

Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura

Alejandro Arozamena
www.alejandrob@brumaria.net

Resumen

Pensar, en realidad, quizás no sea más que buscar un impasse y no una salida. Haciendo una distinción básica entre escritura/literatura y su correlato cosa/forma, vengo a decir, en este escrito plenamente jaculatorio, que toda verdadera escritura (de letras que, por otro lado, ya serían meteoros, láminas planetarias o rayos de ser y de mundo en su puesta en libro o universo literario) no debería dejar otra salida que entrar en ella, aunque sólo fuera para perderse definitivamente. De hecho, lo que se tratará de demostrar es que la literatura sería algo que desaparece en alguna parte entre Proust y Joyce, aunque ya lo intentaba en Flaubert y aún en Balzac, hasta llegar a una apertura genérica que yo llamo Beckett.

Palabras Clave

Escritura, Literatura, Fenomenología, Marxismo, Psicoanálisis, Badiou, Lacan, Richir, fenómenos, desastre, sujeto, real, síntoma, acontecimiento, verdades, Flaubert, Proust, Joyce, Beckett.

Abstract

Thought probably is not any more that to look for an impasse and not for an exit. Making a basic distinction between writing / literature and the closely related thing / form, I come to say, in this fully (e)jaculatory writing, that any real writing (of letters that, on the other hand, already would be meteors, planetary sheets or beams of being and world in this one or that one book or literary universe) should not leave us another exit that to come in it, though only we get to lose us definitively. In fact, it will try demonstrating that the literature would be something that disappears somewhere between Proust and Joyce, though this disappearance already was meant in Flaubert and still in Balzac, becoming in a generic opening that we called Beckett.

Keywords

Writing, Literature, Phenomenology, Marxism, Psychoanalysis, Badiou, Lacan, Richir, phenomena, disaster, subject, real, symptom, event, truths, Flaubert, Proust, Joyce, Beckett

Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura*

Alejandro Arozamena
www.alejandrob@brumaria.net

[...] c'est peut-être trop tard, c'est peut-être déjà fait, comment le savoir, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, c'est peut-être la porte, je suis peut-être devant la porte, ça m'étonnerait, c'est peut-être moi, ça a été moi, quelque part ça a été moi, je peux partir, tout ce temps j'ai voyagé, sans le savoir, c'est moi devant la porte, quelle porte, ce n'est plus un autre, que vient faire une porte ici, ce sont les derniers mots, les vrais derniers, ou ce sont les murmures, ça va être les murmures, je connais ça, même pas, on parle de murmures, de cris lointains, tant qu'on peut parler, on en parle avant, on en parle après, ce sont les mensonges, ce sera le silence, mais qui ne dure pas, où l'on écouté, où l'on attend, qu'il se rompe, que la voix le rompe, c'est peut-être le seul, je ne sais pas, il ne vaut rien, c'est tout ce que je sais, ce n'est pas le mien, c'est le seul que j'ai eu, ce n'est pas vrai, j'ai dû avoir l'autre, celui qui dure, mais il n'a pas duré, je en comprends pas, c'est-à-dire que si, il dure toujours, j'y suis toujours, je m'y suis laissés, je m'y attends, non, on n'y attend pas, on n'y écoute pas, je ne sais pas, c'est un rêve, c'est peut-être un rêve, ça m'étonnerait, je vais me réveiller, dans le silence, ne plus m'endormir, ce sera moi, ou rêver encore, rêver un silence, un silence de rêve, plein de murmures, je ne sais pas, ce sont des mots, ne jamais me réveiller, ce sont de mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout que je sais, ils vont s'arreter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, un petit moment, un bon moment, ou sera le mien, celui qui dure, qui n'a pas duré, qui dure toujours, ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer, il faut dire de mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, il faut continuer, je vais continuer.

SAMUEL BECKETT. *L'Innommable*, Minuit, 1949.

“Buscar una frase”. Eso supondría, por cierto, algo así como un comienzo, una rabia por comenzar y no, como quería Flaubert, esa funesta y estéril rabia por concluir (“*rage de conclure*”¹). Equivaldría, más o menos, a exponer una cierta escritura, quizás a través de una supuesta voz, eco infinito o precedencia sin autor, música y letanía de todas las donaciones. Una especie de *danken* y *denken* entre el orden del discurso y el imposible don sin semblante. Incluso, bien pudiera darse el caso, por no se sabe qué suerte de nuevo y sofisticado sofisma o, tal vez, mediante el

* Doy a publicar bajo este título, tan sólo en apariencia escandalosamente paradójico, y al precio de una serie de reformulaciones y reasunciones que, sin duda, proseguirán en una suerte de *work in progress*, lo que bien pudiéramos llamar una introducción o, por mejor decir, un “pro-logos” (aquí en función de escalaborne) de mi tesis doctoral adscrita al departamento de Teoría de la Literatura en la Universidad de Granada, bajo la dirección de Francisco Linares Alés y Antonio Gómez-Moriana. Ello es debido, fundamentalmente, a la insistente y generosa amistad de Pelayo Pérez y a una, ciertamente minúscula pero, al menos para mí, no menos asombrosa expectación con que se siguen algunas de mis búsquedas y trabajos, sin la cual me hallaría mucho más solo en éstas y otras tantas aventuras dentro de la *translatio studiorum* que lleva camino de convertirse en infinita. Sirvan estas escasas líneas como agradecimiento a todos aquellos que, con razón, se sientan aludidos por ellas. Por lo demás, recordaremos, a propósito de lo jaculatorio, aquello que enunciaba Lacan en la “Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personnalité”. Dentro de esa “Observación”, en la segunda parte concretamente, apuntaba Lacan lo siguiente: “Mais si l’on nous permet de recourir à l’opposé à l’animation chaleureuse du *Witz*, nous l’illustrerons en sa plus grande opacité du génie qui guida Jarry en la trouvaille de la condensation d’un simple phonème supplémentaire dans l’interjection illustre: merdre. Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi. à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur jaculatoire, allant au sublime, de la place qu’elle occupe dans l’épopée d’Ubu: celle du Mot d’avant le commencement”. En español está recogido en Jacques Lacan, *Obras Escogidas I*, RBA, Barcelona, 2006. Se trata de las página 640 de esa edición.

1 La crítica flaubertiana a la “rage de conclure” se encuentra en innumerables lugares de su correspondencia. Por poner algunos ejemplos, en la carta del 4 de septiembre de 1850 a Louis Bouihelt: “*L’ineptie consiste à vouloir conclure. [...] Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. [...] Quel est l’esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère? Contentons-nous du tableau, c’est ainsi, bon*”; o a la señorita Leroyer de Chantepie el 23 de octubre de 1865: “*La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l’humanité. Chaque religion et chaque philosophie a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l’infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n’ont jamais conclu*”. Así todo, cf. Gustave Flaubert, *Correspondance* T.I, Gallimard, París, 1980 y *Correspondance*, T.5, éd. Louis Conard, París, 1929. Los subrayados son nuestros.

punto de herejía que viene a establecer un cierto realismo especulativo en el que también pudiera verse envuelta toda esta torpe alegoría, de que llegáramos —sin, por ahora, comprender verdaderamente cómo, pues de momento se halla suspendido todo tiempo lógico, como si el momento de concluir se redujera al tiempo de comprender y este, a su vez, al instante de la mirada— a un inaudito umbral, si no, o al menos no forzosamente, el de la puerta de marfil virgiliana, sí, en cambio, el de un curioso aserto de certidumbre que apuntaremos como tal, es decir, como anticipada, por mucho que la duda siga siendo tan maligna y genialmente ex-cogitante como hiperbólica: la cosa sin nombre, lo innumerable, digámoslo así, siempre grisáceo como un mito.

Se ve que nos las tenemos frente a la simbólica del umbral, la *Schwellensymbolik*. Y se conoce, asimismo, que cualquier peso ontológico que pueda tener lo que aquí digamos (y, nos apresuramos a añadir, que ello es muy improbable) se habrá de sostener en la escansión de los necesarios momentos para comprender, esgrimidos entre búsquedas y lecturas en el entredós más radical —entre las citas y la paráfrasis infinita— en esa no menos radical necesidad de la contingencia que se transparenta, sin fin, en el rabioso momento de comenzar... porque el fantasma también es una frase (por eso deberíamos tomárnoslos al pie de la letra), y puede que en dicha frase, como en cualquier paso al acto, no alcancemos más que a oír latir el contrasentido. ¿Será que en realidad —por qué no— buscamos un *impasse* y no una salida?

Poco importa. A estas alturas, a buen seguro, ya sabremos que ver una puerta no significa, en modo alguno, traspasarla. Pero también puede sospecharse, decididamente no habría nada de asombroso en ello, sobre todo dada nuestra curiosidad polimorfa, que donde el no-pensamiento de siempre se rinde un nuevo pensamiento comienza —al fin y al cabo, siempre hay que comenzar y hacerlo por alguna parte (*videlicet*: por buscar una frase). “Buscar una frase”, sí... pero, ¡cuidado, en este punto, las sintaxis se inquietan!²

De manera que, buscando una frase, en la mención o pretensión misma de este “buscar una frase”, es de suponer que tal vez diera comienzo, un poco como el que no quiere la cosa, no la escritura del desastre sino, mucho más sencilla y decisivamente, el desastre de la escritura... y, junto a él, ese otro no menos catastrófico desastre que es el desastre del sujeto. Entre otras muchas razones porque, *volens nolens*, siempre acabaría siendo preferible, esa es nuestra costumbre a decir verdad, un desastre que un des-ser, y porque toda verdadera escritura (de letras que ya serían meteoros, láminas planetarias o rayos de ser y de mundo en su puesta en libro o universo literario) no debería dejar otra salida que entrar en ella, aunque sólo fuera para perderse definitivamente³.

2 A esta minuciosa inquietud de la sintaxis podemos llamarla perfectamente Literatura. Ahora bien, dado que las sintaxis (por una parte porque la frase pone en ritmo una fuerza y, por otra, porque pensar puede querer decir simplemente: buscar una frase...) se inquietan, entonces las gramáticas, esos *ars amandi*, no pueden menos que conmovirse. Sobre todo ante sintaxis más ricas que sus propias gramáticas (recordemos aquí, por ejemplo y muy sucintamente: los guiones y puntos suspensivos de Baudelaire, las cursivas y comillas de Breton, la propia pérdida de la segmentación y el párrafo en Beckett, por no decir, mucho más ampliamente, el devenir prosa de la poesía, el devenir poesía de la prosa, el devenir fragmento de la prosa y, en fin, la absolutización del fragmento en todas nuestras literaturas en general). O, antes bien, *nos* conmueven e inquietan *a nosotros mismos*. Conmueven e inquietan, sobrecogen, por así decir, nuestro *amor de la lengua*. De ahí que Nietzsche temiera que jamás íbamos a dejar de creer en Dios mientras siguiéramos creyendo en las Gramáticas. Pero, si se agitan y se parten en dos los mundos y sus lógicas, si se revuelven lenguajes, verdades y cuerpos, si se empiezan a producir fidelidades y a distinguir y nominar acontecimientos, fenómenos de mundo, de lenguaje, de fuera de lenguaje, de lengua... Entonces, en un procedimiento de verdad, en una verdadera praxis de sentido, es decir de verdadera vida y existencia, se puede hacer entrar, como quería Walter Benjamin, la Eternidad en la Historia... Para saber lo que supone “buscar una frase”, se puede ir al hermosísimo libro de Pierre Alferi, *Buscar una frase*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. Y para conocer el “tempo” de un pensamiento, al no menos hermoso libro de Patrice Loreaux, *Le tempo de la pensée*, Seuil, París, 1993. Asimismo, para el amor de la lengua vid. de J-C Milner: *Introducción a una ciencia del lenguaje*, Manantial, Buenos Aires, 2000; y, de este mismo autor, el librito homónimo a nuestra escansión anterior *El amor de la lengua*, Visor, Madrid, 1998.

3 Sostendremos, o más bien todo esto se sostendrá, de aquí en adelante, en una hipótesis radical de diferenciación entre escritura y literatura. De

¿No se preguntaba Maurice Blanchot si eso que llamamos escribir no podría consistir, sencillamente, en volverse uno legible, en un libro, para todos y para sí mismo indescifrable? Sí, desde luego que lo hacía. Pero no fue Jabes quien lo dijo primero, como pretende Blanchot, sino Proust al final de *En busca del tiempo perdido*: “mas, volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daba yo el medio de leer en sí mismos, de suerte que no les pediría que me alabaran o me denigraran, sino sólo que me dijeran si es efectivamente esto, si las palabras que leen en ellos mismos son realmente las que yo he escrito”⁴. Lo que también puede querer decir, al menos para nosotros, que escribir no tiene, y asimismo no tiene por qué tener, ninguna importancia. El acontecimiento llegará, si es que llega, he ahí el peligro, cuando seamos capaces de dar con una escritura que lea al lector. Es decir que, para nosotros, se tratará siempre de una escritura sin salida: escribir para vivir o, lo que es lo mismo, escribir para escribir. Y de eso, por supuesto, uno no escapa de un plumazo. Primero habría que buscar una frase...

Joyce mismo, en el segundo capítulo uliséico, buscaba entre el “húmedo magma crujiendo” un *impasse* que dijese la frase: “Fabulada por la memoria. Y sin embargo fue de algún modo, si no es como lo fabuló la memoria. Una frase, entonces, de impaciencia, desplome de las alas de exceso de Blake. Oigo la ruina de todo el espacio, cristal roto y mampostería derrumbándose, y el tiempo hecho una sola llama lívida y definitiva. ¿Qué nos queda entonces?”⁵. Seguramente, respondiendo a la pregunta joyceana, nos seguirá quedando, en realidad se trata de una de nuestras pocas tradiciones, la respuesta intempestiva de Nietzsche: “obrar de una manera inactual, es decir, contraria a los tiempos, y por esto mismo sobre los tiempos y en favor, así lo espero, de un tiempo futuro”⁶. En fin,

momento tan sólo apuntaremos que *una* escritura se hallaría, en principio, del lado de la Cosa y el Fragmento, mientras que *la* Literatura lo estaría del lado de la Forma y lo Absoluto. Hipótesis ésta a desarrollar y ser demostrada ulteriormente en una estricta lógica y análisis de casos o, lo que por ahora vendría a ser lo mismo, de nombres acontecimentales o supernumerarios: Balzac y Flaubert con el marxismo implicado, Proust para la fenomenología implicada y Joyce con el psicoanálisis implicado. Por supuesto, *last but not least*, todo esto se tratará, crítica y temáticamente, en el caso aparte de Beckett, en donde encontramos las tres orientaciones de pensamiento implicadas en lo que llamaremos una (in)escritura de lo genérico. En efecto, descubriendo todas nuestras cartas de antemano, diremos que la literatura es algo que, como todo lo sólido, se desvanece en el aire entre la escritura de la nada a la que aspiraba Flaubert, las “papelabras” y temporalizaciones perdidas de Proust y el *sinthome* o la pretensión joyceana de epifanizar el lenguaje. Por lo tanto, para nosotros, la idea de esta investigación habrá sido indisociable, en su principio mismo, de la idea de la invención de una escritura nueva. Escribir bajo condición beckettiana quiere decir, también, practicar como inicio a Beckett, un inicio puesto en práctica en la escritura de esta tesis que, arquitectónicamente, se estructurará, por lo mismo, como una lectura de Beckett en futuro anterior y a través de dichas orientaciones del pensamiento.

