

## La maleta del sujeto dehiscente.

### Liminalidades y demás movedizas fronteras en el paso en falso interdiscursivo del Arte y la Literatura.

**Alejandro Arozamena.** Universidad de Granada

<https://alejandroarozamena.wordpress.com/>

Ni *omphalos*, ni *umbilicus*, ni antifaz ni qué ocho cuartos... Largamos, aquí, aun sustrayendo al tiempo que sublimamos en la lentificadoria medida de nuestros imposibles (¡claro!), una basa a punto ya de suspensión, o quizá de blocao –¿quién demonios sabe?–, dentro de nuestra tesis doctoral al fin sostenida. Dicha tesis, recientemente defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, se disponía sobre tres piedras en bruto (siendo de temer, lastimosamente, que ninguna de ellas se halle, todavía, demasiado pulida a estas alturas). A saber, no obstante: 1) la piedra fundamental, indicial, que supone la an-arquitectónica, 2) una piedra angular cuya función sustenta la a-sistemática y, por último, 3) un par de piedras de clave en que vienen a consistir, inmisciblemente, la a-crítica y la a-temática.

279

Diciembre  
2017

Como se sabe, todo empieza o acaba siempre con un título (o bien con un *sans titre-untitled*, cuando se toman aires modernos, pero eso también es un título), al que le sucede un texto de tantas o cuantas páginas, con tantos o cuantos paratextos, de menos en menos, subsumidos a la indignidad de la verdadera obra de arte: si se escribe a través de esa indignidad, la “cochonnerie” artaudiana o la “Porcile” pasoliniana, es por ver de encontrar un tema, o un sujeto, no indigno de ser traspuesto por escrito. En este caso, y no se puede ser más descriptivo, tendríamos una parte ex-tésica, pretextual, de la tesis (un descriptor que se titulaba, no por casualidad sino por reduplicación de sentido, “des(pres)cripto”), colocada justo después del índice y antes de un pro-logos, también pretextual, dispuesto en precedencia a la an-arquitectónica, que da paso a la a-sistemática, la a-crítica y la a-temática, para ir a desembocar a un epi-logos final, pero no en posición de cierre categorial, recorrido este por el que discurre el texto tésico. Sólo que a ello se adhiere en posttexto la parte documental llamada *autobibliografía*, ordenada cronoalfabéticamente y que, en este caso, pues es trata aún de materia viviente, roza

dimensiones anti-monumentales. Esa última parte está hecha a base de referencias bibliográficas que, en la realidad, se corresponden con libros y artículos científicos que, con todo el sincretismo del mundo, están contenidos en todas y cada una de las frases que hacen los párrafos, que hacen las páginas que componen el texto de la tesis<sup>1</sup>.

Semejante tesitura, cuya maquinación conspiramos a fin, tal vez, de volverla ligeramente contagiosa –merced, como si dijéramos, a cierta pulsión mimética–, se vino a desplegar luego en cuanto asistemática, lo que no significa, de ningún modo, que se prescindiera de método. Muy al contrario, utilizábamos (*j'y suis! j'y suis toujours!*), he ahí un ápice de nuestro optimismo epistemológico, un “método” igualitario que se apoya en la estricta lógica de la no-relación (una “ménada”, por tanto), y que es lo que nos va a permitir no llegar antes ni después, sino más bien siempre demasiado pronto a un tiempo que demasiado tarde, a través de los

<sup>1</sup> Materia viva, una primera versión (mucho más parcial y sin ampliar, *hélas!*) de esta sección bibliográfica salió publicada, hacia finales de 2015, en la colección “logaritmo amarillo” de Brumaria. Vio la luz, por aquel entonces, bajo forma de autoficción, sin apenas paratexto (salvo una brevíssima nota explicativa titulada, adrede, “Pararrayos”), con lo que pretendíamos inaugurar un nuevo género literario: la, así llamada, ficción autobibliográfica. De hecho, se podría argüir que el brío de esa nueva antigualla descansaba en elevar el paratexto mismo a la indignidad, si no del propio texto, al menos sí del origen del mundo o de la originariedad en la obra de arte. Ahora bien, desde que saliera a la calle *Bibliografía para “El desastre del sujeto”* (ese fue el título del más que plausible *worst-seller*), habrán sido, ni que decir tiene, escasísimos quienes hayan apostado por la diseminación de su progreso (lo cual, para cualquier autor que se precie, no deja de resultar inciertamente amargo, pues un libro que no se abre corre el peligro de convertirse, tarde o temprano, en un libro sagrado). Comoquiera que, en este sentido, nos dejamos llevar por un impulso epistemológico igualitario antes bien que por un “parler boutique” demasiado en boga académicamente, quisimos presuponer, al nivel más básico de cada frase o posición estrictamente tésica, el conocimiento, por parte de todo el mundo, no de todos los libros del mundo (lo cual sería inhumano, cuando no, en el fondo, auténticamente democrático), pero sí, al menos, de todos los que aparecían en esa sección final, con mucho la más exhaustiva de la tesis de marras. Dicho conocimiento, lo apuntaremos un poco de pasada, comporta a la vez lecturas, no-lecturas y toda una infinita panoplia de tabúes, imposiciones, deposiciones e imposturas generalizadas entre medias. Es en los *versements*, *prélèvements* y *retournements* escriturales (estando o no referenciados los nombres que siguen en el aparato de notas o en el cuerpo de texto) donde se quiso bruñir su necesario sincretismo en excepción no orientable aunque, sin embargo, mucho nos tememos que inmanente. Por lo demás, *there are no errors in this book, except this one*. El resto sigue perteneciéndole al Ángel de la Historia que, con todo y con eso, no deja de ser un semimundano *mundaneum*. Démoslo, pues, por un documento experimental (otra, esta vez definitiva, experiencia de lo inexperimentable). Por otro lado, dejo, asimismo, las señas de mi tesis doctoral para allanar un poco el camino de los distraídos más monomorfos: *“El desastre del sujeto”. Literatura, procedimientos de verdad y orientaciones del pensamiento en el régimen estético del arte* (Balzac, Flaubert, Proust, Joyce y Beckett), Universidad de Granada, 2017.

diversos logos (el pró-logos y el epí-logos), istmos, lagos y meandros, hasta esa “cosidad” genérica (a-crítica y a-temática, expuesto sea de pasada) de un tal Beckett<sup>2</sup>.

Dábamos el nombre de anarquitectónica, así pues, al método asistemático, acrítico y atemático que conjuga las orientaciones de pensamiento perimplícando, en su inmanencia e igualdad misma, los dispositivos de verdad, los singulares acontecimentales, epónimos de las verdades que incorporan como sujetos, en definitiva, un buen puñado de nombres innombrables para la Política, el Amor, la Ciencia y el Arte (vid. el, así llamado, esquema P-A-C-Á)<sup>3</sup>. A más, se manifiesta

<sup>2</sup> En resumen, esa tesis que primero desprescribimos —o vale decir, asimismo, que prepresentamos o, incluso, anteprologramos—, se escribió al bies de 5 nombres acontecimentales (un *quintuor* de singulares o singuletes) que hacen los sujetos del caso: Balzac-Flaubert, Proust, Joyce y Beckett; 3 orientaciones del pensamiento implicadas y no aplicadas (el ternario es fundamental): la dialéctica renovada, la fenomenología refundida y el psicoanálisis releído o reinventado; y 4 procedimientos de verdad (que a la manera de un cuarteto musical, ahora bien, admiten las más variopintas instrumentalizaciones): política, amor, ciencia y arte que urden, según nuestra hipótesis, la trama histórica del relato beckettiano, pretexto indicial para aquella misma escritura tésica y, eso intentamos, para cualquier tipo de escritura genérica que en lo sucesivo nos procuremos. Ya el gran B. S. Johnson se desgañitó interpelando a los cuatro vientos cómo podía seguir escribiéndose como si Joyce, por no mentar *El Innombrable*, jamás hubiese sucedido. Empero, ni que decir tiene, nadie quiso escucharle. Y eso que fue, de veras y en todos los sentidos, grande, muy grande... de los más, sin duda alguna, en ese Siglo que no deja permuta, habiéndole tocado en números romanos el XX. De modo que no todo van a ser pomadas, *bombons, caramels, esquimaux, chocolats*. Quedaría la construcción de una especie de poética cuántica que traiga la creación de un espacio sin frontera que fuera, en un mismo movimiento, un espacio de igualdad indeterminado, un horizonte basado en el pensamiento indisiplinario, el comunismo genérico...

