

MITO: LO QUE REALMENTE DICE

Fernando del Moral, Facultad de Química.

(segundo premio).

1. Lo que dice Sade Barthes.
2. Grados mínimos.
3. Autonomía y determinación.
4. Voz anónima y mitología sin nombre.
5. Silencio: por exceso y por defecto.
6. Retrato de cualquiera, retrato de lo desconocido.
7. Misterio y ausencia.
8. Escritura-sentido.
9. Otra era.
10. Bajo el signo de Borges.
11. Los frutos de oro.

1. LO QUE DICE SADE BARTHES

EL SIGNO DEL AGUJERO

“La función del discurso en Sade no es la de producir emociones y sentimientos en la lectura sino concebir lo inconcebible, no dejar nada fuera de la palabra y no concederle al mundo ningún inefable” (*El árbol del crimen*).

Barthes estudia objetivamente los textos de Sade para encontrar exactamente lo contrario de la observación tradicional: no son las palabras las que cumplen la función de sustituir a la experiencia erótica o sensacional, por el contrario, las experiencias eróticas sirven para comentar únicamente el discurso literario.

“El discurso de la erótica es solamente el sujeto de la frase.”

Así el cuadro de transgresiones y prohibiciones eróticas no son más que signos de permisos y de violaciones en la construcción de la obra, de la violación literaria y del uso de palabras prohibidas. A su vez, no es el personaje hacedor del acto más sensacional el que controla el peso de la narración, sino el personaje que en el espacio de la escritura detenta la dirección de la frase o el sentido de la escena.

“Violencia, sí, pero violencia metonímica: yuxtaposición de un mismo sintagma, fragmentos heterogéneos pertenecientes a esferas del lenguaje por lo común separados por el tabú socio-moral.”

Código erótico no hecho de actos, sino más bien de unidades argumentales, cuya unidad mínima (postura) y sus combinaciones (operaciones), constituyen el total o la figura de simultaneidad o la de episodio (diacrónica), siempre en una regla de combinación semejante a la del árbol estudiado por

los lingüistas. Ley de máximo provecho de espacio y tiempo y ley de inversión recíproca de los papeles activo y pasivo.

“La literatura representa, figura, imita: la conformidad a esta imitación se ofrece al juicio estético.”

Todo tiene lugar, pues, en el encerramiento, el encerramiento de la imaginación, como en Verne, el silencio del escondrijo coincide con el blanco del relato y el detener del sentido.

2. GRADOS MINIMOS

A propósito de la reciente traducción al inglés del libro *El grado cero en la literatura* de Roland Barthes, aparecen en muchas revistas de literatura ensayos sobre la obra del ilustre crítico. Entre otras cosas, se examina la legitimización del concepto de ‘escritura’ y las peticiones de principio que demandan un mayor grado de libertad para la referencia de la obra a sí misma. Algunos declaran que la ‘escritura’ es exactamente eso, obra auto-referente. Otros le conceden una relativa posibilidad, otros la aceptan con otros supuestos y condiciones. Véase en el cambio de actitud hacia el poder del mensaje, como una influencia de los medios de difusión en la conciencia, el advenimiento del estudio de la lingüística, y en general los descubrimientos de Lévi Strauss, Althusser, Foucault o McLuhan.

Barthes, Blanchot, Sollers y Genette han estudiado hasta los confines, las posibilidades de este decir o concebir el mensaje escrito; esta coordinada, separada de fondo y forma, que resulta ser una especie de tercera dimensión. El mensaje que solamente “escribe lo que escribe”, y que hace llamadas continuas sobre su posibilidad, adopta en cada autor, diferencias quizás radicales sobre cómo se puede hacer el discurso del discurso, la lectura en sí misma, la prosopopeya y la metonimia. La psicología puede rechazarse, puede usarse como material psicológico autónomo o puede usarse en una forma normal porque, después de todo, ¿cuál puede ser la diferencia? Partiendo de la base de comentar únicamente al lenguaje, se tratará más que de comentar el arte por el arte, el arte *para* el arte.

En seguida se observan los grados de tales supuestos: ¿La obra en sí misma posee la impotencia o potencia de transmitir un mensaje, independientemente de que el autor se proponga señalarlo? ¿La minimización de qué elementos bastarán para señalar este efecto: tema, estilo, precisión, linealidad, orden? ¿Qué grado de independencia se obtiene al aplicar el principio de escritura a un mensaje y qué grado ineluctable tiene de determinación a lo que refleja? ¿En dónde empieza el borde (dentro/fuera) del campo autónomo y del campo representado? ¿Qué posibilidades tiene un principio de mínima-intervención ante la obra?

EL MEDIO NO ES SOLO MEDIO
EL MEDIO NO ES SOLO EL MENSAJE
EL MENSAJE NO ES SOLO EL MEDIO

La respuesta más sensata sería observar lo impreciso de tales posibilidades. Por más autorreferente que se quiera la obra de escritura no podrá desconocer el grado de lectura o de crítica interpretativa que la reconstituyera o pensara de otra manera. Puede tener entonces su campo de conciencia y de inconsciencia, pero no evitará la determinación al campo de conciencia cultural —al inconsciente cultural en el que toma apariencia.



Para situar el cambio más importante de nuestro tiempo habría que referirse a estudios de lingüística, antropología o al estudio que McLuhan pide para los medioambientes electrónicos. Pero, acerca del cambio acentuado en el mensaje escrito y su manera de concebirlo, puede aventurarse, sin temor a equivocarse, la conclusión de que el mensaje se ha descubierto a sí mismo como libre, o mucho más libre de lo que podría aparecer antes de las interpretaciones del mito de Lévi Strauss, por ejemplo. No es el hombre el que lee al mundo, el que formula el símbolo, el que observa a la obra, sino el campo lingüístico el que constituye al hombre. No hay obra de arte, ni creación, en el sentido particular en que la obra se observe como independiente del creador y de la circunstancia en que se hizo, en sí misma. Esta liberación de la cadena idealista, de que la obra ilustra un periodo o una situación supone comprender sus limitaciones definitivas: el mensaje abstracto, lineal, unidimensional y unisensorial, sólo puede tocar la superficie de la experiencia.

A su vez, un resultado aparejado es el de la creciente imposibilidad de titular y establecer géneros, etiquetas y epítetos que nombren; se trate de conductismo, fenomenología, estructuralismo, este dar más importancia a la obra "tal cual es", más que a la intención del autor y de la situación, impide cada vez los absurdos distingos de: "nouveau roman", "novela hispanoamericana", "ficción", "reportaje real", "facción", etcétera. Solamente hay obra, no del todo autónoma, no del todo vehículo de ilustración que a veces habla solamente de sí misma y a veces de lo que refiere. El ordenador de estos materiales "deja hacer, elabora, es medio" para constituir las relaciones de variables que la obra pide ordenar.

Conforme se va aceptando la legitimidad de la obra de escritura resulta menos fehaciente poner etiquetas de género a las obras de Robbe Grillet, Sarraute, Beckett, W. S. Burroughs, Cortázar, Guimarães Rosa, García Márquez o Cortázar. ¿Cómo hacerlo si son obras que están al lado del autor, al lado de su tiempo y su situación, cuyo fin es señalar su propio efecto de escritura y sus efectos de signo ante lo (in) significativo?

