

Menos de mundo

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

Cómo citar: Hernández, C. (2025). Menos de mundo. *Vitral. Revista de Teoría y Creación de Arte.*
(Recibido: 2 de agosto de 2024; Aceptado para su publicación: 8 de noviembre de 2024)

Resumen

El presente artículo defiende que el goce de la escritura se encuentra en dejarse llevar no por la ausencia de sentido, sino por una especie de virginidad del sentido. Es evidente que ha tenido un origen menos poético: la escritura nace con el comercio, con la necesidad de contar y cobrar, pero pronto se independiza y cuenta y cobra sus propias piezas. La escritura tiene que ver todo con el cuerpo, aunque no se escriba con él, porque es algo cuya materia interesa no sólo como soporte. Es la relevancia del significante, que una lectura rápida o irreflexiva tiende a obviar. Utilizando a Oscar Wilde, a Charles Baudelaire y a Marcel Proust, por una parte, y a Maurice Blanchot por la otra, se contrapone la escritura literaria a la Metafísica para medir sus alcances.

Palabras clave

Metafísica, Literatura, Oscar Wilde, Maurice Blanchot

Abstract

This article defends that the enjoyment of writing is found in letting oneself be carried away not by the absence of meaning, but by a kind of virginity of meaning. It is evident that it has had a less poetic origin: writing was born with commerce, with the need to count and collect, but it soon became independent and counted and collected its own pieces. Writing has everything to do with the body, even if one does not write with it, because it is something whose matter is interesting not only as a support. It is the relevance of the signifier, which a quick or thoughtless reading tends to ignore. Using Oscar Wilde, Charles Baudelaire and Marcel Proust, on the one hand, and Maurice Blanchot on the other, literary writing is contrasted with Metaphysics to measure its scope.

Keywords

Metaphysics, Literature, Oscar Wilde, Maurice Blanchot

I

La idea que se deriva de una lectura no demasiado académica de algunos artistas es la siguiente: el arte es, en general, no sólo una creación humana, sino el límite ontológico de la misma; se encuentra en su borde. No es un tipo o una clase de acción entre otras. Es allí donde y cuando la creación se despide de su formato y de su referencia específicamente humanas. ¿Cómo lo logra? En cuanto tal, es la técnica susceptible de sobreponerse y sobrepasarse a sí misma: capaz de interrumpir el automatismo —y la bondad, es decir, la utilidad— de la creación técnica. El arte es una acción humana que deja el espacio suficiente como para permitir que lo humano mismo aparezca como lo que básicamente es: a saber, creación, es decir, ficción. El arte es, en tal respecto, la exhibición del fetichismo de todo lo humano. Por lo mismo, no hay obra de arte si no se encuentra en ella acogido el *más allá* o el *menos que* o el *siempre no* de lo humano. En otras palabras, y parafraseando a T. W. Adorno, el arte es humanización, pero humanización incompleta. Más aún, designa no la imposibilidad sino la inconveniencia de alinear al mundo con nuestros intereses. Marca la frontera interna de lo humano. Es, digámoslo de esta forma, una cuenta regresiva a la oscuridad. El humanismo se encharca enfadosamente en esto que podemos calificar como una constante amenaza de infantilización. Lo humano se piensa como lo resguardado de ese borde, pero la obra de arte instruye y opera en un sentido diferente, acaso opuesto. En ella se advierte hasta dónde lo humano es ante todo ese límite, una línea móvil que se desliza, resiste, se rompe, forma nudos con aquello que en principio la rechaza. Un puente, por supuesto, pero también un pozo. La obra indica que lo humano está anclado sin remedio en lo otro de sí. No nos encontramos demasiado alejados, por cierto, de aquello que Hegel asegura a propósito de la belleza: “[ella] es”, dice, “el ideal, el pensamiento que brota del espíritu; pero de tal modo que la individualidad espiritual no es aun para sí, como subjetividad abstracta llamada a desarrollar en sí misma su existencia hacia el mundo del pensamiento. Esta subjetividad tiene todavía, en ella misma, su modo de ser natural, sensorial” (1983, p. 142). ¿Qué significa esto sino que la belleza es aquello merced a lo cual la alteridad radical —lo no humano— no ha podido ser consumada ni consumida, que no ha sufrido la

