazados. Habitar como artista no es “habitar como poeta”, habitar como artista es deambular la zona de un umbral.

En efecto, el habitar poéticamente (*dichterisch*) puesto en escena por Heidegger supone una medida o también el hacerse cargo de un cuidado (un mirar por), tal vez un “recaudo”, una habilitación (*verstatten*) que es una medida. Leemos en “*Poéticamente habita el hombre*”: “poetizar es medir. En el poetizar acaece propiamente lo que todo medir es en el fondo de su esencia. Por eso, se trata de prestar atención al acto fundamental del medir. Este acto consiste en empezar por tomar la medida con la cual habrá que medir en los demás casos. En el poetizar acaece propiamente la toma de medida (*Mass-Nahme*). El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre se esencia como mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético. La esencia de lo 'poético' la ve Hölderlin en la toma-de-medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre”. En efecto, el hombre en tanto que hombre está siempre ya relacionado con algo de lo celeste y se mide con ello. “También Lucifer viene del cielo. De ahí que, en los versos siguientes (28 al 29) se diga: 'El hombre se mide... con la divinidad'. La divinidad es 'la medida' con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, su residencia en la tierra bajo el cielo. Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de *ser* en la medida (*gemäss*) de su esencia. El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, una dimensión a la que, mirando hacia arriba, pertenecen tanto el cielo como la tierra”. ¿Cuál es esta medida habilitadora que hace de

# brumaria

la poesía “el 'hacer habitar' original”? ¿de qué naturaleza es esta cuna (de *schonen*, acunar) de la poesía? Habría que remitirse a otro texto de Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, que comenta el construir en tanto que hacer habitar: **“Sólo si somos capaces de habitar podemos construir”**, será la tesis de esta conferencia en la que una de sus fábulas más paradigmáticas describirá los modos de edificación de una *residencia* campesina en la Selva Negra: “Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos”. Sin duda ese habitar ya se ha cumplido: es lo ya sido (*Gewesene*). Pero *Das Gewesene* (lo sido), nos dice *La proposición de fundamento (Der Satz vom Grund)*, es “la unidad que no pasa sino que es, es decir perdura, al mismo tiempo que abre nuevos puntos de vista al pensamiento que se recuerda”. Pero ¿qué es lo que se tendría que recordar? Que el habitar dirige el construir, que es el ser quien dirige el hacer. En la fábula heideggeriana el que habita es el campesino, el paisano (*Bauer*), aquel que tiene vecinos (*Nachbarn*) que habitan en sus proximidades. El pais-ano es el hombre que habita el país, aquel que es del país y, en él, permanece en paz, preservado de la maquinación (*Ge-stell*) de la técnica, libre. *Bauer* remite a la misma raíz que *Bauen*, **construir, pero también cercar y cuidar, cultivar un campo, velar por el crecimiento**. Y *bauen* es “la misma palabra que nuestro *bin* (soy) en los giros *ich bin, du bist* (yo soy, tú eres) y que la forma del imperativo *bis*, “sé”. ¿Qué quiere decir, entonces, *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, a la cual se liga *bin*, nos responde: “yo soy”, “tú eres” quieren decir: **yo habito, tú habitas**”. Se observa la misma transposición en francés o español cuando se sustituye la pregunta “¿Dónde habitas ahora?” por la de “¿Dónde estás ahora?”.