Es inútil decir que la obra de los escritores franceses tenga el certificado de subjetividad u objetividad, que la obra de Henri Thomas sea obra de "insubstancialidad", que la novela latinoamericana no tenga nada de latinoamericana, o tenga mucho, que W. S. Burroughs muestra en su obra la enajenación o el principio de la nueva era sensorial propugnada por el profeta McLuhan, o que *A sangre fría* no sea una obra de reportaje sino de ficción pura. Sólo hay obra, en cine, pintura y música, evidente para el sistema al que se refiere: su propio lugar.

Para ilustrar el malentendido que lleva este tono artificial, merece citarse la célebre vulgata que la obra de Robbe Grillet ha sobrellevado a lo largo de una década. Primero su obra fue considerada como objetiva, realista y exterior. Cuando este tipo de obra se hizo menos popular, la opinión de la crítica fue que su obra de ninguna manera era *fría* o intelectual, sino intensamente subjetiva, imaginaria e irreal. Hay que añadir otras interpretaciones: "Es subjetiva y objetiva en la medida en que es fenomenológica." "Ilustra la reificación del hombre contemporáneo." "Se trata simplemente de obras aparecidas en la editorial Minuit."

La obra es, pues, pese a su determinación inevitable de reflejar algunos aspectos de la realidad, obra auto-referente. Ionesco declaró recientemente que la obra que se propone denunciar los problemas sociales está impedida en su misma actitud, lo que no sucede con la obra burguesa y enajenada, libre de expresar los grados de realidad enajenada. Coincidiendo con la opinión de R. D. Laing, Ionesco añadió además que la obra subjetiva resultaba del todo objetiva en la medida que lo objetivo, lo exterior, no es la verdad. . .

Después de Marx, Nietzsche, Freud, la crítica, abertura de velos ideológicos, usados por la sociedad para ocultar el saber, sentimientos, conductas, valores, es el gran trabajo del siglo. No habría que partir de cero siempre. Roland Barthes.

*

Se proponga denunciar directa o implícitamente, involuntariamente como lo puede hacer la obra burguesa o la obra artística auténtica, el exterior-interior, o el subjetivo-objetivo que lleva se ve filtrado por su condición: la de ser lo que es y lo que no puede ser.

¿Hemos comprendido realmente lo que es el grado cero en la escritura? ¿Es preciso hacer un distingo especial para la obra de nuestro tiempo? ¿El grado de ablación es la epítome del arte contemporáneo? ¿Por qué el grado mínimo tiene que conformarse a cuestionar su mismo proceso de constitución? ¿Puede hablarse de “economías” de medios en el arte contemporáneo, mientras priva una ampliación y reducción de límites (lo mismo se rechaza la experiencia sensorial, como el “concepto”, en la obra artística)? ¿Se trata del principio de producir algo con un exceso de medios o elementos que eventualmente se ven disminuidos? ¿O de un principio con escasos elementos de expresión para ser aún disminuidos? ¿El grado cero está lleno de “significación” y vacío de significado (operación del significante en significado)? ¿La obra de arte debe integrar libertad para la imaginación y para lo real? ¿Debe cumplir misiones directa o indirectamente? ¿Debe comentar su límite directa o indirectamente?

Entonces se tratará de obra, o ausencia de obra, que comente un saber acerca de sus imposibilidades, que interrogará más ¿qué hacer? que ¿cómo hacer? Subjetiva casi sin sujeto. Con un interior casi ausente. Personificada en una voz anónima, mostrará su “realidad” en narraciones elípticas, o de elipsis. Presa de su interrogación y libre únicamente para poder ser la presencia invisible condenada a representarse, los signos de la representación también condenados a reverberar la cadena de invisibilidad, para inventar la escritura y escribir todo lo que se puede inventar.

3.AUTONOMIA Y DETERMINACION

El hecho de que nuestro mundo aparezca desplazado en un filme es el resultado de la objetivación fílmica. *Un camino hacia la lengua*, 1960: Heidegger.

¿Qué grado de dependencia a la ideología sobre la que se destaca la obra puede tener entonces? ¿Qué diferencias se dan en la obra literaria, cinematográfica o pictórica y musical? ¿Qué grado respecto a épocas pasadas presenta? ¿Podemos considerar a la obra literaria colocada entre la libertad condicionada de la cinematografía y la libertad total de la pintura y música?

Al postular el “inconsciente cultural”, se reconoce implícitamente una autonomía relativa y una autonomización metodológica. Bordieu en su ensayo sobre “el campo intelectual” concluye así: “. . . A condición de tomar por objeto el proyecto creador, como ajuste y encuentro entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que trae en sí mismo su razón de ser, definiéndose, en su coherencia, principios y normas de su desciframiento, y una estética exte-

rior que, frecuentemente al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner a la obra relacionada a las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística (. . .) Toda restricción ejercida por una instancia externa se refracta por la estructura del campo intelectual (. . .) Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual (. . .) Lo exterior sólo afecta una parte cualquiera de este campo, de este individuo o de esta institución (. . .) Se reconstituye bajo la influencia, pero lo cambia en valor y sentido al trasmutarlo en objeto de reflexión o de imaginación.”

La remisión del discurso al reverso silencioso, iniciada quizás de una manera directa en Flaubert, ¿qué grado de elipse y de sobrentendimiento puede alcanzar teniendo en cuenta su determinación y su conciencia de imposibilidad adoptada directamente, se trate de ficción, escritura, reportaje, etcétera? La respuesta dependerá de la función que se atribuya a la autonomía, determinación y elipse.

. . . Si la asignación del lugar que se da al sujeto resulta ser un efecto de mecanismos de la ley inconsciente, “la toma de conciencia” de reglas pre-conscientes no lo salvará de su alienación social. En cambio el mecanismo de ley, por el que este sujeto se ve asignado —bien que a golpes de ceguera— y el pre-consciente social que estaba “in-visible” ni siquiera se toma en cuenta. Thomas Herbert.

*

En cuanto a la obra de cine, es evidente que su determinación ideológica es mayor, si bien la reproducción que de ella hace no es imparcial sino que la reproduce vaga, informada e inconstituida (requerimiento de que el mundo se vale para hablarse es su misma ilusión ideológica). El presupuesto de Althusser de que las ideologías son objetos culturales percibidos —aceptados, donde las relaciones de la condición existencial son menos expresadas que la forma en la que se vive tal relación, establece una relación real e imaginaria. El cine reproducirá por tal, no lo concreto, sino “lo refractado ideológicamente”, en un sistema de representaciones que pasará del argumento al estilo, forma y sentido, redoblando el discurso ideológico general. Ideología que se ilustra a sí misma, que se habla y se enseña de una manera libre y abierta, o inexplicitamente, a través de lenguajes que resultan siempre políticos. “(La ideología, dígame lo que se diga, es un efecto del texto, no se da ‘tal cual’, solamente el trabajo del filme permite su presentación, su exposición. Es el caso del cine de Hollywood, integrado al sistema y a su ideología, pero, efectuando un des-montaje, jugando contra ambos, resultando la mitología de su propio mito: Jean Louis Comolly).”