<sup>3</sup> Vid. Arozamena, Alejandro; “Richir con Beckett. Para un pre-esquicio de cuestiones richirianas implicadas en la inescritura genérica de Beckett”, in: *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 66, Septiembre de 2015, pp. 265-276; y para un primer borrador del pró-logos tésico: Arozamena, Alejandro; “Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura”, In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 55, Marzo de 2014, <http://www.revistadefilosofia.org/55-03.pdf> El propio índice tésico (que, a todo esto, ya me habrá sido plagiado anticipadamente por un tal Clive Bell, a la sazón cuñado de Virginia Woolf) y todo el aparataje paratextual y liminar de notas a pie, etcétera, quizá pudiera resultar, pienso, bastante elocuente respecto al tema fronterizo. Comprobémoslo: 0. DES(PRES)CRYPTOR. INCLUDE ME OUT; 1. INTRODUCCIÓN O, POR MEJOR DECIR; PROLOGOS; 2. LAS TRES ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO. AN-ARQUITECTÓNICA: 2.1 El desastre literario, la escritura y la Historia; 2.2 El libro, la obra, el discurso y el sujeto; 2.3 Las tres orientaciones. Las verdades, el Acontecimiento, el síntoma, lo real y el sentido; 2.4 Bajo las especies de una eternidad transitoria: la Verdadera Vida Ausente; 3. UNA PRIMERA LÓGICA DE CASOS. La literatura en el REA (Régimen Estético del Arte) y la implicación de las orientaciones del pensamiento. A-SISTEMÁTICA: 3.1 Algunas figuras de la modernidad: el REA; 3.2 Dialéctica y Literatura (Balzac y Flaubert); IMPROMPTU: Balzac precursor de la instalación y Flaubert atontador de la nada; 3.3 Fenomenología y Literatura (Proust); IMPROMPTU: Proust iniciador del MacGuffin; 3.4 Psicoanálisis y Literatura (Joyce); IMPROMPTU: Joyce epifanizador del lenguaje; 4. NUESTRO CASO. Beckett y la (in)escritura de lo genérico. A-CRÍTICA Y A-TEMÁTICA: 4.1. A-CRÍTICA; 4. 1. 1 Beckett y la dialéctica; 4.1. 2 Beckett y la fenomenología; 4.1. 3 Beckett y el psicoanálisis; 4.2 A-TEMÁTICA; 4.2.1

innegable (aun cuando fuera de sentido o, incluso, de significante) el hecho de que lo real, las verdades y la nada como fenómeno vindican dichas orientaciones del pensamiento en tanto –¡y en cuanto!– que cuales. De todos modos el prefijo “an-” funciona, por así decir, como privativo para el “-arché”, pero no necesariamente para una tectónica o teoría de los niveles<sup>4</sup>. Asimismo prescindiremos, ni que decir tiene, de toda aquella táctica que no comporte cuarenta pares de guantes en su tacto. Pero, vamos, que eso lo echaremos a ver en el *tango* (es decir, en el *tactum* presentificado de la primera persona del verbo *tangere*).

Conque se dio pie, allí mismo, al pensamiento y el *wesen* salvaje, a lo que se allegará el excuso y la cita *in extenso*<sup>5</sup>, el (~~borrowing~~) *in Literature*, los “cut-ups” y

---

Beckett y la ciencia; 4.2.2 Beckett y el arte (EXCURSUS: Beckett en lo contemporáneo); 4.2.3 Beckett y el amor; 4.2.4 Beckett y la política; 5. EPI-LOGOS: *IN GUISE OF FORECLOSURE*; 6. AMPLIACIÓN AUTOBIBLIOGRÁFICA CRONOALFABÉTICAMENTE ORDENADA.

<sup>4</sup> También denominada, brillantemente, por el maestro Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “estromatología”. Para las sutilezas fenomenológicas que tal teoría comporta remitimos al que, sin duda, es y será uno de los mejores libros de filosofía nunca publicados en el gentrificado desierto del pensamiento patrio. Nos referimos, obviamente, a la *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, coeditada por Brumaria-Eikasia en Madrid, cuando transcurría el año 2014 de la llamada “era común”. Nosotros aquí, lamentablemente, no podemos detenernos, aunque nos encantaría, en más disquisiciones, conque tendremos que darlo todo, a la fuerza, en estallido y meta-estable movimiento. En la inelegancia del esquematismo salvaje. Por lo demás, la protréptica, tal y como se desprende de lo hasta ahora expuesto, será casi siempre negativa. Jean Claude Milner, en *La Obra Clara*, resume muy bien en que consistiría esta protréptica negativa: “incitar al sujeto a arrancarse de la doxa regañándolo. La técnica no es nueva: los cínicos la habían practicado; se la encuentra en Lewis Carroll, donde la excelente Alicia, amable y desvaída, portadora de la más victoriana opinión, no cesa de hacerse propiamente insultar por los representantes del *nonsense*, que es síntoma de lo real; se la encuentra, por último, en los surrealistas y en Groucho Marx”. Y que, por supuesto, se halla igualmente en Beckett, sobre el que se prepara precisamente esta tesis. Comparemos, si no, el “hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar” con la protréptica aristótelica: “O hay que filosofar o no hay que filosofar. Si hay que filosofar, hay que filosofar. Si no, hay que filosofar”. Al igual que Lacan decía de Platón que era lacaniano, y no se trata simplemente de una *boutade* tal y como podría pensarse a primera vista, podemos decir de buena gana que Aristóteles era ¡perfectamente beckettiano! Vid. Milner, J-C; *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 1995.

<sup>5</sup> Las citas se esgrimen, son pruebas, suponen un documento (de cultura ¡esa barbarie!). Dan testimonio. Un testimonio, como se sabe, es un lugar de lo impensable: cuando “el nunca más esto” se nos transforma, bajo nuestras propias narices, en el “siempre es el mismo eso”. Al igual que dan testimonio los silencios, la palabra militante, los sintomáticos momentos del decir en la Verdadera Vida Ausente. Pero, sobre todo, se trata de un testimonio para nuestro presente en el que “todo” debería, incluso so pena de hundirse en el desarraigo o la inconsistencia, volver a ser cuestionado. Eso es, al menos, lo que pensaba alguien como Simone Weil. Y sin duda, también, eso fue de lo que ella misma nos dio testimonio: “No hay elección. Sólo hay un remedio posible. Una única cosa que hace soportable la monotonía. Es una luz de eternidad. Es la belleza”. He ahí una aspiración, es decir también, un soplo. *Wish: that all the fiction of lies be put to bed*. Por eso el arte mismo, a su vez, habría de dar testimonio. Tal y como proclama Jean Borrel: “el arte es, así, el espacio de un acontecimiento. Pero espacio paradójico: una institución de sí mismo como “desobramiento” y un llamamiento sin

“fold-ins”, la instalación balzaquiana (adorable plagio a lo contemporáneo) en sus esculturas narrativas, el *collage*<sup>6</sup>, metacollage, rollage, bricolage, quiasmage, inter-

destinatario —una botella en el mar— en lo múltiple de todos. Un llamamiento tal ocupa el lugar del testimonio. ¿De qué da testimonio un testimonio? De un singular que vive una experiencia sobre un borde, en su paso al límite y de que al mismo tiempo, sin embargo, esta experiencia no le pertenece como propia, sino que es común. *De te fabula narratur*: esa es la razón por la que leemos el “mensaje” que encierra la botella en el mar. La potencia de la desvinculación, los filósofos cínicos lo demostraron en acto, es un “ex-ponerse”. Lo que se “ex-pone” se pone dos veces fuera, a saber: fuera del ser en conjunto por la exposición misma que separa del común; y fuera de sí como ese arriesgarse en el cual yo me someto al juicio de todos. Doble ex-clusión, pues. Tal es el testimonio del artista. Testimonio, en efecto, y no paradigma. Si el “desarraigo” es el destino de la humanidad, si en toda vida humana hay una “persona desplazada”, el artista no sabría ser ni un paradigma ni un modelo. Es un ejemplo contiguo a otros ejemplos sobre la línea de los ejemplares, en el sentido distributivo del término, en el sentido en que se dice “los ejemplares de un libro”, ejemplares múltiples, a condición de pensar estos ejemplares como semejantes y diferentes. Los ejemplos son como las lenguas: se traducen, no se copian, pues no hay original. El devenir-extranjero del artista es el ejemplo de que la desvinculación puede ser trágica, pero también puede ser “dichosa”, y que tiene sentido deshacer el consenso y las comunidades. Puesto que es en la defeción de las comunidades donde se puede hacer surgir la incompletitud de toda comunidad, de naturaleza o de nación, de cultura o de clase, y devolver su dignidad de testimonio a ese ejemplo que es el reverso del artista, o más bien su vertiente desdichada: el proletario o, en Occidente hoy, el “trabajador inmigrante”, es decir la figura “moderna” de la exclusión social”. Vid. para este fragmento: BORREIL, Jean; *La raison nomade*, Payot, París, 1993.