4 Vid. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1946-47. Por lo que respecta a Blanchot se trataba, justamente, de *La escritura del desastre*, donde se nos proponían algunas fulgurancias como las siguientes:

“Si el desastre significa estar separado de la estrella (el ocazo que señala el extravío cuando se interrumpió la relación con el albur de arriba), asimismo indica la caída bajo la necesidad desastrosa, ¿Serán la ley el desastre, la ley suprema o extrema, lo excesivo no codificable de la ley: aquello a que estamos destinados sin que nos concierna?”

[...] El desastre es el don, da el desastre: es como si traspasara el Ser y el no ser. No es advenimiento (lo propio de lo que ocurre) —aquello no ocurre, de modo que ni siquiera alcanzo este pensamiento, salvo sin saber, sin la apropiación de un saber. O bien ¿será advenimiento de lo que no ocurre, de lo que se da sin ocurrencia, fuera de ser, y como por derivación? ¿El desastre póstumo?

[...] El olvido inmóvil (memoria de lo inmemorable): así se des-escribe el desastre sin desolación, en la pasividad de una dejadez que no renuncia, que no anuncia sino el impropio regreso. Al desastre quizá le conocemos bajo otros nombres tal vez alegres, declinando todas las palabras, como si pudiese haber un todo para las palabras”.

Debemos a nuestra entrañable amiga, la psicoanalista Montserrat Rodríguez Garzo, el habernos llamado la atención sobre estas preciosas citas elididas de Blanchot y que, inconscientemente, estructuraban de antemano todo este escrito. Nos damos cuenta, eso sí, de que los términos “psicoanalista” y “entrañable”, cuando van juntos en una misma frase, podrían hacer que alguien se desternillara de la risa. En fin, el desastre es también un descenso de astros, es decir, eso esperamos, de estrellas.

5 James Joyce, *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000.

6 F. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*, M. Aguilar Editor, BB.AA., 1949.

después de todo, no se trata más que del insomnio, la ruina, la historia.

Digamos, ahora bien, que si la frase es —en cierto sentido pero, sobre todo, de manera no posicional y no figurativa— el “objeto” (entre comillas “fenomenológicas” y entre paréntesis arquitectónico) de la Literatura, si sólo se frasea para inventar frases, uno nunca podría saberse a salvo de lo real que des-frasea y que, para nuestra más terrible angustia pero también para nuestro más inmenso goce, no deja de ek-sistir, esto es, de soportarse en la ex-sistencia⁷. O, más exactamente, nunca se habrá sabido estar a salvo de aquello que es el “ser” en cuanto tal, a saber: no el supuesto “olvido del ser” sino, más bien, el inolvidable “desastre del sujeto”⁸.

Ya Derrida, en alguna de las más apasionadamente ilegibles páginas, y eso es con mucho lo mejor que puede decirse de una página, de su *De la grammatologie*, anunciaba “que el pensamiento heideggeriano no trastornaría sino, al contrario, reinstalaría la instancia del logos y de la verdad del ser como *primum signatum*: significado en cierto sentido 'transcendental' [...] implicado por todas las categorías o todas las significaciones determinadas, por todo léxico y por toda sintaxis, vale decir, por todo significante lingüístico, que sencillamente no podría confundirse con ninguno de ellos, dejándose pre-comprender a través de cada uno, permaneciendo irreductible a todas las determinaciones epocales que, sin embargo, hace posibles, abriendo así la historia del logos y siendo solamente él mismo por medio del logos: es decir, *no siendo nada* antes del logos y fuera de él”⁹. *Ens originarium, ens summun, ens entium*. Y traduciéndolo al beckettiano: “Omni-Omni l'inemmerdable”¹⁰.

De hecho, tal y como se está viendo, ni siquiera podríamos suponernos a salvo, quizás se trate de lo mismo, de la alegoría y de la alegoría de la alegoría (*sic*). Walter Benjamin creía ver en ella la “violencia con que

7 Heidegger, ese pretendido Guardián Obliterado de lo Abierto, llamaba *ek-sistencia* (*Ek-sistenz*) al estar de pie en el claro del ser o, en otras palabras, a la apertura de lo ente en el ser o, todavía, al despliegue del *Da* en el *Sein*. Podemos adelantar que la fórmula de Beckett será, en este caso como en tantos otros, más bien oblomoviana, o sea, la siguiente: mejor estar sentado que de pie y, desde luego, mucho mejor aún, estar tumbado... En Lacan, la *ex-sistencia* (*ex-sistence*) es el agujero de lo real. Implica que si algo ex-siste es por no suponerse en la escritura sino mediante la apertura de un redondel en una recta indefinida, es decir por la apertura no en el ser de lo ente, como en Heidegger, sino por la libre apertura de una escritura borromea. Por consiguiente, será esta escritura radicalmente borromea (tanto en relación a uno de los elementos del nudo como a todos los demás), la única que permitirá situar algo de lo que pueda resultar de la ex-sistencia. Así, lo real, lo simbólico y lo imaginario (R-S-I), serán los puntos de referencia algebraicos de una tal escritura borromea. Estando la insistencia del lado de lo simbólico, la consistencia de lo imaginario y la ex-sistencia de lo real. De todos modos, la *Ek-sistenz* heideggeriana y la *ex-sistence* lacaniana, provienen conjuntamente del latín *existere* y se pueden entender, esta vez de un modo un poco más etimológico, por lo que está ex- (o sea: afuera, pero digamos también lo que gira alrededor) de lo -sistente. En fin, se conoce que nosotros, al igual que el propio Beckett que también era todo un geómetra de la ek-sistencia y de la ex-sistencia, seguiremos soñando (sin duda ésta es nuestra impagable deuda lacaniana) con cierta enunciación metonímica que pudiera hacerse escuchar sin tener, por ello, que decirse... ¡un discurso sin palabras!

8 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “Le désastre du sujet”, en *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, Ginebra, 2009. En capítulos posteriores daremos cuenta, más extensamente, de cómo este desastre del sujeto funciona como exacto correlato de la aparición histórica (y, por cierto, contemporánea) de las palabras “arte” y “literatura”, de hecho pensamos que se trata del *Anfang* mismo de lo moderno.

9 Matematizando en una ecuación muy simple y al precio de una reducción brutalmente hiperbólica: no hay *grammé* (ni *phoné*) que valgan sin *logos*, que ya sería igual al ser ahí de lo escrito, dicho u oído donde todo *Wesen* supondría, por así decir, un fragmento o lamina errante de *logos*. Lo que, lacanianamente, también podría traducirse mediante el *lógion* siguiente: “¡cómete tu *Dasein*!” Y de ahí también, por ejemplo, la logología del personaje beckettiano que, sin duda, jalona un primer paso del *λόγος* al *λοιγός*, por decirlo en una proporción geométrica, por tanto, griega; y del “work in progress” al “ruins in prospect”, por decirlo en una equivalencia mercantil, por tanto, anglosajona. El caso es que *logos* y *mythos* nacen juntos del lenguaje pero, lejos de intentar aquí una arque-teleología cualquiera, nos conformaremos con decir que, rápidamente, se convertirían en lo Uno o, si se quiere, en el Dios que ha obsesionado desde siempre a la filosofía. En cambio, nosotros aquí tomaremos el ser, siguiendo muy de cerca a Badiou en esto, como múltiple-sin-Uno. También podría pensarse que pensar es, propiamente, el ser de lo ente del pensamiento. Aunque, en principio, la mejor consigna sería, desde luego, la siguiente: ni ser ni no-ser, ni ente ni no-ente. El problema, quizás se alcance a entrever, es que no queda demasiado Shakespeare para tanto Heidegger. En fin, *the proof of the pudding is in the eating!* Para la cita, en el cuerpo de texto, cf. J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 33.

10 Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Éditions de Minuit, Paris, 1970. A pesar de que, aproximadamente, un cuarto del texto original en francés fue eliminado por el propio Beckett en su traducción y edición inglesa, en ella también podemos encontrar: “Is it our little omniomni you are trying to abuse? Said Camier. You should know better. It's he on the contrary fucks thee. Omniomni, the all-unfuckable”. Cf. *Mercier and Camier*, in Samuel Beckett, *The Grove Centenary Edition, Volume I, Novels*, Grove Press, Nueva York, 2006.

un movimiento dialéctico se agita en su abismo”¹¹. Sin embargo, Ἀγορεύω, para los griegos era, según nos imaginamos a través de nuestros diccionarios: el hablar, el decir, el referir algo (o sea, algún qué) a alguien (algún quién). Era, también, el declarar o proclamar algo (por lo general, en la asamblea). Donde el ἄλλος quería significar lo otro, lo diferente, lo distinto, pero también lo extraño, falso, errado, malo. En resumidas cuentas, la alegoría: un decir de otro modo y, en el límite, un “mal dicho” de otro modo. Siendo el colmo de la alegoría, obviamente, que si todo está (mal) dicho ya estaría, al mismo tiempo (y aunque sólo fuera en el entredicho), por decirse de otro modo... o, claro está, pues de lo peor es de lo único que tenemos garantías, por decirse peor¹². Con una inconveniente ventaja, por añadidura: también estaría por volver a pensarse de un modo otro. Por lo tanto, así y de otra manera...

Hay que entenderlo así —decía Derrida, esta vez en *La voz y el fenómeno*—, y de otra manera. De otra manera, es decir, en la abertura de una cuestión inaudita que no se abre ni sobre un saber ni sobre un no-saber como saber por venir. En la abertura de esta cuestión, ya no sabemos. Lo que no quiere decir que no sepamos nada, sino que estamos más allá del saber absoluto (y de su sistema ético, estético o religioso) en dirección a aquello a partir de lo que se anuncia y se decide su clausura. Una cuestión tal será legítimamente entendida como que no quiere decir nada, como no perteneciendo ya al sistema del querer-decir¹³.

A punto de encontrar una frase y, como siempre, el encuentro se consuma en esa especie de espacio (otro) que compone el laberinto. *Holzwege* o camino de caminos que, las más de las veces, no lleva a ninguna parte. De no ser que uno habite heideggerianamente. Lo que, desde luego, no es el caso. *Tant mieux*. Pues, en suma: conocer el mapa de la casa no impide darse cabezazos contra las paredes, siempre se corre el riesgo de decir demasiado o demasiado poco, siempre se está, a la vez, en el demasiado pronto y en el demasiado tarde... Y, sobre todo, siempre es como si este “siempre” nos precediera y hubiera también de sucedernos. Aunque más nos vale no decepcionarnos: “abandonad toda esperanza” (Dante) y “abandonad toda desesperanza” (Lautréamont), es lo que estaba escrito en la puerta.

El umbral se nos presentará, así pues, como una experiencia (la del umbral mismo), en el sentido más fuerte, el más etimológico: *ex-periri*, atravesar un peligro. Peligro que ningún ciego hubiera atravesado mejor que el

11 Walter Benjamin, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.

12 El propio Beckett no se cuenta ningún cuento al respecto: “Parti pas plus tôt pris ou plutôt bien plus tard que comment dire? Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire? Qu’anullé. Non mais lentement se dissipe un peu très peu telle une dernière traînée de jour quand le rideau se referme. Plane-plane tout seul où mû d’une main fantôme millimètre par millimètre se referme. Adieu adieux. Puis noir parfait avants-glas tout bas adorable son top départ de l’arrivée. Première dernière seconde. Pourvu qu’il en reste encore assez pour tout dévorer. Goulument seconde par seconde. Ciel terre et tout le bataclan. Plus miette de charogne nulle part. Léchées babines baste. Non. Encore une seconde. Rien qu’une. Le temps d’aspirer ce vide. Connaître le bonheur”. En fin, sólo hace falta aburrirse, y sólo se aburre la gente aburrada, para tener fe en Algo o en Cualquier Cosa, cuando de lo que, minimalistamente, se trataría más bien es de ese segundo, o incluso menos que un segundo, en el que la ley cósmica que rige el universo (vale decir, el aburrimiento) se suspende y podemos aspirar este vacío, conocer la felicidad. Pero esto lo estudiaremos más adelante en la Arquitectónica, la Crítica y la Temática, que es como llamaremos a las partes de nuestra tesis. Para la cita cf. la frase final de *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

13 La alegoría viene siempre de la mano de la interpretación y todas sus técnicas, es decir, todas sus hermeneúicas. En este sentido, se puede decir, asimismo, que no hay interpretación que no sea alegórica. A condición de añadir que un no-querer decir se merecería, es más, exigiría un no-querer interpretar, puesto que toda voluntad de interpretar no es más que una voluntad de poder. De todos modos, para la cita cf. Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Pre-textos, Valencia, 1985, pág. 166. Y para la alegoría como primado en el arte contemporáneo vid. de José Luis Brea, *Noli me legere, El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007. Nosotros, en cambio, pensamos que no es la actualidad de una obra lo que la vuelve contemporánea sino, más bien, su imposibilidad. O, por usar el término de Henri Maldiney, su “transposibilidad”: aquello que haciéndola imposible en su tiempo la vuelve, *après coup*, contemporánea al nuestro. Y lo que, resultando imposible en el nuestro, se volverá “transposiblemente” contemporáneo en algún otro tiempo. Para estos conceptos de transposibilidad y transpasabilidad cf. por ejemplo de Henri Maldiney, *Penser l’homme et la folie*, Jérôme Millon, Coll. “Krisis”, Grenoble, 1991.

propio Joyce cuando, a propósito de su *Ulises*, nos viene más o menos a decir que “la experiencia es el descenso a los infiernos, y *Ulises* es justamente ese descenso, pues uno no puede ser un adolescente para siempre. *Ulises* es el hombre con experiencia. De ese matrimonio forzado del espíritu y la materia, surge el humor: *Ulises* es, en efecto, una obra humorística. Cuando se haya disipado toda esta confusión que han sembrado los críticos, la gente comprenderá la verdadera naturaleza de la novela”¹⁴. Pero, esta travesía a ojos cerrados, será también la de un fantasma: el de la tradición que trasdice el fantasma del mundo. Por eso, hasta la más radical y desencantada iconoclastia se detiene ante la más vulgar y aburrida de las alegorías, y ésta, a su vez, no tiene nada que hacer ante la más simple de las singularidades. Entonces, se impone, irónicamente, la lógica de lo singular y del estallido, en este alucinado diálogo que mantenemos con los muertos como si estuvieran vivos y que, desde luego, supone el esplendor del duelo. Eso es, al menos, lo que nos da a entender Jean Borreil en *L'artiste-roi*:

Hoy, después de la errancia del andar a tientas, si no del enceguecimiento, es el gesto de exclusión platónico el que viene a enmascarar este comienzo, como si la lógica del *Ursprung* y de lo original viniera a sustituir a lo histórico del *Erstmals* y de lo nuevo. Nada garantiza hoy que no estemos nuevamente enceguecidos. Las *Memorias* comportan siempre algo de legendario o al menos de reconstituido. Pero, por su parte, el *Diario* que se mantiene al día no es, quizás, un testimonio mucho más fiable. El punto en el que alguna verdad puede producirse hoy es ese punto original, paradójico y precario donde la poca fiabilidad del *Diario* viene a cuestionar lo legendario de las *Memorias* y deshace el mosaico, las más de las veces impensado, que estos habían, pacientemente, construido. Solamente a partir de la distinción entre el *Ursprung* y el *Erstmals*, en el *Trauerspiel*, pudo Walter Benjamin tratar los textos profanos como si se hubiera tratado de textos sagrados y pudo, así, recíprocamente, “profanar” los textos sagrados. Doble operación cuya especificidad consiste en una desespecificación de lo escrito, profano o sagrado. Desespecificación. El encuentro con el filósofo de lo Uno y de lo Simple era inevitable. Un platonismo no-platónico atraviesa *L'Artiste-roi* de modo subterráneo. [...] Los revolucionarios de 1789 se vestían como los romanos de la antigüedad clásica para inventar la libertad republicana y esa felicidad que era “una idea nueva en Europa”; los artistas de 1850 se vestían como los hombres del Renacimiento italiano para inventar el modo de lo moderno. Es decir que éste no escapa a los giros y vueltas, las revoluciones, de lo nuevo y de lo viejo. Lo nuevo es ya lo viejo; el pensamiento de hoy es ya pensamiento de ayer. El modo de lo moderno consiste, precisamente, en un pensamiento pasado de moda, aunque sin nostalgia. Se podría decir “intempestivo”, “inactual”. No sería solamente inmodesto, sería inadecuado: lo pasado de moda es la forma misma del modo de lo moderno. Es el *spleen* de Baudelaire.

