

PUBLICACIONES SIN OBRA
inscripciones sin acontecimiento
La nueva narrativa, el testimonio,
Willy Thayer

“daría un consejo muy elemental al escritor joven, que piense no en la publicación, sino en la obra” (J. L. Borges)

“la vocación literaria de estos escritores podrá probarse en la persistencia con la que guardaron intacta la parte que permaneció independiente de las vicisitudes de la producción orientada hacia el reconocimiento público” (Paul de Man)

“¡Publicar! ¡publicar!... después escribir” (Lamborghini)

“exigencias del pensar determinado por la técnica: si no producir apresuradamente, al menos publicar apresuradamente” (P. Marchant)

“Nadie es perfecto”, fue la frase con la que Carlos Franz refirió su paso adolescente por la poesía¹. Si la frase arraigó en él o si revoloteó en su boca como un clavel de aire carece de importancia para lo que sigue. Porque no interesa quién la dijo ni cómo, sino la frase misma, que como cualquier frase, tiene siempre un instante de soberanía, una historia previa y una memoria que escapa a la voluntad de quién la enuncia y al evento de su enunciación. La sentencia «es» no sólo en la intervención del escritor. Se escucha por doquier, en varias modulaciones, como giro de actualidad. Porque las hablas, hoy en día, no serían asiduas a la poesía, pese a ser ella,

¹ Seminario “Nueva Narrativa”, organizado por el diario La Época y el Centro Cultural de España, Santiago, 1997.

como se dice, un principio de la lengua. Lo cual indica algo de «nosotros» antes que de ese *ars magna*. Indica, por ejemplo, que hemos mudado de lugar, del lugar abierto por la poesía, y transitado a este nuevo decorado donde su palabra, como la vieja pariente con la sonrisa cariada —que en su trayectoria desde el cuarto del fondo hacia el baño o la cocina— cruza el *living-room* perturbando el *literary lunch* en que editores y narradores se han dado cita.

Es inicuo para un escritor relacionarse con la poesía como con un defecto de juventud, perfilando su quehacer como actividad depurada del poema. Cualquier actividad, no sólo la escritura analogable a la huella digital, se erigirá siendo lo que nada, aparte de ella, puede ser, concitando para sí una singularidad insuplantable. Cualquier actividad con el mínimo de orgullo, se sostiene, sépalo o no, en la singularidad de un poema, de un evento con o sin inscripción; única fuente de la singularidad. La de una buena mano en la cocina por ejemplo, o en la pista de baile. Mano milagrosa que no proviene sólo de la repetición estricta de reglas heredadas y materiales oportunos; sino que añade un *plus* indeducible de las rutinas que preaseguran efectos notables aunque reproducibles por cualquier meticuloso²

El mosquito dejaría de zumbiar si se supiera estándar en su acoso noctámbulo. El juguete de baquelita que nace y muere como eco iterable al infinito -como la fotografía- reclama

² Cualquier singularidad irrumpirá como diferencia no dialectizable en los cánones ya genéricos, las *manieras* maestras que como tradición y memoria heredada la pre-posibilitan y preparan. La singularidad de una escritura, sin embargo, nunca será tan abrupta como para no evidenciar estelas de herencia en su invención y novedad. En toda singularidad perduran condiciones genéricas en las que se recorta la novedad. El método lo es todo para el descarrío, la regla es requisito del acontecimiento. Tales restricciones genéricas en el poema —el alfabeto, por ejemplo— constituyen su condición necesaria, pero no la condición suficiente. Por ello aunque el poema circule en el intercambio, algo en el no circula, como en la moneda falsa, y que nos habla de algo sin predecesores, intraducible a la actualidad.

para sí el orgullo de haber constituido un suceso irrepetible, como regalo o fetiche de una escena infantil. Los pájaros se hinchan como odres porque en el instante baladí en que consiste su aleteo la vida se derrama insuplantable. Sería inicuo, entonces, para cualquier actividad, erigirse como purga de la poesía o ejercicio sin orgullo. Por genérica que nos sea la muerte nadie podrá sustituirnos en el eterno retorno del morir. El puesto de trabajo en la agonía es tan insustituible como un poema de Mistral por uno de Tellier, o uno de Tellier por otro de Tellier. Que pasen de mano, que sea posible decir “te cambio un Rembrandt por un Rubens”, sólo indica que los propietarios del objeto girarán, luego del traspaso, en torno soles distintos. En ningún caso indicará que las cosas mismas se hayan sustituido entre sí. Es a partir de la incambiabilidad que los constituye, que se pueden intercambiarse, comparar, entablar filiaciones y aires de familia entre poemas, darse mutuamente señales de vida y saludarse desde la insularidad o desde un fondo desaparecido de proveniencia.