<sup>6</sup> Pero el collage aquí se usa, no como una técnica, sino un modo de la visión. Es decir que depende de lo real y no de la realidad que es el Estado (está pues del lado del *étant donné*, incluso duchampiano, y no del *état actuel*). No obstante Le Bot, en su apunte para el día 15-10-87, nos regalaba algunas imágenes fractales, impagables como cura, sin duda, en cuanto a los embelecos del collage. Comienza por las expresas reticencias que Boulez demostraba en ese punto, y dice así : “[...] Pierre Boulez est réservé à l'égard des manipulations de machines. Il veut qu'en cours de travail interviennent des « courts-circuits », des « interférences » entre diverses « périodicités » qui sont le matériau sonore de la composition (il s'agit bien, sans doute, sous ces termes, du même processus que Hölderlin nomme « catastrophe »). Mais en matière de courts-circuits, dit Pierre Boulez, les machines sont avares. On en revient toujours à ceci : avec de tels « automatismes » ou avec autre chose, le compositeur compose. Il compose en deux sens de ce terme. L'outil informatique est celui d'une technique ; il est aussi le symptôme concret de l'existence d'un système de rapports sociaux qui traite chacun de ses termes comme les « données » d'une combinatoire : le musicien compose avec cet ordre social, il passe un compromis avec lui. On ne peut que composer avec l'ordre des choses où on est, même si c'est sur le mode des affrontements, des violences catastrophiques. Et l'artiste compose donc son œuvre en fonction de cette réalité-là qui est la sienne ; il le fait, dans le cas présent, par combinaisons d'éléments « donnés » : ici donnés par des « automatismes » machiniques. Dans l'art du siècle ce procédé a pour nom générique : le collage. Le collage a commencé d'être systématiquement employé en littérature : les mots-valises de Lewis Carroll et de James Joyce ; et Sigmund Freud qui propose une théorie du mot d'esprit. Rappel sans doute, du fondement de la pensée : le mouvement de la métaphore. Le collage, dans une logique de la combinaison de tout avec tout, se dévoie bientôt vers le défi absurde : un bricolage qui n'aurait pas de fin utile pour le bricoleur. La réunion du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection provoque une stupéfaction qui est un point de blocage, non une relance pour la pensée. Le collage des peintres cubistes, vers 1912, ouvre au non-sens insolent des ready-made de Marcel Duchamp. Il s'ensuit aujourd'hui le n'importe-quoi, pourvu que ça colle ; et la colle devient en effet l'essentiel du collage. Je parle du liant social que sont les mouvements de mode et les fourretout des médias... ”. De modo hay que tener cuidado, ponerle

collage, prollage y anti-collage, así como ese precollage estético que es el *pastiche* proustiano, el estilosido idiotismo internacional (que es un ideolecto) flaubertiano e incluso, de cuando en cuando, al insublime “cutting and pasting” o la “swimming in motion” joyceana; se usará también, la combinación articulada [*Gliederung*] e incluso, un poco musicalmente, se recurrirá al *impromptu*, viéndonoslas asimismo con el contrabando, esa *traslatio studiorum* de la que proceden los difíciles y rebuscados establecimientos (*ex situ* y los correlativos exilios *in situ*), y en fin, a la contrahechura, la *Bildung* sin concepto y la deformadora cohesión zigzageante: pues, sin duda, es preciso un reencantamiento dialéctico, fenomenológico y psicoanalítico del estado del arte, que es el estado de lo real. Habrá también, en la medida de este mismo *atechnon*: vestigios coyunturales, aperturas múltiples, intuitivos estallidos de las “matemáticas severas” (Lautrèamont), en fin, la *maraviglia* de los “sofismas mágicos” (de nuevo Rimbaud, pero también Breton) del amor, los saludos al plagio por anticipación (OuLiPo), las demostraciones sin más transposición que la del puro arte (es el único atajo cuántico) y las hipótesis y lugares de igualdad provenientes de la emancipación política subjetivante, siempre contemporáneamente prehistórica.

Por lo demás, en aquellas, lo apostábamos todo a esta estricta lógica de casos, singuletes o singletones. Sólo que, como todo lo que es el caso, a decir verdad por ser *todo* antes que por ser *caso*, fracasa, cabe preguntarse antes que nada si el fracaso de esta lógica del caso puede establecer algún real, infructuoso a más no poder, para los hechos. Y a eso es a lo que llamábamos, básicamente, a-sistématica. Por supuesto que el análisis continuará, no queda otra, siendo lo de siempre: un desanudado. Ese y no otro es el significado de la palabra desde los griegos: analizar quiere decir desanudar.

---

atención, no caer en lo maquínico del “siendo dado” que al cabo significa “siendo Estado”. Al día siguiente, 11.11.87, continúa la diatriba, el collage ha de ser un trabajo de duelo : “L'art du collage va de pair avec la logique sociale de la combinaison de tout avec tout, du changement des rôles, de la circulation rapide des informations sur des réseaux où êtres et choses sont des nœuds et des relances de la communication. C'est ainsi. C'est ça qui est à vivre. Baudelaire en annoce l'événement : c'est le temps de la « modernité ». Les flux de la communication ont des allures de marées, du moins quand l'art s'y laisse porter. Ça va ça vient. L'innovation recycle le passé. On cite. Certains sont dits ou se disent peintres « citationnistes ». Ils couplent un bout de Manet avec un bout de Goya ; ils peignent salopement pour dire qu'ils ne sont pas dupes. J'essaye, quand je cite, de ne pas oublier. Je me souviens qu'on oublie. Citer n'est pas une connivence ; pas même l'appel à une autorité. C'est un travail de deuil, comme toute écriture. On interprète encore ce dont on sait que le sens est déjà perdu”. El olvido, como fundamento infundado, es mil y una veces anterior al distraído recuerdo. Acordémonos del olvido, así pues. Y, por fin, concluye el 12.11.87 : “L'interactivité serait le nom convenable d'un régime actuel du savoir”. Vid. Le Bot, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, pp.162, 164 y ss.

*Mais de l'écrire, c'est une autre affaire.* Y a ese “affaire” nosotros le haremos salvajemente a-crítico, a-temático, borromeo<sup>7</sup>.

Y por ello mismo tuvimos que, atrapando al vuelo esos cuarenta pares de guantes que aparecían más arriba, echar mano de todo aquello que, rumbo al *Cross-cap*, viene al antedicho caso, desde la causa o la cosa, prescindiendo muy exhaustivamente del orden explicador, y haciéndolo, además, a cada paso que damos. En una palabra: el método es el trabajo. Se trata, como intentábamos precisar a su debido tiempo, de una an-arquitectónica. Lo cual, a falta de nada mejor, es sencillamente peligroso. Nada se solaza sin ningún merecimiento, pero nada se presupone de antemano. He ahí un *coupling* incipiente. Sin correlación necesaria. Aún con creces. Cosa que, justamente, acarrea múltiples escollos, supone una complejidad infinita, no ya azarosa sino constelada: una libertad cristalizada al precio, por supuesto, del estallido. No hay fondo del fondo. El fondo es sin fondo. El fundamento, infundado. Si la felicidad no tiene historia, la Historia no es más que un pensamiento de la infelicidad más remota. Y “echar mano” quiere, en esta ocasión al menos, decir que se sustraerá, se suspenderá y se implicará, como venimos haciendo incorregiblemente (a base de meta e hipertraducciones), en los rodeos y meneos de esta escritura faltante, toroidal, borromea, dehíscente, pero siempre haciéndose en su futuro anterior.

Es decir, siempre en metonimia o retórica transfinita, a contracronotopo, en veinte mil leguas de viaje subfrásico, lo que allí brindamos, o al menos escandimos, en una palabra, no era más que su fronteriza teoría, así como una plausible poética de su lectura haciéndose, *id est*, en estado naciente, una sucesión anarquitectónica (no apriorísticamente ordenada) de imágenes, voces, fantasmas, frases en fase de distante sincretismo, insoluble enigma, síntesis disyuntiva y desfiguración figurada. *To not emerge already constructed, already decided, preordained.* Lo que conlleva trabajar con encarnizado empecinamiento en la composición de un solo punto de vista.

---

<sup>7</sup> *See sun, and think shadow*, por consiguiente. Cumplía establecer –o cuanto menos resultaba bastante oportuno– una anarquitectónica borromea: pues hace falta por demás, una cierta, aun huidiza, deformadora y zigzagueante “luz coherente” (Hegel, otra vez), una lábil cohesión zigzagueante, pre-reflexiva quizás (aunque, sin duda, reflectante) y, las más de las veces, puede que hasta sin concepto... y eso es, de resultas todo lo imprevisiblemente *Aüfklarer*, a buen seguro, que estaremos dispuestos a transcender, al menos, por de pronto. Es decir, en el estado actual del arte que es el estado actual de lo real.

Dedicado a ti que, como es habitual, no me escuchas ni con el rabillo del ojo salvaje de tu inconsciente. Eso sería, también, el pró-logos que a esto iba a suceder y publicado en filigrana, de entrada, aquí en Eikasia: un ojo negro, en estado salvaje, a instancias de una mirada paciente que se echará a faltar como denominador común, descriptor, rasgo unario, singleton que, *ex libris*, diera acceso a una tesis muy complicada y cuyos estares en falso abundan múltiplemente, como abundan, asimismo, en ese rasgo unario que es, irreductiblemente, el Inconsciente (*Das Unbewusste >< L'Une-Bevue*)<sup>8</sup>.

Pero, ¿no será ese, ya, un archivo otro, desplazado? Sin duda todo parece indicar, fronterizamente, “eso” y, al mismo tiempo, su contrario (no el “yo” sino el “ello” mismo):

Archivists speak about the archive as a body – a corpus of records. To Léon de Laborde, head of Napoleon III's Imperial Archives, the following statement is attributed: A library is something, archives are someone. This something can be distributed, cut up, parcelled out according to all bibliographical systems ... It is quite otherwise with that someone that lives and breathes; do not dismember him; it would be far too cruel to rob him of his head in order to put it in this room, to tear off his arms and legs to scatter them elsewhere, because the heart only beats on the condition that one respects the entire body. This concern for wholeness stems from the fact that archives tell stories through their forms, structures and relations, as well as their content. The order in which individual records accumulate in a file tells us something about the matter being documented and the way it is being handled.