Los problemas que se plantean las revistas de arte, oscilando entre arte de “atmósfera”, “minimalismo”, “arte de concepto”, “no-arte” y “anti-arte”, etcétera, presentan una amplia escala de consideraciones como para establecer principios generales. Sería necesario, además, ver que no todo arte consumido es arte comprendido o arte inútil. La unidad básica del arte contemporáneo se resolvería no sólo en la idea, el análisis y la extensión de la sensación sino en la reflexión incluida sobre su plausibilidad y condicionamiento.

4. VOZ ANONIMA
MITOLOGIA SIN NOMBRE

BECKETT
W. S. BURROUGHS

He aquí dos escritores cuya obra delira sobre la creación pura. He aquí obras

en donde aparecen seres, series y escritos "realmente inciertos". Grado mínimo de constitución y grado máximo de efecto en la lectura (verdadera elaboración de la obra). Apariciones complejas, poco visibles pero del todo presentes, voces no visibles, visibles aunque sea por su ausencia, o distintas a lo que pudiera entenderse por presente o ausente.

Voces que relatan su misma posibilidad autónoma, en donde no se excluye su misma imposibilidad, en seguida. Mitología que oscila entre el exceso de silencio y el exceso de palabra, o, si se desea, entre el decir silencioso y el dicho automático; relaciones de posibilidad e imposibilidad.

Watt es una novela recientemente traducida al francés (1969) de Beckett y *Nova Express* es un no-libro de Burroughs aparecido en 1965. Son dos ejemplos de concebir lo que puede ser la ficción autónoma: juego aleatorio y musical joyceano en Burroughs, juego austero, elíptico, evanescente, serial en Beckett. Explosión galáctica-científica en Burroughs. Exploración de la 'charla-cuentista' compulsiva, urbana en Beckett. Fantasía delirante y lúcida en el primero, fantasía realista y poemática en el segundo. Burroughs no hace "collage". Hará "de-collage", quizás. ¿De qué otra forma se puede llamar a esas partes inconstituidas que piden una armadura? ¿Para qué fracasar la ciencia ficción y desorganizar el sistema de frases sino para presentar los elementos en sí, listos para pegar o para exhibirse como tales? En Beckett el elemento de "despego" es el blanco. El blanco que corre entre letras o fuera de ellas. No son ni palabras ni cosas sino un blanco interrumpido a lo largo de la página. Todo es, puede saber, pero es algo blanco siempre. Un elemento más, el humor y su relación con el lenguaje y silencio. La obra parece reírse continuamente, especialmente de su imposibilidad, de su conocimiento de estar hecha para aparentar, decir y callar. Se guiña el ojo. Se ríe de reírse. En humor negro y blanco. Humor tipográfico, periodístico, fantasmagórico en la prosa elevada al absurdo y al significado en Burroughs. Humor de posibilidad en Beckett, como nos dice un personaje de *Watt*: "tranquilo y libre o libre y alegre o alegre y tranquilo, ni libre y alegre, ni alegre y tranquilo, todo menos que tranquilo o libre o alegre".

"Imágenes —millones de ellas— lo que como deshecho-ciclotrónico —¿probaste a pasártela en la costumbre apomorfínica? — ahora me vienen las imágenes de actos sexuales y torturantes que aparecen no sé de dónde," dice uno de los anónimos de Burroughs. Todas las posibilidades de la sensación y de su extensión son transmitidas casi sin un personaje que las encarne, los personajes cambian de nombre y color conforme se pasa de una página a otra, entre otras cosas cambian de color, nombre, función y género. Aunque tampoco se esté seguro de saber de qué a qué se cambia. El sentido cambia de palabras y las palabras de sentido. Imposible relatar la trama o el estilo porque la novela *Nova Express* tiene una historia para sí misma, un inconsciente que sólo a ella le pertenece y que resulta imposible de ser traducido a otra cosa que no sea ella misma. Lo que se narra es más el fragmento y la variación de su inconstitución que la ficción a la que podría servir de vehículo. Alucinación autónoma para una realidad autónoma. Móviles y conductos de información que muestran por un lado al hombre de una sola dimensión ¿y por otros lados, el mensaje como efecto, el mensaje por el mensaje, el mensaje y el medio por el efecto y demás combinaciones propuestas por el macluhanismo? "El mellizo siamés invisible se mueve a través de carnales injertos, como un virus —adicto del propósito— el vampiro de jugo de carne que no resultará dulce pútrido olor de hielo."

En *Watt*, hay ese escribir lo que sea, sin nada de particular, en esa zona donde lo ordinario y extraordinario se confunden. O sea, escritura que da la apariencia de contar las cosas tal y como pasan por la cabeza, no autonomía y

automatismo del autor, sino autonomía de la cabeza de la obra y de sus distintas posibilidades de ser.

“El que habla disfruta más si lo hace para discrepar que si lo hace para estar de acuerdo”, y es porque así se puede hablar más alto, dice Watt entre distintos grados de humor serio. Y es así como se constituye la obra, para estar en desacuerdo consigo misma, con sus voces y con sus caracterizaciones, para subvertir su propia lógica y tener efecto en todas las posibilidades de lo imaginario. Combina risas, cosas, gestos y actos en series que jamás se ponen de acuerdo, a veces encarnadas en *Watt*, el sirviente pronto sustituido por Walter, Vincent y Arsene, quienes también observarán a su amo y estudiarán sus signos y cambios aparentes, cada uno con su parte, por su parte y por “su otra parte”.

Se dice que la filosofía observa las palabras como herramientas de sentido y uso. Para seguir a Wittgenstein, habría que definir como función primordial su prescribir el lenguaje para terminar con la confusión y la explicación que “solamente es una repetición”. Una filosofía que ponga todo delante, que no deduzca, ni explique pero que clasifique, desenrede y describa al lenguaje. En un sentido importante es lo que hace este tipo de obra literaria, mucho más consciente de lo que puede decir y de lo que no puede o de lo que “realmente dice” las cosas.

Intentar leer *Nova Express* es imposible. Intentar traducirla, describirla, construirla será mucho más adecuado y absorbente. Habrá que leerla lineal, configuracionalmente o en “rayuela”, habrá que escribir algo al mismo tiempo. Habrá que recitarlo o cantarlo. Todo menos “seguir el libro”.

Beckett es aparentemente fácil y aburrido. Inclusive se le clasifica como escritor de aburrimiento. Es inútil desmentir la vulgata. Cualquiera que visita sus *escritos* sabe que no se encuentra con juegos gratuitos sino con series y recurrencias de voces que aunque digan “lo que pasa con palabras” son las voces de la verdad, de esa verdad que se nos pasa por la cabeza a mil por hora, de esos segundos o ratos largos en donde se agotan todas las posibilidades de un “decir” resumidos en el murmullo, el sonido o el silencio total.