El *bauen* es, así, una forma del *Das Wesen* (el ser, la esencia, la manera de ser, el comportamiento, pero también **la residencia, la morada, la habitación**). Es *Das Wesen* en la forma del *Gewesen* (el ser juntos, *abrigado* en el cobijo unificador: *Gebirge*). **Unirse en un abrigo es organizar un espacio del ser en conjunto a partir de un lugar**. Así como el puente, otra fábula heideggeriana de la conferencia, hace ser como riberas a lo que hasta ahí no eran más que bordes, y une alrededor del río a la tierra como región, de modo que le habilita (*verstatten*) un lugar, un emplazamiento (*Stätte*). En efecto, **sólo el lugar puede habilitar un emplazamiento**. Asimismo, esta **habilitación que hace al lugar es la que hace comenzar a ser algo**. El límite que instituye la **habilitación no es aquello donde algo deja de ser, sino más bien aquello a partir de lo cual algo comienza a ser**. De *Stätte* (el lugar, el emplazamiento) deriva de *verstatten* (hacer lugar a, dar campo, permitir, acordar, habilitar, dejar a una cosa hacerse). **Dejar hacerse a una cosa es cuidarla, es “acunarla”**. La **habilitación** no es el exceso de lo maquínico, la **habilitación es parsimoniosa, si se quiere decir así, pone en recaudo el lugar, lo cuida, vela por él, dejándolo ser**. Tal es el **construir heideggeriano: una morada, en efecto**. No un alojamiento en el sentido estricto, sino **un lugar que cuida, mediante la habilitación**, la **residencia mortal de los hombres en tanto que mortales**. La **“medida” habilitadora es, pues, el rasgo fundamental de la habitación: es el cuidado**. La habitación es el cuádruple cuidado de la “Cuaternidad”, de los Cuatro en ese Uno que es lo simple y que, reflejándose unos en otros como en un juego de espejos, instituyen el mundo, en tanto que el mundo es lo que está en juego en ese juego. Recordemos cuáles son las figuras de esta Trinidad más el uno que hace lo Uno del Mundo. Está la tierra, la que aporta, da morada y alimento. Está el cielo, el día, la noche, el sol, las nubes. Está lo divino, ante lo cual nosotros somos y nos hace signo. Están los mortales, que pertenecen a la comunidad de los hombres “capaces de muerte en tanto que muerte”, los mortales que “mueren continuamente”, es decir durante todo el tiempo que residen en la tierra, a diferencia de los animales que un día “perecen”. Si, por tanto, la poesía es, por la medida y el cuidado, lo que hace de la habitación una habitación, si es el verdadero “hacer habitar”, que es el propio ser del acunar, entonces la poesía es el modo mismo del construir, es lo que conduce al hombre sobre la tierra, conduciéndole al habitar en la tierra.

Pero **¿qué sucede** cuando a la “morada” y a la cuna se le opone la buhardilla o el cuchitril y

# brumaria

los azarosos lechos junto a alguna “horrible judía” (Baudelaire)? ¿cuando al puente de la fábula heideggeriana, que vincula el barrio del castillo con la plaza de la catedral, se le opone la desvinculación de quien, no siendo legítimo propietario de la ciudad, duerme bajo el puente? ¿cuando al sendero que bordean grosellas y arándanos se le opone la calle y los adoquines? ¿cuando la medida no es dada por la habilitación que cuida y obtiene una morada *gemütlich*, em-pais-anada, sino por la agrimensura de un umbral que sirve de metáfora para una acera? ¿Qué sucede cuando *Das Gewenese* se sustituye por los “bulevares de los alrededores de la memoria”? Tales son las cuestiones del artista como delincuente. No ya las flores recogidas en el habitar, sino las flores del mal. No ya Empédocles, sino Ricardo III. No ya la comunidad de los mortales, sino el atrincheramiento de la comunidad, porque la comunidad es siempre la comunidad de las ideas recibidas y del gran diccionario de la tontería. Entonces, la “Cuaternidad” se deshace y, con ella, lo Uno del mundo producido por el juego de espejos de los “Cuatro”. No hay más que lo heterogéneo, si no, incluso, el batiburrillo de los museos de arte y tradiciones populares, que es donde acaban los objetos reunidos en las viejas casas de la Selva Negra cuando ya sólo son *Das Gewenese* y cuando el retorno a lo natal se ha convertido en imposible. En el fondo, una morada supone siempre un legítimo propietario. Y ¿qué pasa cuando el habitar se convierte en lo heterogéneo de los inquilinos, en lo heterogéneo de su poca identidad y de sus pocas cualidades? Malos inquilinos, siempre dispuestos a largarse sin pagar el alquiler, o inquilinos demasiado buenos, que ni siquiera deshacen sus maletas, son también malos habitantes puesto que siempre preferirán sus apuestas, aunque sean irrisorias, a las de la comunidad del ser en conjunto de los mortales; malos habitantes que prefieren, con toda evidencia, el descuido antes que el cuidado y la habilitación. ¿Se dirá que éste también es un modo del *cuidado*, como Lucifer, que “también viene del cielo”? Pero si todo forma parte del *cuidado*, y la habilitación es una simple forma de olvido, ¿quién dirá qué es el olvido? ¿Hará falta, a la manera de Platón, trazar una línea de demarcación para que se distinga la copia, el buen cuidado del habitar, del simulacro cuyo errar de viento en viento es más que sabido —es decir, un permanente devenir-descuido, el a-presente de un *never more* que despliega la doble dirección del tiempo hacia el pasado del que canta el duelo y hacia el futuro que abre este canto de duelo?