A más de alguien podría ocurrírsele también que el estornudo que esa tarde sacudió al anciano ensamblado al respaldo de la silla en lo alto de la vereda junto a la puerta de su casa mirando la espalda del vecino que ensamblado también a su silla mira en la misma dirección recibiendo en el rostro la brisa marina en una de esas calles inclinadas que van a dar al mar en algún pueblo del norte de Chile , es tan singular e irrepetible como el ángulo con que cada comensal prensa el alimento, no habiendo protocolo que mitigue la mueca de comerse a otro para sobrevivir mientras se conversa, sin que se pueda saber lo que en verdad esta pasando. Tan singular e irrepetible como el actual crecimiento de las uñas de una mano, las notables uñas de Deleuze, o de su resto, por ejemplo.

No hay singularidad, sin embargo, fuera de la experiencia. En los mosquitos, en las uñas o en los pájaros de que hablábamos recién, no hay singularidad ninguna a no ser resonando en la peculiaridad de una escucha.

Entonces, y para acá veníamos, cuando Carlos Franz define su actividad expulsando a la poesía de la narrativa chilena de el último tiempo, como defecto de juventud, toca una cuerda de resonancias múltiples. Porque si miramos de lejos la serie de la *Nueva Narrativa Chilena*¹ —serie bajo cuya potestad Franz queda inscrito con la misma arbitrariedad que el resto—, se tiene la impresión de que en esa colección toda escritura es sustituible entre sí, de manera similar a los sucedáneos en el supermercado. Mucho es lo que varía entre uno y otro. Pero lo que varía, en cada caso, no es suficiente para marcar, más allá de la distinción, una diferencia.

Un mar de dudas nos cae encima y un pequeño escalofrío recorre el espinazo de esta afirmación. Pero aún recordamos que no hace mucho, la literatura se decía crecer desde “adentro” guillotinando el lenguaje y dando muerte, por un instante, a lo ya escrito, obscureciéndolo de modo tal que la frase fulguraba para, acto seguido, anublarse y dejar ver el universo doble en que se inscribía y recortaba su parpadeo. El neo-narrador no parpadea, no lee al escribir. Edita inyectando imágenes desde el menú virtual de experiencias envasadas, y según el tiempo, el ritmo, no de la obra, no de su producción, sino de la publicación y la circulación. Como si la diferencia irreductible entre tiempo de la obra y de la producción, y tiempo de la publicación y la circulación fuera ya inexistente, o se hubiera desvanecido en la circulación. Como si hubiera operado un cambio “de” tiempo, un desplazamiento “de” la historia desde un horizonte en que la historia, en tanto producción de obra, se debía a la obra de la

¹ cf. Carlos Olivárez, *Nueva Narrativa Chilena*, Ed. Lom, 1997,

nación por ejemplo; hacia un horizonte en que la historia comparece sin obra, sin producción, como pura circulación disolviéndose en la *performance* de la del mercado absoluto. Desplazamiento desde un horizonte en que la producción de obra ha tenido lugar bajo “relaciones de producción” acotadas y acotables por sendas poéticas de la producción histórica², y literaria³, artística; a un horizonte en que ya no es posible acotarlas en tanto todo se ha vuelto aleatoria circulación; desplazamiento desde un contexto en que “producción” y “circulación” eran polos de una diferencia y una jerarquía, de una experiencia, un destiempo, un desajuste. Desplazamiento hacia un contexto donde los conceptos mismos de obra, de “producción” y de “modo de producción” han entrado en quiebra, desvaneciéndose en la “circulación” sin obra, sin producción, sin modo de producción, sin diferencia, de modo que la obra, la producción y el modo de producción sólo tienen lugar en la circulación como circulación. Como si del *libro de arenas* nos inclináramos a la simultaneidad de Funes.

Paulatinamente se puede leer o escribir cualquier cosa y no variará el acto de leer. Como si toda lectura o escritura se hubiera vuelto sucedánea. Ser sucedáneas, sin embargo, no quiere aún decir ser lo mismo. Un pequeño desarrollo del gusto permitirá constatar que Franz y Fuguet son escrituras tan distintas como el Nescafé y el Colcafé. La especificidad de cada una, además, ha sido señalada por los mismos narradores y los “críticos” interpelados estos últimos por más de ciento veinte publicaciones. Escritores y críticos subrayan la inexistencia de un principio común que los reúna; excepto la contingencia, la simultaneidad de estarlo. Estar reunidos por la contingencia de estarlo no es actualmente, sin

²Vico, Rousseau, Kant, Hegel, Marx, Comte, Nietzsche, Freud, Heidegger,

³Poe, Coleridge, Hegel, Schlegel, Schiller, Baudelaire, Elliot, Valery, Luckaks, Barthes, Blanchot, Foucault.

embargo, un accidente trivial, sino un principio de rigor. No los reúne ni la escritura, ni la editorial, ni el estilo, ni la edad, ni la vida, ni la muerte. Los reúne la distinción. Es lo distinto e inconfundible de cada uno lo que posibilita que se los junte. La distinción es el principio del escaparate y del diccionario. Ciento veinte carátulas, marcando su distinción como promesa de un mundo insuplantable. Sucedáneos todos.