<sup>8</sup> Que el psicoanálisis no es un saber, o no lo es en el sentido clásico del término (*id est*: apropiación constitutiva de la verdad que, en la ideología y el sistema humanista, subyacente todo lo menos hasta Heidegger, no pasan de adecuaciones sujeto-objetales), Lacan se encargó de demostrarlo de una vez por todas, digamos (por puro optimismo) que para siempre: lo único que un analista debe saber no es más que ignorar lo que sabe. En este punto, psicoanálisis, fenomenología y dialéctica renovada despuntan, en sus relecturas escriturales más actuales, como la trinidad discursiva de nuestra más irreductible inservidumbre (*sic*) voluntaria: unos discursos que, precisamente, no esconden el hecho de que no hay discurso que no sea de semblante. Vayamos, si no, a *Lituratierra*, aunque sólo sea para ver: “la frontière certes, à séparer deux territoires, en symbolise qu'ils sont mêmes pour qui la franchit, qu'ils ont commune mesure. C'est le principe de l'Umwelt, qui fait reflet de l'Innenwelt. Fâcheuse, cette biologie qui se donne déjà tout de principe : le fait de l'adaptation notamment ; ne parlons pas de la sélection, elle franche idéologie à se bénir d'être naturelle. La lettre n'est-elle pas... littorale plus proprement, soit figurant qu'un domaine tout entier fait pour l'autre frontière, de ce qu'ils sont étrangers, jusqu'à n'être pas réciproques. Le bord du trou dans le savoir, voilà-t-il pas ce qu'elle dessine. Et comment la psychanalyse, si, justement ce que la lettre dit « à la lettre » par sa bouche, il ne lui fallait pas le méconnaître, comment pourrait-elle nier qu'il soit, ce trou, – de ce qu'à le combler, elle recoure à y invoquer la jouissance ? Reste à savoir comment l'inconscient que je dis être effet de langage, de ce qu'il en suppose la structure comme nécessaire et suffisante, commande cette fonction de la lettre. Qu'elle soit instrument propre à l'écriture du discours, ne la rend pas impropre à désigner le mot pris pour un autre, voire par un autre, dans la phrase, donc à symboliser certains effets de signifiant, mais n'impose pas qu'elle soit dans ces effets primaire. Un examen ne s'impose pas de cette primarité, qui n'est même pas à supposer, mais de ce qui du langage appelle le littoral au littéral”.

Individual files accumulate in an order that can tell us how they relate to other files and the organisation and processes of their creator. Archival theory has evolved to support the preservation of these connections. It is a theory that privileges wholeness. From this perspective, the displacement of archives can be conceived of as the disfiguration of an organic whole – the removal of part of a body. As Charles Kecskeméti stated in 1977, 'It is the duty of archivists to safeguard the integrity of the national heritage but irregular accession to the archives are just as contrary to the concept of integrity as are "amputations" '. And there is a correspondence between the violated corpus of the archive and human bodies<sup>9</sup>.

Fuera de ello (es decir, del lenguaje estructurado en archivo de los inconscientes, lo cual, convenimos, no pasaría de pura propaganda lingüística de sí mismo) sólo resta el acontecimiento: algo del orden, no ya sólo de un órgano sin cuerpo, sino de la subjetivación proveniente y el sitio en el vacío como modo de organización subjetivante, ese no-lugar o lugar inefable donde, en palabras de Rilke, "la pura escasez incomprendiblemente se transforma, se vuelve abundancia vacía (pues: *Armut ist ein großer Glanz aus Innen*)". Conque, a decir verdad, lo que no hay es sistema. Únicamente, bien es cierto, la compañía de esos dichos e "inedichos" en huecos silábicos, en balbuceos o casi, que componen una miríada de palabras en su significante insignificancia, paginada, puesta en tesis, como un martillo sin dueño y que rozan el entredós, los bordes del habla, el fuera de literatura y de lenguaje. *A vortex of words very much (for your irreverence and desire/ extremity/ courage and good humorous/ subversiveness splendidorous / Yes you do)*. Las propias liminalidades de

287

Diciembre  
2017

<sup>9</sup> Cf. LOWRY, James; *Displaced Archives*, Routledge, Nueva York, 2017. Ahora bien, la desplazada biblioteconomía fantástica, en lo que a nuestra deshabitada modernidad se refiere, iría de Lewis Carroll hasta, lo menos, R. G. Brautigan, Foucault y Deleuze, Bob Cogging o Goldsmith, pasando desde luego por Flaubert, Musil y Borges. En cuanto a la literatura de frontera podríamos citar, de J. Conrad al tocayo de Lowry (esta vez Malcolm) o W. S. Burroughs. Y más cercana a nosotros: la producción poética de Alejandro Ruiz Morillas que va desde su poemario *Ciudad Refugio* (accésit del premio «Impresor José Andrade Martín») a *18013*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2005, pasando por *Alicia\_hot*, Esdrújula, Granada, 2015 o *Las Mujeres no existen. Pero nos lo dicen dulcemente*, Diesem Editor, Madrid, 2009, donde las ciudades-fronteras llegan a ser lo que precisamente ya eran en su origen: espacios de la mercancía desnuda y de lo más abyecto de la explotación, al igual que las "zonas" o los "campos", por supuesto: *abject spaces are those in and through which increasingly distressed, displaced, and dispossessed peoples are condemned to the status of strangers, outsiders, and aliens (e.g., refugees, unlawful combatants, insurgents, and the conquered) and stripped of their (existent and potential) citizenship (rights of becoming political) in various emerging frontiers, zones, and camps around the world. There has been a veritable outcry against the fact that these people have been reduced to a status without human rights. Yet their being human has not seemed to matter much to the states and their laws that have condemned them to these states of inexistence.* (Cf. "Abject Spaces: Frontiers, Zones, Camps, Engin F. Isin and Kim Rygiel. 181-205 pp). Al fin y al cabo, nunca dejará de sorprendernos lo que puede enterrarse en los lugares más éxtimos.

nuestra tesis (des-prescriptor, pró-logos y epí-logos, antes que nada) dieron buena prueba de ello. DIVUS LEOPOLDUS IN VORTEX GAUDIER-BRZESKA.

Una escritura es, por así decir, como la masa negativa de La Literatura y, a partir de Joyce, se convierte en puro peso muerto, ciertamente. Escritura será, entonces, el pliegue/despliegue/repliegue de la Cosa en la letra, desbordante interpellación al no-yo, no-tú, no-él, sino al ello. Escribe Philippe Boyer :

Et ce n'est pas un vain mot que de nommer ainsi celui qui, par pratique de littérature, en maintient sa défense contre la folie que d'un mur de papier. Car ce mot-là ne fait que témoigner de ce qu'il dit littéralement, à savoir que la question de la littérature dans ses rapports avec la folie, c'est justement la question de l'écrit-vain. Lui qui, à bien considérer ce qu'il vient d'écrire sur la page blanche, peut en mesurer tout à loisir la vanité à ce que, traversé des effets de fiction - du récit du Fou - l'écrit soit devenu tout à fait méconnaissable. Qui a écrit le livre? C'est bien ce à quoi il ne peut pas répondre. [...] Mais le mot se fait encore porteur d'un autre effet. Ou plutôt d'un reflet. Le désir narcissique s'inscrivant littéralement de ce que l'écrivain se regardant dans le miroir de la page blanche s'y voit enfin comme tel : écrit-vain. Inutile de dire qu'il ne se fait pas trop d'illusions sur la validité de sa contemplation. Lui qui justement ne s'y retrouve pas. Et c'est bien pour cela qu'il continue à écrire. Car si son entreprise est vaincante il n'en reste pas moins qu'il a d'assez bonnes raisons pour se contenter d'un mur de papier à défaut d'un autre - quand c'est la folie qui frappe à la porte. L'écrivain mesure donc la vanité de sa pratique à devoir laisser l'écriture poreuse à la fiction. C'est-à-dire : à la fois cloison, mur, fût-il de papier, opposant encore assez de résistance pour barrer l'accès à la jouissance, et filtre assez lâche en même temps pour laisser la voie libre au désir. Ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec la peau en ce qu'elle n'est pas seulement cloison poreuse à la transpiration mais bien aussi, littéralement, aux inscriptions du plaisir. C'est dans l'écart entre ces deux discours, entre ces deux séries, narration et inscription, que se joue et se noue la pratique littéraire : dans ce trou qu'elle vise à combler d'une lettre sans en occulter pour autant la bânce. Le littéral, c'est là qu'on peut le repérer : en toute inscription visant à combler les écarts dont la littérature fait sa matière première; en toute inscription visant à maintenir les écarts où la littérature localise son échec. Ecarts qui de toute manière restent irréductibles entre un pur récit et un pur écrit. Quand d'un mot à l'autre il s'en faut justement d'une lettre déplacée. On pourrait encore au passage en déplacer une autre. Et introduire comme un événement du conte la très belle formule de Lacan : belle en ce que tout au contraire de se refermer sur la clôture d'un savoir, elle s'ouvre grande à la question du désir telle qu'on la peut poser dans le champ littéraire : disant que « le littéral il est peut-être à fonder dans le littoral ». On ne saurait mieux définir le lieu de la littérature comme non-lieu, et le discours littéraire comme étant dans sa nature même un discours irrécupérable par celui qui le produit. Le littoral étant « ce qui pose un domaine tout entier comme faisant à un autre frontière. Ils n'ont rien en commun. Même pas une relation réciproque ». Ainsi viendrait s'inscrire sur le sable, c'est-à-dire sur la p(l)age, la marque d'un parcours et d'un discours dont la fragilité se mesure à ce que cette page de sable où l'enfant en ses jeux d'été a tracé ses premières lettres ne soit déjà plus la terre ferme où l'on sait à quoi s'en tenir et pas encore la mer sans limites, espace des voyages sans retour. Le littoral ne se laisse circonscrire d'aucun repère sûr. On ne le possède pas. On ne l'habite pas. Il est seulement le lieu des allées et venues de la mer. Tantôt le texte vient sur la page et tantôt la page est à nouveau blanche. Le texte est toujours perdu d'avance, ne laissant traces que d'archivage. Comment l'écrivain dans ces conditions