Morada, cuna, residencia, habitar son metáforas del lenguaje. Las dos conferencias de Heidegger lo dicen con estas mismas palabras: “¿de dónde nos sacamos nosotros, los humanos, las noticias sobre la esencia del habitar y del poetizar? ¿De dónde le viene al hombre la interpelación de llegar hasta la esencia de una cosa? El hombre sólo puede extraer esta interpelación de allí de donde la recibe. La recibe de la exhortación del lenguaje. Ciertamente, sólo cuando presta atención, y mientras presta atención, a la esencia propia del lenguaje. Mientras tanto, a la vez incontrolada y diestra, por el globo terráqueo se desata una carrera desbocada de palabras habladas, escritas y emitidas por los medios de comunicación. El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión. En tanto que expresión, el lenguaje puede descender a mero medio de presión. Está bien que, incluso en este uso del lenguaje, se cuida la manera de hablar. Sólo que esto, a pesar de todo, no nos servirá nunca para salir de esta inversión de la relación de dominio entre el lenguaje y el hombre. Pues, en realidad, quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando responde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste. De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos, podemos llevar al lenguaje, el lenguaje es la primera de todas. El lenguaje es lo primero, y también lo último, que, con una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa”. Omnipotencia del lenguaje, pero no de cualquier lenguaje. Esta omnipotencia sostiene al lenguaje en sí mismo y también a nuestro modo de relacionarnos con el lenguaje. Para que el lenguaje nos haga signos, señales y señas, es preciso escuchar su

# brumaria

“interpelación”. Pero ¿cuándo escuchamos la interpelación del lenguaje? Cuando “habla en el elemento de la poesía”, en esa palabra poética, libre en tanto que está abierta a lo imprevisto, en tanto que “se mide con la Divinidad”, tal y como lo dice el poema de Hölderlin comentado por Heidegger. La poesía es, así, una ordenación del lenguaje tal que aquél es “acunado” por ella, por oposición a una tecnología de la comunicación que no sería más que la maquinación (*Gestell*) del lenguaje. Pero, ¿puede deducirse o incluso inferirse del hecho de que lo poético es “intratable”, es decir, para hablar al modo de Kant, del hecho de que el arte es una finalidad sin fin, que el lenguaje poético tenga una relación con el origen o con el ser? ¿Qué relación con una “canción de cuna” del ser existe en lo que Benjamin llama el “putsch” de Baudelaire, que introduce las palabras de la trivialidad y de la técnica (“quinqué” o “vagón”) hasta en la poesía que más tiene que ver con las “nanas”, la poesía lírica? ¿Qué relación con la lengua alemana como “cuna” hay en esas implosiones del lenguaje que son *Ulysse* o *Finnegans' Wake*? Un célebre acrónimo de Joyce responde: el cosmos es un “caosmos”. Extrayendo el acrónimo en dos direcciones a la vez, se produce el siguiente sentido: el mundo es el devenir múltiple del caos y la tarea del artista es la de abrir los ojos a este caos y decirlo.

Trazar una línea de demarcación o una separación es una operación tan antigua como el género filosófico mismo, inaugurado, en efecto, por un experto en divisiones. Sin embargo, nada indica que nos sea necesario apostar por el “cuidado” y el habitar poéticamente. En su cuestionamiento de la relación de modelo y la reproducción, del original y la copia, los artistas de la segunda mitad del siglo XIX apuestan por la disimilitud, lo no idéntico. Ni identidad expresiva, como lo pensaba Diderot, ni identidad de lo Uno, ni tampoco unidad del Todo, sino el desfile de las “correspondencias” baudelaireanas y de las metamorfosis: la complicación infinita de las potencias de lo múltiple y de su devenir ilimitado. Uno de los autores de esta nueva “revolución copernicana”, Baudelaire, es, mismamente, un poeta. El habitar artísticamente no es la desaparición de la poesía, es la “romántica” despedida de un pensamiento romántico de la poesía. Despedida “romántica”, en efecto. Puesto que todo poeta, dice Baudelaire, es un crítico y, a partir de ahí, no puede haber artista que al mismo tiempo no sea un crítico, al menos si el arte de la “modernidad” es, tal y como efectivamente piensa el poeta de *Las Flores del mal*, un arte “palimpsestuoso”, un arte del palimpsesto<sup>1</sup>. Sin duda, ya no se puede pensar el arte como una representación de la naturaleza, pero tampoco se puede pensar la naturaleza como una “imitación” del arte. Sólo nos queda pensar el arte como una representación del arte, es decir, a la vez, su relación consigo mismo y su autopresentación. Al “salvaguardar” la imagen, el arte pierde toda semejanza con la Idea. Se convierte en la errancia de las imágenes, y la errancia se convierte en su mito. El devenir ilimitado de la simulación lo arrastra sobre la relación con el sentido único y siempre ordenado por lo Uno del Modelo (lo original que es origen) y de la copia.