Que sean sucedáneas o distintas querría decir, entonces, que es improbable la confusión de unas con otras; que en cada una se activan operaciones de distinción, aunque en ninguna de singularización. Nueva narrativa no designa otra cosa que la distinción inclusiva como lógica de mercado. Lógica que exige constituirse en, desde, con y para la circulación; lógica que transubstancia a toda obra y toda producción -también aquella que un día fue obra y producción que interrumpió la circulación- actualizándola como circulación. En la circulación, lo mismo es Kafka que Isabel Allende.

Así, todo lo que un día fue original y sorprendente, como la aparición de monumentos tipo héroe en el caballo o intelectuales saludando desde una silla, emplazamientos significativos de cualquier orden que conmovieron en su día el espacio habitual, terminó desapareciendo en la familiaridad que, en cada caso, tramó la vida cotidiana como una llanura por la que se anda sin sorpresas. Así ocurrió con el surrealismo y el existencialismo y con los “ismos” en general. De una u otra manera todo el mundo los incorporó a su lenguaje espontáneo. Basta cualquier operación poco común para escuchar la exclamación: ¡es un deconstructivo! Pero si nos internáramos en alguno de los escritos que se consideran originarios de la deconstrucción, Freud y la escena de la escritura, o la misma diferencia, encontraríamos que esa palabra allí, tiene poca correspondencia con lo que cotidianamente se denomina surrealismo. Cosa parecida

ocurre con el marxismo⁴, el románticismo, el idealismo, lo kafkeano, lo platónico, y podríamos continuar, probablemente, con todo el léxico, hasta la palabra luna. Todo el mundo habla de poesía, de psicoanálisis o de filosofía y ha incorporado estos nombres a su lenguaje espontáneo. Y si para estos nombres hubo un día glorioso, trágico como se dice, hay también una actualidad en que lo trágico tiende a desaparecer, similarmente a los monumentos tipo héroes a caballo o presidentes sentados sobre un plinto, aplanándose en la circulación editorial, curricular y masmediática, la dignidad específica de sus orígenes, la dignidad específica de su canonización, la de su uso profesional, y la de su popularización. Quisiera subrayar, de un modo esquemático, antes de continuar, que para muchas de las cosas que irrumpieron originales y sorprendentes un día, hubo previamente un génesis poco glorioso (aunque no por ello poco febril), un proceso de producción de obra, al que luego siguió otro proceso, poco glorioso también (aunque probablemente excitante y conflictivo), el proceso de recepción y canonización de la obra, proceso que la constituyó tardíamente, en caso admirable, y que idealizó lo no admirable del proceso productivo, atrayendo sobre tal idealización, una larga cadena de instituciones: museos, editoriales, bibliotecas, especialistas de todo tipo, instituciones que la consumieron hasta disolverla en una actualidad de múltiples usos. Porque es el mismo proceso de recepción de una obra el que termina por hacerla desaparecer en los sobreentendidos de la circulación. Podemos elucubrar, por lo mismo, que toda obra desaparecida en la circulación sin obra, espera un visitante, una lectura amorosa que,

⁴ Quienes redactaron los artículos sobre los límites educacionales en la constitución del 80, sabían de marxismo, de marxismo televisivo, pero no de marx. La única doctrina prohibida en ese artículo, es la que promueve la lucha de clases. El texto de Marx, promueve el fin de la lucha de clases, porque la lucha de clases es el capitalismo. Según la constitución Marx debería ser el autor fundamental de la enseñanza en Chile.

atravesando la densa capa escritura o trabajo muerto que la normaliza, la recoja y resignifique, que piense lo no pensado en lo por ella pensado. Cuestión difícil esta en un mundo donde la lectura no pretende tomarse distancia con el cliché, sino que se interna en su abundancia, como si el inconsciente se hubiera objetivado ya y no fuera posible un brote, una activación, una insistencia desde la zona primaria que habilite un desplazamiento de la zona secundaria.

¿Qué es lo nuevo de la “nueva narrativa”? Si algo designaba lo “nuevo” era la irrupción, en medio de lo consabido, de un desvío irreductible a los códigos vigentes gracias a los cuales un determinado estado de cosas se desenvolvía habitualmente. Tal desvío, y lo que deja circulando como efecto, ha de tener la virtud de remover a gran parte, si es que no a todas las instituciones y códigos en que dicha comunidad se desenvuelve y precomprende; códigos los cuales se revelan dialécticamente impotentes ante el desvío. Novedad que, si efectivamente era tal, no se dejará cambiar en el intercambio, concitando una modificación en los hábitos (manuales e intelectuales) de la comunidad en la que irrumpe como un huésped extraño. Bajo la expresión “nuevo” se expresaba, entonces, la insistencia de un residuo —lo moderno, lo disruptor, el reprimido que retorna— que no se deja asimilar por los cánones tradicionales de clasificación, exégesis y explicación, cánones los cuales, interpelados en su globalidad, fracasan en su fuerza y posibilidad normalizadora, poniendo en crisis la comunidad (totalidad) que en ellos se sostenía. Lo nuevo-moderno no puede ser, entonces, “deducido de” ni “asimilado por” las premisas institucionales en medio de las que irrumpe, constituyéndose en elemento indigerible, algo que no circula en medio de la circulación. A condición, eso sí, que su balbuceo inaudible se haya erigido como idioma de la literatura renovándola. Si la actualidad es aquello que llamamos “circulación”, la