correspondiente y humanamente conveniente conversión en medio? No del todo. Por cierto, ese *todavía no* es lo que entre otras gracias nos ayuda a distinguir el arte de la técnica. No es que la moral, la política y el arte sean la manifestación o la organización de distintas facultades de los seres humanos. Es la misma facultad —Hegel la llama, más propiamente, negatividad—, sólo que, en eso que llamamos arte, la negatividad se encuentra alterada, deteriorada y como detenida. Negatividad purgada de sí. El arte comienza siendo —como todo lo demás— una estrategia de anulación o reducción de la alteridad, eso que Hegel asocia con el ser “natural o sensorial”, pero, propóngaselo o no, termina siendo una estrategia vuelta contra sí misma. En la obra, cada hombre comunica, transmite, cifra y descifra, quizá se esfuerza por englobar, asimilar y al menos dar nombre o imagen a lo otro de sí, pero el resultado —eso sería lo estético— es infinitamente menos su absorción sin restos que la revelación del carácter artificial e incumplible —incompletable o no totalizable— de semejante búsqueda o aspiración. Lo bello no es la presencia de la Idea en el espíritu (o en el cuerpo “natural y sensible”), sino el efecto, el inesperado efecto, el inoperado efecto de su rarefacción en el corazón de la obra misma. Al margen, siempre al margen del tiempo. A pesar de nuestros casi incorregibles tics humanistas, Oscar Wilde llevaría la razón. El arte jamás ha sido la imitación de la naturaleza, porque sin la obra no tendríamos ni siquiera una idea de la naturaleza. Sólo es posible hablar de belleza natural si antes la hemos visto artísticamente representada. La naturaleza admite el atributo de la belleza si previamente el arte ha operado sobre su faz una transfiguración. *La tempestad en el mar* nunca habría sido la tempestad en el mar —*esa* tempestad— sin la pintura de Turner. Semejante idea wildeana no pasaría de ser una variante o una aplicación del sistema hegeliano si no rompiera explícitamente con su nuclear aún si prismático humanismo. “El arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo”, escribe Wilde desde el sereno margen de sus *Intenciones* (1975, p. 32). Ante tal afirmación encallan por igual los buques de la Ilustración y del Romanticismo, formas antagónicas pero simétricas y solidarias de una misma vanidad humana. Pues el arte enseña a los hombres que la mayor ilusión, el mayor engaño, no es la Caverna, sino la esperanza de —por obra y gracia de la obra— escapar de su interior. Pues ese interior no es otro, en verdad, que el borde interior de lo humano. Estamos ahora en posición de afirmar que el arte es una especie de filosofía antifilosófica, o, para ser más precisos, el ejercicio de un pensamiento desplatonizante. No la reproducción de y en la imagen, sino, en todo caso, de su sombra.

“Alejado de la realidad, y con sus ojos fijos en las sombras de la caverna”, vuelve a sorprendernos el escritor, “el arte nos revela su propia perfección”. Una perfección sombría, una perfección que se sustrae a toda realidad previamente admitida, una perfección que se desentiende de la presunta luminosidad del concepto verdadero. Pero si esto es así, ello ocurre en virtud del carácter inexpresivo, o, por respetar el léxico del poeta, del carácter autoexpresivo del arte. La obra no es esencialmente una expresión de lo humano, sino el modo en que la negatividad (humana) se desprende de sus marcas de pertenencia, de su sentido, de su conectividad, de su familiaridad.

II

“El arte más elevado”, prosigue Wilde en las *Intenciones*, “rechaza el fardo del espíritu humano, y gana más con un nuevo medio o un nuevo material que con todos los entusiasmos por el arte y todas las grandes pasiones y todas las profundas sacudidas de la conciencia humana” (1975, p. 46). Inexpresividad o autoexpresividad, pero antes que nada expresividad sin sujeto. La obra es la difícil difuminación del sujeto (y del objeto): desastre, decíamos, de su —de la— imagen. La pintura, la música, la poesía, la danza, la escultura, la arquitectura, el teatro... en una palabra, el pensamiento, obedece así a una lógica propia. Jamás reproduce, repite, representa o remite a otra cosa que a sí mismo. No es la desfeticización del mundo, sino la vuelta en sí, el despertar de la conciencia de la inevitabilidad —humana— del fetichismo. El arte, sigamos hasta aquí a Wilde, “no es nunca el símbolo de ninguna época. Las épocas son las que pueden considerarse como símbolos suyos” (1975, p. 68). El clásico o consabido reproche de esteticismo a esta concepción es por completo desacertado si se repara en el sutil desplazamiento que en realidad provoca. El arte es desde luego una creación de ciertos hombres o mujeres, pero es esa creación que, fiel a su propia inercia, y ajustándose a, y modificando sus propios patrones formales y conceptuales, abandona la lógica de la creación, de la expresión, de la sublimación, de la representación. Abandona la sumisión a valores, ideales y fines humanos. Por esta razón, esencial, es arte, y no tecnología. Aún más: Wilde contribuye a descubrirnos que no es la tecnología, según otro tópico, sino el arte, aquello que nos “deshumaniza”. Sólo que esta deshumanización es la condición indispensable para que el hombre no recaiga en esa animalidad de la que tan trabajosamente, tan negativamente, ha emergido. Esta es su verdadera paradoja, la paradoja que el arte no