En y por este gesto, no hay destino del arte: su destinatario siempre está ausente. Es lo que se podría llamar con Jacques Rancière las aventuras de la letra. La letra, la escritura, cumple el destino que le fijaba el *Fedro* de Platón: a fuerza de errar llega a ser una botella en el mar. En absoluto es necesario exiliar al poeta, como en *La República* platónica: ya se exilia él solo. Su separación de lo social, marcada por esta ausencia de destinatario, se ejecuta en un fondo de separación de uno mismo que se dice en las figuras de la tensión hacia el mal (Baudelaire) o de la herida secreta (Genet). Si el artista “debe” ser célibe, es como ese cordero de cinco patas que Flaubert hace soltar en su apartamento parisino. Separado por la extrañidad. Es preciso ser, no “célibe del arte” como puede serlo un mal crítico, sino “artista célibe”. Entonces el creador no se justifica más que por su obra de “hombre-pluma”, mientras que el célibe se justifica en su función

1 Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, Paris, Galilée, 1984.

# brumaria

suprema: es el punto de detención de la reproducción. Para hablar como Adorno, la forma es el contenido. Pero si el artista “debe” ser célibe, si la *praxis* de la creación se arrastra a la negación de la reproducción, entonces la cuna se convierte en un objeto inútil, *old-fashioned*, pasado de moda, *demodé*. Sólo queda afrontar la separación exponiendo la necesidad y escribiendo el *Diccionario de las ideas recibidas* o *Bouvard y Pécuchet*, es decir, oponiendo la tontería de la creencia en las ideas o en los libros recibidos a la tontería de la creencia siempre “histórica” en el mundo, a la “idiotez” del *ἰδιώτης*. Si el sujeto de la intriga es un “fetiche”, no hay sentido del sentido, ni mucho menos ningún sentido que buscar en una vida que es un sueño y en una historia que narra un idiota, “el idiota de la familia”.

3. La pintura de Courbet ha sido calificada como “realismo”. Pero, entonces, hay que precisar que este realismo es un realismo en crisis o un realismo de la crisis, un realismo que pone en crisis la representación al exponer que lo real es lo imposible de representar. Los que están en la edad de la unión en la cuna sólo podrán juzgar “fea” una pintura de ese estilo, una pintura que, en efecto, presenta sin aura, no a los reyes, ni a los héroes, ni a los dioses, sino a un pueblo que olvida que es mortal “en tanto que mortal”, en el lugar mismo en el que no debería pensar otra cosa: durante un entierro, en el cementerio. Y en efecto, lo que está en juego en este realismo de la crisis no es glorificar a un pueblo heroico, ni celebrar el *bauen* cuidado por la habilitación de alguna casa campesina del Franco Condado, ni hacer advenir el ser al ser de los zapatos equipados para afrontar los senderos de montaña. En Courbet no hay ser: el pueblo es un objeto como cualquier otro. A partir de ahí, tampoco habrá canto. ¿Qué es lo que hay entonces? La presentación, sin aura, de algunos habitantes de un pueblo reunidos para un entierro. Están *x*, *y* y *z*. Un tal, una cual y un tal otro, y lo que les hace ser *x*, *y* y *z*: una red.