resterait-il insensible à la tentation de fuir ce lieu toujours menacé de ces allées et venues de la mer, venant effacer à mesure les inscriptions portées sur le sable, de ce lieu où l'écrit est à l'avance toujours déjà perdu? Et la tentation d'échapper à ce lieu inhabitable de la littérature, elle vient aussi bien d'un côté que de l'autre, même si les deux c côtés : peuvent présenter en apparence des caractéristiques radicalement contradictoires : du côté de la terre ferme ou de la mer, de la science ou du délire, de la raison ou de la folie, du savoir ou de la jouissance. Entre la jouissance et le savoir la lettre ferait le littoral: ce paysage du littoral, il est par excellence un paysage de fiction. Ce qui veut dire qu'il est à situer dans l'imaginaire, en cet imaginaire qui se repère à ce que le réel y produise ses effets de rupture. Et l'écrit qui s'y inscrit littéralement est comme traversé dans sa diagonale, ou coupé, par la narration, la fiction littorale. En ce lieu où l'écrivain se trouve mis dans une position intenable, la lettre dont il fait sa matière de travail s'inscrit et s'efface selon la scansion des marées. Ou encore, selon le mode des présences et des absences de la mer. Ce qui ne va pas sans rappeler d'autres allées et venues, celles dont l'enfant a pu prendre prétexte d'articuler de deux signifiants sa première expérience langagière, scandant du fort-da les allées et venues d'une bobine. Et dès lors n'y aurait-il pas encore quelque analogie à établir entre le fort comme parole du narrateur et le da comme écriture, reprise et maîtrise de ce que la fiction dérobe? Avec le fort, l'enfant (se) raconte une histoire. Il a en quelque sorte déplacé l'absence de la mère du réel dans l'imaginaire là où il peut la faire revenir à son gré, d'un da justement qui vient inscrire la bobine comme fiction de la mère dans la règle d'un jeu, c'est-à-dire dans un texte. Le texte dans cette perspective se trouve placé par le jeu (de littérature) dans une position analogue à celle de la bobine : il est là à la place d'autre chose. Et ceci de deux manières qui ne s'accordent que de leur opposition. De même que la bobine en sa reprise simule un retour qui n'a lieu que dans un non-lieu, le texte échu sur la page peut matérialiser la reprise de la langue maternelle, cette langue d'avant la Loi du Père, c'est-à-dire d'avant la castration. Dans cette perspective le texte, comme la bobine, vient obturer un manque dans le champ du réel : là où la mère a fait défaut. Mais peut-être aussi là où s'est donné à voir le défaut de la mère, ce manque dont elle marque sa différence avec le père. En d'autres termes le jeu fonctionne comme évitement de la castration. La jubilation de l'enfant au retour de la bobine, de l'écrivain à la (re)lecture de son texte, ce serait sans doute du côté de la jouissance qu'il faudrait l'entendre. Mais en même temps, du fait qu'il s'agit d'un jeu dont pas davantage l'enfant que l'écrivain ne sont dupes, jeu qui se signale d'un déplacement du réel dans l'imaginaire, alors il ne peut être question que d'un semblant de jouissance qui n'en maintient pas moins la possibilité d'accès au désir. Parce que ce jeu-là, il ne peut se mettre en place qu'à partir du moment où l'enfant sait qu'il ne jouira pas de la mère réelle, où l'écrivain sait qu'il ne récupérera pas le texte perdu. L'écart entre le fort et le da, entre le récit et l'écrit, entre le Fou et le Roi, en son irréductibilité même, rétablit quelque chose de l'ordre de la différence des sexes c'est-à-dire de la castration, et par conséquent l'ouverture au désir. Tout cela, on s'en doute, Freud l'avait déjà dit : « Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. Le discours littéraire ne soutient sa position paradoxale que dans la mesure où il se dérobe au principe de réalité. Ce qui ne veut pas dire que le réel ne fasse pas retour ici par effet de rupture, dans cette pratique d'écrire qui n'est pas, loin s'en faut, une

simple partie de plaisir. Il suffit à cet égard de s'interroger un instant sur le désir d'écrire et ce qui le supporte, étant entendu qu'il n'est pas de désir possible hors du champ de la castration et du principe de réalité posé par la Loi du Père. La littérature nous ferait penser que si le désir d'écrire est une sorte de sublimation du désir inconscient, ce n'est généralement pas une sublimation complète, à supposer que cela existe, et quelque chose de non sublimé dans le désir inconscient s'y manifeste aussi. Autrement dit, le désir d'écrire est aussi, plus obscurément, désir d'écrire sur le désir - au fond : désir impossible d'écrire sur le désir impossible. Désir impossible, peut-être. Mais c'est pourtant bien sur ce désir-là que va se fonder le discours littéraire comme défense contre la folie qui le borde. [...] Mais dans un cas comme dans l'autre on est sorti de la littérature - et du jeu. Et pour la même raison. Car si le discours littéraire vise à un évitemennt de la castration, on a vu qu'il ne pouvait s'agir que d'un simulacre. Tandis que le discours de la science a ceci au moins de commun avec celui de la folie que la castration y est forcée. Ainsi la pratique littéraire tendrait à établir un système de défense contre la folie dont les éléments seraient à rechercher du côté de la folie elle-même : là où, de la castration, il n'est en effet plus question. Une telle défense se constitue d'abord d'un déplacement où la métonymie va pouvoir mesurer ses limites. Car si la formule du corps d'écriture peut s'entendre comme une fausse métaphore, elle ne saurait pour autant être prise, à la lettre, pour une vraie métonymie. Le narrateur à cet égard, c'est le grand escamoteur, celui qui ne peut tenir sa place, comme sujet d'une parole sur le désir, qu'au prix de berner tout le monde. Un des aspects de cet escamotage serait peut-être en même temps un des éléments du mécanisme de la sublimation. Quand le passage d'un lieu à un non-lieu ne vise qu'à maintenir en sa place ce qui, à la lettre encore, et par nature, ne tient pas en place. Dans la mesure où l'élément fondateur du désir qu'est la castration se voit forcés de l'ordre symbolique, c'est dans l'imaginaire qu'il va tenter de se rétablir par le détournement d'un jeu de différences qui ne saurait être au bout du conte qu'un jeu de dupe - par écriture interposée. Et ceci pour veiller au grain doublement. D'abord pour tenter de neutraliser ce qui, pour être forcés du symbolique, ne va pas manquer, comme on sait, de réapparaître dans le réel. Mais aussi parce que maintenir dans l'imaginaire l'ouverture à ce qui ne saurait être qu'un certain désir (où il faudrait réintroduire les effets de la sublimation), c'est bien faire écran à ce qui, du côté du réel, interdirait plutôt l'accès au désir pour l'ouvrir à la jouissance - et à la folie. [...] Et il en sait quelque chose, l'écrivain, de cela dont précisément il ne veut rien savoir. Ce qui tout naturellement l'incite à chercher un lieu plus sûr que cet inhabitable non-lieu du littoral littéraire : qu'il aille aussi bien, encore une fois, vers la terre ferme (où, pour savoir à quoi s'en tenir, il peut au moins s'en tenir à cela que de la castration il puisse simuler de ne rien savoir) que vers la mer, y trouvant, d'un libre accès à la jouissance, l'assurance de ne jamais manquer de rien. Ce qu'il y a de commun entre la terre et la mer, entre le savoir et la jouissance, c'est donc un effet de forclusion. « La délimitation d'un champ de savoir procède toujours de quelque chose qui ressemble de très près à un procès de forclusion ». Ce que Freud avait déjà repéré : « La science est après tout le renoncement le plus complet au principe du plaisir dont notre activité psychique soit capable ». Où il apparaît bien que la forclusion, en ce qu'elle signale d'une structure psychotique, on ne la trouve pas seulement du côté de la folie. Et pourtant, si en même temps qu'il est tenté d'en sortir l'écrivain s'y tient si bien, à ce littoral où il inscrit la lettre de son désir, c'est qu'il peut mesurer, de ce non-lieu peu rassurant, ce qu'en d'autres lieux il aurait à perdre : où pour n'avoir plus rien à perdre, ce serait alors l'essentiel qui viendrait à faire défaut, à savoir que justement ça ne puisse plus faire défaut nulle part. Là où comme on dit la mesure est comble, quand, du savoir ou de la jouissance, on ne peut être que démesurément comblé. Si en effet le procès de simulation peut être entendu d'abord comme métaphore, c'est bien finalement de la