5. SILENCIO: POR EXCESO Y POR DEFECTO

M. McLuhan: Burroughs o la voz que nos anuncia que se nos quema la casa.

A. Jouffroy: Beckett abre a todos los vientos del pensamiento.

Dos soluciones a la prescripción del lenguaje son, por un lado, sobrecargar el significado recurriendo a la suma de niveles, irracionalidad y exceso de sentidos, puede decirse que lenguaje y significado llegan así al silencio por exceso. Por otra parte, puede hacerse la recurrencia a considerarlos como sistemas particulares y autorreferentes: aquí la anulación se haría más bien por defecto. En un caso se puede declarar como única realidad al exceso y a los sentidos, en otro caso puede adoptarse la actitud de los filósofos lingüistas. Puede ponerse el ejemplo de Rimbaud y el ejemplo de Mallarmé como actitudes antinómicas. Pero se reconoce con facilidad que cualquiera de las dos direcciones busca la solución monista. Un punto interesante en Beckett y Burroughs sería ver la relación a este dilema. El material de estos escritores inmediatamente tropezará con la imposibilidad de una descripción sucinta y cómoda. Tenga o no subniveles, dígame que las partes son autónomas o que se exaltan y compaginan unas a otras, sería muy difícil encontrar solamente

una búsqueda de silencio, la charla poética autosuficiente o las reducciones al exceso o defecto. Más que el grado cero en la escritura habría que buscar el grado cero del monismo. Sería muy difícil decir, por ejemplo, que Burroughs busca únicamente la realidad del sensorio, el pre-consciente o la tipografía. Y lo mismo, Beckett no es solamente un buscador de silencio. Hay demasiadas posibilidades implicadas en estas músicas de lo verdadero, en estas construcciones del “cómo es” y “cómo puede ser” el lenguaje y el silencio. El cirujano de la novela —bautizo de Norman Mailer para Burroughs—, transmite un continuo-discontinuo de la condición caótica, ni glamorizada ni exagerada; en un eco de Miller, Rimbaud y Celine, aparece el pandemonium y el circo, el *nothing-if-not*, el “Liquefaction”, como él mismo dice; viaje no de espacio o tiempo sino fuera de la existencia aunque, de vez en cuando, irrumpiendo en ella en lo más “real”. El caos “como es” y “lo que falla ahí” eco de Joyce y Kafka, es el fin de Beckett.

6. RETRATO DE CUALQUIERA RETRATO DE LO DESCONOCIDO

RETRATO DE UN ANONIMO

Esas ecuaciones entre lo auténtico y lo inauténtico.

Esas voces que no parecen tener yo y que se pierden en excesos de ego.

Vacías en el sentido menos positivo de la palabra.

Esos registros del falso y verdadero silencio.

Esos lugares ni comunes ni originales, escondrijos superficiales y superficies escondidas.

Ese suspenso de “lo que callo dice más”, “a ver quién cae”, “intercambie-
mos omisiones y silencios”, “a ver quién sabe más de Nietzsche”.

Esos neutros, ni subjetivos ni objetivos, ni presentes ni ausentes, sin mala fe, sin encarnación.

Ese registrar el retrato no de “un ser cualquiera” sino de un “ser como cualquiera”.

Esos residuos que van y vienen preguntando qué y quién dice las cosas, es el universo de Nathalie Sarraute.

Pocos novelistas escapan a un lenguaje “de” y “con” la voz del yo (y de los yos dentro del yo), es el asunto de toda trama, de toda unidad argumental, el problema o la confesión del yo enfrentado al otro y a lo que aparece como exterior. Henri Thomas y Robert Pinget, Iris Murdoch, Kawabata y Mishima son escritores con los que valdrá la pena confrontar el estilo de N. Sarraute. Hay muchas maneras en que se puede captar el elemento psicológico y muchas maneras en que se puede retratarlo independientemente de la “psicología”, o del personaje que lo encarne para referirse también a sí mismo. En todo caso, N. Sarraute logra un estado naciente en donde el sonido de este material es más importante que el sentido: mediante un principio de recepción aparentemente pasivo —de no intervención— deja que las cosas aparezcan solas antes de que algún sentido nuble el cuadro, como Nabokov, sabe pescar el material no por la simple técnica sino para descubrir a posteriori la elipse formidable de lo universal y particular, el misterio de lo obvio y el misterio de creer en algo visible o invisible.

Con límites de lugar siempre desbordados, “fuera”, “al lado”, AUSENCIA “encima”, pieza siempre en juego, representándose a sí misma, DE en resolución carente de tema o forma, hecha de discontinui- OBRA

dad, eclipse y ruptura, captará a veces el mensaje, el medio o el fenómeno, atestiguará cuando pueda, impondrá el principio de no intervención, buscará su efecto en configuración, se hará sin comienzo ni fin. Sin más consideración que la que haga hacia su propia referencia, estudiará más que los campos de su actividad aparente y práctica, sus regiones autodeterminadas y sus fugacidades. Ganará entonces el derecho de no ser uso de creación, análisis o exégesis. Dependiente e independiente del autor y de la situación, se aviene al rechazo de reconstrucción y representación para permitir si acaso la idea de transfiguración. Pasando a texto, de sujeto a antisujeto, trascenderá el dilema de la duración de sujeto y duración de interpretación para ser duración libre.

OBRA
DE
AUSENCIA
AUSENCIA
Y
OBRA

No es que el autor se dedique a elaborar lo que sea como sea. No es el movimiento de automatismo de una dimensión anunciado por el surrealismo al que se hace alusión. El esfuerzo de elaboración no es un verdadero “no hacer”, sino un principio de consideración de todas las variables y medios para permitir más libremente el curso del dejar-hacer únicamente lo que puede devenir: el lugar que realmente puede tener lugar. No es el azar el que se persigue, el azar es un recurso instrumental más. Tampoco se hace uso del metalenguaje usado como mero discurso del arte por el arte. Se trata únicamente de dejar ser y hacer considerando los estratos posibles de cristalización y generación.