La imagen de sí del artista y la presentación de las series de “un tal, una cual y un tal otro” vienen, así, a coincidir: no hay más que “un Tal o una Cual” significa: no hay más que singulares. Ahora bien, ¿qué es un singular? Es un punto sobre una línea o sobre una serie. A este respecto se puede decir que Courbet es hegeliano, y que hace figura de la crítica de la “certidumbre sensible” de la *Fenomenología del Espíritu*. Lo particular es remitido a su verdad: lo banal, lo común. A sus lugares y emplazamientos: no a la “autenticidad” y el *pathos* de lo heroico —puesto que lo más heroico, dice Baudelaire, el amigo de la pintura, es lo banal uniforme de la negra vestimenta moderna. A los lugares y emplazamientos de lo particular: la distribución de los singulares, el mundo de lo impersonal, el mundo del *Se*. Esta vez es preciso separarse de Hegel: el rechazo de la “certidumbre sensible” no conduce a un Todo, el rechazo de la “certidumbre sensible” conduce al *esplendor del Se*, simbolizado por la heroica vestimenta negra. Las multiplicidades son ordinarias, visten un “uniforme” con el que, en efecto, algo como la identidad de un yo se pierde. Banalidad de lo moderno. Pero hay que tomarse muy en serio la definición del pensamiento de Baudelaire por Benjamin: un “barroco de la banalidad”. Perseguidos por lo uniforme que produce lo *einfall*, lo simple, los pliegues reaparecen en otra parte: los singulares que forman las multiplicidades son, en sí mismos, efectos de multiplicidades. Lo singular no es lo individual, ni lo subjetivo. No tiene nada que ver con las pequeñas historias de familia ni con la comunidad banal, si no dóxica, de los combates antiguos, y no es tampoco el origen desde donde se constituiría la relación de sujeto y objeto, ni siquiera un *Dasein* en tanto que mortal. Ni sujeto de una psicología ni origen, lo singular es una encrucijada de varias series heterogéneas cuya relación con otros singulares no tiene nada que ver con el *pathos* del rostro del otro que, eso se dice, no deja de llamarnos. Lo singular es “simplemente” una relación de contigüidad sin aura, una relación entre pieles, si se quiere decir así, y no entre rostros. Todos los hombres son puntos singulares sobre series divergentes unas de otras, y que producen el siguiente efecto: cada una de ellas singulariza siempre, y cada vez más, cada uno