métonymie qu'il se garantit de n'être pas un procès de dissimulation. [...] Le déplacement de la Loi inaugure la dimension du jeu d'échecs. Le mur de l'écrit a ceci de remarquable qu'il ne se maintient que de la fiction du récit. La Loi dont l'écrivain maintient l'ouverture au désir ne serait alors rien de plus qu'une règle du jeu. Une Loi qui n'opère que dans l'imaginaire. Illusion de maîtrise tendant à répéter la scène qui n'aura jamais lieu, à réécrire le texte perdu. Il s'agit donc bien pour l'écrivain de s'en tenir au champ de l'imaginaire, le réel apparaissant « comme devant être maintenu inaccessible ». Reste à voir selon quels modes spécifiques la loi du hors-la-loi, l'écrit de l'écrit-vain, va pouvoir assurer sa fonction de limite. Si l'on admet l'hypothèse que le discours littéraire développe une intention légiférante, rien n'interdit de le soumettre comme tel aux propositions que S. Leclaire avance à propos de textes plus exclusivement légiférant comme ceux du législateur lui-même, ou ceux de l'homme de science : « il s'agirait là de la reprise - comme on dirait reprise en main - d'une tentative de maîtrise redoublée, elle aussi réassurance de la fonction littérale considérée aussi bien dans un aspect de fermeture, c'est -à-dire de défense contre la jouissance, que d'ouverture, c'est-à-dire dans sa fonction de maintien de la possibilité du désir ». Quant aux modes propres selon lesquels va pouvoir se faire cette reprise, S. Leclaire en propose deux axes possibles : « je dirais que cette reprise peut se faire en gros dans deux perspectives différentes : soit une sorte de perspective paranoïaque, soit une sorte de perspective perverse ». Perspectives qui ont au moins ceci de commun que dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien tout à la fois de mettre en place le mur qui assure le double mouvement d'ouverture au désir et de fermeture à la jouissance, et d'éviter le champ de la castration, ou du moins d'en modifier singulièrement les contours. Double mouvement dont la contradiction ne peut se résoudre que par une opération de clivage au sens strict de la Spaltung freudienne : « ce n'est pas à proprement parler une défense du moi, mais une façon de faire coexister deux procédés de défense, l'un tourné vers la réalité (dénì), l'autre vers la pulsion »<sup>10</sup> ...

291

Diciembre  
2017

<sup>10</sup> Cf. Boyer, Philippe "LE ROI DU FOU, LE FOU DU ROI", in *Change* nº 12, pp. 177-201, septiembre 1972. Y más allá, en otra entradilla de un artículo otro, sostiene muy oportunamente Boyer: "L'évidente impossibilité de rendre compte de ces forces sourdes qui travaillent sous la peau (à fleur de peau), qui flèchent très secrètement le parcours à suivre pour que surgisse (à quel détour imprévisible?) ce « plus-de-jouir » dont on sait assez qu'il n'est pas de tout repos, cette impossibilité finalement à dire quoi que ce soit, hors l'annonce problématique du cri, tend ici le texte jusqu'à sa limite de rupture -le bande comme la corde de l'arc, comme le sexe de l'homme, au point que c'est cela seulement qui reste à entendre (ou à voir :voir cela dont le regard ne peut que se vider) : le souffle, la respiration haletante et dévastée d'un épuisant corps à corps dont l'écrit donne à mesure la plus exacte traduction. Corps désiré. Corps désirant. C'est de leur mêlée que surgit la fiction fable circulant comme la sève sous l'écorce craquelée de l'écrit, dans le tissu de chair et de mots mêlés. Fable broyée dans la répétition du désir, emportée par la vague d'un mot à mot déferlant d'écume blanche, de ces mots percés par le fond qui perdent le sens à mesure qu'ils s'énoncent, comme le corps écorché perd le sang. Le travail d'écriture qui se propose ici à l'œil du lecteur, on pourrait le repérer au plus près du lieu du corps où il s'enracine, comme réalisant- par où le réel fait violence -l'exacte mise en fiction d'un orgasme". O sea que el trabajo de una escritura, en la hipófisis de su propia flor de piel literaria, equivale a la exacta puesta en ficción de un orgasmo... Y, sin duda, sucede que La Literatura ha devenido, porque lo fue desde siempre, tan viscosa como un líquido no newtoniano (como el jabón o la pasta de dientes, como la mantequilla, el queso, la mermelada, el ketchup, la mayonesa, la sopa, el chicle y el yogur, como el magma, la lava y los extractos de vainilla, como la sangre, la saliva, el semen, la mucosa y el líquido sinovial, como el lodo y el cemento, como la mayonesa...) pero, al mismo tiempo, hay una cosa que se llama plasticidad de la libido (*Plastizität der Libido*, aunque también, al menos Freud así la codesignaba: libre movilidad, *freie Beweglichkeit*) y que puede

Que se nos excuse la macrocita. Aunque, desde luego, también habría que tener por cierto que no somos ningún dechado de virtudes plusválicas, es decir, por cuanto a nuestro *hinc et nunc* se refiere: teologales. Eso cuanto menos... Bordes de forma, bordes de obra se descubren, asimismo, la enfermedad y el arte, la locura y el crimen, puesto que todos ellos resultan, de algún modo, fronteras de lo humano. Veamos, ¿por dónde íbamos? Imprepensablemente siempre es nuestro fantasma quien funda lo verosímil: *Lilliputian Boat-Lake. Central Park (24.5.90)* (*De William Merrit Chase*). El agua del lago era también un lugar del Inconsciente. *Il y a dans la langue des tourbillons d'eaux sonores, des vols aléatoires d'oiseaux. Des bourdons musicaux, des vibrations de violoncelle, de contrebasse.* Hay litorales. La belleza de la locura (esa permanente virtualidad lacustre abierta en la falla humana, ese querer otra cosa que lo que es y, en el límite, quererse otra cosa que lo que se es) es lo que condena a Edipo al fin del mundo, es decir, ahora, no a Colona sino, más bien, a nuestro mundo (el de la modernidad policiaca): Edipo el primer capitalista simbólico. *Amongst the company, all literary men, sate a murderer.* Edipo el ciego, el del pie dolorido, es el verdadero padre de la Historia, de ahí que la mayor de las corrientes, la más ciega y patosa de la que podamos percibirnos, haya sido precisamente, en estas gélidas aguas del cálculo egoísta, la de la prehistoria del presente<sup>11</sup>.

---

considerarse como una propiedad inversa de la viscosidad. Ocurre que a la realidad uno se enfrenta a pelo escritural, es decir con aparatos de angustia o de goce y, siendo o no siempre demasiado sólida, la libido no deja de dar el callo, echa el resto...

<sup>11</sup> La ciencia en teoría describe, al menos eso es lo que ella dice de sí misma, pero siempre a condición de prescribir(se) al mismo tiempo: lo que técnicamente opera pero calla. El *signum harpocraticum* forma parte integrante y fundamentalista de su práctica, tanto como la creatividad extorsionada lo forma del nuevo proletariado sin prole globalmente precarizado (hijos de la obsolescente clase obrera, ahora en vías de extinción multitudinaria), o como el miserable *otium* forzado de centro comercial, *campings* o *glampings*, drones y videojuegos de guerra, centros turísticos y vacacionales, de *fitness*, *spa*, esquí, etcáteri (figuras posmodernas todas, pero respondiendo al mismo irresistible y simétrico patrón: el del campo de concentración) lo forma de la pequeñoburguesía asalariada, consumidora que consume consumiciones... mientras que de los banales hábitos, distinciones, gustos de la guapa y cada vez más tonta (porque ella lo plusvale, naturalmente) alta lumpemburguesía, mejor no hablamos. Digamos tan sólo que el Ideal del Bien, el *fair-play* y la *haute-couture* se cuentan ya, si no lo hicieron desde siempre, entre la moral del criminal (*Verbrechermoral*) y la cutrez infinita. La perspectiva es hoy, en efecto, tan depravada que no paramos de movernos, cuasinomádicamente, entre la catástrofe real y la catástrofe imaginaria a condición de no librarnos nunca, tamaña es su portabilidad, de nuestra inagotable miseria simbólica. En una palabra: cualesquiera y comoquieras que pinten las prácticas utópicas que en lo sucesivo tengan a bien (o no) en darse y se inventen, aquellas presuponen siempre determinados sistemas; se trata, en la ocurrencia, de artes sistemáticas. Quiérase o no, siempre serán arquitectónicas, incluso en el más pálido de sus ensayos. Nada más lejos, en realidad, de la historicidad desde el punto

Y no se trata de que la Historia se haga, patidifusamente, imaginaria. Muy al contrario: de lo que se trata es, antes bien, de atrapar en marcha el gesto mismo con que el Inconsciente (*Das Unbewusste, unconsciousness*, pero también *L'Une-Bevue*) funda la Historia y la pone en movimiento. Mejor dicho: en una *mouvance* cuya matriz misma sigue restando en la mítica eficacia de la frase, la voz, el fantasma, la imagen sin imágenes, la eversión, el sueño, el testimonio, los desechos, en una palabra, la obra, la desobra, las obras, los obrajés, cuya teleología no es más que la tautología del tiempo recobrado precisamente como tiempo perdido, ya sea en su flujo discursivo o bien en su pulsión textual (o relatante). Tautología de cuya ocurrencia nunca habrá habido autoconcepto ni supraconcepto (aquí no hay Gramática-M ni K-teoría, por cierto, que valgan: ¡lástima!). Aunque todavía nos queden, haciendo buen uso de lo impensado del pensamiento, ciertas estrategias alusivas al respecto. *Let me recite what history teaches history teaches*. Por lo demás el Yo, hoy, agoniza de aburrición, si no ha muerto ya, hace muchísimo tiempo, junto con las Musas, Dios y el Hombre.