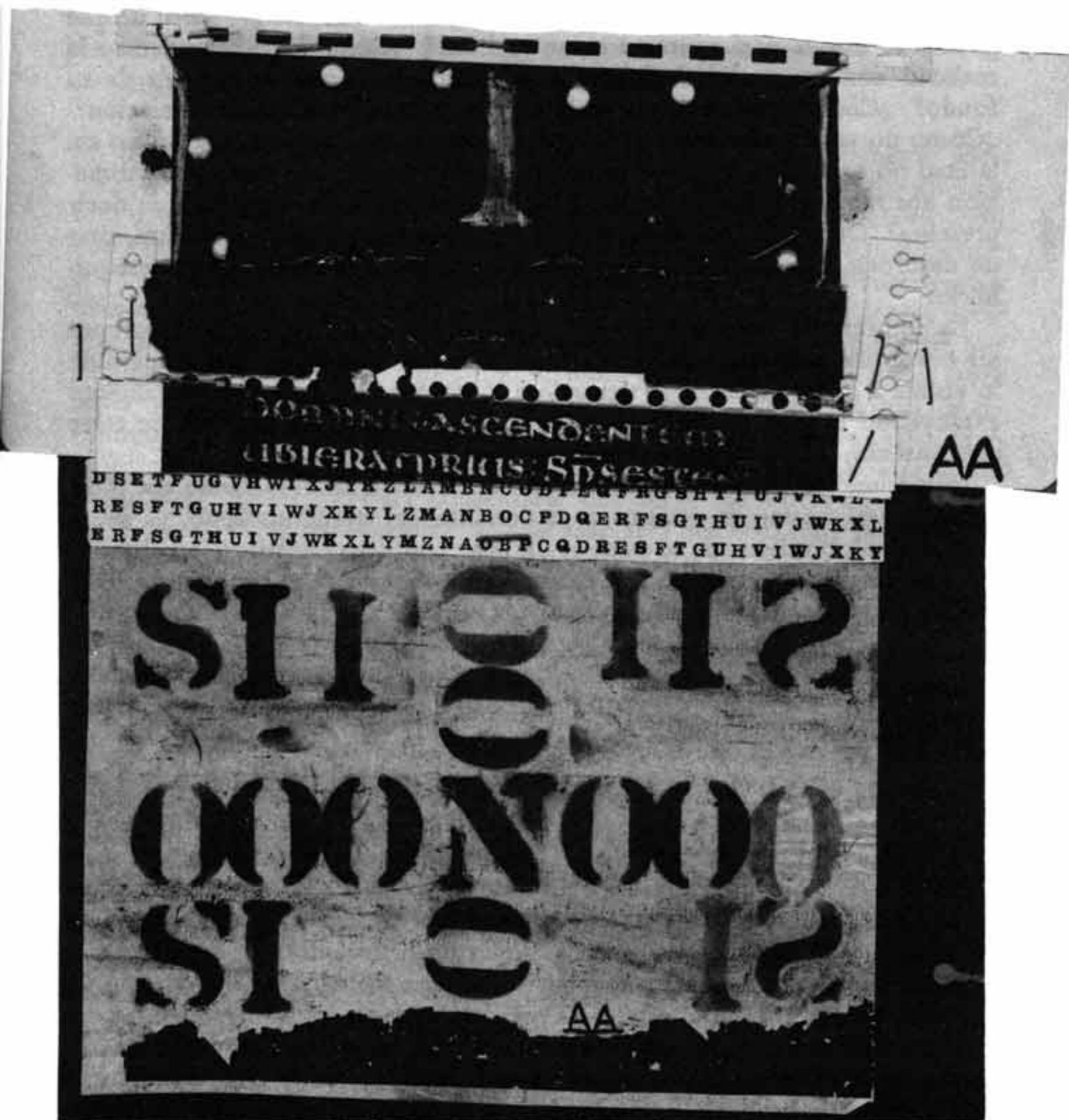
OBRA
O
AUSENCIA

¿Ocurre un cambio en el patrón de análisis y crítica? El grado de cambio de éstos lo estudia Pierre Macherey, colaborador de Althusser y autor del libro *Para una teoría de la producción literaria*. Pensador lúcido, ha destacado fundamentos trascendentales en estas consideraciones. En resumidas cuentas, nos advierte del peligro de crear un nuevo mito al considerar a la obra totalmente cargada de un sentido interno y elaborado.

OBRA
POR
AUSENCIA

Hay un doble principio en esta nueva mistificación: el de lo anticipativo y el de la interioridad. La nueva crítica que se quiere sostenida en esos dos principios olvida que la obra no puede tener “ese sentido escondido” al que tanto se le hace referencia, especialmente en la idea de “la imagen en el tapiz”, o en error de considerar al “inconsciente freudiano” como una localización en vez de una función: en este caso se confunde a “el inconsciente” con “lo inconsciente”. La obra no disimula un contenido, lo tiene acaso al margen, en el límite donde deja de ser lo que es. En ese otro lugar, que no es una realidad, sino un concepto, lenguaje sin palabras, a partir del cual “se ordenan” las imágenes del discurso. Analizar un enunciado no es buscar en él el principio de su manifestación, sino mostrar a partir de qué otra cosa se produce.

Producir o crear para desmistificar la idea de obra, para desmontarla o para quedarse con la imagen en el espejo de “la dama oval” de Poe, es crear otro mito. Este propósito de desrealización supone creer en el mito de que la obra tradicional estaba constituida, montada y era coherente. No se necesita hacer mucho trabajo de exégesis para demostrar que la obra siempre se constituyó sobre un principio de ausencias, sobre un “no dicho” inicial (Maurice Blanchot: “. . . la obra está hecha para no ser dicha, para imponer el silencio”), sobre una relación con lo que no es. Lévi-Strauss sabe decir lo que hay en un mito. Pero en este caso no ve lo que hay allí, sin lo cual no existiría. Habla de una estructura presente: aun si guarda un silencio provi-



sional. Al resolver imaginariamente una contradicción afirma su permanencia: imposible pensar la presencia real de una contradicción; sólo es concebible como ausente. Se dirá entonces que el mito no existe sino para dar forma (no cuerpo) a esa ausencia (p. 46 de "El análisis literario", P. Macherey. *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI).

¿Puede haber una crítica que no sea al mismo tiempo comentario, análisis científico y que añada un saber verdadero al decir de la obra sin que le retire, sin embargo, su presencia? Si esto fuera posible, conocer la obra literaria no sería ya desmontarla y desmistificarla, sino producir un nuevo saber: decir aquello de lo que habla sin decirlo. Un análisis verdadero no se queda en su objeto (repetir en otras palabras lo dicho) y más que un dicho de otra forma debería hallar el "no-dicho" inicial a partir del cual erigió su apariencia. El que la obra exista por sus lapsus y huecos, por su relación con lo que no le pertenece es algo que aún no es comprensible para la crítica. La verdadera pregunta crítica no es ¿qué ocurre al escribir, al ordenar una serie de colores o sensaciones? , sino, ¿a qué necesidad se refiere esa obra? ¿A partir de qué génesis se instala para aparecer como realidad? ¿Cómo logra articularse a la realidad con esa realidad elaborada, ideológica? ¿Cómo se destaca de su fondo? ¿Cómo evita decir esa realidad? ¿Cómo se impide a ser revelación? ¿Cómo no sabe traducirla? ¿Por qué da lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no existiría? ¿Qué es lo que no puede decir? ¿Dónde está la dirección abstracta y lineal de su vehículo? ¿Qué grado de apariencia de decir presenta? Obra que, por ende, refleja no un orden, no una estructura, sino un desorden, un desarreglo, cuyo análisis sería precisamente el de su desequilibrio.

La empresa de pasar por la estructura para ver el defecto de que aparenta ser envoltura, su determinación y juego, si acaso. También la articulación de lo visible a lo invisible, de lo pensado a lo no pensado, pero definitivamente excluyendo la idea de desentrañar el famoso "sentido escondido", de traer algo ausente, o de potencia de complemento de su silencio.

Naturalmente no toda tentativa de considerar a la obra como un todo referido a sí mismo es estática o es dominio del estructuralismo, ya se ha señalado con Bordieu que se trata de un falso conflicto (significación autónoma y referencia a lo que no es). Cuando una obra busca su propio sentido y lo hace consistentemente, no desconoce la relación a su límite y elipse.

7. MISTERIO Y AUSENCIA

Por cierto que esta táctica expresada en términos de purismo, estructuralismo, minimalismo o como propone Claude Mauriac en su libro *Aliteratura*, podría aliarse al concepto de obra pictórica abstracta, especialmente al principio de base mediante el cual la obra hace surgir de sí misma los signos de su posibilidad, en tal caso no entenderíamos por 'abstracto' a Kandinsky o a Reinhardt, sino más bien a Vermeer o Velázquez (Bazaine).