resuelve pero (o porque) tiene que expiar. ¿Será preciso ahora, aquí, invocar a Shakespeare? De cualquier forma, demos lugar a un penúltimo testimonio. La obra no tiene imagen porque, desde su interioridad fracturada, desde su “extimidad”, debe aspirar a ser como un cuerpo. No la imagen de un cuerpo, sino, literalmente, un cuerpo: aquello que Baudelaire reconocía o deseaba ver en *Les fleurs du mal*: un libro “esencialmente inútil y absolutamente inocente”. Lo cual, por lo demás, no significa que esa inutilidad (o, mejor, inutilizabilidad) e inocencia sean —moralmente— buenas. El escritor sabe que ellas son formas de resistir a la belleza, y nunca de apropiársela, o, peor todavía, de ejemplarizarla. Pues la belleza, en la percepción del poeta, dista mucho de ser humana. La belleza tiene un poder de destrucción, es implacable y cruel. “El poeta”, según observa al margen José María Valverde, aun en un lenguaje sembrado de equívocos, “no sabe si [la belleza] viene del cielo o del infierno, pero en todo caso es inhumana en cuanto representa la perfección, inevitablemente única y helada” (2001, p. 14). El poeta —el pintor, el músico: el pensador— es un guardián de la belleza. Pero sólo porque sabe que con ella y ante ella no es posible hacer nada. Nada humano, se entiende. Si la belleza es aquello que se sostiene a sí mismo desde un impoluto encima del tiempo, lo bello lo es por su impotencia. Es bello porque se desvanece, porque cambia, porque cede su espacio: porque muere. No cuando muere, sino porque su mortalidad dice que, siendo tiempo, no se encuentra, ni podrá jamás encontrarse, por encima o a salvo de él. Es bello porque no puede sobreponerse al tiempo —pues está hecho de ello, eso es lo que es—, pero lo es porque, en cuanto límite, en cuanto compás de espera, su poder remite a un margen, a un desahucio instantáneo del tiempo, a una suerte de desfallecimiento en la duración. ¿Es eso la vida, nuestra vida? La pintura no da forma a la materia. Tampoco la escritura imprime su sentido sobre lo insensato. Se trata más bien de una suerte de implosión de la forma. La pintura obedece el movimiento de retirada de la materia. De su vibración, de su poder de impacto. Probablemente desde Lascaux, la pintura sólo pinta y se pierde en aquel ciego y enloquecido ojo de jabalí. El arte no presenta ni representa algo previamente delimitado; el arte *da lugar a la cosa en su materialidad*. Pero esa materialidad, a su turno, se pierde y se desvanece. Ese es el sentido preciso de lo corpóreo. Curiosamente, esta retirada de la materia —este lento regreso que magistralmente narra Peter Handke— involucra al mismo tiempo la retirada del espíritu. En la obra, el espíritu quiebra la fijación narcisista. En la obra, el espíritu se desconoce a sí mismo. La obra lo torna irreconocible. Irreconciliable con lo otro de sí.