nueva narrativa sería escrita en la circulación para circular sin entorpecer los flujos, cosa que habría logrado de manera espectacular al punto de confundirse con la circulación misma. La nueva narrativa, entonces, deseo sólo de circulación. Lo interesante de la NN, es que se ha sumido en un modo de producción no literario o post-literario de la literatura, en una producción sin modo de producción, en una producción que se ejerce en la circulación.

Si le tomamos la palabra a Fuguet, lo nuevo de la nueva narrativa nada tiene que ver con la irrupción de un desvío irreductible de la norma, porque la *nueva narrativa* carece de contexto de irrupción. No está referida a tradición alguna, no hay para ella “un padre que matar”, “la generación anterior simplemente no existió”... “quedando todos a su libre arbitrio”... “haciendo lo que podían”. ¿Qué podría querer decir esto? ¿No tener pasado es no tener presente (como diferencia o deuda con el pasado) ni futuro (como diferencia o deuda con el presente en su deuda con el pasado)? No tener pasado quiere decir, y eso dice Fuguet, ser absolutamente actual. Lo nuevo de la nueva narrativa no es lo nuevo moderno como intempestividad en que se abre la diferencia, la ruptura con la tradición en la tradición, la nueva lengua en la lengua. Nuevo, en *nueva narrativa*, es lo “neo” indiferente a la actualidad. Neo es lo «actualísimo» sin novedad, sin acontecimiento. Nueva narrativa o publicaciones sin obra querría decir entonces, liberalizadas de todo porvenir.

Nueva narrativa habla, entonces, del abandono de una idea de la literatura como fidelidad a una obra (Blanchot) en que la escritura, incapaz de llevar a cabo lo que carece de término, hace de ella el lugar cerrado de una actividad inacabable. Fue Proust, la escritura llamada Proust —no la persona, tampoco el escritor—, lo que nos heredó la epopeya de habitar en la obra, haciendo de ella el ámbito de la

biografía, no en el sentido de la prosopopeya autobiográfica, sino como vida disuelta en una obra interminable. Hoy en día experimentamos la transición hacia una literatura sin obra, abierta en los estímulos e imperativos del intercambio, que en el suspenso de una relación incontable con la obra. Nos habituamos a la metamorfosis del espacio literario en espacio publicitario, del libro en empaste, de la producción en circulación, de la obra en publicación. Las imágenes y lo impreso son la realidad. Sólo lo que circula es verdadero. De modo que si el escritor no publica, se sigue que anda falto de obra. Y si lo hace y (se) vende, el dividendo editorial es referido literalmente a un valor de obra. Aunque el tiempo, la fidelidad a una obra, es inconmensurable con el tiempo y la fidelidad de la publicación. “Me ha llevado toda una vida resignificar unas cuantas palabras”, ha dicho Victor Hugo. ¿Qué tiempo, que editorial, que presupuesto puede financiar “toda una vida” absorta en resignificar unas cuantas palabras? ¿Qué presupuesto puede financiar el presupuesto de esa escritura, de esa memoria literaria? ¿Cuál es el canon de la escritura de Victor Hugo? ¿No ocurrirá lo mismo en la filosofía, y en general, que la circulación es ya el espacio de la producción, que no es posible distinguir o separar estas esferas, no es posible una división del trabajo entre producción y circulación. Bástenos, por ahora, recordar que hubo épocas en que había obras y no publicaciones, productos y no mercancías.

Por mi parte estoy interesado, en un primer momento, se habrá notado ya, en volver a resaltar el divorcio constitutivo entre la producción y la circulación, la obra y la publicación: la obra no es la publicación; la publicación no es la obra; divorcio que el sentido común del escritor daría por sentado y que la actualidad literaria tiende a indiferenciar. Por mucho que el “infierno de la producción” (póiesis) haya sido “subsumido” en el paraíso de la circulación (mímesis), de

manera que la producción es producción en la circulación, en la mimesis, recordamos —¿duelo o melancolía?— un modo de producción en que la escritura se pensaba como *póiesis* antes que *mimesis*, como obra antes que publicación, privacidad antes que publicidad, interrupción de la circulación, déficit de circulación, déficit de mundo como decían los románticos. Déficit de mundo como “pasión” de mundo, como *plus* mundo o sentimiento de que el “mundo” es más lo sublime es el modo como el hombre experimenta la caducidad de la existencia (nunca más de Poe), precomprensión de la existencia como pérdida, la muerte. Deseo de inmortalidad, de absoluto. Sentimiento de que todo cesará un día, desinterés por la realidad inmediata, aristocracia en el desprecio por la facticidad, desinterés por la finitud, la obra total, el poema total es ese absoluto, aunque no se logre. Su imposibilidad es la raíz del romanticismo, la conciencia de la imposibilidad de la no finitud a la vez de la melancolía ante la finitud de la finitud. (cristiandad) Fundirse con lo absoluto De la vida informe a la forma sin vida y de la forma sin vida a la vida absoluta o la forma absoluta: el poema. (Hegel)

Vista y oído, sentidos que no pueden poner en escena lo sublime, sentidos que abren a lo sublime, pero lo cierran a la vez. Lo sublime más bien el tacto y el olfato. Pero lindes con lo asqueroso.