En efecto, hoy, poéticamente, sólo habita el mundo La Economía. Y, puesto que la economía no existe, esa representación lo único que traduce, materialmente, no es sino la Verdadera Vida Ausente. Así las cosas, estas se deberían expiación mutua en virtud de su injusticia adrede. Llamémosla, a esta injusticia que contagia hasta el tuétano del análisis concreto de la situación concreta, el *business-as-usual*. Como hemos dicho no todo son profiteroles. Bruno Bettelheim lo descubría muy exactamente en su prólogo a *Auschwitz*: “In the deepest sense, the walk to the gas chamber was only the last consequence of the philosophy of business as usual”. Ni que decir tiene que, las consecuencias de esa frase, dejan fuera de combate, para siempre, a cualquier ilusión deconstructiva, por muy *fashionable* que se quiera. Al

---

de las verdades, una historicidad que aquí ensayamos a base, precisamente, de an-arquitectónica, la cual pasa no sólo por los susodichos procedimientos de verdad, que son los lugares del pensamiento primero, es decir de producción, creación y presentación de posibles, sino también por las orientaciones del pensamiento, que son el pensamiento segundo o pensamiento del pensamiento, es decir, reproducción, recreación y representación de imposibles, salvo que, aquí, se encuentra implicado y en lugar de igualdad genérica. Por lo que se funda, diríamos que de rebote, una historia verdadera, sintomática, fenomenológica, dialéctica en tanto en cuanto epopeya de la fisión de una ficción: cambiar de época, dándoles un poco de cuerda, a los Inconscientes (inconscientes que, incumbe la redundancia, son epocales y, por consiguiente, anahistóricos).

chiste más fuera de género (Auschwitz) en la Historia es a donde van a parar, desde hace casi un siglo de musa fascista, todas nuestras *iura regalia*, derechos en prerrogativa, estancos, monopolios, efigies y acuñaciones en motocultivo. Un camino que se habrá surcado, de la manera más infame, bajo la égida de esa indeconstructible cantería de *royalties*. La caraba, en suma plusválica, de todos los hechos inimaginables de cuerpo y lenguaje, eso es Auschwitz<sup>12</sup>.

Ahora bien, la manera más sencilla que existe para definir un discurso, cualesquiera que fuere, sigue consistiendo en sostener que es, muy precisa y efectivamente, todo aquello que discurre (lo que, *ad hoc*, no implica de un modo necesario el hecho de que se piense). Es decir, que se trata de eso que se mueve de un lugar a otro, de un punto a otro y, así pues, de una posición a otra. Incluso, en el grado cero, de una letra a otra o de un silencio a otro. ¡El acto fallido supone siempre el colmo del discurso exitoso! Y, recíprocamente, el éxito de uno cualquiera de esos cotidianos pasos al acto nuestros puede resultar, casi siempre, en el más mayestático y siniestro de nuestros fracasos discursivos. Kolyma, Auschwitz, Hiroshima, Gaza, Srebrenica, Sarajevo, Bagdad, Alepo... habrán sido, en efecto, destrucciones narrativas pero también, por supuesto, narrativas de la destrucción. Y siguen repitiéndose *tout court*; o sea, que siguen historiándose, una y otra vez, natural, por tanto, impunemente en nuestros acordeonados vaivenes discursivos<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Así se entiende que la pintura de Rothko, para G. Wajcman, no sea sino la “última pantalla antes de la nada, es decir, “la última frontera antes del horror”. Prosigue el citado Wajcman: “Lo comprendamos o no, Rothko abandona la figura tras la guerra, en 1948 —y con ello, a mi juicio, en lugar de abandonar lo real, lo que hace es, muy al contrario, zambullirse en él de lleno. Rothko, que es judío, es entonces un Botticelli de después de los campos: al pintar el velo, levanta un velo sobre el nacimiento de la Belleza, como si fuera el justo después y el justo antes del horror. Rothko cumple lo más aproximadamente posible el proyecto de su arte, que es el proyecto de dar acceso a lo que no sabría verse, y llega lo más cerca posible del hecho, de lo inobservable del hecho. En este sentido la pintura de Rothko es la forma más exacta de la pintura en la historia del siglo XX. Vid., pues: WAJCMAN, Gérard; “La imagen y la verdad”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. (La traducción es mía: A. Arozamena).

<sup>13</sup> Rossellini, Resnais, Fellini, Godard, Lanzmann, Pasolini, Bertolucci, Antonioni, Angelopoulos, Wenders, etc., son sólo algunos de los nombres más cinematográficos de esas narrativas. Sin embargo, en su “Historia natural de la destrucción”, se preguntaba Sebald: “How ought such a natural history of destruction to begin? With a summary of the technical, organizational, and political prerequisites for carrying out large-scale air raids? With a scientific account of the previously unknown phenomenon of the firestorms? With a pathographical record of typical modes of death, or with behaviorist studies of the instincts of flight and homecoming?” Su rápida conclusión sería, a renglón seguido, la siguiente: “The same may be said of Nossack’s account of the destruction of the city of Hamburg, which is unique even in his own work. The ideal of truth inherent in its entirely unpretentious objectivity, at least over long passages, proves itself the only legitimate reason for

Sin mistificar ni un ápice: ¿qué es lo que se dio, pues, en Auschwitz? El desenlace de la más banal de las novelas familiares, el deseo inelucidado al discurso de la canallada, si no del anonimato al servicio del desarrollo (explotación) más mortífero e industrial de las fuerzas productivas, lo menos de cosmopolitismo, en un palabra... ¡la *Abbau* heideggeriana, por fin, con todo incluido, &c., &c...! Y la verdad es que, después de eso, se diga lo que se diga (las más de la veces simplemente por decir algo), “eso” compone nuestro más insuperable Monte de Piedad deconstrutivo.

Lo más sagrado es siempre lo más masacrado, por supuesto. De ahí, también, el que la vida (*la vie*) se presentifique siempre en el añadido del oclusivo vacío (*le vide*), y que el vocablo (*la mot*) se perciba inseparable, al menos en la vibrante adición fonética, de la muerte (*la mort*). Aunque nada nos impide pensar, recíprocamente, que la vida es la pérdida consonántica del vacío y que lo mismo ocurre entre el vocablo y la muerte. Síntoma de lo real más voraz es la aféresis. Pues lo real procede, las más de las veces, por la inusitada visitación de la aféresis. El vocablo (*mot*) es la presencia de una ausencia (*mort*). Veámoslo en una transposición, más o menos, artística:

295

Diciembre  
2017

continuing to produce literature in the face of total destruction. Conversely, the construction of aesthetic or pseudo-aesthetic effects from the ruins of an annihilated world is a process depriving literature of its right to exist". Pues bien, comparémosla inmediatamente con esta frase de Le Brun: "es precisamente lo que pasó el 6 y el 9 de Agosto de 1945 con los primeros bombardeos atómicos que revelaron sin contestación posible la catástrofe inimaginable, no ya como un hecho de Dios o de la Naturaleza, sino como un hecho humano. Del tal suerte que ello vuelve a poner en cuestión lo imaginario por completo y, con ello, la posibilidad de un sueño de catástrofe que pudiera ayudar, como en el siglo XVIII, a considerar la condición humana como más allá o más acá del bien y del mal". Entre medias, casi se deja ver que la lucha de clases existe siempre pero, naturalmente, sólo tiene lugar entre capitalistas. Y es que la destrucción, la revolución, el lenguaje o La Literatura nada tienen, al igual que el "ser humano" por otra parte, de natural. En este sentido se podría considerar, sin que sirva de precedente, que es M.B. Kacem quien, tal vez, vaya a dar más en el clavo: "L'appropriation-vie fut un événement, que «consacra» pendant des centaines de millions d'années le règne simplement animal. Par là, - en même temps que l'âme, les sens, le plaisir, la jouissance, et la conscience -, surgirent la souffrance, la maladie, la cruauté et la mort. L'homme, par l'astuce technologique, surenchérit donc sur l'appropriation animale et suscite le Mal proprement dit : l'expropriation planétaire, la torture et non plus la « simple » cruauté prédatrice du plus fort, l'agonie interminable comme rançon du « Bien » qu'est la médecine comme telle, la guerre et non plus seulement les micro-conquêtes territoriales, etc. Remonter à la trace première d'un événement est comme enquêter sur un crime - nous rencontrerons Edgard Poe plus d'une fois le long de notre mini-golf conceptuel". Vid., en fin, respectivamente, Sebald, G. W.; *On the Natural History of Destruction*, Hamish Hamilton, Londres, 2003; Le Brun, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991; y Belhaj Kacem, Mehdi; *La Transgression & l'Inexistant*, Meta, París, 2015.