Descubrimos así que —con y contra Hegel— la naturaleza no es lo otro del espíritu, sino que esa alteridad se encuentra en el corazón del mismo espíritu. Un corazón que es siempre — por decirlo con el brillo oceánico de Joseph Conrad— el corazón de las tinieblas. El espíritu —la cultura— es la acción de traer a la luz, pero este traer es también un olvidar, una amnesia constitutiva. Lo olvidado, lógicamente, y así debe decirse, es lo corpóreo. Lo corpóreo toca al espíritu, del mismo modo en que lo bello *toca* a la belleza, pero ese tocar es un desfallecer del tiempo. El instante es ese agujero en el tiempo imaginado, imaginable, en el que se produce la imposibilidad de intercambiar el cuerpo por el espíritu y el espíritu por el cuerpo. El instante es el tacto del pensamiento. Por esta razón, pensar —o pintar, o, más genéricamente crear, o, más profundamente, sentir, o, acaso con mayor justeza, desear— jamás es representar. Ni siquiera es presenciar. Pensar no es traer a la presencia, en absoluto se trata de traer a comparecencia. *Pensar es ser tocado por lo impensable*. Por lo que hay. Ese hay, se comprende ahora, supongo, es aquel *menos de mundo* con y por lo que inicié estas líneas. El *menos de mundo* admite acaso otros nombres: lo singular. Lo incomparable. Aquello que, por hundirse irremediabilmente en el olvido y en la muerte, es inolvidable e indestructible. Estos términos nunca son definitivos y tampoco son intercambiables, pero apuntan a un campo o a un margen que si algo tiene es que no es concebible en imagen alguna. “Designan”, escribe por ejemplo Jean-François Lyotard, “todo el acontecimiento de una pasión, de un padecer para el cual el espíritu no habrá sido preparado, que lo habrá desamparado y del que no conserva más que el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura” (1998, p. 145). Pensar —pintar— es esa pasión, esa pasibilidad provocada por el anuncio de lo (humanamente) inimaginable. El arte no consiste en poner manos a la obra. Pensar —poetizar, es decir, reconocer que “las palabras no quieren nada”— es dejar al espíritu en manos de la obra.

III

La primera vez que me invitaron a la Casa de Cultura de Ciudad Delicias, en Chihuahua, una dama muy bien vestida, guapa ella, andaba como perdida, pero preguntó si podía tomar el curso, que no me acuerdo sobre qué era (habrá sido a principios de siglo) pero que ya habíamos comenzado. Se sentó y tomaba notas sin cansancio. Como a las dos horas, tal vez más, hice un alto e inquirí si había preguntas. La señora se apresuró y dijo: "Oiga, ¿y usted a

qué se dedica?". Ante la previsible sorpresa y risa de los demás, dije que en realidad tenía una cadena de tintorerías en todo el estado de Chihuahua. No le hizo ninguna gracia; dijo: "Pregunto eso porque habla usted muy bien". Era una cuestión seria, entonces. Tampoco recuerdo qué contesté pero traté de no responder tan a la ligera. En verdad, ¿a qué se dedica alguien que acepta invitaciones para impartir un Taller en una Casa de la Cultura? Me quedó claro por lo pronto que hablar era una cosa y escribir otra. El escritor no siempre ni por descontado habla bien; el que sabe hablar no necesariamente escribe bien. Tal vez, pero, ¿qué significa escribir bien? Tengo para mí que escribe bien quien no usa su escritura para transmitir contenidos previamente instalados en su memoria. Escribe bien quien no sabe de antemano qué escribir ni para qué. Aunque no siempre. Escribir involucra un elemento muy importante de creación, algo que cuando se habla, improvisando, resulta más difícil. Al hablar, lo que uno quiere es, principalmente, ser entendido; la escritura tiene otro tempo y otro chiste. Uno lee las entrevistas o las clases de los grandes escritores —Foucault, Deleuze, Lévi-Strauss...— y sus ideas parecen mucho más claras. Está hablando, y eso se hace normalmente hacia interlocutores visibles. En cambio, escribir se deja poseer por otras exigencias. En primer lugar, nadie escucha, nadie interrumpe, nadie distrae. Escribir es, casi por definición, un acto privado. Puede uno tachar, corregirse, volver a empezar. Es más: se escribe pensando en la posibilidad de publicar. Está mucho más pulido, aunque eso se haga en desmedro de la frescura o la espontaneidad. Me impresionaba un amigo, que en sus cursos sólo llevaba tarjetas para no perder el hilo, pero que hablaba horas y horas. Parecía que leía, y me consta que no. Otro amigo sólo escribe a mano, y sus clases siempre son leídas, lo cual se agradece en la misma proporción en que se critica: es de conversación tan sabrosa, que en sus clases, demasiado serias, se echa de menos. Una amiga leía hasta sus comentarios en los exámenes profesionales, cosa que hacía insufribles sus intervenciones. Otro maestro, finalmente, leía lo mismo siempre, sin importarles si los que lo escuchaban ya lo habían hecho. El caso es que escribir y hablar nunca son lo mismo. No diría que, mientras uno es inconsciente, el otro es consciente; pero en la escritura a lo inconsciente se le da más tiempo y más espacio. No diría —sería excesivo— que escribe el Ello y habla el Yo; pero podría decirlo, y no andaría tan errado. Para escribir el mundo se tiene que hacer un poco a un lado; hablar es hablar de lo que con el mundo (y conmigo) ocurre. Por más que relate algo del pasado, lo cuento ahora, en un tiempo presente, y eso le agrega y le quita componentes en los