El *spleen* nos dice que el artista está en medio de su obra, obra que es un acto. El artista está dentro; no hay retirada, no hay metalenguaje. Es el arte mismo lo aquí está en tela de juicio: el arte escapa siempre al artista. Cantar las flores del mal, exhibir aquello que se experimenta como la agresión de una fealdad, lo que se puede llamar la delincuencia del arte, es la conciencia de que la poesía lírica o la pintura está por reinventar en cada poema, en cada cuadro. El poema, el cuadro, están siempre por hacer. “Se olvida todo, no se retiene nada”, decía Van Gogh. Nada, salvo el oficio que induce a repetirse, es decir a caer en la unicidad de la serie.

Había obra cuando los dioses ocupaban la escena de la representación artística. La obra era una máscara del acto artístico. Mediante lo divino, el arte se hacía consagrar y escapaba al mundo profano. Esa es la razón por la que era enfático y obraba, así, para mayor gloria de los dioses. Cuando lo divino se retira, lo que queda es el prosaísmo. Con una novela se despide Hölderlin de Grecia. Pero el desencantamiento, la desantificación serán un infinito palimpsesto: lo singular es el efecto de una serie de capturas y correcciones. En la época de la mercancía y la competencia, la puesta en acto de un estilo, que es cuanto queda una vez que los dioses han obedecido a su esencia, esto es: retirarse, deviene en el paradigma de lo singular.

[...] Temblorosa imagen de las experiencias múltiples y de las “fantasmagorías” de los artistas en el siglo XIX, esta reflexión nos da “el estallido” como “método”; es una “caza” del caso, de las singularidades de esa figura que parece conformar la “libertad en un mundo sin libertad”: el artista. Pero una lógica de los casos no es un mosaico cuyo estallido hubiera muerto al tomar la figura de un conjunto. Ni mosaico, ni centro para una lectura, ni punto de vista de conjunto, la lógica de los casos es una especie de piel, el despliegue horizontal de una superficie y una relación de los bordes que pone en cortocircuito a los diferentes géneros de discurso, filosóficos, poéticos, políticos sobre el arte y lo social. Ninguna teoría decide. Lo que significa que la identidad de sí de la filosofía se halla desquiciada en una atención extravagante. La lógica de los casos es una lógica y se inscribe en la filosofía, pero como lógica de lo no idéntico.

Sin embargo, una lógica supone figuras. Esas figuras, de las que aquí se presenta un recorrido, se construyen alrededor de cuestiones que definen otras tantas disyunciones (oposición de la modernidad artística y de la

14 James Joyce, *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000.

modernidad ideológica), desplazamientos (de la cuestión de utilidad social del arte a la pareja de las “vanguardias” artística y política), o estas desespecificaciones que marca el rasgo de unión que liga y desliga (el devenir filosófico del arte). Entonces, la lógica de los casos deviene en la lógica de las figuras ligadas por su desvinculación misma. La desagregación de lo específico es un tránsito fuera de lo idéntico. La figura deviene en este paradójico acuerdo que se llama disonancia. Este acuerdo es la metáfora de la huella de una unión.

De ahí el emblemático devenir-rey del artista. Ejemplar en Courbet, en particular en *L'Atelier*, la tentación y la tentativa del artista retornan en la experiencia del desgarro y la fisura, del ascetismo, del malestar y la desgracia en Baudelaire. La división que atraviesa a la obra y a su autor es la división misma del siglo: la obra y el autor se convierten en la prueba de la ausencia de figura y de lo innombrable. Y, aún más, en la prueba del devenir trabajador del artista: el trabajo llega a ser una mística para el artista, en el momento mismo en que el taller se convierte en el espacio del malestar absoluto para el obrero. Entonces, el taller ya no es el del obrero sino el del pintor, taller donde la obra ya no es obra, *opus* producido por un *animal laborans*; la obra deviene en una *energeia*, un movimiento, un acto. Este acto es la singularidad de un acontecimiento mediante el cual el poema o el cuadro, la partitura o la novela no solamente piensan el mundo en la materialidad de la forma del arte, sino que también se reflejan a sí mismos y, con ello, su “género”. Haciendo esto, tal y como ocurre en el *Ulyssse* de Joyce, realiza el género destruyéndolo. El acto del artista es un acto de filosofía “salvaje”. Restringido a una forma de autodidaxia, el arte entra en “paradoxia”.

Atenas está “cumplida”. En efecto. En su duelo es donde el artista se prueba a sí mismo. La modernidad es la revolución de este “cumplimiento”, la metódica construcción de Joyce será el palimpsesto y la destrucción del recuerdo de Grecia. No se vuelve a Ítaca; escribir o pintar es dar el interminablemente testimonio de este no retorno. Respuestas a la muerte del arte asignada por la Estética de Hegel: son respuestas de las que se intenta aquí trazar las figuras en la relación de las singularidades que hacen las lógicas de caso¹⁵.

Por otra parte, siempre podemos contar, además, con que la vibración (*Schwingung*) del decir sólo late a partir del equívoco y con que, plausiblemente, sólo podrá retornar en él. Y es que, en el malentendido como base de la comunicación, en esta convención no convenida por nadie que es el lenguaje y que habitamos o, por decir mejor, nos habita, es donde radica la esencia de lo que puede considerarse todo nuestro más lacaniano optimismo. Agradamos pero no esperamos nada, así pues. Mantenemos el paso ganado. Incluso si, y muy bien lo sabemos ya por propia experiencia, el que no se decepciona atrae, es decir, trae consigo constantemente los desdenes. Y ello, es muy de temer, tal y como pueden atraerse un paraguas y una máquina de coser en la supuesta mesa de disecciones. ¿Cómo? Pues... en efecto; o, mejor, ¿quién sabe?

De entrada tendríamos, como si dijéramos, que volver a buscar una frase. O, en el grado cero literario, pongamos el de los jirones malditos, conformarnos con una letra a fin de hacer palabra, para así poder hacer — ¡claro!— una frase y, de ahí, transposiblemente o en metonimia infinita, una lengua o idioma que, como todos los idiomas, sería también literario. Lo cual es así aun cuando, a fin de cuentas, sólo fuera para desposeernos de un cierto saber y una cierta voz, memoria sin recuerdo o lengua oída como inmemorial eco; es decir, aunque sólo fuera para (des)hacernos y (des)echarnos de (y con) un idioma literario de animal literario. La pérdida, esto es, también la dicción a través de ello (verbigracia: per-dicción), por cierto, no se debe hallar muy lejos. ¿Por qué? Quizás porque la palabra resta y lo escrito no y, también, en cierto sentido, porque las palabras pasan pero los escritos no. Más variaciones sobre el desastre.

Búsqueda que estará, irrenunciablemente, más allá o más acá (fantasmas ambos de la inocencia y, por tanto, del inconsciente) del sistema del querer decir como tal. O, mejor aún, en otra parte y ya sin ninguna clausura. Acaso en la más frágil y precaria de las heterotopías¹⁶. A saber, un decir del no-todo y un pensar de este “buscar

¹⁵ Joan Borreil, *L'artiste-roi*, Aubier, Paris, 1990. [La traducción al español es nuestra: A. Arozamena].

¹⁶ Las utopías consuelan, las heterotopías inquietan... “Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres

una frase” —se conoce que a todo *Ich bin* le precede un *Es war* indeterminado, análogo y radicalmente heterotópico; y se conoce, asimismo, que las heterologías no hacen más que suscitar, una y otra vez, las más radicales heterotopías¹⁷, sin ninguna promesa de consecución, por otro lado, pues como nos recuerda Jean Borreil, “un mundo en el que toda palabra fuera la promesa de un posible acto sería un mundo saturado, un mundo de la locura que pasa al acto”¹⁸.

Queda, asimismo, que en esta precariedad tal vez resida lo humano en tanto que tal, o eso, al menos, si al humanismo se le pudiera reconocer, aún hoy, de algún modo más que como una profesión diletante. La cuestión es, ahora, más bien la siguiente: ¿se trataría del abismo del origen? No hay lugar a duda. Suponiendo el origen, muy precaria y suficientemente, la ausencia de lengua como tal, y el abismo, eso también es indudable, un entredós de lo sublime y lo profundo. Así, de nuevo, nos las veríamos, una vez más, con nuestro “buscar una frase”. Y su mención o moción misma que ya era una frase. El discernimiento de una puerta abierta, sin esperanza ni desesperanza, precisamente sobre esta frase: “buscar una frase”. Umbral, puerta, horizonte de indeterminación en el que uno se vuelve, con esa extraña familiaridad de lo *Unheimliche*, extranjero en su propio idioma: “[...] región peligrosa, siempre transgresiva (por tanto, aún prohibida, pero de un modo particular), que es la de los idiomas que se implican a sí mismos; es decir, enunciando en su enunciado la lengua en la que se enuncian”¹⁹, escribe Foucault. Lugar, asimismo, donde lo entredicho ya supone un sentido haciéndose. Y *a fortiori* lo no dicho que, por otra parte, estructura siempre lo que se dice, ante todo en su dimensión de “ausentido”, esto es, mediante causalidad metonímica, en su dimensión de sentido ausente²⁰.

comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la 'sintaxis' y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace 'mantenerse juntas' (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases”, Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1968, pág. 3 y ss.

17 Se trata de la famosa fórmula freudiana “Wo Es war, soll Ich werden”, es decir, más o menos literalmente, “Allí donde el *ello* era, el *yo* debe estar”, que Lacan en algún momento tradujo como “Là où fut ça, il me faut advenir”, y en algún otro como: “Allí donde 'ello' era [*c'était*], puede decirse, allí donde 'se era' [*s'était*], quisiéramos hacer entender, mi deber es que yo venga a ser”. Ahora bien, es muy plausible que Bataille descubriera la obra de Freud interesándose, sobre todo, por *Más allá del principio de placer*, *Psicología de las masas y análisis del yo* y *Tótem y tabú* o, lo que es lo mismo, interesándose por la pulsión de muerte que, en Bataille, tomará la forma de las cuestiones de lo sagrado, la identificación de las multitudes con el jefe, el origen de las sociedades y las religiones, etc. Etc. Pero, en resumen, lo que nos importará aquí es que el bueno de Bataille distinguía dos polos estructurales: por un lado lo homogéneo, o ámbito social útil y productivo, y por el otro lo heterogéneo, lugar de irrupción de lo que es imposible de simbolizar. Así, ayudándose de este concepto, iba a especificar la idea de “parte maldita”, idea que será capital en el pensamiento que habrá de reconocerse como sólo suyo e influencia directa para Lacan. Más tarde, entre 1935 y 1936, época en la que, al igual que el propio Lacan, seguía el seminario de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, creó el concepto de “heterología” a partir del adjetivo heterólogo, que en anatomía patológica designa los tejidos mórbidos. La heterología era, siempre para Bataille, la ciencia de lo irrecuperable, cuyo objeto no sería otro que “lo improductivo” por excelencia: los desechos, los excrementos, la inmundicia. En síntesis, la existencia “otra” expulsada de todas las normas: la locura, el delirio, etc. Etc. Precisaremos, por lo demás y como de pasada, que si invirtiéramos los términos de la fórmula freudiana, tendríamos la configuración misma del dolor, a saber: *Wo Ich war, soll Es werden*.

18 Nada impide, por supuesto, que pueda tratarse, aquí y ahora, del famoso *le meilleur des mondes possibles* que no para de prometérsenos y que es también hacia donde nuestra terrible idiotez y nuestra infinita pereza no deja de atraernos. Marx apuntaba a ello cuando, en el Prólogo a *El Capital*, escribía: “[...] nos aterríamos ante nuestra propia realidad. Perseo se envolvía en un manto de niebla para perseguir a los monstruos. Nosotros nos tapamos con nuestro embozo de niebla los oídos y los ojos para no ver ni oír las monstruosidades y poder negarlas”. Freud hizo otro tanto en *El malestar en la cultura*. Y Nietzsche, bueno, la locura de Nietzsche dio buena prueba de ello cuando, en sus días buenos, tan sólo aspiraba a “partir en dos el mundo”. Lo cual es muy comprensible, dado que si “el desenlace de toda esta mierda” es ya mundial, no por ello dejaría de ser menos inmundito. En cualquier caso, para la cita vid. Jean Borreil, *La raison nomade*, Payot, Paris, 1993. La traducción es mía. Y para la filosofía como don común y singularidad de un paso al acto vid. de Bernard Stiegler. *Pasar al acto*, Editorial Hiru, Hondarribia, 2005. Marx, Freud y Nietzsche serán referenciados en la bibliografía final junto con el resto de nuestro aparataje o *Gestell* teórico de base que, por muy *sui generis* que se quiera, implica, claro es, también un apalabrado como éste.

19 Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, FCE, Madrid, 2002, pág. 335.

20 El “ausentido” o sentido ausente es, por decirlo en una palabra, el síntoma de lo real. Intentaremos extraer las consecuencias de ello en la relación de Beckett (y también, obviamente, de Joyce) con el psicoanálisis en posteriores capítulos. Baste ahora con ver, tal y como sostiene

“Buscar una frase”. Moción o comienzo de paso. Hacia la cosa literaria dentro de la instancia, sin ninguna última instancia, de la letra. A decir verdad muy poca cosa, como puede verse. Aproximación que es ya, como todas las aproximaciones, pura paradoja o tautología. Y, como se sabe de sobra, las tautologías siempre juegan con la ventaja de aplaudirse a sí mismas. Ninguna garantía, por otro lado (pues este también es, inequívocamente, el lugar del equívoco y de todos los oxímoron), de que no sea ella quien nos diga, o nos encuentre (tal vez, en efecto, *ya* nos haya dicho y encontrado de antemano y desde siempre). Y, sin embargo, es algo absolutamente precioso, es lo único a lo que poder agarrarnos para empezar por alguna parte y para, algún día, aprehender de una vez por todas a ver, decir, tocar, escuchar, sentir, escribir, leer... en una palabra, para poder volver a encontrar el sentido de lo que Althusser llamaba “los gestos más simples de nuestra existencia”, es decir también, para poder darle sentido a una existencia o, simplemente... ¡para continuar, *todavía*, buscando una frase!