El romanticismo, el arte romántico, se propone indagar lo sublime en el reino nouménico, en lo irracional, lo inconsciente.

Lo nuevo de la nueva narrativa no reside en ningún poder de anticipar en imágenes o apostrofar la aparición de un cambio de horizonte todavía imperceptible, ni inventando nuevas formas ni trayendo a cuento formas desaparecidas. La condición de la NN es desde ya la circulación (mimesis) sin

producción (póiesis), la producción desaparecida, disuelta en la circulación como su reiteración sin diferencia, sin interrupción. Esta repetición o mimesis sin diferencia es la “condición fascinante” en que la NN, sépalo o no, se ha sumido.

El propósito de este escrito, en cualquier caso, no es aportar elucidaciones al asunto. Me interesaría más bien colaborar en obscurecerlas, suspender la claridad que nos envuelve, porque es gracias a la claridad que no vemos, que apreciamos y apreciamos cotidianamente a la narrativa de transición.

Entre Blanchot y Barthes

La obra no se deja comprimir en la literalidad de los códigos que la distribuyen y conminan «obligándola a decir» según cláusulas y materialidades específicas, desarraigándola de su paraíso irrepresentable, inmemorial. La *escriptura* también es un principio de ocultamiento. En el romanticismo, por ejemplo. La criptografía puede formar parte de su vocación. La veladura podría ser su virtud. La obra, entonces, permanecería en el ámbito de lo no escrito en lo escrito, de lo desaparecido en lo aparecido, aunque indicada a partir de lo escrito; y buscaría decirnos algo que irremediablemente hemos perdido y que no debimos perder, dejándonos saber, al mismo tiempo, que ninguna literalidad podrá recuperar aquello, y que precisamente por eso perdido es que la literalidad se convierte en literatura: “la literatura se pierde y se encuentra la traducción” (R. Frost) y nos habla de una revelación que ella frustra, y a la que querría encaminarnos. La inminencia de una revelación que no llega a darse (Borges). Y en ello, en la inminencia, reside su fuero estético. La obra retrocede desde que la página en blanco se fragmenta

en signos. Ni la tela, ni las capas de pintura, ni las pinceladas, ni la imagen son la obra, ni nada que pueda materialmente realizarse, dice Blanchot. En ningún signo de la partitura está la sinfonía. En ninguna de las frases de las partituras de Schubert, escuchamos Schubert. Pero suena una melodía en la radio, un Spot en la televisión, y decimos Schubert, como si una sola música, una sola melodía primaria, lo hubiera hecho escribir, melodía que insiste en cualquiera de sus frases, sin estar literalmente en ninguna, como si cualquier fraseo fuese una metonimia de la melodía primaria literalmente desaparecida aunque literariamente omnipresente. Lo mismo ocurre con la literatura. Bastan unas cuantas frases para que reconozcamos la insistencia de una obra. Lo mismo ocurre con el buen criminal. Nunca el mismo crimen, nunca un documento delator; pero algo insiste en cada uno de los crímenes, algo que inhallable en ninguno de los despojos, permite identificarlo. El crimen, la melodía, la obra primaria, en el sentido freudiano de la “escena primaria” es imprescindible, escapa a la metafísica de la presencia, y escapando insiste como huella digital.

Ninguno ni muchos vocablos escritos serán la obra, aunque todos se deban a ella. Que la infinitud de la obra se asiente en vocablos irremplazables aunque tentativos, no quiere decir que la obra se agote en lo escrito y su ley. La pluralidad de vocablos escritos no engendra derecho sobre la diseminación de la obra. Lo literal no seca lo literario que se multiplica indefinidamente en la escritura y en la lectura. Por eso en la escritura de obra habrá siempre un lugar donde explícitamente la escritura fracasa abjurando en favor de la obra. Ese fracaso es el amor del texto a la obra, de la literalidad a la literatura. Probablemente Kafka ordenó quemar sus papeles para incorporar en ellos el gesto de borrarse haciéndole una venia, irónica y amorosa, a la melodía pura e impresentable que tramó todos sus escritos.