que uno difícilmente piensa. En suma, se escribe lo que no se sabe, porque es muy difícil hacerlo, mientras que se habla mucho de lo que ya se cree saber. De ahí que la escritura sea esencialmente inútil: no hay un *para qué* que resuelva por anticipado nuestro problema. No hay, en rigor, un *qué* y un *por qué* capaces de hacer de la escritura un proyecto hecho y derecho. Es posible trazar un plan de trabajo, pero es imposible cumplirlo. Me parece increíble, pero lo comprendo, que Carlos Pellicer, por ejemplo, escriba un poema debido a la frustración provocada por otro poema que nunca pudo escribir. El primero en salir sorprendido con su escritura es el escritor. No se creía con la profundidad o con el poder de lograr eso. No creo que se trate simplemente de hacer lo que el poema, el cuento o la novela quieren: siempre son efecto de una negociación, resultado de una transacción. El autor no tiene la última palabra, porque si la tuviera no sería autor sino mero locutor (y vaya si los hay). Tampoco creo que se comporte como un títere respecto de argumentos y personajes. Es otro de ellos, con sus ideas y opiniones. En general, concedámoslo, son las menos interesantes. El autor, quizá, es el más predecible de los personajes de una historia. Entabla con ella un vínculo extraño, pues esa historia cobra de pronto una especie de vida propia y una dirección condicionada por sucesos que tienen lugar en ella misma. Un verso modifica todo el programa —si lo había. La presencia o ausencia de una imagen altera el sentido previsto para enmarcarlo. Tal vez por eso se diga que muchas personas, sin duda alguna bien educadas, escriben tan mal; no se saben quitar a tiempo, no se callan, están obsesionadas por el control del discurso. Quieren ser tan claras que terminan manchando el agua, represándola o tratando de hacer que circule por determinados caminos o canales. Su escritura se vuelve sosa, repetitiva. Pierde densidad. Es impracticable ponerse totalmente en manos del texto, de la obra, pero no hay escritor que no lo intente. Goethe escribió toda su vida el *Fausto* y jamás lo terminó; Proust jamás recuperó el tiempo perdido en la redacción de su inmensa novela (seguramente no se trataba de eso). No es que la escritura sea incapaz de concluir: es que cuando quiere concluir se transforma en otra cosa. Es como el mundo: se impone fronteras, pero no límites. El mundo, como dice la ciencia del universo, es finito pero ilimitado, lo que significa que no tiene bordes. La escritura no termina. Es también como un psicoanálisis; se conoce sólo la fecha de inicio, porque no finaliza cuando el paciente deja de presentarse. Una vez en marcha, ¿cómo detenerla? A menos que, a semejanza de los relojes (y a alguna novela de Stanislaw Lem), se le acabe la cuerda. Es frecuente que ese fin, casi accidental, sea de

agradecer. La máquina de la escritura no por fuerza es interesante. Pero es una máquina que tiende a prescindir de su presunto sujeto agente, y eso la vuelve llamativa y especial. No sabemos por anticipado qué surgirá de allí, si algo.