# brumaria

de los puntos singulares que “toca”, metamorfoseándolos. Las multiplicidades son intensas y producen complicaciones sin cesar. En este sentido, el “prójimo”, tal y como lo llama la tradición fenomenológica, no depende ni de lo patético heroico del *Mit- Sein*, ni tampoco de una ética hebraizante del otro. El prójimo es un singular, como tú y como yo. Pongamos que tú has nacido en Budapest, has conocido el “socialismo realmente existente” y luego conoces una democratización, has leído a Marx, etc., y participas hoy en nuestro encuentro. Yo he nacido en Cataluña, vivo en París, he leído a Marx, etc., y participo en nuestro encuentro. Entre tú y yo, dos puntos de contigüidad que no son necesariamente puntos de acuerdo: la lectura de Marx y la participación en este encuentro. Evidentemente se puede complicar el modelo hasta el infinito, se tendrá así una red de puntos de contigüidad, es decir de contactos que ponen en relación los singulares que somos. El mundo es un círculo que acepta un número finito-infinito de tangentes que sólo tienen un punto de contacto con el círculo y huyen Dios sabe dónde, siguiendo su destino, si es que hay un destino. Se sabe que, por un punto, se puede hacer pasar un número finito-inifinito de tangentes al círculo. Este punto es un singular que “toca” otros singulares, inscritos sobre una tangente al círculo que pasa por este punto. Ese momento de un singular que la tangente inscribe es, en el ejemplo propuesto, la lectura de Marx y la participación en este encuentro. No hay, aquí, ni individuo ni sujeto, tan sólo hay lo que se podría llamar una trayectoria. Todas estas trayectorias son necesariamente divergentes, puesto que siguen el recorrido definido por la tangente a la cual pertenecen. No hay más que divergencia, y la semejanza es sólo un efecto de las diferencias entre estos singulares ordinarios que forman un mundo humano. En este sentido, el “prójimo” es un semejante y un igual en la banalidad misma de las singularidades que son puntos ordinarios, pero esta semejanza es una no-identidad. Es la razón por la cual el “prójimo” es mucho más que una cosa. En efecto, es informe, sólo formalizado por el recorrido de la tangente que define su trayectoria, recorrido que ya tuvo bastantes puntos de contigüidad antes. Entonces, hay que decir que el mundo es una serie de círculos. Es lo que yo llamo “series heterogéneas de series heterogéneas”, tangentes asimismo de las “series pasionales” de Fourier. Por consiguiente, el “prójimo” es la memoria de una serie de series, todas ellas divergentes. Lo múltiple es múltiple, quiero decir, está multiplicado porque sufre un multipliegue. Pero ¿qué es esta memoria que es, también, el “prójimo”? Es la memoria de un campo de los posibles. Este punto singular que es el “prójimo” ha conocido  $x$  cruzamientos de series que, para mí, son más o menos rectas, de los posibles: “Y tú, ¿qué hacías en esa época?, ¿qué hubiera pasado si nos hubiéramos encontrado entonces? O, a la inversa, cuando aún vacilante, el amor hace ver en el otro un campo de los posibles: “¿cómo será la vida con él (con ella)?”, se pregunta el amante o la amante. En ello no hay, como puede creerse, una desracionalización de la razón en la pasión, uno de esos cálculos que hacen los matrimonios de la razón. O, más bien, lo que aparece como un cálculo está bajo el mandamiento de lo que es “el prójimo”. Abriéndose sobre las dos direcciones del tiempo, intentando imaginarse el porvenir al referirse a lo que se ha aprendido del pasado, la segunda fórmula lo dice muy bien: el “prójimo” expresa lo posible. Y ello en el sentido de que, a través de él, se expresa lo posible (el mundo no es finito); y también en ese otro sentido por el que el prójimo habla, es decir actualiza en esa expresión una potencia de lo posible. Por esa razón hay algo así como una promesa en el lenguaje, sin que haya necesariamente promesa en las palabras. Y por esa razón, también, las lenguas de palo, la del (y de los) partido(s) o la del seductor profesional, que se constituyen sobre la idea de que la promesa, sólo comprometen a quien se las cree, son una necesidad de la que sólo pueden variar los modos. Un mundo en el que toda palabra fuera la promesa de un acto posible sería un mundo saturado, un mundo de la locura que pasa al acto.

Ahora, hay que agujerear ese mundo lleno, irrespirable. ¿Qué es lo que lo agujerea? ¿qué es lo que deshace ese consenso de tangentes? Los singulares, tan ordinarios como todo lo otro y, sin

# brumaria

embargo, **extraordinarios**. Punto sobre una línea inscrita en la superficie matemática de la botella de Klein o **grado cero** en la escala de las temperaturas. **El punto** es, aquí, tan **ordinario como aquello que lo linda y por su posición** —por tanto, se trata de **un asunto de tónica**— se **transforma** en algo extraordinario que **desarregla la línea de los ordinarios**. Si la suponemos lo suficientemente ampliada como para que podamos caminar dentro, la botella de Klein estará estructurada de tal manera que en un momento dado, en un punto, tendríamos que empezar a caminar como en los dibujos animados, con los pies tomando su apoyo en la verticalidad de un muro y el cuerpo en la horizontal, para continuar recorriendo la superficie matemática que, así, volvería siempre sobre sí misma. Y lo mismo sucede en el caso del cero del termómetro, pasamos siempre de lo positivo a lo negativo (el buen contrabando se hace siempre en ambos sentidos): el agua líquida al congelarse se transforma en un sólido por el que, a partir de la trayectoria definida por el cero, pronto se podría caminar. **Este punto que agujerea lo lleno y lo vuelve como un guante (sin volverlo, sin embargo, sino justamente siguiendo su “piel”), es un punto precario, frágil e indecible en cualquier otra parte que no sean las ciencias. Por él, huye el mundo.**

Agujerear es aquí metafórico, por supuesto. Pero, justamente, ¿no son las metáforas, en sí mismas, un agujero en lo lleno del discurso, una suerte de bloque de luz que ilumina la oscuridad discursiva desde su claro? ¿Por qué? Porque la metáfora produce una pequeña separación o demarcación entre dos representaciones. Cuando Hölderlin escribe: “La nieve como lirios de mayo”, ¿dónde está en juego el enfoque si no es en la inversión de una comparación banal en su forma habitual: “este campo de lirios es blanco como la nieve”? **La metáfora cambia el habitual punto de enfoque. El agujero es eso: un desplazamiento de la mirada, una “conversión de la mirada”,** habría dicho Platón.