Y es que todo sucede como si al buscar una frase, en esta doble articulación del “ya” y del “todavía”, se empezara a esbozar en esquicio, por retomar una preciosa retrotraducción richiriana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, una experiencia del umbral, una escritura literaria, que es también la articulación de un espaciamento y que abre la posibilidad de una lectura (“tectónica”, “arquitectónica” o, a través de ampliación, “estromatológica”) donde una voz o una palabra vienen a suponer, o casi, habitar un nivel de sentido, una presencia sin presente asignable; y, así, como “un rayo de ser y de mundo” (Merleau-Ponty), como un sentido haciéndose al hacer espacio y tiempo, las palabras alcanzan a apercibirse como el entredós del pliegue y el despliegue, el entrecruzamiento de una búsqueda de sí mismas y del sentido por decir²¹. Instituyéndose, en ese mismo movimiento, la posibilidad de una cierta composición fenomenológica basada en la actividad de la *phantasia*, “protéica, no figurativa de objeto, nebulosa en la presencia pero no en el presente, en gran parte indeterminada, pero 'perceptiva' (*perzeptive*) en la medida en que se deja guiar por la lectura”²², y que podríamos llamar, muy bien, la escritura de la literatura o, incluso, la transoperación del arte y la literatura.

Así pues, tan sólo habremos dado un paso, que es ya un paso ganado y que, poco a poco, dará lugar a un paso mantenido y también, seguramente y mucho antes de que nos hayamos dado cuenta, a un paso (no) más allá,

Alain Badiou, que “el triplete verdad-saber-real es un triplete imposible de descomponer. Si pretendemos que existen la verdad y lo real, es menester situar la función de saber; si tenemos un saber de lo real, debemos suponer un efecto de verdad, y cuando hablamos de las relaciones entre verdad y saber, es necesario que exista lo real”, vid. Alain Badiou y Barbara Cassin, *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre “L'Étourdit” de Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

21 Aquí prestaremos muchísima atención a las ineludibles aportaciones de la fenomenología a la cuestión del sentido, sobre todo a las aportaciones de la fenomenología arquitectónica y no estándar de Marc Richir, en lo que Sacha Carlson llama su “cuádruple pistoletazo de salida”, a saber: ciencia, arte, política y precisamente “la vivacidad *fenomenológica* del sentido” que, a fin de cuentas, no tocaría a otra cosa que a “la necesidad de superar la frase como unidad del lenguaje y admitir que de las articulaciones de lengua no se sigue, necesariamente, el fenómeno de lenguaje: un fenómeno de lenguaje es ante todo una fase de sentido como fase de mundo que busca decirse temporalizándose o haciéndose tiempo; y esta fase se acaba cuando lo que aparecía como un tener que ser dicho aparece ahora como habiendo sido dicho. Lo cual puede hacerse rápidamente, en unas pocas palabras o, antes incluso de que a las palabras les dé tiempo para temporalizarse, en la fulgurancia de una intuición de sentido. Aunque, por lo general, uno tiene que tomarse su tiempo —mucho tiempo: el tiempo de una reflexión, de un poema o una sinfonía”. Vid. Sacha Carlson, *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendante chez Marc Richir*, Tesis doctoral codirigida por Michel Dupuis y Guy Vankerkhoven, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2012. Agradecemos al autor el habernos transmitido tan generosamente su trabajo antes de la publicación, trabajo en el cual nos inspiraremos, y muy ampliamente, sobre todo en lo concerniente a la fenomenología. La traducción, en todo caso, siempre será nuestra. Por otra parte, para la originalísima lectura de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina y la apertura de una ampliación fenomenológica, estromatológica y materialista (un materialismo no ya clásico, sino cuántico) puede consultarse: *Estromatología, Teoría de los niveles fenomenológicos*, de próxima aparición en coedición Brumaria-Eikasía.

22 Marc Richir, “Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman”, en *Littérature*, n° 132, diciembre 2003, págs 24-33. La traducción que aquí damos es nuestra, como lo serán todas aquellas de Richir y de otros en las que no indiquemos lo contrario o, directamente, demos las ediciones en español.

en el estar en falso o entredós fundamental de lo que Julien Gracq nombraba como el *sí* y el *no* literarios y todas sus escrituras. Pues, si bien es cierto, he ahí el alcance de la hipótesis freudiana, que el inconsciente no conoce la contradicción, no lo es menos que las palabras literarias suenan como las palabras que oímos en los sueños, que la escritura es puro trabajo en urdimbre de lengua, que la función de lo escrito es la de ser leído como el inconsciente que, desde Lacan, se estructura como un lenguaje y que, si asegurar el dormir es la única función del sueño, de un sueño no despertamos sino para seguir durmiendo. Hasta que, tal vez, llegue un día en que, al despertar, la literatura esté realmente ahí. Y, ese día, para soñar ya no será realmente necesario dormir y seguir durmiendo, sino más bien leer y seguir leyendo.

Un poco como dice Proust, en *El tiempo recobrado*: “y quizá el Sueño me había fascinado también por el formidable juego que hace con el Tiempo. ¿No había visto yo muchas veces en una noche, en un minuto de una noche, tiempos muy lejanos, relegados a esas distancias enormes donde ya no podemos distinguir nada de los sentimientos que en ellos sentíamos, precipitarse a toda velocidad sobre nosotros, cegándonos con su claridad, como si fueran aviones gigantes en lugar de las pálidas estrellas que creíamos, hacernos ver de nuevo todo lo que habían contenido para nosotros, dándonos la emoción, el choque, la claridad de su vecindad inmediata, que han recobrado, una vez despiertos, la distancia milagrosamente franqueada, hasta hacernos creer, erróneamente por lo demás, que eran una de las maneras de recobrar el Tiempo perdido?”²³.

O bien, antes que nada (*ya*) y después de todo (*todavía*), será un paso ganado y mantenido, a partir de ahora no nos cabe ya ninguna duda, en el exilio *in situ*. Pues, tal y como señala Jean Borreil a este respecto: “el escritor que se exilia en el interior de su lengua es el testimonio de una experiencia común que es un rasgo estructural de la humanidad: que la lengua es siempre extranjera, incluso cuando es materna, y que es en esta extranjería [...] donde todo locutor está obligado a 'instalarse' y a 'habitar’”²⁴. Por eso, según Proust una vez más, los libros que amamos siempre estarían escritos en esa especie de lengua extranjera. Y por eso, esta vez para Joyce, el aislamiento era el principio básico de toda economía artística.

Buscar una *frase* para, es muy plausible, encontrarnos con una *fase*, es decir, con una secuencia de palabras o de gestos como fenomenalizaciones, verdades y acontecimientos... para amar y ser fieles a lo que, sin duda, jamás leeremos o escribiremos dos veces. Buscar una frase, exiliarse *in situ*. Corolariamente, pensar (en) el (punto de) no retorno, en el paso (no) más allá: siempre allí donde no me pienso pensar, en la excentricidad del descentramiento. Y así, tan inusitada y enormemente, “del lado del idioma, ahí donde se repliega sin decir nada aún, está naciendo

23 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1946-47

24 Jean Borreil, *La raison nomade*, ed. cit, etc. ¿Podría tratarse de una (otra) repetición del retorno al no-retorno del logos, a la apofanticidad, al mito del origen y al fantasma de lo real primero? Pensamos que no, de ningún modo. No hay retorno a lo real primero, sea lengua o tierra materna, natal. No hay retorno a Ítaca. La palabra operante, si es mínimamente tal, lo es sólo por aporía o, tal vez, en el entredós de todas las aporías. Escribe también Derrida, en alguna otra parte: “si hay que resistir la aporía, si esa es la ley de todas las decisiones, de todas las responsabilidades, de todos los deberes sin deber, para todos los problemas de frontera que puedan presentarse alguna vez, no se puede simplemente resistir la aporía como tal. La aporía última es la imposibilidad de la aporía como tal. Las reservas de este enunciado parecen incalculables: éste se dice y cuenta con lo incalculable mismo. La muerte, en tanto que posibilidad de lo imposible como tal, o también del como tal imposible: ésta es una figura de la aporía en la que “muerte” y la muerte pueden sustituir —metonimia que arrastra al nombre más allá del nombre y del nombre de nombre— a todo lo que no es posible, si lo hay, más que como lo imposible: el amor, la amistad, el don, el otro, el testimonio, etc”. Vid. Jacques Derrida, *Aporias*, Paidós, Barcelona, 1998. En fin, lo que cuenta es que al acto de resistir a esas resistencias ya lo podríamos llamar, no sin más resistencias por supuesto, pensamiento. Dicho de otro modo, pensar es resistir, la resistencia es uno de los nombres indistintos del pensamiento, sobre todo por lo que respecta a lo que, después de Alain Badiou y Sylvain Lazarus, podemos denominar como “metapolítica”.

una experiencia, en que hay algo de nuestro pensamiento; su inminencia, ya visible pero absolutamente vacía, aún no puede nombrarse²⁵...

La Literatura como pensamiento en este devenir desastre de la escritura y del sujeto, tal es su maldición más deliciosamente insublime, se convierte en el idioma de este exilio *in situ*. Siendo, así, la lengua de una fraternidad feroz, de una ferocidad fraternal o, por decirlo en anagrama, de una “fraternicidad”²⁶, habrá de convertirse —y como sabía muy bien el Nietzsche de *Ecce homo* esa es siempre la verdadera cuestión: cómo convertirse en lo que uno es... aunque, se le olvidó añadir, sin reducirse nunca a ello— manifiesta, genérica e irreductiblemente, en el soporte de una comunidad de singularidades, por tanto, también en la compartición de una igualdad de inteligencia.

Vale decir que, todo lo inesperadamente que queramos, allí donde presumimos lo más maldito no se escondería sino lo más común, que seguramente es la condición de posibilidad de lo inesperado mismo. Del mismo modo que, dejando a un lado todo misticismo, en lo más abyecto es donde puede encontrarse el perfecto semblante de la santidad. O, todo lo menos, de eso sí que podemos estar seguros, allí tendremos a Su Santidad el Síntoma, *all present and correct*. Traeremos aquí, en este sentido, dos hipótesis de Philippe Lacoue-Labarthe sobre la santidad, que él aplicaba a Pier Paolo Pasolini y que, viniéndonos al pelo, de algún modo quisiéramos hacer un poco nuestras:

HIPÓTESIS I

“Quizás la santidad, desde la llegada de lo moderno, haya encontrado refugio (asilo) en el arte: en el acto del arte.”

Santidad: hay que arrancar la significación al cristianismo, y todavía estaría latente. Incluso a la religión – probablemente imborrable.

25 Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, FCE, Madrid, 2002, pág. 340. Esta época del idioma replegándose en sí mismo, Foucault la detecta desde su primerísima obra, que poco antes había sido su tesis doctoral, y luego aparecerá en las descripciones mucho más detalladas de *Las palabras y las cosas* o *La arqueología del saber*, se convertirá en la época que Evelyne Grossman va a llamar la de “la angustia del pensamiento”, esto es, precisamente la de los territorios que van a explorar numerosos escritores y filósofos del siglo XX, Foucault y Beckett incluidos, entre los que se encontrarán todos aquellos que “disent la formidable puissance de création gisant au coeur de la négativité anxieuse: déconstruction (Derrida), désœuvrement, désastre (Blanchot), dédit (Levinas), décréation (Beckett), litanie des “il n’y a pas de...” chez Lacan, fin de l’homme pour Foucault. L’angoisse de penser désignerait alors cette expérience d’écriture —tantôt jubilatoire, tantôt affolante—, dans laquelle Je pense hors de Moi”. Cf. Evelyne Grossman, *L’angoisse de penser*, Minuit, Paris, 2008.

26 Traducimos, así, el término francés “frérocité”, anagrama de “frère” y “férocité”. La revista lacaniana *Littoral* dedicó a este término un monográfico en su trimestral nº 30 de octubre de 1990. En cuanto al anagrama, lo primero que se debería subrayar, nos dice Jean Claude Milner recordando a Jean Starobinski y a Saussure, es que “en el sentido estricto de la palabra, el anagrama niega el signo saussuriano:

— El anagrama no es diferencial: cada anagrama se basa en un nombre cuyos fonemas distribuye. [...]

— El anagrama no es ni contingente ni necesario: su condición consiste en imponer una necesidad a los fonemas del verso, sustrayéndolo al azar que marca o señala las unidades léxicas.

— El nombre en anagrama funciona como un “sentido” y no como un significado; es la designación global de todo el verso en tanto que cosa del mundo -y no como elemento de una lengua. En este sentido, el anagrama contradice el dualismo: el orden de los signos y el de las cosas se confunden, y el segundo funciona como causa respecto al primero.

— Generalizando aún más, el anagrama atenta contra el principio mismo de todas las descripciones lingüísticas o gramaticales: sean cuales sea sus métodos, éstos suponen un tercero excluido; dos unidades están, o bien totalmente diferenciadas o bien totalmente confundidas; una unidad está, o bien presente, o bien ausente en una secuencia”. Vid. Jean-Claude Milner, *El amor de la lengua*, ed. cit., etc., pág. 59.

Moderna es la devastación, la desolación: ésta que aquí se tiene y se mantiene, solitaria pues, pero no en duelo, no enlutada, es *atea*, “privada de Dios” (Sófocles, *Edipo Rey*, v. 661). Su melancolía es heroica, es un furor, la cólera (“*Ménin aeidé, Théa*”).

El acto, que es más viejo que la obra, es el enigma de su cesación: gracia sin piedad. “He dicho bien: *acto*. En ningún caso es cuestión de *creación*. You know?”.

En efecto, la soledad –la desolación– es el desierto [...]

HIPÓTESIS 2

“*La santidad es una disciplina de la cosa. Compromete la experiencia de lo abyecto.*”

El santo pone a prueba lo inhumano en el hombre: lo hecho del hombre, que otopasa desde dentro, su más íntimo exterior.

Interior íntimo meo.

Es su ferocidad.

*

Dice:

Es completamente obvio que siempre he sido de raza inferior. No puedo comprender la rebelión. Mi raza nunca se subleva más que para saquear: así como los lobos contra la bestia que no han podido asesinar.

Anteriormente reivindicaba “la idolatría y el amor por lo sacrílego; —¡oh! Todos los vicios, cólera, lujuria – magnífica, la lujuria; -mentira y pereza sobre todo”. (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*.)

No es falso, responde, pero así es la revuelta: mantener *este* paso ganado, toda revuelta es lógica, etc. Sin la menor efusión. Ya está dicho²⁷.

Suerte de alquimia de la parte maldita, pues la parte más maldita (al igual que la literatura más maldita) es siempre la parte más genérica, la Literatura, como parte de lo sin parte, supone así una prueba y experiencia de lo sin nombre, si no de lo innumerable, que es precisamente lo que hay de más en común, si se quiere, entre nosotros: el nombre más común de lo que nos habrá sido dado como lo más impropriamente propio, esto es, como la impropiedad más radical o la insuficiencia de todo nombre propio, aunque sólo fuera para desapropiarnos, menuda subversión, de una identidad que era absolutamente imaginaria...

“Car Je est un autre”²⁸, ya se sabe.

□

“On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici”²⁹. Toda vez que lo único que se hace, lo que solamente habremos hecho desde siempre, es emprender la partida.

He ahí, si se quiere, lo que en la tradición de los poetas, a quienes Rimbaud (un ángel, es decir, un transmisor-interruptor) expulsa dejándoles que se quedaran con su Poesía, se dio en llamar la “Invitación al viaje”, y lo que aquí tomará la forma, un poco más exhaustiva, de una invitación a perderse. Puede que, de no ser la hija de nuestras perversiones, la severidad sea la madre de todas nuestras per-dicciones. Y Rimbaud, no siendo un ejemplo de nada, es ejemplar en este como en tantos otros aspectos.

Partiremos, pues, compartiendo, de algún modo, todas las demás perdiciones que son ya todas las otras

27 Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, col. “La Pharmacie de Platon”, W. Blake & Co., Bordeaux, 1995. La traducción es mía.