IV

Lo más difícil es no decir algo. La escritura quisiera, de un difícil modo, pues tal vez no es propiamente un querer, hacerlo. Dejar de decir: dejar de estriar, dejar de estirar, dejar de iluminar, dejar de difuminar las cosas. No falta nunca quien diga qué son ellas, para qué podrían servirnos. Cómo han llegado allí. Esto es, en general, un decir por decir. Es también la esencia de la obligación. De la abundancia de tales lugares sobreviene más bien la fatiga. En cambio, la escritura —el arte, lo poético— abre un boquete en el decir. ¿Cómo lo hace? Difícil decirlo. Al escribir, al pintar, al cantar, no se piensa, se ejerce la diferencia. Ello actúa. Ello deja ser al dejar de decir. La diferencia no es un tema para el pensamiento; ella es lo que escribe. Turbia esplendencia, se observará. La obra de arte inicia su singladura —su errancia— con este (mínimo) equipaje: una ocasión, un perímetro para la escritura. ¿Sobre qué? Error: la escritura no está encima. Lo difícil —con perdón, entre muchos otros, de *Oppiano Licario*— no es tampoco un mero estímulo. ¿Hay cosas antes de que un decir las arranque de su inconsistencia, de su natural huidizo? La escritura, en cualquier caso, no se pone a hablar de ellas. Las cosas sólo son cosas en la escritura, es decir: en su pérdida de objeto. La escritura no tiene objeto. Con más rigor: la escritura, el arte, es la desaparición del objeto. En su desaparición, algo sin embargo emergería. ¿Las cosas? ¿Esa cosa que es la escritura? ¿Qué dice ella? He aquí la máxima dificultad. Por eso toda obra comienza por el comienzo: escribir, ¿es decir algo a propósito de algo? ¿No es algo más, o, mejor, algo menos? Vivimos en y por la memoria, y la memoria es, aquí y en China, el único antídoto eficaz contra la muerte. Eficacia simbólica, se entiende: nadie, nada se salva de la desaparición. La memoria, aun si luminosa, obedece por fuerza a un funesto deseo. La memoria, en realidad, sólo designa la pernoctancia de la escritura, la pernoctancia de la obra. Escribir es esa pernoctancia. Cruzar la noche. No desafiarla. No esperar nada de ella. Cesar de decir. Comenzar. Comenzar desde el fin. A saber, por nuestra vida. Ella es un inverosímil resultado, la patencia misma de lo improbable. Nuestra vida es lo último. Abrir inmediatamente los oídos, cerrar soberanamente los ojos: John Cage y René Char, sin muy bien saberlo, sin muy bien quererlo, se encuentran

en la misma mesa de disección que imaginó o dispuso Lautréamont. No, desde luego, para ellos. Para cualquiera. Es decir, para nadie. No está claro si sólo es una cuestión de instintos. Está claro, sin embargo, que el instinto es cualquier cosa excepto pura naturaleza. Peor aún: la naturaleza ni siquiera es la naturaleza. Una x, un mero signo, tres puntos suspensivos, eso es. Allí donde la cultura —que tampoco muy bien se sabe lo que es— termina, se despeña. La naturaleza, cuanto más, es cultura dormida. Su caída. Naturaleza, el sueño de la cultura. Desde la cultura, que moldea nuestras vidas, la naturaleza es una masa sin amasar. Es, pensémoslo así, el agua que no se ha de beber. De algún modo, los animales culturales persisten en su inculturabilidad. Será necesario atender a esos modos. Animales, sólo por lo que de incultivable, de inaprovechable hay en cada uno de ellos. Aun así, el espíritu los integra, los rige y los dirige. Están, según se dice, vivos. Tampoco sabemos, bien a bien, qué cosa (si es una cosa) nombra la vida. ¿Organización? ¿Necesidad? ¿Necedad? ¿Error? ¿Fallo de la entropía? Si hay un plan, la vida no lo confirma, o al menos no lo que se dice en él encaja. Excepción, descuido de Dios. Seguramente sólo a tal título y en principio podría admitirse. Nuestra vida. Nuestra vida, lejana. Lejanía. La cultura —esa fluctuante decisión colectiva, esa multitud unánime que inventa lo real, que escinde lo real de lo irreal— admite un no estar seguro. La vida es el lugar de esa lejanía. ¿De dónde vendría si no esta inestabilidad, esta labilidad, esta distancia sin espacio, o este espacio sin medida? ¿Del cuerpo? ¿Del espíritu? ¿De su mutua impracticable si bien implacable anulación? ¿De la muerte, o de sus espectrales presencias? ¿De su fuerza? ¿De la presencia de lo espectral, de lo sin imagen? De su presencia, ¿en dónde? La vida es, a fin de cuentas, el lugar de ese preguntar. Pero, antes, desconfiemos, si es que difícilmente hay que dar por supuesto y compuesto un “nosotros”, al menos por disciplina: tampoco es, propiamente, por más que quepa en la palabra desde, un lugar. Que haya relación, que entre las presencias y las ausencias se anuncien puentes. Tal es el fin de todas las cosas. Que ensamblen unas con otras, unas por otras, unas en lugar de otras. Es preciso que lo que hay sea intercambiable. La materia por la energía, el pensamiento por la sensibilidad, la imagen por la palabra. El sentido por el sinsentido, lo consciente por lo inconsciente. La vida por la muerte. Nada sería creíble, es decir, real (y en consecuencia tampoco “irreal”), sin esa intercambiabilidad. Comenzar por el fin, desde él. Nuestra vida da comienzo desde, a partir del límite que ella no es y que ni siquiera alcanza a nombrar. La vida comienza desde el límite de ese nombrar lo que es. De