Es algo así como esa conversión de la mirada que Kant sistematiza en la tercera *Crítica* bajo el nombre de **genio**. El genio **niega cualquier modelo y deja a la naturaleza hablar en él para inventar nuevas reglas**. Por tanto, genio es, inversamente, **el que desarregla los modelos establecidos y la política de las imágenes, es aquel que desapropia**. Aquí desapropiará —mediante la astucia, por ejemplo— la política de las representaciones del Estado; allí, **desapropiará las *doxai* que imponen el mercado del arte y una mediatización enloquecida**. Los **simulacros** son la **potencia de lo negativo que deshace**, no solamente **las copias**, sino también **los modelos**. Si hay “caosmos” es el cosmos quien padece por contaminación la ruina de la copia en la ruina del modelo. El genio no se inscribe solamente en las obras de un *animal laborans*, ante todo es la **actualización de una potencia**, un **acto del desarreglo que instituye**, en los lugares y emplazamientos de lo Uno, del modelo y del paradigma, la multiplicidad y la dispersión de los ejemplos, de los casos y la nominaciones afirmativas de las cuales es, precisamente, un ejemplo. **En el acto de un genio hay filosofía a bastonazos o a martillazos**. Lo que importa no son las significaciones, lo transmisible, aquello que atañe a lo que Mallarmé llamaba el “universal reportaje”. **¿Qué es lo que está en obra en el acto de un genio?** Lo mismo que estaba **en obra en la continuidad tangencial con el “prójimo”**: no lo ya constituido, sino **los posibles**. Es la **proximidad del genio con la vida**, quizás lo que Kant llamaba la “naturaleza”, y la vida es lo nuevo, lo imprevisible, aunque siempre determinado. La singularidad del genio se sostiene en que es **un punto extraordinario, ligado**, sin embargo, **por posición en la serie, a los puntos ordinarios**. **La tónica lo vincula**, pues, a **aquello sobre lo cual se despega**. Esa es la razón por la que, como dice Baudelaire, **es un “vagabundo”, pero un “vagabundo de lo universal”,** y es también la razón por la que el arte es cuestión de palimpsestos y de capturas, o de “epifanías”, como decía Joyce. Es el modo de la transcripción cuya Sociedad de Autores, que vela por las falsificaciones, no es más que su efecto social, y la fórmula de Valery según la cual el arte es una “fabricación” que imita al arte, su condensación. En este infinito proceso de desplazamientos y divergencias, la obra de arte nueva es un acto de descentramiento y, en el mismo



# brumaria

movimiento, de ampliación de la “supervivencia” del arte.

Entonces, la exclusión es una ley y una exigencia. El que todo esto aparezca con toda su fuerza en el siglo de la mercancía, de la publicidad y la reserva, de la autoseparación y las distancias guardadas que impone la multitud de la metrópoli está ligado al hecho de que la mercancía y la metrópoli tienen por horizonte el reino de las masas y el divorcio del artista y del público. El artista está en la situación de “fuera de lugar”, de *átopos*, en la *atopía* de aquel que reivindica lo divisorio, lo sin-efecto, en un mundo de lo útil en el que todo debe tener un efecto. Es, sin duda, una vieja ley que ha regido al arte desde su principio, aunque esto haya sido recubierto —pero no escondido, o al menos no para aquellos que saben ver, como Platón o Aristóteles— mediante un aparente destino religioso, moral o sagrado. Ser artista es, así, mostrarse digno de una obra sin destino ni destinatario, es decir aceptar la desvinculación como parte integrante del trabajo del arte. Se reivindica la exclusión: es, por ejemplo, la *doxa* del maldito o el exilio voluntario. Huir de lo natal de la isla como Joyce o de la sociedad de los salones para no salir de la habitación como Proust, es siempre hablar una “lengua extranjera” a los nativos o a la gente del mundo. La imagen de sí del artista es la de un “bárbaro”, no ya como aquel que no sabe hablar el griego sino como aquel cuya lengua es extranjera y cuyo “mensaje” es del orden aleatorio y errante de la botella en el mar.