28 Pues bien pudiera haber estado dicho desde siempre, si no, he ahí un principio de bajomaterialismo histórico o, no vamos a pelearnos por tan poca cosa, un materialismo absolutamente mediocre, desde esta época del umbral y desde este umbral de la época que, a partir de Baudelaire, llamamos “modernidad” y que analizaremos un poco más adelante bajo la rúbrica, entonces sí, de Régimen Estético de las Artes. Con todo, la cita “Yo es Otro” pertenece, obviamente, al nombre supernumerario o acontecimental de Arthur Rimbaud, vid. “Lettres dites du ‘voyant’”, en *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, París, 1984, págs. 199-206.

29 Arthur Rimbaud, “Une saison en enfer”, en *ibíd.*, pág. 127.

partidas. Contando la perdición que nos es propia, diciéndola a su través y al través de esas otras perdiciones que llamamos obras, retomando los caminos de aquí, es decir, también, los caminos del sentido. El propio Joyce señalaba algo parecido cuando confesaba, en los *Critical Writings*, que “en esos vastos caminos que nos rodean y en esa dilatada memoria, más extensa y generosa que la nuestra, ninguna vida, ningún momento de exaltación se pierde jamás; y ninguno de los que han escrito con nobleza lo ha hecho en vano, aun cuando los desesperados y los extenuados no hayan oído nunca la suave brisa de la sabiduría”³⁰. Se tratará, así pues, de un viaje al final de la Letra, donde aún resuena la pregunta de Rilke “¿Es la noche?” a la respuesta previamente alcanzada por Gerard de Nerval: “la noche será negra y blanca”.

Partir hacia una historia, hacia mi historia y hacia todas las demás historias. Hacia el entredós y el futuro anterior de mi “lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser”³¹. Salvo impedimento, claro, añadiría un tal Beckett.

Bazardé tout le mal vu mal dit. L'oeil a changé. Et son pisse-légende. L'absence les a changés. Pas assez. Plus qu'à repartir. Où changer encore. D'où trop tôt revenus. Changés pas assez. Etrangers pas assez. A tout le mal vu mal dit. Puis revenir encore. Faibles de ce qu'il faut pour en finir enfin. Avec elle ses cieux et lieux. Et si encore trop tôt repartir encore. Changer encore. Revenir encore. Sauf empêchement. Ah. Ainsi de suite. Jusqu'à pouvoir en finir enfin. Avec tout le fatras. Dans la nuit continue. La pierre partout. Donc d'abord partir. Mais d'abord la revoir. Telle qu'elle fut laissée. Et le logis. Sous l'oeil changé que là aussi ça change. S'y mette. Qu'un au revoir. Puis repartir. Sauf empêchement. Ah³².

Y en el impedimento (“¡Ah!”) nos las volveríamos a ver, una vez más, con las dichosas palabras, dado que, a fin de cuentas, nunca dejaremos de ser las palabras que nos dominan. Pues, incluso para decir —bien o mal dicho: he ahí todo el asunto— el impedimento, el “yo ya no existo” o el “ya no hay palabras”, hacen falta las palabras. Y nótese bien que decimos “hacen falta” las palabras, *stricto sensu*. El impedimento del impedimento será tal que hacen falta las palabras incluso, o sobre todo, a la hora de matar a la palabra:

[...] Estoy siempre en el camino, espero, me preparo.
 [...] Se vive de la extrañeza de las cosas.
 [...] No puedo decir nada. No hay palabras.
 [...] Esa cosa pequeñísima, que no es nada, domina la vida.
 [...] Yo ya no existo. Sin embargo, había que seguir.

30 James Joyce, *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000.

31 Se trata de la conocida fórmula lacaniana para el futuro anterior: “Ce qui se réalise dans mon histoire (...) est le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir”, de la que podemos ofrecer un esbozo de traducción: “lo que se realiza en mi historia [...] es el futuro anterior de lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser”. Esta fórmula, de suyo, es ya fundadora de una, siempre subversiva, ética del bien decir que sin duda tendría que ser, qué más quisiéramos, la base de todas nuestras políticas. A este respecto se puede ver el inestimable trabajo teórico de Jorge Alemán. Por ejemplo, “Aproximación a una izquierda lacaniana” en *Arte, ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008. Por lo que respecta al futuro anterior como tiempo de la política vid. asimismo de Alain Badiou, *Peut-on penser la politique?*, Seuil, Paris, 1985. O su no menos capital *Compendio de metapolítica*, Prometeo, Buenos Aires, 2009. Por otra parte, puede dejarse perfectamente establecido que hablar, de por sí, no es un acto político. Tomar la palabra, y saber lo que uno dice cuando habla, sí lo es. En efecto, siempre hay algo inadmisibile en el origen. Tal vez pueda tratarse del origen del propio origen, y su paradoja. Dado que, todo origen, tan sólo es necesario para perderse. Es un poco como la paradoja del inconsciente: éste existe en tanto que soporte insostenible, lo que lo funda es infundado. Así, el origen no es una lengua sino, más bien, una ausencia de lengua, un abismo. Lo que no deja de tener que ver con la compartición misma de la propia lengua, en su dimensión poética y política, donde todo lo verdaderamente humano (las (unas) verdades) se produciría en el entredós: entredós cuerpos y lenguajes, entredós lenguas. Por ejemplo, una palabra obrera pasaría, como ve muy bien Rancière, por la desidentificación con el cuerpo obrero dado, arrancando sus condiciones de posibilidad al Discurso del Amo, siendo así, desde la propia toma de la palabra, una palabra de Amo sin esclavos. Vid. Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

32 Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

[...] Estoy del lado de la debilidad.
 [...] El artista no tiene papel. Está ausente.
 [...] Soy alguien sin poder, sin medios. Es un salto al vacío cada vez. Voy al encuentro de lo desconocido.
 [...] Hay que intentar ver donde ya no es posible ver, donde ya no hay visibilidad.
 [...] Hay que estar privado de todo recurso. Hay que abandonarse, confiarse a un profundo olvido.
 [...] Algo intenta nacer. Pero no sé qué es. Nunca parto de un saber. No hay saber posible. Lo verdadero no es un saber.
 [...] El arte no es trabajar. No es hacer. Es todavía otra cosa. Trabajar es ante todo no hacer.
 [...] Pintar para matar la palabra.
 [...] Es necesario dejar obrar el no-obrar³³.

Verbi gratia: la pintura como el simple arte de matar la palabra. Sólo que la palabra ya habría sido el asesinato de la cosa y, si se nos apura, incluso de “las cosas mismas” (*die Sache selbst*) en esta historia universal del crimen inaugural (el allanamiento de la *Urszene* de toda Literatura) como una más de nuestras Bellas Artes³⁴. “La pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière, le don et le retrait du don, essayez de choisir”³⁵, decía Derrida. “Pas de meurtre: il faut éluder la figuration”³⁶, recomendaba, un poco más estéticamente, Lacoue-Labarthe. Pero, bueno, por supuesto tan sólo se trataría de una tentación más o, antes bien, de una tentación entre otras.

Como por ejemplo, la tentación de la orgía, dada la fraternidad de eso que vamos a llamar la piel de zapa del inconsciente y, por supuesto, la de la literatura. Piel que es, a un tiempo, frásica, antifrásica y parafrásica, pero piel, sobre todo, que es magistralmente descrita por Balzac en un largo y, antes que nada, orgiástico exergo de

33 Como puede verse, son estos unos fragmentos de cita, de ahí los puntos suspensivos entre corchetes, extraídos de Charles Juliet, *Encuentros con Bram Van Velde*, trad. de Hugo Gola, U.I.A., Col. Poesía y Poética, México, 1993. Las citas son de las partes en que Van Velde, haciendo el consabido esfuerzo, habla. En cuanto al no-saber absoluto, la soberanía y el saber de la nada, se cuenta que, un día, George Bataille fue invitado a dar una conferencia (sobre el no-saber, precisamente) en la sala de Geografía de St. Germain-des-Prés: no dijo ni una palabra, lo que, desde luego, no era una mala forma de hacer ostentación del no-saber..., esto es, también, dar testimonio o establecer un fracaso. Sea como fuere, cf. para Van Velde y su influencia en Beckett, por ejemplo: “Pintores del impedimento” y “La nube en los pantalones” en Samuel Beckett, *Disjecta*, Arena, Madrid, 2009. La relación de Beckett y el arte será ampliamente estudiada en el último capítulo de nuestra tesis.

34 Sirvanos aquí tan sólo un daguerrotipo de época: se trata del daguerrotipo del célebre barrio parisino del Temple, también llamado Boulevard del Crimen. La inolvidable película de Marcel Carné *Les enfants du paradis* se ambientaba en él y, en una de las escenas de su primera parte, titulada precisamente: “El boulevard del crimen”, entre bambalinas, escuchamos el aura de un suspiro “¡Ah! ¡la novedad es vieja como el amor!”, en boca de uno de los magníficos personajes cuyos diálogos eran, ni más ni menos, que poemas de Jacques Prévert. Más recientemente, Elisabeth Roudinesco, hace una semblanza impagable del Barrio, pues además de ser el barrio parisino de Flaubert fue el de la infancia de Lacan: “Hacia 1860 se alzaban en ese barrio, hasta el bulevar del crimen, una multitud de tablados donde retozaban los payasos, ejecutando sus números y rivalizando en muecas ante el pequeño mundo de los enanos, de los hombres-esqueleto, de los perros calculadores y de los ventrílocuos. Paul de Kock, novelista populista, había vivido a dos pasos de allí. Ídolo de las modistillas, reinaba en el bulevar, siempre envuelto en franela azul, con un impertinente en la mano y la cabeza tocada con un bonete de terciopelo. Después de la guerra y de la Comuna, el bulevar había cambiado de estilo. En nombre del orden público, la burguesía triunfante había aplastado al proletariado de las barriadas, esperando anonadar así sus sueños de igualdad. Había desalojado tablados y ventrílocuos para vivir en la holgura de una felicidad calculada, no dudando ni de su industria ni de su arte oficial”. Para esta cita, véase de Elisabeth Roudinesco, *Lacan, esbozo de una vida, historia de un pensamiento*, FCE, Buenos Aires, 1994.

Después de Daguerre, Nadar fotografiaría a Sarah Bernhardt como Pierrot Asesino; o a Baudelaire, como siempre, haciendo de sí mismo, de quien, por otra parte, siempre sería preciso hablar cuando hablamos de fotografía o, siendo el caso, de la deambulación entre aguafuerte y daguerrotipo. Pero, ahora, digamos tan sólo que la foto es ya de antemano una naturaleza muerta. Mediante la doble rendija del paso al acto, tendremos la astucia última de nuestro más insaciable narcisismo, yo escondido, como descubría Baudelaire dando como de costumbre en el clavo, detrás del no-yo del Arte y la Literatura misma. “Yo” al que le sigue, como si fuese su propia sombra, la repetición que, por muy diferencial que sea y aún por ello, no deja de ser asimismo la siniestra herencia de todas nuestras literaturas: se mata una palabra, que ya era letra muerta por otra parte, eso se repite y hace una escritura o una pintura (tal vez por eso se espera su resurrección más viviente o vivaz en el teatro, a través de la puesta en escena; y en el cine, a través del guión y la imagen-tiempo o imagen-movimiento, aunque seguramente esto sea como esperar al mismo Godot por lo que respecta al teatro, y a Godard por lo que respecta al cine...) y da lugar, también, a esa fraternidad feroz entre nosotros, los animales literarios, teatrales, cinematográficos. Incluso hoy, cuando la Literatura aburre, no interesa o es masivamente considerada como “puaj”, curiosa paradoja, entramos en el campo de la Literatura Expandida: literatura digital, blogs, libros electrónicos, etc. Etc. Por no hablar de su devenir filmico o, más folletinesca y melodramáticamente, televisivo. Casi parecería, en este “como si” generalizado, que hoy en día Todo fuera Literatura, para que Nada cesara de escribirse. No habiendo, por lo demás, en el pharmakon literario, así como por extensión en el artístico, otra cosa que nuevas antiguallas y antiguas novedades, ya se sabe. De todos modos, tanto este como otros asuntos concernientes a las figuras de este umbral, que es el umbral de nuestra modernidad, y las destinaciones subjetivas de los procedimientos de verdad serán estudiadas, ampliamente, más adelante. Por lo demás, podemos decir desde ya que París será, para nosotros, la Ciudad-Literatura.

35 J. Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, publicado por primera vez en *Poétique* n° 47, septiembre de 1981; y retomado in *Psyché*, t. I, *Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1998, p. 277. En español puede encontrarse en *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005.
 36 Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, col. “La Pharmacie de Platon”, W. Blake & Co., Bordeaux, 1995.

Rafael, tan dentro de la obra que adquiere carácter umbilical en la obra misma: “Me hice amigos poco a poco. Debí su afecto a querellas o a esa debilidad confiada con que nos revelamos nuestros secretos deshonorándonos juntos, aunque también puede ser que nos reunamos sólo por nuestros vicios. Me atreví a publicar algunas composiciones literarias que me valieron muchas felicitaciones. Los grandes hombres de la literatura comercial, no viendo en mí un rival que temer, me alabaron, menos sin duda por mi mérito personal que por molestar a sus camaradas. Me hice vividor, por servirme de la expresión pintoresca consagrada por vuestro lenguaje de orgía. Ponía amor propio en matarme prontamente, en aplastar a los compañeros más alegres con mis ocurrencias y mi poder. Iba siempre muy elegante. Pasaba por ingenioso. Nada revelaba en mí esa espantosa existencia que hace del hombre un embudo, un caballo de lujo. La Orgía se me apareció en seguida en toda la majestad de su horror, y yo la comprendí”³⁷. Y es que, en efecto, con Balzac comienza el crimen de la literatura... o el efecto de lo real literario, la apertura de una escritura.

De hecho, pensamos que a la consigna “Crimen, ¡inodoros de sublimidad!” de Artaud debería oponérsele la más exacta de: “Crimen, ¡súmmun de humanidad!”. Lo cual quiere decir, simplemente, que: ¡uno siempre sabe pero lo deniega! Nada más humano que la denegación, por otra parte, nada más humano que ese crimen. En la *Verleugnung* se esconde la condición de posibilidad misma de todo fetichismo artístico y literario.

Pero volvamos al asesinato primordial, denegado, repetido sin fin. En sus “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” de 1915, Freud exponía, curiosamente a propósito de Balzac y del “tuer son mandarin”, lo siguiente:

Nuestro inconsciente no lleva al asesinato se limita a pensarlo y deseárselo. Pero sería equivocado rebajar con exceso esta realidad psíquica, por comparación con la realidad del hecho. Es, en efecto, harto importante y trae consigo graves consecuencias. Nuestros impulsos instintivos suprimen constantemente a todos aquellos que estorban nuestro camino, nos han ofendido o nos han perjudicado. La exclamación «¡Así se lo lleve el diablo!», que tantas veces acude a nuestros labios como una broma con la que encubrimos nuestro mal humor, y que, en realidad, quiere decir «¡Así se lo lleve la muerte!», es, en nuestro inconsciente, un serio y violento deseo de muerte. Nuestro inconsciente asesina, en efecto, incluso por pequeñeces. Como la antigua ley draconiana de Atenas, no conoce, para toda clase de delitos, más pena que la de muerte, y ello con una cierta lógica, ya que todo daño inferido a nuestro omnipotente y despótico Yo es, en el fondo, un crimen *laesae majestatis*. Así, pues, también nosotros mismos juzgados por nuestros impulsos instintivos, somos, como los hombres primitivos, una horda de asesinos. Por fortuna tales deseos no poseen la fuerza que los hombres de los tiempos primitivos les atribuían aún, de otro modo la Humanidad, los hombres más excelsos y sabios y las mujeres más amorosas y bellas juntos al resto habría perecido hace ya mucho tiempo, víctima de las maldiciones recíprocas. Estas tesis que el psicoanálisis formula atrae sobre ella la incredulidad de los profanos, que la rechazan como una simple calumnia insostenible ante los asertos de la consciencia, y se las arreglan hábilmente para dejar pasar inadvertidos los pequeños indicios con los que también lo inconsciente suele delatarse a la consciencia. No estará, por tanto, fuera de lugar hacer constar que muchos pensadores, en cuyas opiniones no pudo haber influido el psicoanálisis, han denunciado claramente la disposición de nuestros pensamientos secretos a suprimir cuanto supone un obstáculo en nuestro camino, con un absoluto desprecio a la prohibición de matar. Un solo ejemplo, que se ha hecho famoso bastará: en *Le père Goriot* alude Balzac a un pasaje de Juan Jacobo Rousseau, en el cual se pregunta al lector qué haría si, con sólo un acto de su voluntad, sin abandonar París ni, desde luego, ser descubierto, pudiera hacer morir en Pekín a un viejo mandarin, cuya muerte habría de aportarle grandes ventajas. Y deja adivinar que no considera nada segura la vida del anciano dignatario. La frase *tuer son mandarin* ha llegado a ser proverbial como designación de tal disposición secreta, latente aún en los hombres de hoy³⁸.