Nada mejor que Beckett y Burroughs (para no mencionar a C. Mauriac, G. Bataille, Artaud o N. Sarraute) para referirse a ese abstracto "que no dice" o "no puede decir", o que está hecho para "no ser dicho": Des-hilvanados, inesenciales, círculos de imaginario desordenado, donde se da la ausencia de posibilidad que produce el desarreglo con la ideología (el mismo Burroughs hace esta asunción cuando señala que el hecho de recortar y rearrreglar palabras e imágenes, interrumpe el sistema de control y el "establishment"). En *El boleto que explotó* el juego de citas de distintos autores no tiene más

lógica que el arreglo de sus pliegues. Concepto de puro desequilibrio que toma la forma de lo inconstituido, mostrando en uno de sus lados la presencia identificable del conflicto. Lo que se puede decir del cine de Warhol, el teatro de Tael y Vaccaro, Godard o del conjunto "the rolling stones".

En *Le Promontoire* de H. Thomas, en *Le Vent* de Claude Simon o en *L'emploi du temp* de Butor, como en *Les gommés* de R. Grillet aparece la exploración, la dialéctica; descubrimiento de algo desescondido, descubrimiento de algo visible, algo que también está presente en Faulkner; es la cifra del mito del llamado oculto-revelado, en un caso se orchestra alrededor del efecto trágico o significativo que da a la obra tan pronto como lo insustancial le da paso (Thomas), en otro caso se da en el sentido fragmentado cuasi poético (Simon), y en su caso la justificación onírica ata y desata los cabos de la dialéctica; en Butor y R. Grillet se recorre la escala total de posibilidades, no del tema o estilo sino de la descripción de su misma descripción como único misterio.

8. ESCRITURA-SENTIDO

Se ha llegado al fenómeno de la obra que está hecha lo mínimamente posible, para ser habitada lo máximo posible por la reacción que provoque en uno o varios sentidos. Queda dilucidar el grado de ausencia de constitución que tiene en sí y el grado de inconstitución que se le añade artificialmente. Así, se puede decir que la obra de cierto autor ha devenido más autónoma o más directamente autónoma que había sido en sus orígenes. Podemos decir que la película de Bergman "El Rito" es una película hecha totalmente por la amara, casi excluida de su autor, lo cual no podría decirse de su obra anterior, aunque hubiera los gérmenes o el principio de base. Esta relación de mínima determinación, autonomía, oscilación entre autonomía y reflexión o monismo de ambas partes, ¿podrá reducir aún, mito y autonomía como posibilidad límite?, ¿podrá contentarse con tener ese sentido que no dice pero que se da en movimiento? En tal caso será una cosa muy parecida a la operación sobre los sentidos de la música, la pintura o la poesía, el sentido que no se distingue del objeto, del color, del sonido que se da. Reducida primero a la imposibilidad de decir y después a expresar únicamente sus relaciones con sus limitaciones, aún preguntaría la razón de ser puro imaginario, o la posibilidad del sentido dado en puro movimiento y construcción.

El nuevo argumento, el argumento que se hace a medida que se pasan las páginas se buscó ya a mediados de los años cincuenta. Cayrol, Blanchot, Beckett y Robbe Grillet lo inauguraron para encontrar otra cosa inesperada. Siempre llevando "una octava empezada en un acorde inmóvil", "hecho de vacío, de historia ausente, con un narrador que habla si acaso por omisión", "siguiendo una dirección serial", "en un sujeto proteico". Y lo que hallaron no era una nueva forma de crear la obra literaria, sino a la obra capaz de tomarse como sujeto integralmente, independientemente del tema, la forma o del autor.

En *La maison de rendez vous*, cada párrafo comienza con distintos grados de desconcierto, dando la impresión de inventar y de empezar en otra cosa a cada momento.

"... Después las escenas se suceden muy de prisa (...). A continuación vemos el fumadero ya descrito (...). De pronto la decoración cambia (...). Creo que ya dije que lady A (...). Pero, mientras, ha tenido lugar el episodio del vidrio roto (...). Este pasaje ya se ha relatado (...). En este momento oigo una voz tras de mí (...). y luego viene la escena de la vitrina (...)."

De esta manera no sólo hay una desmistificación de toda idea ilusoria de un significado o de un sentido significante, sino la desmistificación de constituir un proceso que se refiera a algo. Tampoco se trata de “dar a ver”, o de “hablar de que no se puede hablar” etcétera. El peso de la escritura se da quizás en el suspense de las relaciones entre diferentes preguntas que nacen a cada momento: ¿Hemos pasado a otra cosa? ¿Es más o menos real este pasaje? ¿Esta sección se refiere a sí misma enteramente? ¿Es una alusión a ese real incierto? ¿Es una broma del autor?

C. Bremond señaló que la ficción es independiente de la manera en que se establezca: “Le raconté a ses signifiants propres, ses racontants: ceux-ci ne sont pas de mots, images et gestes, mais les événements signifiés pour ces mots, images et gestes.” Por otra parte McLuhan menciona frecuentemente cómo una misma historia, un mensaje puede variar según haga trabajar a un sentido o varios sentidos (sentido sensorial). Los dos argumentos no constituyen del todo un dilema porque se puede decir que el sentido o el efecto del mensaje tiene grados de relación a la lectura y al ángulo que se quiera enfocar. En la década de los sesenta han aparecido obras que se parecen en mucho a la novela y que muchos no están de acuerdo en llamarlas así: *Rayuela*, *Ejércitos de la noche*, *A sangre fría*, *Compacto*, *Boleto que explotó*, *Los frutos de oro*, *La celosía*, *Como es*. En todas estas obras la historia y el autor están colocados al lado, no para buscar la técnica, sino para que sea la sintaxis de éstas la que hable.

Sintaxis que denunciará significados internos o particulares, significantes, alusiones a otras gramáticas de percepción y señales de conciencia, lo que harán con el material encubierto encima, afuera, detrás o al lado de sí mismas, según el caso, se trate siempre de ficción pura o de material que se pretenda revelador de la verdad social (para transmitir con mejor “fidelidad” la realidad, será mejor acudir al material de TV, cine, novela o teatro de la burguesía de masas, bastará con estudiar esos argumentos perfectamente consumibles, lógicos o absurdos, para el caso será lo mismo). El camino dista aún de haber sido dilucidado, solamente el autor ha dado el paso de disminuir sus pretensiones y los medios. ¿El valor de su obra provendrá ahora únicamente de la coherencia de los signos que instaure con las cosas mismas, como quisiera Ricardou? ¿Podrá dar la espalda al público rechazando la verosimilitud, como reconoce escribir Beckett? ¿Se valdrá de recursos como el ralenti, y la ampliación para obtener un tono fantástico? ¿Se valdrá del llamado al público continuamente, señalándole sin parar que lo que pasa es “lo que pasa”? En adelante será ya imposible distinguir entre la torpeza desbordante de la plétora del lenguaje y el torbellino de un universo percibido en el delirio de la obsesión —dice Le Clézio, un escritor que ordena un proceso verbal despegado por donde trascurren objetos y espectáculos: un mundo de fenomenología y de sentido o visión más que de drama y de humanismo psicológico.

Las voces anónimas de las descriptivas de Ricardou, Ollier y Robbe Grillet llegarán incluso a intercambiarse: descripciones geométricas con verbos correspondientes: intersectar, pivotar, recubrir, inscribir; el presente de indicativo que integra escritura y percepción, ausencias de posesivos, distancias objeto/conciencia. Aparecerá el sentido de lo posible “realmente presente”, Claude Simon pone entre paréntesis segmentos que se imponen como propositivos, o que piden interpretación y posibilidades. Y lo mismo ocurre con las voces seriales de Burroughs y Beckett, o el juego musical que aparece en el *Movile de USA* de Butor y que desde Joyce hasta el argentino Cortázar se repite entre penuria y abundancia mostrando en el nacimiento y duración real de su transcurrir. *Diciendo lo que realmente puede decir*.