La obra comparece en la escritura como melodía «siendo» en el texto que «es», como la muerte siendo en el cadáver. La soberanía de la obra escapa y comparece ante la ley que la inscribe. En este sentido la obra escapa a la pompa editorial así como la muerte escapa a la pompa fúnebre. La obra, como la muerte, es soberana porque invade y subyuga sin ser afectada por quién que la padece. Ni el poeta ni la obra ni la escritura parecieran, por lo mismo, entrar en mutua relación, sino chocar pasando la una por el otro en permanente dislocación. No como la agonía pasa por un cuerpo que se resiste a morir, escribiendo sobre las sábanas esa resistencia. La diferencia entre las huellas que el moribundo deja sobre las sábanas o que el resucitado inscribe en la tapa interna del ataúd, y la escritura de un poema, es la felicidad. El poema siempre es feliz, distante de la necesidad, de la circulación y de la póiesis, favorable a una forma que se vuelca a lo desconocido, nunca como grito ni movimiento de desesperación. Un lujo abstracto, despersonalizado, por lo mismo, un «gasto improductivo» desdramatizado, innecesario, no como la contraparte de lo necesario, sino como la indiferencia y la despersonalización estricta que rige a la escritura. La diferencia de un trazo poético y los rasguños que hace en la tapa interna del ataúd el paciente de un entierro prematuro podría ser suficiente para marcar el tipo de necesidad de que se trata en cada caso. El trazo del poema se funda en la felicidad, y la felicidad es la distancia de las emociones. Por eso no hay felicidad en quién se quema vivo. Su gesto nos somete al espectáculo del fin de la distancia, apocalipsis de la división del trabajo y caída en la pasión ciega, en que el trazo dibuja la ausencia total de lujo. El tiempo no perdona lo que se realiza sin tiempo. El arte siempre tuvo poco tiempo en relación a la obra. Y ese poco hubo de invertirlo en pagarle a ella una deuda insalvable. La obra, como la muerte, sin trabajar, sin producir, mira con

desprecio el esfuerzo del arte. Cualquier trabajo es lamentable frente al ocio de la eternidad. Si en la lucha sin tiempo, el arte consumió sus días en estrategias de eternización, bajo el nihilismo de postdictadura el arte, como impío valor de cambio, cobra su venganza. En postdictadura domina el escritor y el pintor sin obra, es decir, el periodista y el diseñador, el publicista. Cualquier empaste se simula en escritura .

De una forma, el tiempo efímero a la inmortalidad de un escrito en el que todo es definitivo (literal) y, sin embargo, a la vez, todo transformable y móvil (literario), El poeta no se deshace en arañazos sino en el lujo, la precariedad suntuosa que habla de lo que excede. De ahí que el canto no es paráfrasis, interpretación ni copia de un “original”. Ni puede ser tampoco, narración, *mímesis* hermenéutica, traducción ni metáfora. La escritura es rozada por la obra como el viento sopla la flauta eólica.

Cómo sea que el mundo de la obra resuene en la superficie de la escritura es algo que literalmente no se podrá saber. Antecede a todo saber. Constituye un acto sin precedentes que destruye el saber abismándolo en una circularidad que en cada solución se abre a lo ilimitado que el saber violenta.

Filosofías de la composición y del origen de la obra de arte, principio del genio, de la musa o del furor, de la concentración del talento histórico, sociologías del arte, pueden letrar las condiciones necesarias para el acto creativo, pero la condición suficiente de su acontecimiento, siempre será literaria y no acabará de ser dicha, a posteriori, si es que el lenguaje se abre a la inhumanidad de la escucha sin caer en el sublime del principio. En este sentido el acontecimiento viene después, se nombra después, se reconoce cuando ya está instalado, cuando no acontece. De la

irrupción del acontecimiento no podemos hablar hasta después. Y de lo que no podemos hablar, es mejor callarse.

Cualquier modelo de creación es efecto de creación de él mismo.

Supongamos, entonces, suposición que más adelante habremos de contrariar, que la soberanía de la obra se despliega antes de su ejecución escritural, así como el Corán, para los musulmanes que, según ellos, siendo anterior a la lengua árabe, estaría escrito primeramente en el cielo que en el arábigo. La escritura sería un caso de la obra, así como la vida un caso de la muerte, y un caso muy raro. Según esto, la obra condesciende a la escritura, tanto como la escritura se debe a la obra, aunque la traicione al trasladarla a un cuerpo finito abjurando de su encomienda interminable. Por eso es que la idea de un texto definitivo corresponde a la religión o al cansancio, como sugiere Borges, y no a la literatura. De ahí también que publicar una obra, como enterrar un muerto, se justifica para no emplear toda la vida en maquillar melancólicamente la fórmula que se suelta al pie de lo indecible.