ese expeler o apartar lo que no es. Pero —fortuna o desastre— eso que no es forma inexplicable parte de la vida. Inexplicable, insoportable, incoercible parte. No hay realidad sin su impresentable doble. Y entre ellos se da, de nuevo, por fuerza, la intercambiabilidad. La cultura quiere un mundo, pero al quererlo engendra, sin querer, infinitos mundos. No sólo uno por cabeza, sino un infinito de mundos por cada una de ellas. La naturaleza nombra, olvidándolo enseguida, ese mundo único que lo único que quiere es limitar la especularidad de todas las cosas del mundo. La verdad nunca puede no ser una verdad virtual, porque aspira a delimitar el todo. La verdad de lo virtual. No puede haber otra. No hay otra virtud de la verdad. La cultura quiere un mundo. ¿Ahora bien, cómo podría quererlo, si ella misma es el producto del mundo? El puente es cruzado una y otra y otra vez. El mundo es el mundo de la cultura, no hay más. No hay más, pero sí hay menos. Menos mundo, menos de mundo. No por ausencia o falta de cultura. Al contrario. El menos del mundo se adivina en el exceso de mundo. Tampoco por efecto primario de una especularidad o correspondencia esencial. Hay un menos de mundo, una falta de mundo que no es una falta a llenar, que no es una necesidad a satisfacer. La cultura es propensa a excepcionales descalabros. Uno de ellos es la vida. Eso que al menos así se deja llamar. El menos de mundo no se define, pero se deja adivinar. Es, por seguir con la metáfora, un caer de puentes. ¿No es eso, justamente, soñar? Pensar es soñar por otros medios. No se sueña otra cosa. El sueño es el menos de mundo. Menos que una cosa, menos que un espectador: el sueño jamás es un espectáculo. Los ojos están caídos. El puente está suspendido, roto. Insostenible, insostenido. No hay un mundo de los sueños. ¿Cómo se llega al otro lado? No se llega, nadie llega. O se llega sin en verdad desear llegar, llega el límite de todo nadie. El puente que no conecta no es un puente. Eso es, sólo eso es. Lo intransitable, lo inintercambiable. Algo común, pero no comunicable. Una palabra hundida en sí misma. Una imagen que no se da a ver. Un pensamiento atrapado en el pensamiento. Nada fácil.

V

Probablemente, bien vistas, no sean tan diferentes el habla y la escritura. Una persona puede hablar como escribe y viceversa. Muy bien o muy mal. Suele ser más elegante quien escribe, pero puede que no. La escritura delata, como ya lo hace el habla, cierta vulgaridad. La invención no pasa forzosamente por una ficción: hay ensayos maravillosamente escritos que

no han fabricado su tema, que no se lo han sacado, por así decirlo, de la manga. La ficción puede o puede no llegar a ser desesperante. Hay ensayos a los que volvemos una y otra vez, pues parecen inagotables. No por ser poema o novela poseen esa cualidad. No es sencillo decidir a qué se debe, porque no se trata de contener poca o mucha información. Se vuelve a un texto porque *hay algo*, sepamos o ignoremos qué es. Kafka se ha hecho más, y no menos vertiginoso, con los ensayos de Blanchot, y lo mismo puede decirse de Mallarmé, de Hölderlin o de Rilke. La crítica no siempre es parasitaria. Un ensayista no acostumbra a ser mejor poeta, aunque un buen poeta sí puede hacer excelentes ensayos. Casos en lengua francesa, Georges Bataille e Yves Bonnefoy. Si el poeta es mejor ensayista lo será por una razón decisiva: produce lo desconocido. Está habituado a ello, porque esa es justamente la esencia del poema. No es una explicación del mundo, y si lo es procede de una visión o una experiencia que antes no se tenía de él. "Oí que unos árboles /de antigüedad espléndida dijeron: /¿Y tú, qué haces aquí? /Nosotros somos sigilosamente analfabetas. /Aprende a leer /para escribir sobre nosotros'. /Eso fue todo /lo que pude aprender. Era un idioma /hecho de viento y hojas secas" (Pellicer, 1997, p. 82). El poema es la lengua de aquello que no la tiene ni, con toda evidencia, la necesita. Podría decirse, cerca de Valéry, que un poema es un experimento, sólo que, a diferencia de la ciencia, no quiere saber más o poner a prueba lo que ya se sabe, sino lo contrario: decidir que siempre es posible vivir o soñar algo sin tener a qué atenerse. Ya lo hemos insinuado: escribir es no saber a dónde quiere ir la escritura. Cuando uno habla y siente que se está perdiendo, dice: "A lo que voy...", "A lo que quiero ir...". Si estuviera escribiendo nunca diría eso. No lo sabe, no quiere saberlo, por más que se imagine, antes de ponerse a escribir, a dónde quiere dirigir sus pasos. Lo que es seguro es que no quiere repetirse, que es lo que sucede con enorme frecuencia. Tendrá, inevitablemente, cierto estilo, pero si escribe es para olvidarse de sí, para poner todas sus facultades en juego. Puede medir el rendimiento de una fórmula, pero más temprano que tarde se fastidiará de ella. Le ofende no dar con la palabra justa. El escritor, como dirían sarcásticamente Jis y Trino, *se clava en las texturas*. En las texturas del texto, en sus costuras, en sus manías, en sus holanes, en sus hebras. Más feliz mientras menos expectativas son llenadas. No parece importante, repito, el tema: filosofía o gracia, política o insolación, la escritura no está a gusto si, como cierta música, remacha una cantinela. Se trata, para no infatuarnos en exceso, de una determinada relación con el lenguaje. No es que se escriba para