Una nueva sensibilidad —en el arte, en los espectáculos, en la realidad— se caracteriza por ser acto de crítica simultáneo a la creación. O por carecer de bases creativas o de crítica. O por tener una función ni sagrada ni secular. O por ser instrumental en modificar la conciencia y los sentidos.

“Desafía medios, materiales y métodos para llegar al confín de los fines y medios, se apoya en lo científico, rechaza absolutamente el *Angst*, el sentimentalismo y la ansiedad y busca relaciones de sentidos. Observa en todo un espíritu de exactitud. El mito del artista se ve desplazado por el de animador de circo. El impulso de pasar de objeto de arte a evento de arte. Ya no cambiar al mundo sino cambiarse a sí mismo.”

En el último libro de Marshall McLuhan *Contrarráfaga* (1969), se describe a la nueva era en términos puros de medios y medioambientes físicos. Si estamos en una nueva era, en donde la comunicación abstracta (literaria) se ve sustituida por la directa experiencia de los sentidos, su principal descubridor aún no se atreve a pronunciarla o a describirla en *deus ex machina*. Sus informes tienen un peso que no va a la razón sino a los sentidos, pero el lector sólo puede quedarse en un “háganme caso, pero no me tomen en serio”. Su capacidad de visión es extraordinaria, sin embargo, y hay mucho de cierto en considerar el concepto de inconsciente freudiano como un resultado de una conciencia que aprehende la realidad por medios visuales, reprimiendo en un residuo los hechos no experimentados. A. M. Schlesinger dijo de él que había mucho de cierto en su teoría de “una sociedad moldeada más por la naturaleza de los medios que por los contenidos de éstos”. Suele ser reconocido por los aspectos menos favorables y rechazado por malentendidos lógicos, su cruzada no es tanto rechazar el mensaje escrito porque sí, sino resolver la brecha entre información visual y actividad sensorial, no tanto sacralizar la electrónica, como propugnar un equilibrio entre sentidos y medios. Susan Sontag, Gore Vidal, Tom Woolfe, W. S. Burroughs, H. Rosenberg, George Steiner, le hacen caso.

William Blake: Nos convertimos en lo que vemos. Lo mirado nos mira.

Dean Walker: La conciencia es una actividad no un contenido.

John Culkin: Arte y tecnología pueden ser considerados extensiones de sensación.

M. McLuhan: Cualquier lugar con medios es cosmopolita, la ciudad ya no existe.

George P. Elliot: La actitud y el tono de la escritura de McLuhan es más importante que sus ideas.

Las coincidencias con los anuncios de McLuhan, en el cine de Godard, Bergman y Fellini tienen eco en el examen del canibalismo motivado por el exceso de medios electrónicos, el advenimiento de una realidad quizás más sensorial y el rechazo del arte. La música tiene el tono al que se refiere McLuhan de aldea tribal, sea de conjuntos electrónicos o elaborada científicamente en órdenes y desórdenes.

¿Una sociedad enajenada, pero al mismo tiempo comprometida sensorialmente en la situación, que pide silencio y comunicación, frialdad y violencia,

totalidad y particularidad? Sea o no McLuhan quien resuelva las interacciones entre ambiente y medios abstractos y físicos, es indispensable comprender los sistemas que afectan a la realidad en el total. Por el momento los libros de McLuhan son demasiado vagos aun para formular las dudas que plantean. ¿Los habitantes de países que no hacen uso de la información abstracta, son personas de actitud rígida (*hot*) en unos aspectos y frías (*cool*) en otros? ¿Toda cultura puede considerarse únicamente como una jerarquía de sentidos? ¿Todo medio es un lenguaje y todo lenguaje un medio? ¿El hombre necesita equilibrar excesos de información visual, sensorial y mixta? ¿Es posible el silencio? La respuesta de McLuhan es la siguiente: Los objetos son in-observables, sólo pueden ser vistas sus relaciones. Lo cual coincide con la estética propuesta por Octavio Paz en "La estética del vacío" (*Hudson Review*, febrero-marzo, 1969). "La presencia está condenada a ser representada. . . El ser es invisible. . ."

Mientras tanto se cancelan formas tradicionales y nuevas relaciones, que incluyen interacciones de medios, aparecen en teatro, pintura, cine o TV. El cine de Andy Warhol, el Living Theatre, los happenings de Allan Kaprow, el teatro del ridículo de Vaccaro-Tavel, Grotowsky, los conciertos de "intermedios" de John Cage y M. Cunnigham, el arte total, etcétera. Ejemplos del todo en todo.

APENDICE

10. BAJO EL SIGNO DE BORGES

Barthes dice que los franceses prefieren el fondo, "el establishment", lo que de otra manera se llama "el contenido del mensaje". Hubo que esperar a Mallarmé para descubrir otra idea, la del significado puro, libre de tema y estilo. Inútil decir que en la literatura latinoamericana ha existido también ese transcurrir por el establecimiento impertérrito del contenido, así hasta el triunfo de Cortázar, Fuentes, Sarduy, Guimaraes Rosa, Lezama Lima o Vargas Llosa, hubo que esperar al paso del significante. Descendientes del genio de Borges, en el dominio del barroquismo, de la obra que hace algo más que explotar "el práctico inerte", aparece en estos escritores, el uso ubicuo del significante, manifestando la identidad misma del relato en todos los niveles, creando la obra que se inventa a sí misma como en el caso de García Márquez, o la obra que se sueña a sí misma —como podría decirse de Carpentier—; hay un alegre y libre significante desplegado a lo largo de ficciones lineales o configuracionales, una significación sin nombre y una exploración infinita.

He aquí algunos ejemplos colineales: *De donde son los cantantes* de Sarduy, *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, *La traición de Rita Hayworth* de Puig, *Señas de identidad* de Goytisolo, *Paradiso* de Lezama Lima, *Primeras historias* de G. Rosa, *La casa verde* de Vargas Llosa, *Cambio de piel* de Fuentes.

. . . Y hay un lío porque le esperan que tienen que bailar juntos. . . termina mal, que Fred Astaire se muere. M. Puig

. . . Si me siguen les narro. . . les explico. . . sepan que yo. . . ocurre sin embargo que soy mal contador. G. Rosa

—pero fluyendo siempre: ¡exhibir siempre una gran máscara! : ¡pontificar! : . . . ah, me duele España! : en tanto que el hombre del gabán. . . J. Goytisolo

—Dijo homéricamente, como un saludo. . . Cuando Nietzsche empezó con su obsesión. . . el dragón duerme en el hervidero del lado. Lezama L.

En un calor que le tiene el cuerpo ardido y la piel como espolvoreada de arena roja, se le inflaman los hipocondriacos, se le torna pendenciero el ánimo. A. Carpentier.