La escritura, por su parte, no podrá avistar la obra sino a través del idioma en que se trama, y nunca al desnudo. Como ese libro infinito que hacía desaparecer irremediablemente lo leído en cuanto se plegaban sus páginas, la literatura se abre por un instante y se pierde irrecuperable en la literalidad de lo escrito. Así el escritor pertenece a la obra que no le pertenece, y que lo absorbe lejos del tiempo civil sin que pueda reclamar para sí ninguna propiedad sobre ella —como el paciente que “ha hecho” una enfermedad no puede reclamar propiedad alguna sobre ella— atrayéndolo cada vez más a la Biblioteca de Babel donde cada palabra, en tanto cita, activa la memoria indefinida del lenguaje sin que su

voluntad ni su entendimiento puedan consolidar un dominio sobre las indefinidas resonancias. El escritor pertenece a la obra y a él le pertenecen un montón de palabras estériles cuya genealogía se abre en el vacío de lo inconcluso, ignorante de cuántas palabras podría intercalar entre una y otra para concluir, y flota en ese vacío como el pintor en una tela mayoritariamente iluminada en colores que sus ojos no pudieran ver, o en una música preponderantemente compuesta en una clave inaudible para sus oídos contemporáneos; palabras que irrumpen, a veces, como miembros amputados de un idioma desconocido, salpicando la atmósfera del otro idioma a través del cual se lanzan provocando la pregunta por el mundo al que pertenecían. Porque no se trata aquí de una escritura que obedece el dictado de un dios reunido o de una musa o sentido único, sino de trazar, como un sismógrafo, las vibraciones que zumban con el roce de aquello que excede, haciendo tañer el límite de la lengua, anunciando, sin que aún se escuche, el libro, el idioma, la lectura que vendrá, y que no puede ser asimilado al viejo idioma, por mucho que éste sea su inmediata caja de resonancia. Escritura cultural, digámoslo así, que en la biblioteca se convertirá en la ruina de un modo de producción desaparecido.

Si así, velada y abierta en lo escrito, la obra se expone o publica y se vende o circula por doquier; o si su *scripta* florece y se ensancha indefinidamente con las múltiples lecturas que, como coronas, se depositan sobre su letra, todo eso, es un efecto que la obra no busca, no calcula, ni le importa asegurar. Los efectos *a posteriori* de la obra escrita constituirán sólo su esencia histórica, con la cual la obra displicente no entra en relación, al igual que la muerte no se apiada del cuerpo al que soberanamente penetra. Porque *a priori*, bajo esta primera perspectiva, la obra carece de esencia. «Es», y nada más. Por eso la escritura de obra se

debe a lo intempestivo que no termina de alojarse en ninguna actualidad.

La obra como lectura

Pero es probable que la obra no sea antes que la escritura y su arte sino, más bien, posteriormente su efecto específico. Que no sea la obra la que condescienda a la escritura, soplándole frases como cadáveres que la muerte vomitara fuera de sí. Es probable que la escritura carezca —como el ojo del pájaro— de anterioridad y profundidad excepto la superficie de lo ya escrito que la antecede y la pre-inscribe como *a priori* material, como memoria infinita que hilvana la mano de los que pretenden (dis)continuarla; tradición de las escrituras muertas que “oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”. Que la obra sea sólo un efecto de superficie y que, al igual que las imágenes en el espejo, su «doble» literario constituya una ilusión del plano. La obra, en la escritura, sería a *posteriori*, por tanto, el efecto de una lectura y no la resonancia de una anterioridad. La escritura, entonces, nos ilusionaría con dobles inmemoriales que sólo en la lectura de una superficie tiene lugar.

Hay, pues, un modo de determinar la obra, que no se interna en la anterioridad de una obra, pintada luego sobre el papel o verbalizada en un diván; sino en lo inacabado de una posteridad. ¿Qué podría ser la escritura sin la lectura? El mensaje de la Biblia prolifera según las lecturas que lo van construyendo. Ser, en el caso de la obra, es ser leído. La obra, entonces, no es más que la historia de las lecturas que la re-escriben, sin que de ninguna de ellas pueda predicarse (in)fidelidad. Para hablar de (in)fidelidad tendríamos que suponer un original exacto, lo que en este caso no podemos hacer, dado que el original se constituye en la lectura. ¿Cuál

podría ser la traducción fiel de las imaginaciones de Homero, de los irrecuperables hombres y días que él se representó. Ni siquiera la primera de aquellas traducciones, la que el mismo Homero —¿y cual podría ser el mismo Homero en medio de las transformaciones que dieron curso a su vida?— escribió, la cual no constituyó más que un aspecto, una traducción de las indefinidas representaciones de los hombres y días que lo circundaron. Aquí, lector múltiples culturas y lecturas. Pero aquí también, mercado.

La única mismidad reside en el cadáver literal, la fórmula definitiva, la letra amenazada siempre de descomponerse en interpolaciones, incendios y restauraciones de su momia. Pero si la escritura presupone a la lectura, la univocidad de la letra se abre a la polisemia. En la letra la lectura se reúne. En la lectura la letra se dispersa. La letra reúne lo que la lectura disemina.

La multivocidad de la obra en la lectura, no es fruto de una vaguedad en la expresión, sino efecto del trazo estricto. El equívoco, la ambigüedad, la imprecisión en la fórmula mata la literatura, que entonces se transparenta para esta o estotra imagen o recuerdo sinónimo, y no para la *mneme* irrecuperable que, más profunda que el mero recuerdo, se hunde en lo inconsciente que no acabamos de recordar.

