

CO-INCIDENCIA

Si de pronto un día lo inconsciente se objetivara, una indescriptible losa sólida extendida por doquier encima de las cabezas comenzaría levemente a aplastarnos. Poco a poco, bajo la presión de su peso adherido por ventosas a las orejas, iríamos cayendo de uno en uno a causa de la *fatiga*. Imaginemos ahora al último que soporta de pie la carga completa mientras el volumen le dobla las rodillas hasta tenderlo sobre el suelo. El último, sepultado bajo la losa, vería cruzar a través del espacio umbrío del párpado interior, nombres como meteoros incandescentes que, oriundos de la "cosa en sí", atraviesan la atmósfera de sus visiones hasta incrustársele en el seso dibujándole huellas en la masa encefálica como los cráteres de la luna. Tendido bajo esa masa el último escucha la obra:

(1) La obra como dictado

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. La *escriptura* también es un principio de ocultamiento. La criptografía forma parte de su vocación. La veladura podría ser su virtud. La obra, entonces, permanecería en el ámbito de lo no escrito en lo escrito, aunque indicada a partir de lo escrito; y buscaría decirnos algo que irremediamente 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. Así, la escritura, cuando es literaria, nos habla de una revelación que ella frustra, pero a la que querría encaminarnos. Y en ello 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. 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 —más aún si se considera que todo vocablo, independientemente de la experiencia que en cada caso lo conjure, es expresión involuntaria de la memoria de cuantas experiencias se han hecho palabra con él— 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, cuando brota de la literatura, no seca lo literario que se multiplica indefinidamente en la lectura. Por eso en la escritura de obra habrá siempre un lugar donde ella explícitamente fracasa abjurando de sí en favor de la obra. Ese fracaso es el amor de la escritura a la obra, de la literalidad a la literatura. Kafka ordenó quemar sus papeles para incorporar en ellos el deseo de anularse y dar lugar a la obra. Neutralizó en sus escritos toda intencionalidad por fuera de la obra.

Su escritura, sin desaparecer, se eximió de la voluntad de publicarse por sobre la obra a que se debía.

El mundo de la obra, entonces, comparece en la *mise en scène* de la escritura como algo «siendo» en esto que «es», como la muerte siendo en el cadáver. La soberanía de la obra, su posibilidad, escapa a la ley, el marco 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 aquello que la padece. Ni el poeta ni la obra parecieran, por lo mismo, entrar en mutua relación, sino chocar pasando la una por el otro en permanente dislocación. Dificultad del poeta que se deshace para hacer resonar lo que lo 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 así como el viento roza 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, siempre será literaria y no acabará de ser dicha si es que el lenguaje se abre a la inhumanidad de la escucha. Cualquier modelo de creación es efecto de creación 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 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.

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 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, soplandole frases como cadáveres que la muerte vomitara fuera de sí. Es probable que la escritura carezca —como el ojo pájaro— de anterioridad y profundidad excepto 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 palabra, 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.

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 exhumarse en lo advenidero de su inscripción.

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, posteridad 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 ni, 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 el «doble» que este cree robarle. Es posible que “ningún poema esté destinado al lector, ningún cuadro al observador, ninguna sinfonía al auditor”. No está destinado a hacer legible el mundo ni a ser traducido por él. El sentido no su ocupación. Sólo se ocupa en el descanso 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. No satisface ninguna condición de interpretación. Tampoco opera. No opera reflejos ni registros. Se ha parado sin mundo 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. En tanto completud no hay en el nada perdido, un sentido, una literatura perdida en la literalidad, literatura que podría añadirse a la literalidad. El poema es solo textual, esto es, real. Se haya dispuesto antes o después de la literatura, como “completud sin plenitud”. 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 no acontecería como intercambio entre un autor y un intérprete. Esos dos lugares se desvanecen desviados hacia su don. 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, sigue su curso indiferente antes o después de la inscripción en que resuena. No habría lengua humana capaz de ser la obra, sin cumplir el requisito de dismantelarse por completo para serlo. Dismantelamiento 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.

...

Para el párpado insomne el día es una noche iluminada donde el otro se experimenta desde la mirada que se tiene con los gatos muertos sobre la losa que lograron

arrimarse a la cuneta buscando dormirse con almohada en algún barrio residencial. Puesto de pie sobre la dura superficie del material y bajo el pináculo de la luz solar, el ojo en desvelo columbra el subsuelo bajo la sólida losa a lo largo de la extensión irregular. A trechos discontinua, la losa presenta cortes rectilíneos de variados tamaños. En la hiper ciudad ya no hay cortes. La tierra está rigurosamente bloqueada debajo y lo que de ella se avizora en la superficie es tierra extraída, puesta encima, y almacenada en rectángulos cuyo fondo está enlosado. La hiper construcción está cabalmente clausurada por el piso y por arriba una esfera invisible, vibrando, destila lo que cae desde el cielo y purga el panorama que se eleva desde el ojo hacia el éter.

...

Para evitar el lirismo del éter, del cielo y del subsuelo como límite exterior, la mirada insomne despliega otra rutina y enfoca los techos, las murallas y los vidrios que se ofrecen como envoltura inmediata. Luego los adornos que cuelgan de la pared, las fotografías de seres queridos, dibujitos y demases. Todo ello seguido por el espacio en que flota la silla, el televisor y la cama, espacio contiguo a la frazada bajo la cual una oscuridad envuelve al pijama. De ahí la piel, la carne, algunos órganos y el esqueleto. Desciende desde el techo como vestido hasta el hueso como desnudo. La calle le aparece ahora dispuesta para cualquiera que viajando de noche advierta desde la ventanilla de la máquina los visillos cerrados, y prevea los cuerpos tirados durmiendo fuera de pose, como las sillas desordenadas en torno a una mesa antes del aseo matinal.

...