“... A lo largo de discusiones manchadas de calvados y tabaco, Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud. . . Morelli había sospechado la naturaleza demoníaca de toda escritura recreativa (¿y qué literatura no lo era, aunque sólo fuese como excipiente para hacer tragar una gnosis, una praxis, o un ethos de los muchos que andaban por ahí o podían inventarse?). . . Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí, porque al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésta la intuición de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. . .”

Concluye la *Rayuela* de J. Cortázar.

Voces del eterno idiota, no crecido, gombowicziano, faulkneriano, cervantino, que se acordará de las cosas antes de que pasen, que estará repasado, vivido, sabido, que lee al mundo en el espejo, sin reflejar ni absorber. Voces naturales y sobrenaturales que cuentan, “que cuentan”.

Vargas Llosa teje obras en donde en un mismo párrafo se dan todas las voces, tiempos y espacios, creando el continuo topológico que se inventa a cada momento en su propio horizonte metafórico: el paisaje mental de la aparición.

“Se levantó. . . Dice que . . . (yo le contaría que). . . Fumamos en silencio el huevo estalló. . . la creación y el apocalipsis . . . No hay realidad establecida, sólo realidad por inventar. . . Se dijo que todo lo que iba saliendo primero había entrado. . . y yo que lo escuché pensar. . . La señora abre el armario. . . ni siquiera hay armario. . . (lo dicho: lo vacío). . . Y mientras Adami terminó la traza del carbón. . . comunicar un mensaje sin valerse de medios. . .”

Carlos Fuentes: *Líneas para Adami*.

11. EL ARBOL DE FRUTOS DE ORO

¿Con que aún. . .? ¿Aún estamos en *Les fruits d'or*?

¿Así que estamos en otra era? , ¿la era del medio como medio? , ¿la era del medio es el efecto? , ¿la era de la escritura —escritura? , ¿la de la no-escritura? , ¿la hora de la duermevela? , ¿el estado naciente? , ¿la obra sin autor? , ¿la era de la metonimia? , ¿la era de la autonomía y de la sensación? , ¿la era de “lo que está dicho y lo callado callado”? , ¿la era de la de-desmistificación? , ¿la era de la prescripción?

¿Aún estamos en eso o ya hemos desacralizado el fenómeno estético, la obra, el producto, la inquisición, la crítica, el grado mínimo y lo silencioso?

¿Todavía esa homología de la estructura de la sociedad de cambio y uso?

Sí, aún en el material semiótico que a veces podría ser neutro, a veces signo y a veces objeto transparente remitente. . .

Una crítica temática, estructural, dialéctica. . .

Creación de leyes conforme se desarrolla. Oscilación de conciencia a inconsciencia. En un embotamiento. En un despertar naciente. Entre la hechura del momento de escribirse y la hechura en el momento de lectura. La exaltación de las partes no sigue un orden ni de puro imaginario autónomo, o puro imaginario de reflexión. Elementos que a veces se hablan entre ellos, se ignoran o se anulan.

Lo que se dice el *suspense* de la sensación. El paso a otra cosa, independiente de la ficción.

Ahhh . . .no, yo creo que lo más importante es innovar, organizar la conciencia de lo narrado en otra forma, menos almacén que recepción, aún queda por explorar el *camp*, el laberinto, la encuesta, el reportaje, el tropismo, el estilo propositivo, penelopiano, circense, peristáltico, poético, sintagmático, etcétera.

Sí, un poco de Pinter, un poco de Godard, de Mailer, y Warhol, un poco

de Beckett y un poco de Borges, algo de Ionesco y Grotowsky, y no olvidar McLuhan, Ginsberg, Octavio Paz, Michaux. . .

Claro, escribir es no expresar, se expresa lo inexpressable. . . es ambiguo porque se podría decir lo contrario. . . exactamente no expresar lo fácilmente expresable.

No me diga, se trata de algo conocido, "lo que está dicho, está dicho", lo que se muestra, se impone en sí mismo. . .

Nada dice nada, claro

No sé dónde oí yo eso, un "va y viene" de lo que es y por lo que es.

"El lenguaje sólo toca la piel de la experiencia", dijo George Steiner.

(Las gomas del mirón. . . Ampliación: empleo de tiempo. . . el planetario de un desconocido. . . El medio es el medio. . . Homki Tonk non-art. . . La vía láctea de Severine. . . Cien años de soledad en la casa verde. . . Cambio de piel. . . Rayuela. . . Ficciones en el camino de Santiago. . . Lonesome cowboy in the flesh. . . Satiricón de los espíritus. . . La vergüenza evasiva. . . Alegre saber de la Chinoise. . . Hipogeo secreto. . . La traición de Rita Hayworth. . . Myra Breckinridge. . . Catch 22, un sueño americano. Fuego pálido en *Nova express*. . . *Ice on Soul*,. . .)

AMPLIACION		SUBJETIVO		SENTIDO		INVEROSIMIL
REDUCCION		AUSENTE		PRESENTE		SUSPENSE
EN SI		OBJETIVO		SIGNO		VERDADERO
SILENCIO	RAYUELA	DICHO	BLANCO	AUTONOMIA	MITO	REFLEXION

No me diga, demostrar eso que usted dice, el "nunca dicho inicial" no sería más que otra mistificación. . . es mejor regresar a "el punto del que parte", al "de qué se hace", al "qué le da apariencia de decir o no decir", al "cómo y qué elaborar".

El sentido parco e informe, limitado y libre, abriéndose con el peso que antes tenía lo nombrado, recorriendo los grados de lo real.

Sin noción de qué nace de qué, sin noción de lugar o topología, sin idea de procesos o "de" la realidad - es o es lo que busco.

Ni autonomía, ni reflexión.

Quizás llegamos a esto: a construir una obra que habla de su defecto y de su coordenada volátil. Revelación insustituible de esa verdad inédita nunca conocida.

¿GRADO MINIMO DE QUE?

(NUNCA
PODRAS
IMITAR
UNA

¿PARA PRESCRIBIR O PROSCRIBIR EL LENGUAJE
DIJO USTED? PARAMETRO

¡LO QUE USTED BUSCA ES LLEGAR AL MONISMO!

CREACION
DIJO
EL
MIMO

PERO NO, ES ALGO QUE NO PERTENECE AL DOMINIO
DEL LENGUAJE.

VOCES QUE RELATAN SU POSIBILIDAD O IMPOSI-
BILIDAD, SU DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA.

NORMAN
MAILER)

—Un mundo en donde todo es como es y ocurre como ocurre—
Wittgenstein

¿DICE USTED, LUCIEN, QUE UNA ESTETICA INTERNA Y EXTERNA

TIENE GRADO DE DETERMINISMO?

Desde tiempos de Barthes /

Qué digo, desde Valéry /

desde Aristóteles

LA REALIDAD ESTA VACIA: EL VACIO ESTA EN LA REALIDAD.

TOUT SU TOUT BLANC CORPS NU BLANC UN METRE JAMBES COLLES COMME CONSUES ALL KNOWN ALL WHITE BARE WITH THE BODY FIXED ONE YARD LEGS JOINED LIKE SEWN TODO SABIDO TODO BLANCO CUERPO DESNUDO BLANCO PIERNAS JUNTAS UN METRO COMO COSIDOS.

(todo sabido: todo cosido)

S. Beckett Bing número 8

¿CON QUE AUN ESTAMOS EN EL MITO, EN LO QUE DICE DE VERDAD?