Pues bien, siempre puede suceder que la Literatura misma se haya convertido en nuestro mandarin

37 Honoré de Balzac, *La piel de zapa*, Alianza, Madrid, 2007.

38 Sigmund Freud, “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas*, T II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

favorito. Y aun así, *todavía* quedarían las manchas, las huellas, trazos o improntas en un trazamiento o tipografía infinita que seguiríamos llamando Arte o Literatura, quedaría incluso la perfección de los fragmentos sin necesidad de crimen perfecto, sin necesidad de Absoluto, simulacro o sublime literario. Incluso, *mutatis mutandis* para la más sublime de nuestras desublimaciones, siempre tendríamos la *Dichtung* en eco, o arte sin nombre y de lo sin nombre³⁹, de la cualquieridad de un ser compartido cualquiera. He ahí, si se quiere, la esencia de la sustracción no romántica de todo este asunto (*Sache*) o, también, “[...] la esencia no romántica del romanticismo y las principales cuestiones que la noche del lenguaje va a contribuir a producir en el día: que escribir es hacer obra de palabra, pero que esta obra es desobramiento [...]”⁴⁰, y, precisamente, desobramiento de palabras que se estructuran como obra. O he aquí, aún, la “descreación”, que diría Beckett. Es decir, la paradoja de la construcción de una ruina para ganarle tiempo a la devastadora lógica del rumor de la catástrofe⁴¹.

Ahora bien, comoquiera que “toda vez” insiste en ser, o tal vez no, lo mismo que “siempre”, ello se dejará comprender, en cambio, por el hecho de que estrictamente uno nunca podría ni hablar de concluir, entre otras razones porque no existen los puntos de llegada, sino, tan sólo, los puntos de partida. De un *impasse* a otro, ya se sabe, sólo late la terminación de lo interminable. De modo que, en esta rabia por comenzar, asoma ya lo inacabado de cualquier obra, la des-obra o el desobramiento del que es tan necesario librarse, precisamente como lo que no cesa de escribirse⁴².

39 Para el término *Dichtung* remitimos al glosario que adjuntan Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy a su espléndido manual de teoría literaria del Romanticismo Alemán, *L'absolute littéraire*, Seuil, Paris, 1978. Allí encontramos que *Dichtung*, no por casualidad, es “la palabra más embarazosa en todos estos textos [se refieren a los textos orgánicos del romanticismo alemán, como los publicados en el *Athenaeum*]. Se sabe, en primer lugar, que designa a la poesía en tanto que actividad de composición, escritura e invención (pero no *ficción* en el habitual sentido, para el cual encontramos *Fiktion*, *Ath.* 256 por ejemplo) y viene así a designar cualquier “literatura” (mientras que la palabra *Literatur* nos llega cada vez más frecuentemente en su acepción moderna). A este respecto se distingue de *Poesía*, que los románticos también emplean muy a menudo. Sin embargo, *Dichtung* también es generalmente especificado como “poesía” —y la *Poesía* por su parte tiende a especificar, en la literatura en general, la potencia “poiética” (cf. las *Lecciones* de A. W. Schlegel). Así, ambos términos muchas veces son empleados indiferentemente”. La traducción es nuestra. Ahora bien, habría que añadir que a toda *Dichtung* le corresponde siempre un *Lesen*, que es, tanto o más, una actividad poética creadora. Baudelaire, una vez más, da en el clavo cuando llama al lector “hipócrita”, es decir, estricta y etimológicamente, “actor”. Se trata del conocido último verso del prefacio a *Les fleurs du mal* (“—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère.”), al que Javier Gea en *Tropo Mare* le desliza un siglo después una palabra decisiva: camarada. “Hipócrita lector, hermano, camarada”. En fin, nunca acabamos de estar absolutamente solos puesto que, como se ve, ¡cada singular suma!

40 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris. La traducción es mía.

41 Sin duda el que mejor ha escrito esta devastadora lógica del chismorreo es Balzac en *La Comedia Humana*. Tal lógica se basa, sencillamente, en la severa y estricta práctica de presuponerlo todo. De ahí el descubrimiento de Baudelaire: ¡hasta las porteras de Balzac tienen genio! Así, podríamos considerar como una de las últimas y más brillantes porteras de Balzac o, al menos en su misma tradición, a la retórica de Heidegger, quien en época de intra-guerra ya sostenía lo siguiente: “Derrumbamiento y devastación encuentran su adecuada cumplimentación en el hecho de que el hombre de la Metafísica, el *animal rationale*, está asentado como animal de trabajo. Este asentamiento confirma la extrema ceguera sobre el olvido del ser. Pero el hombre quiere él mismo ser el voluntario de la voluntad de voluntad, para el cual toda verdad se convierte en aquel error que él necesita para poder asegurar ante sí el engaño de que la voluntad de voluntad no puede querer otra cosa que la nula Nada, frente a la cual él se afirma, sin que pueda saber de la nulidad completa de sí mismo. Antes de que el ser pueda acaecer de un modo propio en su verdad inicial, tiene que producirse necesariamente la quiebra del ser como voluntad, el derrumbamiento del mundo, la devastación de la tierra, y el hombre tiene que ser obligado al mero trabajo. Sólo después de este ocaso acaece de un modo propio por largo tiempo la abrupta duración del comienzo. En el ocaso termina todo, es decir, el ente en el todo de la verdad de la Metafísica. Antes de que el ser pueda acaecer de un modo propio en su verdad inicial, tiene que producirse necesariamente la quiebra del ser como voluntad, el derrumbamiento del mundo, la devastación de la tierra, y el hombre tiene que ser obligado al mero trabajo. Sólo después de este ocaso acaece de un modo propio por largo tiempo la abrupta duración del comienzo. En el ocaso termina todo, es decir, el ente en el todo de la verdad de la Metafísica. El ocaso ya ha acaecido. Las consecuencias de este acaecimiento son los sucesos de la historia del mundo en este siglo. Ellos sólo dan el decurso final de lo que ya ha finalizado. Su curso es ordenado por la técnica de la Historia en el sentido del último estadio de la Metafísica. Este ordenamiento es la última organización por la cual lo que ha finalizado pasa a la apariencia de una realidad cuyo tejido actúa de un modo irresistible, porque pretende poder pasar sin un desocultamiento de la *esencia del ser*, y ello de un modo tan decidido, que no necesita sentir nada de tal desocultamiento. Al hombre de la Metafísica le está negada la verdad todavía oculta del ser. El animal trabajador está abandonado al vértigo de sus artefactos, para que de este modo se desgare a sí mismo y se aniquile en la nulidad de la nada”. Se trata de la nota humorística número III de su *Überwindung der Metaphysik*, recogida en castellano en las, así llamadas, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

42 “El desobramiento está en la obra, pero no hace obra. De ahí que, cuando analizamos la obra, cuando la comentamos, tenemos tendencia bien

Tal y como señala Marc Richir en “La verdad de la apariencia”⁴³:

Las obras de arte como fenómenos de lenguaje son y están en lo que hace a su vida o a su fenomenalidad, en un estar en falso infinito e irreabsorbible —sí no en lo provisorio de la obra que el artista, algún día, debe “acabar”, no porque fuera “perfecta” o estuviera “cumplida”, sino porque, no pudiendo ir más lejos de lo que ya se ha ido, tiene que abandonarla para librarse de ella. En este estar en falso, recordémoslo, hay una búsqueda imposible de un acuerdo del des acuerdo, o de un acuerdo en un desacuerdo que nunca se anula puesto que es lo que produce toda la ‘vida’ de la obra haciéndose. Ahora bien, esta experiencia llega a sus límites cuando no se la tranquiliza prematuramente mediante los códigos. “La verdad de la apariencia” no tiene nada de la comodidad estética de lo maravilloso, pues la maravilla nunca es tal sino por mantenernos en el borde del abismo, hacémoslo bordear de cerca sin caer en él. Este abismo es también el de la muerte del sentido, la cual, si el sentido es humano, también será nuestra muerte, en la que todo se hundirá como en una catástrofe en el no-sentido, o más bien en el encubrimiento del mundo al que pasaremos enteramente porque lo que sostiene al mundo y sus fenómenos lo hace sin mí, siempre lo hizo y siempre lo hará sin tenerme en cuenta, dado que ya habría precedido a mi nacimiento y continuará a mi muerte. La anfractuosidad entre los horizontes proto-temporales de los fenómenos ha precedido inmemorialmente al frágil conato del sentido y lo retomará finalmente desde lo que, en el sentido y del sentido, seguirá siendo hasta siempre inmaduro. “La verdad” de “la apariencia”, si esta expresión tiene algún sentido, es “verdad” de lo imposible que habita nuestra condición de mortales, donde con gran esfuerzo nos abrimos a nosotros mismos como sentido —sentido de nuestra vida— en esa gigantesca e impensable anfractuosidad de mundo, que no es tal sino la de superarnos a nosotros mismos absolutamente. No es ésta una fórmula de la desesperación sino de la lucidez, que no hace, por así decir, más que aumentar hasta un “máximo” en sí mismo impensable el precio, sin precio acuñable, de nuestra precariedad. Y que este “máximo” se encuentre en ese punto impensable que nos sobrepasa tan absolutamente, que se condense, en él, el enigma de lo que nos hace como enigma transcendente de nuestra alteridad con respecto a los fenómenos como nada más que fenómenos, que esté ahí, que se halle en esa tentativa de “reconciliación” de nosotros con nosotros mismos, todo ello supone el lugar de una nueva esperanza. Pero ésta es una cuestión totalmente otra que sería imposible tratar aquí sin desbordarla.

Entonces, si ponemos “fin” a una obra es sólo porque, transpasiblemente, ahora o nunca sabremos hacer nada mejor. De ahí podría incluso concluirse, si queremos seguir dándole crédito a un filósofo tan poco *amateur* como lo pudiera ser Hegel, que todo fin del arte es, en realidad, la aparición de la obra. Y de ahí, asimismo, que la mejor definición de “artista” tal vez sea, y se trata una vez más de una fórmula lacaniana, la de “aquel que vive de su deseo”. A condición de añadir con Richir que “todo aquello que depende de lo ‘patológico’ solamente se pondrá en juego en tanto que apertura, en esta tensión, hacia otra cosa que el ‘sí mismo’, en un irreductible *exceso de sentido* que remite, en abismo, al propio enigma de nuestra existencia. Y a la inversa, por el hecho de que hace rebotar las maneras de aparecer en maneras de aparecer transpuestas como en un especie de instancia armónica que se complejifica y se refuerza a cada paso, este exceso de sentido, es el *fenómeno mismo* de la obra en el seno de la cual actúan *conjuntamente*, unas en otras y de unas a otras, las maneras de ser transpuestas. Por tanto, sólo hay obra de arte si el efecto de artefacto, el efecto ilusorio de la ilusión, es neutralizado o anulado, mediante la elaboración

a determinar este movimiento como la originalidad de un nuevo orden, una armonía en ruptura con otra armonía o bien, incluso, a comprenderla como el principio autónomo de su engendramiento, su unidad aplicada al trabajo: mientras que el desobramiento está siempre fuera de obra, lo cual no deja de ponerse en obra, la irregularidad siempre desunida (la no-estructura) que hace que la obra se relacione con otra cosa además de consigo misma, no porque diga o enuncie (recite, reproduzca) esa otra cosa —lo “real”—, sino porque sólo se dice a sí misma diciendo esa *otra* cosa, mediante esa distancia, esa diferencia, ese juego entre las palabras y las cosas, así como entre las cosas y las palabras, y entre un lenguaje y otro lenguaje. Este fuera de la diferencia hace que lo real nunca parezca estar en lo real, sino en el saber que lo elabora y lo transforma, pareciendo así, siempre, como si estuviera más en el discurso de la obra que en la vida, cuando es la vida, por la exterioridad que representa y que opone a las obras como su pretendido modelo, quien parece detentar el momento del desobramiento y ello independientemente de lo que haya ocurrido en la relación de obra”. Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, Gallimard, Paris, pág. 612. La traducción es, igualmente, mía.

43 Marc Richir, “La vérité de l’apparence”, en *La part de l’oeil N°7 : Art et phénoménologie*, Bruxelles, febrero de 1991, pp. 229-236. La traducción es mía.

simbólica (hecha por el artista) del material de las maneras de aparecer”⁴⁴.

Claro que nuestro tan funesto designio no es otro, sin embargo, que el de vivir nuestra (in)ex-istencia, nuestra “verdadera vida ausente”, en medio de un “vivir sin Idea” generalizado que, el Arte-facto o *Ge-stell* del mundo “tal cual es”, trata de imponernos por todas partes. Mundo del que, directamente, será necesario huir (dicen que Yvetot bien vale Constantinopla, ¿quién sabe?). Y, luego, perderse. Pero perderse como es debido, a conciencia, esto es, no para encontrarse sino, justamente, para perderse... “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 que de sí mismo tiene el 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”⁴⁵.

La odiosa “rabia por concluir” de Flaubert acabará por convertirse, antes o después pero cuasi irremediabilmente, en la “rabia por expresar” de Francis Ponge que, para él, en su toma de partido por las cosas, sencillamente venía a significar que ya sólo iba a existir una única salida posible: “hablar contra las palabras”⁴⁶. Que las palabras ex-criban las cosas, he ahí el nuevo programa. Pero, en la medida en que las ex-criben, se separan aún más irremediabilmente de ellas. Idéntica pulsión tanto en Bram Van Velde, ya lo hemos visto, como en Beckett. Vayamos si no, a su “Carta alemana” de 1937, en la que escribía el programa literario de la escritura siempre por venir:

En realidad cada vez me resulta más difícil, incluso absurdo, escribir en un inglés formal. Mi propia lengua cada vez se asemeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o a la nada) que hay detrás. Gramática y estilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño estilo Biedermeier o la impasibilidad de un caballero. Una máscara. Esperemos que llegue el día, gracias a Dios en determinados círculos ya ha llegado, en que la lengua se emplee de la manera más eficaz allí donde está siendo más eficazmente maltratada. *En vista de que no*

44 Marc Richir, “Art et artefact” publicado en 2002 en *Utopia*. De próxima aparición en Brumaria, dentro de una serie monográfica que preparo junto a Pablo Posada Varela y Sacha Carlson sobre el pensamiento de Marc Richir. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena.