incomunicarnos y recalar en una isla desierta, pero al hablar sí quisiéramos disipar todos los malentendidos. Se escribe un poco para extraviarse y quedar a la deriva. Esto se ve hasta en el *WhatsApp*: hablamos cuando ya estamos hartos de escribir. Lo que inclina todo, al hablar, es el mensaje; en la escritura, ese mensaje, si no desaparece, pasa a segundo término. Sólo de esa manera el lector es verdaderamente cómplice del escritor, si le place, porque creer que se escribe para engañarlo o jugar con él es, más que una falta de ética, una grosera equivocación. El escritor no sabe qué quiere la escritura, y en ello se encuentra al mismo nivel que el lector. Es, entre otras desgracias, lo que acontece cuando el autor cae en las redes burocráticas y se le hace de buen tono adelantar los pasos que dará en su discurso. "Primero propondré esto, luego me remitiré a tales casos, y concluiré lo siguiente"... Uno hace bien en no leer ese tipo de engendros. El goce de la escritura está en dejarse llevar no por la ausencia de sentido, sino por una especie de virginidad del sentido. Es evidente que ha tenido un origen menos poético: la escritura nace con el comercio, con la necesidad de contar y cobrar, pero pronto se independiza y cuenta y cobra sus propias piezas. La escritura tiene que ver todo con el cuerpo, aunque no se escriba con él, porque es algo cuya materia interesa no sólo como soporte. Es la relevancia del significante, que una lectura rápida o irreflexiva tiende a obviar. La escritura tiene cuerpo, una corporeidad abierta a lo abstracto que no se agota en ello. Tal vez por ello no pase ni pasará el tiempo del libro, ni siquiera en la época del PDF: nos gusta olerlos, hojearlos, descoserlos, en algunos casos (patológicos) hasta lamerlos... Llega el momento en que lo más importante de las cosas es que estén de más, que no cumplan función alguna, que sean completamente inútiles. La escritura, estamos viendo, no es en modo alguno inútil, pero su pervivencia no remite a esa utilidad práctica o teórica con que los discursos expertos machacan. Remite a una clase muy especial de goce. Por ello preferimos leer lo nuevo aunque al cabo sea malo; el "ya lo leí" es como un descanso, aligera nuestra diaria tarea. Y por lo mismo, aunque suene a falsa modestia, es verdad que uno, a semejanza de Borges, debe sentirse más orgulloso de los libros que ha leído que de los que ha escrito. Cerremos esto, consecuentemente, con Pellicer: "Aquí todo está fuera de comercio. /Nada tiene que ver con uno. La poesía /es más espacio que tiempo. /Uno dice la palabra poesía /y no sabe lo que dice" (1997, p. 78).

Bibliografía

Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, I, FCE, México, 1983.

Lyotard, Jean-François, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998.

Pellicer, Carlos, *Un paisaje hecho poema*, FCE, México, 1997.

Valverde, José María, "El arranque de la modernidad poética. De Baudelaire al simbolismo" en *Historia de la Literatura Universal*, Vol. 8, Bansa-Planeta, Barcelona, 2001.

Wilde, Oscar, *Intenciones*, Taurus, Madrid, 1975.