Así, el acto del arte, su gesto, es deshacer el ser en conjunto. La modernidad es, quizás, esta época en que la actividad de separación, de defeción y de desvinculación del arte, ya descrita en *La República* de Platón, aparece a plena luz. Por eso el arte del siglo XX vio la desaparición de las escuelas regionales o provinciales de pintura. No por razones de mercado, ni porque se hubiera edificado la república de las letras que ansiaba Schiller, ni tampoco porque la expresión que privilegiaba el siglo XVIII se hubiera convertido en la norma del arte (¿cuál sería la expresión de un monocromo titulado “Estudio” o “Sin título?”), sino porque la Sociedad de Autores se inscribe necesariamente bajo la luz de una “comunidad pura” del arte, de la que las artes son una imagen incompleta e imperfecta. Y, ello, tanto respecto a las artes como a las lenguas. Walter Benjamin ya lo indicaba: la diferencia entre “pan”, “pain” y “Brot” no está en el referente, está en el “modo de entender”, y la tarea del traductor es inscribir ese modo de entender. Si, en nuestra propia lengua, el escritor nos habla una “lengua extranjera”, comprender al escritor es traducirlo, reconquistar el modo de entender de su lengua que ya no es la nuestra y que nos hace comprender que son las diferencias las que producen las semejanzas. Mallarmé escribía: “Imperfectas las lenguas, dado que varias, a falta de la suprema: siendo pensar escribir sin accesorios, ni susurro, sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad de idiomas en la tierra a nadie le impide pronunciar los vocablos que, si no, se hallarían mediante una cuña única, en sí misma, materialmente, la verdad”.

¿Cuál es el modo de desvinculación del artista? Es, de nuevo, la tangente: contacto fugitivo con un solo punto, punto de contacto con el ser en conjunto, pero para seguir su trayectoria de tangente. La relación es una relación de inclusión fugitiva y de exclusión, una relación no cosmopolita, sino cosmopolítica con el ser en conjunto y con la política, donde la *polis* no es ya el espacio de lo común, ni el de la pertenencia y lo propio, sino que, por fin, llega a ser un espacio desespecificado, inscrito no en la significación, sino en el nacimiento sin concepto del sentido. Se puede llamar a eso lo “sin regla”, en el sentido de Kant. O, también, se puede llamar simplemente: acontecimiento.

4. El arte es, así, el espacio de un acontecimiento. Pero, se trata de espacio paradójico: una institución de sí mismo como “desobramiento” y un llamamiento sin destinatario —una botella en el mar— en lo múltiple de todos. Semejante llamamiento ocupa el lugar del testimonio. ¿De qué da testimonio un testimonio? De un singular que vive una experiencia sobre un borde, en su paso al límite y de que al mismo tiempo, sin embargo, esta experiencia no le pertenece como propia, sino

# brumaria

que es común. *De te fabula narratur*: esa es la razón por la que leemos el “mensaje” que encierra la botella en el mar. La potencia de la desvinculación, los filósofos cínicos lo demostraron en acto, es un “ex-ponerse”. Lo que se “ex-pone” se pone dos veces fuera, a saber: fuera del ser en conjunto por la exposición misma que separa del común; y fuera de sí como ese arriesgarse en el cual yo me someto al juicio de todos. Doble ex-clusión, pues. Tal es el testimonio del artista.

Testimonio, en efecto, y no paradigma. Si el “desarraigo” es el destino de la humanidad, si en toda vida humana hay una “persona desplazada”, el artista no sabría ser ni un paradigma ni un modelo. Es un ejemplo contiguo a otros ejemplos sobre la línea de los ejemplares, en el sentido distributivo del término, en el sentido en que se dice “los ejemplares de un libro”, ejemplares múltiples, a condición de pensar estos ejemplares como semejantes y diferentes. Los ejemplos son como las lenguas: se traducen, no se copian, pues no hay original. El devenir-extranjero del artista es este ejemplo de que la desvinculación puede ser trágica, pero también puede ser “dichosa”, y de que tiene sentido deshacer el consenso y las comunidades. Puesto que es en la defección de las comunidades donde se puede hacer surgir la incompletitud de toda comunidad, de naturaleza o de nación, de cultura o de clase, y devolver su dignidad de testimonio a ese ejemplo que es el reverso del artista o, más bien, su vertiente desdichada: el proletario o, en Occidente hoy, el “trabajador inmigrante”, es decir la figura “moderna” de la exclusión social.