45 Jean Borreil, *op.cit.*, ed. cit., etc. Sin duda, perderse y hacerse olvidar supondría, al menos para nosotros, la gloria de las mundificaciones. Ahora bien, aquí, cabe recordar que no seríamos los primeros ni los únicos en desearlo. Nada menos original, por así decirlo. Para el propio Joyce, o más exactamente para su héroe Stephen, como ya hemos dicho, la soledad era el principio fundamental de la economía artística. Y Proust hablaba directamente de “toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude: la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté”. A propósito del deje autoerótico del último y voluptuoso elemento de la constelación proustiana aprovecharemos para señalar, aunque sólo sea de pasada y para dar algún sentido a nuestro título -tanto por lo que respecta a lo jaculatorio, como a lo eyaculatorio y lo místico-, que el autoerotismo (entiéndase por ello no sólo el hecho de hacer el amor en un coche) es tan imposible como el autoanálisis o la autocorrección. Y este mismo comentario puede servirnos, también, para dar buena prueba de ello.

46 Cf. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris, 2005. Vid. también, *La rage de l'expression*, Gallimard, Paris, 1976. En cuyas “Orillas del Loira” podemos encontrar lo siguiente: “Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination: ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles. En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent: différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui. Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... Aucun poème n'étant jamais sans appel a minima de la part de l'obj et du poème, ni sans plainte en contrefaçon. L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits): il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard. Ce que les lignes précédentes ne disent pas assez: en conséquence, ne jamais m'arrêter à la forme poétique celle-ci deyant pourtant être utilisée à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet. L'entre choc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet. Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables. Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). C'est le second terme de l'alternative que mon goût (un goût violent des choses, et des progrès de l'esprit) sans hésitation me fait choisir. Ma détermination est donc prise... Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir”.

podemos suprimir la lengua de una vez por todas, al menos no queremos dejar de hacer nada que pueda favorecer su desprestigio. Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verse poco a poco”⁴⁷.

Y, a continuación, el propio Beckett nos dirá bien a las claras de lo que, en resumidas cuentas, iba a tratarse; a saber, de “un ataque a las palabras en nombre de la belleza”.

El caso es que, fuera de lo bello y de lo sublime, siempre que uno escribe, y esto no es tan paradójico como pudiera creerse, lo hace para dejar de escribir o, mejor aún, para borrarse el rostro, perderse hasta del nombre, esto es, de la perfección del semblante. Y ello porque la Literatura no habrá sido más que esta posibilidad de olvidarse a uno mismo sin olvidar al mismo tiempo, o eso nos tememos, la propia paráfrasis infinita que llamamos Literatura⁴⁸. Sucede, también y no obstante, lo contrario: si se escribe es porque no se existe. La escritura toca, pues, a la inexistencia. Siempre que algo se escribe es para hacerse ex-sistir y en ese mismo movimiento, seguramente, para pedir perdón por la singularidad de su no querer decir y, así, siempre simultáneamente, para dar testimonio de todas las demás ausencias de obra. Por eso, es decir por ser la repetición de un irrecomenzable —tal es la paradoja de una fiesta, o eso se pensaba Deleuze—, las obras nunca se acaban. Entonces sólo se escribe para responder a lo que está en juego en el hacerse nombre de aquello que, el propio Beckett, llamó lo innombrable.

Entredós de todas las paradojas: se tiene que escribir, digámoslo así, y seguir escribiendo, en esta fraternidad del crimen literario, para pedir perdón por lo imperdonable de escribir. A falta de Juicio Final que, si lo hubiera, Derrida describe más o menos de la manera siguiente:

En vista de que la literatura (en el sentido estricto: como institución occidental moderna) implica *en principio* el derecho a decirlo todo y a ocultarlo todo, siendo en esto inseparable de una democracia por venir;

en vista de que la estructura supuestamente ficticia de toda obra exonera al firmante en cuanto a la responsabilidad, ante la ley política o cívica, del sentido y el referente (de lo que quiere decir y a lo que apunta, exhibe o encripta el *adentro* de su texto que siempre puede, por consiguiente, *no pararse a plantear* ningún sentido ni ningún referente, no querer decir nada), agravando tanto más de ese modo, hasta el infinito, su responsabilidad para con el acontecimiento singular que constituye cada obra (responsabilidad nula e infinita, como la de Abraham);

en vista de que los secretos o los efectos de secretos encriptados en semejante acontecimiento literario no tienen por qué responder o corresponder a ningún sentido o realidad en el mundo y de que reclaman una suspensión al respecto (no la suspensión de la referencia, sino la suspensión, la puesta entre paréntesis o entre comillas de la tesis del sentido determinado o del referente real, de su delimitación; de ahí la virtud propiamente *fenomenológica*, por consiguiente *meteórica*, del *fenómeno literario*);

en vista de que la literatura es el lugar de todos esos secretos sin secreto, de todas esas criptas sin profundidad, sin más fondo que el abismo de la llamada o de la destinación, sin más ley que la singularidad del acontecimiento, la *obra*;

en vista de que ese derecho literario a la ficción supone una historia que instaura una *autorización* (el estatus de un *autor* irresponsable e hiperresponsable) para la decisión performativa de producir acontecimientos que, en

47 Samuel Beckett, *Disjecta*, Arena, Madrid, 2009. Las cursivas son nuestras.

48 Al menos podríamos llamarla así de manera infinitamente transitoria. Aun cuando lo transitorio, desgraciada o afortunadamente para nosotros (nunca se sabe), forma parte ontológica de lo que Husserl también llamaba la “tarea infinita”. A esa tarea infinita, que además es transición infinita, deberíamos llamarla, a partir de ahora, por su verdadero nombre, a saber: traducción. Uno, incluso, podría imaginarse que una sociedad emancipada sería una sociedad de narradores y traductores, siempre y simultáneamente en posición de intercambio. Pero, si en el momento mismo en que imaginamos una sociedad emancipada la volvemos imposible, se pregunta Jorge Alemán: “¿Cuales serían sus condiciones? Apostar al deseo sin garantías sin excluir el horizonte de la responsabilidad. Aceptar el carácter irreductible del deseo sin caer en la tentación del goce propio del mártir. Soportar la infelicidad contingente sin que se convierta en una desdicha necesaria. Saber perder sin identificarse con aquello que se ha perdido. Tener conciencia de la propia finitud, escapando a la fascinación de la cultura de la pulsión de muerte. En esta sociedad imposible habría lugar para la tragedia singular, pero no para la humillación planificada; encontraría lugar el dolor de existir, pero no la explotación de la fuerza de trabajo; se realizaría la voluntad de decir cualquier cosa y también la de callar, pero no un silencio cobarde; estaría contemplado el ser extranjeros de sí mismos, pero no el desarraigo obligado para las multitudes”. (Se trata del texto de la presentación de Jorge Alemán para la 5ª Conferencia del ICFG: *Soledad: Común. Política y psicoanálisis*, dentro del ciclo (Octubre 2012-Mayo 2013) de conferencias y debates de Psicoanálisis en Granada englobados bajo el rótulo: “¿Qué felicidad hoy?”).

tanto que actos de lenguaje, son otras tantas destinaciones y respuestas;

en vista de que el advenimiento de ese derecho implica la alianza indisoluble entre una autonomía extrema (la libertad democrática de todos y cada uno, etc.) y una heteronomía extrema (ese derecho es dado y tal vez retirado, está limitado a la precaria frontera del contrato que delimita lo literario a partir de criterios *externos*: ninguna frase es literaria en sí misma, ni desvela su “literalidad” en el transcurso de un análisis *interno*; no se convierte en literaria, no adquiere su *función* literaria sino según el contexto y la convención, es decir, desde poderes no literarios);

entonces, la literatura hereda, ciertamente, una historia santa cuyo momento abrahámico sigue siendo el secreto esencial (y ¿quién negará que la literatura sigue siendo un resto de religión, un vínculo y un reducto de sacro-santidad en una sociedad sin Dios?), pero también reniega de esa historia, de esa apariencia, de esa herencia. Reniega de esa filiación. La traiciona en el doble sentido de la palabra: le es infiel, rompe con ella en el momento mismo de manifestar su “verdad” y de desvelar su secreto. A saber, su propia filiación: posible imposible. Dicha “verdad” se da sólo con la condición de una negación cuya posibilidad implicaba ya las ligaduras de Isaac.

Por esa doble traición la literatura no puede sino pedir perdón. No hay literatura que no pida, desde su primera palabra, perdón. Al comienzo, hubo el perdón. Por nada. Por no querer decir nada⁴⁹.

He ahí el secreto, la carta robada de Poe o la figura persa en la alfombra henryjamesiana que, indudablemente, puede suponer un motivo tan concreto como cualquier otro, “tan concreto como un pájaro en una jaula, un cebo en un anzuelo, un trozo de queso en una ratonera”⁵⁰. Perdón por no querer decir. Nada o, simplemente, por decir el silencio planetario.

□

“Des astres / Désastres”, escribía Desnos. Aunque, siguiendo su propio juego, nosotros podríamos escribirle como: “Des nos”. Una homonimia y el deslizamiento de un espacio: astros y desastres, Desnos y “de nosotros”. En este cambio de astros no tendríamos por qué ver ningún infortunio. Es más, podríamos sostener, sería muy sencillo, que en semejante homonimia descansa la mismísima ley de la gravitación literaria de todas las escrituras⁵¹.

No es extraño, a este respecto, que Daniel Sibony sostenga que “la verdadera historia es aquella que arranca su soporte a la repetición, la historia que llega, meteoro desatado, del inconsciente”⁵². Lo mismo sucede en el Arte y la Literatura, la verdadera historia viene de las apuestas radicales de escritura, en el desastre del sujeto, en el catastrófico movimiento de la letra, de todo aquello que puede hacer una constelación o, todo lo menos, su reverso constelador y ateleológico, que Giacomo Joyce llamaba “caosmosis”.

49 Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2006. Sobre el tema del perdón y la literatura son imprescindibles, además, los libros de Lacoue-Labarthe y también del de Derrida

50 Henry James, *La figura de la alfombra*, Orbis, Barcelona, 1987. En cuanto a la carta robada de Poe, quizás el mejor estudio, o al menos el más policíaco, sea el de Jean-Claude Milner, “Retour à La lettre volée”, en *Détections fictives*, Seuil, Paris, 1985. En él, describe minuciosamente la otra escena del crimen, que como siempre es extrañamente familiar, a saber, la escena de la Literatura: el misterioso ministro D..., como es sabido desde el principio, ladrón de la carta, no sería ni más menos que el hermano de Dupin, de ahí el borramiento del apellido (que, por otro lado y por supuesto, es el Nombre del Padre) y de ahí, también, las pistas acerca del doble y la duplicidad que nos va dejando el texto: la recompensa había sido “doblada” recientemente, etc. Dupin vive, además, en el tercero del 33 Rue Dunot (del no-Dupin, se entiende) del Faubourg (literalmente: falso-burgo) de St. Germain (“frères germains”, en francés, son los hermanos de sangre), de ahí el reconocimiento, también desde el principio, de la “letra” en la carta de su hermano y su gusto por la poesía y las matemáticas, y el “por mi parte, también me confieso culpable de un par de malos versos” confesado por el propio Dupin, etc. Etc. Milner descifra en lo encriptado del texto, desde luego es una hipótesis deliciosamente divertida, que Dupin es, además, el amante secreto de la Reina. Ese sería todo el misterio de los versos del Atreo que se refieren al propósito de éste para vengarse de su hermano por haberle arrebatado a su mujer a los pies del altar. Así: “un designio tan funesto, es digno de Tiestes si no es digno de Atreo”. Desde luego no habría que olvidar los magníficos comentarios de Lacan en su “Seminario sobre La carta robada” y los de Derrida, en forma de disputa, sobre los de Lacan. Una carta que siempre llega a su destino y una que no siempre llega a su destino, además del forzamiento lacaniano y del lapsus que descubre Derrida: Lacan desliza, nada menos, “destin” por “dessein”. Vid. Jacques Derrida, *El concepto de verdad en Lacan*, Homo sapiens, Buenos Aires, 1977.

51 En cuanto a la gravitación literaria resultan interesantísimos y, sin duda, ineludibles, los siguientes títulos de Jacques Garelli: *Rythmes et Mondes*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993; *Introduction au Logos du monde esthétique*, Paris, Beauchêne, 2000; *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966; *Sur la Mémoire du Monde*, in *Penser le Poème*, Encre Marine, 2000. Véase, igualmente, a propósito de todas estas cuestiones: *Artaud et la question du Lieu*, Paris, José Corti, 1982.

52 Daniel Sibony, *L'Autre incastrable*, Seuil, Paris, 1978.

La Literatura, *volens nolens*, habrá sido meteórica o no habrá sido, ni será... ¡nada más que enjambre de meteoros! A fin de cuentas amamos y odiamos todo aquello que responde a nuestra pregunta “¿quién soy?”, por mucho que sea extraterrestre o nos lo diga en eclipse. En efecto, “yo soy eso, lo más ajeno a mí, lo más informe”.

Todo ello, seguramente, para perder lo amamos y amar lo que perdemos para siempre. Estrategia de duelo y melancolía, estrategia de la nostalgia, también, puesto que la nostalgia olvida que el olvido es el verdadero objeto del deseo. Ya Tristan Tzara, en el primer manifiesto del Señor Aa, ese genial antifilósofo, nos avisaba de que siempre puede suceder que “yo te adoro” sea el nombre de un boxeador francés, pero que sin su búsqueda resbalaríamos definitivamente “entre la muerte y los fosfatos indecisos que raspan un poco el cerebro común de los poetas dadaístas”⁵³.

Y como un auténtico meteoro, ciertamente, pasó por ella⁵⁴ Lautréamont. “Je ne laisserai pas des Mémoires”⁵⁵, inscribió con toda la vehemencia posible en la antimateria poética de sus *Poésies*. Y lo hizo tan

53 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, Jean Jacques Pauvert Editeur, Paris, 1963. No sin malicia, Lacan relacionó finalmente a este antifilósofo dadaísta con Louis Althusser (*Disolución*, 18 de marzo de 1980), quizás devolviéndole amargamente el chiste que Althusser le dirigió en su primer encuentro veinte años atrás, cuando, al haber sido expulsado de Sainte Anne, Althusser hizo todo para que la École Normale pusiera a su disposición las instalaciones de la institución y poder continuar allí con su seminario. Según cuenta E. Roudinesco, los dos hombres habían quedado para comer. Lacan debía llegar tarde o Althusser llegó demasiado pronto, poco importa, lo que cuenta es que al verlo entrar fumando su culebras absolutamente retorcido, Althusser le espetó a Lacan: “¿ese cigarro se lo ha liado usted?”. Aunque, en realidad, en esta ocasión el asunto era muy otro. Y es que, el 15 de marzo de ese mismo año de 1980, Althusser se colaba en la famosa reunión de disolución de la EFP de París en el Hotel PLM Saint-Jacques y, después de escabullirse del filtro que había en la entrada (“¿Invitado? Sí, por el Espíritu Santo y no por Dios Padre, pero es aún mejor... desde que se sabe que el Espíritu Santo es el otro nombre de la libido ya no hay nada que rascar”) y llamar a Lacan públicamente “desgraciado y lastimoso arlequín” se dirige a los analistas, en nombre de los analizantes, en los siguientes términos: “Digo que, aunque sin orden del día, esta reunión implica algunos asuntos, y enumero: 1) el asunto jurídico de la reunión de mañana 16 de marzo (saber si hay que votar sí o no a la disolución); 2) el asunto del pensamiento de Lacan, si tiene fundamento o no (y digo que esta cuestión es capital, y nadie ha hecho la menor referencia a ella); 3) el asunto de los analistas que son ustedes, y por último 4) el asunto medular, la niña de sus ojos y su infierno, la existencia de cientos de miles de analizantes, quizá de millones de analizantes, que se encuentran en análisis con analistas partidarios del pensamiento o de la persona de Lacan, y ésta es la mayor de las responsabilidades, o la mayor de las irresponsabilidades pues en caso extremo -no es necesario citar ejemplos que todo el mundo tiene en mente-; es cuestión de muerte, en este caso de supervivencia, de renacimiento, de transformación o de suicidio”. Vid. Louis Althusser, *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, Siglo XXI, México, 1996.