Bajo esta hipótesis el escritor no escucha los dictados de una anterioridad, sino que lee en lo escrito que le antecede los balbuceos de una posteridad no prevista que comienza a venir en «su» escritura, el nuevo modo de leer que ella instaura y pre-escribe. Por eso el escritor vive en la actualidad del crédito del mañana. Escribe, entonces, como póstumo, como muerto, para una posteridad no dicha, ilegible aún en la lengua presente. Cuando escribe se ve muerto e inmortal al mismo tiempo. Traza señales como uno que se

inhuma en vida para exhumare en lo advenidero de su inscripción, vive del crédito del mañana.

La ilusión de una obra previa, no sería, sin embargo, ilusoria. Tal ilusión «es», y constituye a la literatura, bajo esta perspectiva ahora, en lo que es, a saber «obra escrita». Sin interioridad alguna, la escritura literaria promete la guarda de un tesoro ilimitado atrayéndonos hacia una intimidad inexistente. En ella nos internamos sin penetrar un ápice. ¿Cómo podría penetrarse lo que carece de interior? El «don» de la escritura es lo que la lectura le ha donado. Bajo la ilusión de internarse superficie adentro de la página, la superficie escrita explora la fantasía del lector.

Pero ¿no determina la escritura a la obra tanto como la obra a la escritura? Ninguna sanción unilateral sonará conveniente. No parece posible marcar un origen simple de la escritura, la obra, la lectura. Y si nos viéramos forzados a decidir, nos cobijaríamos en la retórica del círculo. Sólo nos mantenemos próximos a la literatura allí donde las cosas bailan sin solución, como los dedos sobre el teclado. Obra, escritura, lectura, anterioridad, posterioridad y posteridad, tienen holgado lugar en el círculo literario.

La obra como cenotafio

Es posible también que la obra no se deje determinar por ninguno de los enunciados precedentes, ni como anterioridad a que la escritura se deba, o anterioridad que la escritura registre, o pinte; ni como mano que difiere el trazo para (re)trazar indefinidamente la forma, como si la plenitud de la obra fuera el grado cero del sentido en marcha, como forma pura o *performance* el día después de la significación (del saber y la teología); ni como historia de las lecturas que

escuchan o descifran lo ya escrito desde lo no escrito o escuchado en ello, desde un secreto que circula invisible en todas las voces; ni como análogamente a los cenotafios en las carreteras, como superficie que sin contener nada dentro de sí atraiga hacia una intimidad inexistente, y robe a la fantasía del lector, al diccionario, la biblioteca o las escrituras, las hablas, las experiencias que constituyen su fantasía, el «doble» que este cree robarle. Es posible que “ningún poema esté destinado al lector, ningún cuadro al observador, ninguna sinfonía al auditor”. Ni esté destinado a hacer legible el mundo, la historia, la sociedad, la libertad, la psique; ni a ser traducido por ellas. Como la calavera que vacía sus ojos y ríe ante el que la llora, o ante el que de ella se protege, o del que apoyado en su cráneo interroga el sentido y hace informes de emancipación.

El sentido no es su ocupación. Ningún ser lo precede o excede; ningún tiempo anterior ni posterior. Ningún origen, aunque no pare de originarse, de avanzar retrocediendo infinitamente sin cesar de poner en cuestión la genealogía. Sólo se ocupa en el descanso eterno, ahí y ahora, de su figuralidad antes del signo y el referente, de la subjetividad y la objetividad. El poema es singular en tanto afuera de la subjetividad y de la objetividad, de la literatura y la literalidad, como radical desfuncionalización de la interpretación y de la operación, del enigma y del mecanismo como una completud sin diferencia entre literalidad y literatura, significante y significado. Que la lectura, por tanto, no agregue nada. Que al contrario, se reste a la cosa o se deshaga de sí ante esa superficie. La obra acontecería como «expresión pura» o cadáver sin sepultura que se erige en túmulo de sí mismo o epitafio. La obra sería la memoria de sí como poesía llana que sigue su curso indiferente antes o después de lo que a partir de ella se lee o escribe. De la obra, el universo o la memoria absoluta (absolutamente

irremontable), nada se excluye, nada se ahorra. La memoria total es indistinguible del olvido total en que lo real retorna infinito. La obra, como expresión cruda de sí, como inscripción, entonces, sigue su curso indiferente. No habría lengua humana capaz de ser la obra, sin cumplir el requisito de desmantelarse por completo para serlo. Desmantelamiento que a poco de ser inaudible, circula por doquier: escaparates, museos, universidades, paseos y talleres. Pero en medio de la circulación no se deja cambiar ni consumir, como la muerte, que por mucho que circule en la empresa funeraria, se sustrae a los cementerios, a las pompas y los cadáveres.

La escritura crece. La scripta crece.