54 Por “ella”, obviamente, nos referimos a “La (cañada) Literatura”, pues en esta introducción sólo se trata de esas dos o tres cosas que sabemos de “ella”. Por ejemplo que, como decía Michaux a propósito de la mescalina, “ella es infinidad y destranquilizadora”. Y, también, añadimos ahora nosotros: triángular y algorítmicamente amarilla. Se verá. O no. Pues, al final, todo es cuestión de un *¿quién sabe?*, o mejor de un *¿qué se yo?* estructurante, al menos desde Montaigne, de eso que llamamos “ensayos”.

55 Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, Paris, 1963. De algún modo en contra de la archi-escritura derridiana, sostendremos aquí que la escritura de Beckett, en su voluntaria indigencia y, por lo tanto, en su escandalosa genericidad, supone más estrictamente una “(in)escritura”, esto es, si se quiere una “an-archi-escritura” o, incluso, por utilizar el olvidado término de Pleyne y Sollers [M. PLEYNET, *Lautréamont par lui-même*, Le Seuil, 1967, y Ph. SOLLERS, *La science de Lautréamont*, in *Critique* n° 245, Octubre 1967] a propósito de la escritura de Lautréamont, una “sub-cripción”. Ciertamente, Lautréamont, incluyendo también y por supuesto al divino marqués de Sade y a otros Padres de Nuestra Iglesia, será sintomático al máximo, es preciso confesarlo, incluso para la propia escritura de esta tesis bajo condición de Beckett que estará indisolublemente ligada a una lectura de Beckett en futuro anterior y a una práctica como inicio de la escritura beckettiana. “*L'autrement*”, por un milagro nada casual de homonimia, quiere decir “*el de otro modo*” o “*el de otra manera*” del que, para nosotros, pues esa será aquí la cuestión, se hará función de saber en nuestra escritura y lectura de tesis: lectura, vacío de universo. Y Beckett (su universo) mismo supone un “de otro modo” acontecimental en la Historia Universal de la Literatura (o, más propiamente, en el multiverso literario). Quizás sea Beckett (junto con Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Borges, Gombrowicz; los amigos americanos: Faulkner, Chandler, Hammett, Fitzgerald; y desde luego los Celan, Pessoa, Mandelstam para la poesía, Brecht y Artaud -o Ghelderode, Stoppard, Pinker, y antes que todos ellos Jarry, Roussel o Witkiewicz- para el teatro; o, sencillamente, todos los alquimistas como Breton, Desnos, Prevert, Char, Queneau, Perec, Ponge, Gracq, *et caetera*...) uno de los enunciadores más genéricos de nuestro siglo XX. Es decir, uno de los elementos más ex-orbitantes de nuestro siglo “pasado”, pero no tan pasado como a la canallada (es decir, al mundo tal cual es) le gusta suponerse puesto que, precisamente, es un siglo que ha “pasado” y, por lo tanto, que “ha tenido lugar”. Como antes lo tuvieron, a pesar de su siglo, los nombres supernumerarios del propio Lautréamont, y antes aún Baudelaire o Balzac y también Flaubert, Mallarmé, Rimbaud o Poe y Melville, por supuesto. Pero, como decimos a un primer tiempo de imposible, le sucede siempre un segundo (tiempo y unidad de tiempo: un solo segundo) de contemporáneo. Por otro lado, no se trata más que de las paradojas de la así llamada “modernidad”, cuya lastimosa ejemplaridad es sintomática en el caso de Melville, caso que Marc Richir analiza magistralmente en su *Melville, les assises du monde*. Su subtítulo, por cierto, este “*assises du monde*” es, como por efecto una vez más de causalidad metonímica, lautréamontiano a más no poder (“*l’immortalité de l’âme, elle aussi, est vieille comme les assises du monde*”). Pero dice Richir a propósito de Melville: “Cruel destino de uno de los mayores escritores del siglo XIX, destino que, por otra parte, comparte con muchos otros. Y destino del que, nuestra época, la cual cree ser la primera con el abusivo derecho a olvidar o a borrarlos detrás del ídolo del “escritor maldito”, ni siquiera se pregunta si acaso no repite cotidianamente este ostracismo. La queja de Melville: “aunque escriba los

meteóricamente que bien pudiera tratarse del imperdonable perdón y la traición más fiel que jamás pudiera darse a la Literatura. “No dejaré Memorias”, pero eso ya era una memoria. Beckett mismo no da testimonio de otra cosa: “cada palabra es una mancha innecesaria en el silencio y la nada”⁵⁶. Pero, eso, ya es una palabra. Y, al mismo tiempo, un testimonio. Pues,

Mediante su sola existencia, las obras que han vencido tienen el deber de dar testimonio de todas aquellas que simplemente no tuvieron lugar.

La obra obsesionada por la idea de no provenir de la Idea. Todas las seducciones de la Nada sacan provecho de ello y se precipitan en ello, disimuladas por los ritos que conjuran, o eso se cree, el miedo a la falta de ideas y la angustia de la imperfección. Todo eso no era más que un señuelo.

La ausencia perfecta era la única cosa deseada.

Todo habrá tenido lugar en el límite, es decir, en el punto de vértigo de la encarnación, en la obstinada insistencia de algunas palabras fascinantes. Es el consumado arte de la retirada.

Retiradas a los limbos por no tener apenas lugar, estas obras realizaron perfectamente su existencia. Son innumerables y sin nombre. Rechazaron la gracia de ser, prefirieron la espera infinita. Si hay que consentir en ello, que haya esbozo de ejecución pero que sea mínimo. Que el acto sea ínfimo e imperceptible, que elucubre más bien sobre la posibilidad del salto que debe ser. Pero sabe de su vanidad, todo está cumplido como idea. La obra que sabe hacer durar la instancia del umbral es la más bella, y también la más peligrosa. En cualquier caso, que la materia de la obra se genere en la paciencia, sin intervenir, aun a riesgo de dejar hilarse al tiempo en el que una forma reconquistaría a la materia. ¡Oh, goce de la indecisión de lo sin forma, fuente de toda forma! Pero la obra no entrará en ese mundo sino por la violencia de una fractura. ¿Qué página, qué superficie aún intacta consentirá en dejarse aflorar para que, desde esta relación sin acto, la pálida fruta, apenas resultante de una operación improductiva, alucine una concepción improbable? Sobre todo que nada tenga la consistencia de un producto. Y, a pesar de todo, la obra ya está demasiado avanzada. Esta castidad la ha enturbiado. Ella aspira a no ser más que una estricta limpidez rechazando todo comercio. Y el movimiento se repliega desde la carne hacia el espíritu: la obra será el protocolo secreto de las operaciones mentales, un espejo indiscernible del espíritu que se concede una recreación. La obra ya no se relajará. Apenas consentirá, y muy pocas veces, alguna arbitraria orden que, por lo mismo, protegerá de todo compromiso a la parte más oculta y escondida. Y un último retroceso se impone una vez más frente a lo que tomaría la forma de un producto público. Eliminar el carácter demasiado determinado de cualquier procedencia: es el último imperativo de la Idea, su última maniobra para devolver a la obra junto a sí misma, fuera de mundo. Para ello, aprovechará la inocente compulsión de convertir a la obra en una obra limpia de toda escoria. Depuración última de la materia. Limada hasta en su última aspereza que pudiera indicar su anexión a la imperfección de las cosas mundanas, la obra será reducida hasta que, tendenciosamente eliminado todo aquello, no sea más que su propio testimonio.

Que la materia depurada produzca el triunfo de la Idea, último momento de la obsesión. El gusto por la Nada no detiene a la mano que deshace, a veces sólo un fragmento resiste. La obra, apenas inscrita, a penas susceptible de ser entrevista, manifiesta el arrepentimiento de ser y deja ver a cada paso el deseo de interrumpir lo que la ha llevado a su frágil supervivencia. La brusca tachadura de la existencia no habrá dejado de ser probada: crear nunca fue más que la ambición de hacer sensible lo que, viniendo de la nada, no para de manifestar su nostalgia.

Poner de manifiesto una prueba de la nada, esa es la obsesión.

Un sinfín de obras anónimas que esperan al borde de lo visible la instancia de la redención. Exaltación del umbral en Kafka: que todo haya tenido lugar liminarmente en la pura impaciencia. Paciencia de Proust que espera de la condensación de la experiencia, que ella ofrezca al tiempo, la señal para ponerse manos a la obra. El titubeante himeneo de Mallarmé con la Idea inmaculada. La precipitada vuelta de Valéry a la limpidez cristalina. El encarnizamiento de Beckett hasta obtener tan sólo un polvo de actos parciales e ínfimos.

Nunca habrá habido más que este único proceso de obstinada inconsistencia envuelto por la Idea⁵⁷.

Por lo demás, el resto genérico habrá seguido siendo *también* Literatura (o Litura-tierra, que diría Lacan),

Evangelios de este siglo, acabaré en el arroyo”, esta queja, formulada en 1851 ¿no es hoy de la más rabiosa actualidad? ¿No tendría que ser escuchada hoy sin sarcasmo, o sin los aires semiómplices y (semi) malignos del cinismo? Paradoja de la modernidad, ésta de suscitar almas templadas y lúcidas que, sin embargo, nadie quiere escuchar. Época de la desertificación y del desierto, se ha dicho, pero del desierto superpoblado, en el cual solamente hablan algunas grandes soledades”. Cf. Marc Richir, *Melville, les assises du monde*, Hachette, Paris, 1996. La traducción es nuestra.

56 Es muy curioso y, por consiguiente, digno de no ser nunca menospreciado, el cómo (de qué impensable manera) y el dónde (en qué lugar inhallable) las citas, en todos los sentidos y siempre transversalmente, te encuentran. Ésta, en particular, pertenece a la correspondencia de Beckett (*The Letters of Samuel Beckett Vol. I y Vol. II, Cambridge University Press, London, 2009 y 2011*) pero, en uno de mis infinitos rodeos teóricos, me encontré de golpe releendo *Maus* de Art Spiegelman. Por lo que yo sé, al menos hay otra novela gráfica, esta vez muy reciente, en la que Beckett aparece en unas cuantas viñetas como personaje: se trata de la novela gráfica de Brian Talbot y Mary M. Talbot, *La niña de sus ojos*, Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2012. Sería interesantísimo seguir esa huella (la de Beckett en el cómic) pero, por superar con creces nuestro objetivo, nosotros nos limitaremos tan sólo a señalar su posibilidad.

57 Patrice Loreaux, *Le tempo de la pensée*, Seuil, Paris, 1993, págs. 418 y ss. La traducción es mía.

letras, horizontes de palabras, litorales de frases, indeterminaciones que nos dejan aperebir ya algunas otras prácticas de verdadera vida y existencia, como la escritura y lectura en actos, meteóricos, parciales o ínfimos, obras, dones de ser, creaciones puestas en libros que, como quería Jean Borreil, “deberían ser anónimos como el mundo”⁵⁸. Suponen, pues, procedimientos genéricos y acontecimentales, verdades, fenómenos como nada más que fenómenos, inmanencias y transcendencias y, sobre todo, sus nominaciones, nombres supernumerarios y nombres innombrables donde “yo” ya no habré existido y, sin embargo, habrá que seguir, no puedo seguir y ya habré seguido, puesto que sin ese juego de lenguajes, verdades, fenómenos, acontecimientos y cuerpos ya nada tendría sentido y todo se volvería, aún, mucho más irrespirable.

Y, asimismo, puesto que, recordémoslo, “nunca habrá habido más que este único proceso de obstinada inconsistencia envuelto por la Idea”. Un proceso que, para nosotros, estará indisolublemente ligado al de un Comunismo de la Idea. Y un comunismo de la Idea que, en bucle dinámico, habrá de metamorfosearse en la Idea del Comunismo. Con todo el cuidado, por supuesto, de que el Ideal no nos descerebre. El desastre es el desastre pero, al fin y al cabo, no es la masacre, puesto que de haber una pretendida lengua fundamental, sólo podría tratarse de la masacre.

He ahí, como diría Beckett, “el proceso histórico de los optimistas impenitentes”⁵⁹.

Pero, ¿cuál era la frase?

58 Escribe, por otra parte, Foucault en su “Prólogo” a la *Historia de la locura en la época clásica*: “se produce un libro: acontecimiento minúsculo, pequeño objeto manuable. Desde entonces, es arrastrado a un incesante juego de repeticiones; sus “dobles”, a su alrededor y muy lejos de él, se ponen a pulular; cada lectura le da, por un instante, un cuerpo impalpable y único; circulan fragmentos de él mismo que se hacen pasar por él, que, según se cree, lo contienen casi por entero y en los cuales finalmente, le ocurre que encuentra refugio; los comentarios lo desdobl原因, otros discursos donde finalmente debe aparecer él mismo, confesar lo que se había negado a decir, librarse de lo que ostentadamente simulaba ser”. Y, en efecto, desde entonces, se instala la monarquía del autor, la marca, la identidad, esa declaración de tiranía: la del “yo soy” que es el monarca de todas las cosas dichas y ejerce sobre ellas un imperio eminente: la soberanía de la intención, el imperio del sentido. “Grande es la tentación, para quien escribe el libro, de imponer su ley a toda esa profusión de simulacros, de prescribirles una forma, de darles una identidad, de imponerles una marca que dé a todos cierto valor constante. Monarquía del autor, declaración de tiranía. El “yo soy” es el monarca de las cosas dichas y ejerce sobre ellas un imperio eminente: la intención, el sentido. Quiero que este objeto-acontecimiento, casi imperceptible entre tantos otros, se recopie, se fragmente, se repita, se imite, se desdoble y finalmente desaparezca sin que aquel a quien le tocó producirlo pueda jamás reivindicar el derecho de ser su amo, de imponer lo que debe decir, ni de decir lo que debe ser. En suma, quiero que un libro no se dé a sí mismo ese estatuto de texto al cual bien sabrán reducirlo la pedagogía y la crítica; pero que no tenga el desparpajo de presentarse como discurso: a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha y trofeo o herida, coyuntura y vestigios, cita irregular y escena respetable”. Para la cita de Jean Borreil, vid. *op. cit.*, etc.

59 Samuel Beckett, *Murphy*, Lumen, Barcelona, 2000. En la edición original inglesa (el manuscrito original de Beckett fue rechazado por 42 editores) encontramos: “the historical process of the hardest optimist”. Cf. *Murphy* in Samuel Beckett, *The Grove Centenary Edition, Volume I, Novels*, Grove Press, Nueva York, 2006. Lo real de la realidad, en el mundo tal cual es, no es más que la canallada universal, si no el suicidio organizado, inducido e implicado, sin fin, genérico. Y así es, sin demasiadas paradojas, como marcha todo *pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*. Sin embargo, es decir, a toda costa y a través de todas las paradojas del mundo, la verdadera vida, siempre y a pesar de todo, renace.