**MOT.** *Les mots n'ont pas d'envers. On les dispose de gauche à droite, on invente les palindromes, les anagrammes. [On écrit en miroir]. Le dos de l'écriture reste illisible. MORT*

Por tanto la muerte contiene a la palabra. Siempre en el entredós, que es *Gefahre*, vaivén, meneo, pero también “clignotement”, parpadeo, centelleo. Violenta y vertiginosa sutileza<sup>14</sup>.

En este sentido, el texto es posinaugural y el discurso prefoculado, avatares cosicos, por tanto ya no-objetales, del todo y la nada. La triste aventura, por así decir, de un personaje convertido en personalidad: el sujeto, el desastre, el texto de lenguaje (*iazykovoi tekst*, que diría Lotman)<sup>15</sup>. Los discursos se nos hacen pasar por formaciones

---

<sup>14</sup> De todos modos conviene no confundir *mot* con *mu*. Como se sabe la “mot” francesa quiere decir “palabra, vocablo”. “Mu”, en cambio, es, a nuestro entender, uno de los ideogramas más hermosos del japonés (y que, según parece, se corresponde con el “wu” chino): el símbolo del vacío, o mejor: la híante fisura misma de lo simbólico. El vacío constitutivo de una verdadera escritura, el vacío del que parten los violentos y dulces trazos, los gestos, las rostridades y las pérdidas de rostro... Toda la cosidad de un trampantojo reside, curiosamente, en que no sea tramposo. En una palabra: que la ilusión sea dada como ilusoria. Por ejemplo, dice la leyenda que Wu Tao -tzu, pintor chino de la dinastía Tang, desapareció entre la bruma del paisaje marítimo en jade azul que acababa de pintar. Lo raro es ese saber otro: en palabras borgianas, los cuadros como aquel ya serían ficciones porque, en ellos, el viento sopla. Luego está la radical extrañeza que hay, la híancia, en el entredós del nombre propio. El Tao que él mismo portaba como apellido significa, en los trazos de su ideopictograma en chino, lo mismo que la doctrina taoísta: « ir de cabeza ». Lo que, un poco más precisamente, podría traducirse mejor como « experiencia del vacío ». Sin duda Beckett fue uno de los mayores genios del siglo XX en ello, a saber: el arabesco de blanco sobre blanco, la aféresis de la aliteración, la organización del vacío, el quasi-tocar lo real, que es el « eso » y el « hay » de lo que no tiene nombre en ninguna lengua, pero que siempre ocupa su lugar dentro y fuera de lenguaje, en ellas. Hay acontecimiento cuando, ante un cuadro, un libro, una instalación de arte contemporáneo, &c., podemos decir « hacia un viento como para llevarse a un congreso entero de filatélicos ». He ahí el trampantojo: *Partager les dépouilles objets qui deviendront admirer l'usure, la patine sujets de thèses. Les plus beaux, symboles de leur propre destruction en supprimer beaucoup - organiser le vandalisme - enchères de monter se réduisant à un seul (1) : pièce à conviction de génocide. Croire rendre la monnaie de la pièce (soit : ni croix ni pile) en exploitant. (1) Précieux à regarder en transparence. Pleins donnant de par la matière même bloc de quartz bleuté, cristal de roche l'illusion de creux imbriqués de vides d'extérieurs internes : lignes saillantes, arêtes luisantes glacées s'entassant les unes sur les autres s'entrecroisant en une infinité de figures géométriques englobant tous les jeux de perspective jetant clarté dans les ténèbres. Trompe-l'œil.* Verdad de la apariencia o, por mejor decir, de la apariencia. Triunfo, sobre el ojo, de la mirada.

<sup>15</sup> En Lotman, por cierto, es muy recurrido el concepto de frontera. Ofreceremos aquí, a propósito, algún extracto: “Uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de frontera. Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los

sociales, así quienes los textualizan no son otros que sujetos, incorporados o no a los distintos procedimientos de verdades. En realidad, se trata, pues, de mociones textuales. *Motion occurs either in discrete steps or continuously. If motion occurs in discrete steps, then the moving element vanishes in one place and reappears in a separate place with no intervening process or phase.* Pero quien corre entre dicha cadena de contradicciones, de fenómenos, de significantes no es otro que, a la deriva, el deseo, es decir "...un poco de vida, un poco de sangre y mucho de muerte"<sup>16</sup>.

He ahí la *Wiederholungszwang*. Pero, en otro sentido, puede considerarse al discurso como pretextual, paratextual, endotextual y exotextual, o sea, que se trata, a un tiempo, del contexto del texto a punto incluso de metatexto. El discurso vuelve, pues, palimpsestoso al propio texto. Aporta la facilitación, si no la creación misma, de la intertextualidad del texto. A lo que hay que añadir que, plausiblemente, será discursivo, asimismo, el resultado posttextual. Y lo dejamos ahí, por no caer, aún más, en el fácil pantextualismo. Porque los textos no hablan de sí mismos sino hablando (y/o callando) siempre de otra cosa: eso es el discurso.

De un modo análogo a la cinta de Moebius, el discurso se acomodaría en una especie de espacio no orientable donde ya no va a existir la diferencia entre adentro y

297

Diciembre  
2017

---

cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella". Cf. a este respecto: LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera III*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 2000; LOTMAN, Yuri M.; *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona, 1999; LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera II*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1998; LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera I*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1996; LOTMAN, Yuri M.; *Estructura del texto artístico*, Itsmo, Madrid, 1988.

<sup>16</sup> Le debemos, una vez más, a nuestra gran amiga Montserrat Rodríguez Garzo, el habernos deslumbrado en mitad de alguna conversación con estas ineludibles palabras de Althusser. Aparecen en los "Escritos sobre psicoanálisis" pero, en realidad, le pertenecen a las "Lettres à Franca". Se trata, más exactamente, de la carta enviada por Althusser a Franca Madonia el sábado 15 de febrero del 64. La frase en cuestión dice así, en el original: "[un article écrit (se refiere, obvio, al "Freud et Lacan")] avec un peu de vie, un peu de sang, et beaucoup de mort.". Y luego añade: "Todo esto se paga, te lo digo porque sé que me comprendes, profundamente, más que profundamente". En esa misma carta, al despedirse, menciona a Beckett, puesto que ambos lo adoraban en común ["moi si je suis dans les brumes, quand elles se lèveront je ne serai plus dans les brumes. Il y a quelque chose de ce langage dans Beckett de ton (mon) coeur"]. Vid. así pues: Althusser, Louis; *Lettres à Franca*, Stock/Imec, París, 1998 y Rodríguez Garzo, Montserrat; *Esquizofrenias y otros hechos de lenguaje. De la clínica analítica del Macba (2002 – 2013)*, Brumaria, Madrid, 2015.

afuera o, más exactamente, donde cualquiera de sus puntos estarán, a la vez, dentro y fuera. Ahí es donde el sujeto se articula, la verdad se instaura y la demanda evoca la falta en ser mediante tres figuras: la nada (que en el fondo constituye la demanda de amor), el odio y lo indecible. En substancia el texto no es más que el “market(h)ing” del discurso. El mercado (*market*) de la gerundia cosa (*thing*). Una vez más, la aféresis es crucial. En ella se diluye, blanco sobre blanco, negro sobre negro, la aliteración de lo real, lo real en agujero<sup>17</sup>.

Si bien, en el psicoanálisis lacaniano, disponemos del ternario: (1) “la lengua” (o sea lo simbólico), (2) “el lenguaje” (lo imaginario) y (3) “la lalengua” (lo real); en la fenomenología richiriana obtendremos las coiteraciones de (1') la “lengua” (es decir, la institución simbólica del lenguaje), (2") el “lenguaje” (es decir, el lenguaje en tanto que fenómeno, y más en concreto, lo que depende del sentido haciendo en la palabra misma), y (3') el “fuera de lenguaje” (el fenómeno de mundo o el inconsciente fenomenológico); así como en Badiou estarán (1") “los cuerpos y lenguajes”, pero también las verdades (2") (o sea, 1"+2" = los seres) y el acontecimiento (3"). No siendo, así pues, del todo insondable el que resultaran congruentes. Pues, de buenas a primeras, ya hay algo que comparten: sustraer, suspender y emancipar de la plusvalía, la tontería, la canallada... ¡la Historia!<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Volviendo a nuestra tesis: si partimos de dos extimidades primarias como pudieran ser Stendhal y Woolf (aunque en este sentido también cumpliría, igualmente, Gertrude Stein), uno precluido de la posición inicial y la otra (o las otras) poscluidas de la final, tendríamos la siguiente secuencia: Virginia detestaba a James, porque a este le repugnaba Proust que, a su vez, amorodiaba a Flaubert que repudiaba a Balzac que forcluyó a Stendhal. Siendo el contenedor de toda esa “litter” el caso aparte, aquí bajo cobertura de *Vorbild*, que llamaremos Beckett. Es decir, asimismo: Beckett como *tipping point*. Claro que, para competir con el realismo burocrático balzaquiano, así como contra la tontería impersonal flaubertiana, se postuló insolentemente el realismo capitalista de Gerard Richter. Repasemos algunos de sus títulos: O por poner otro ejemplo posclásico acerca del cual, quizás en otra parte, podamos extendernos como sin duda sería debido: la escultura en cerámica vidriada de Richard Deacon titulada *Border Traffic*. Se trata de un trabajo suyo del 2004, cuya traducción, más o menos rápida, nos podría dar algo así como: *Vadeo fronterizo*. Incluso podríamos hablar de tránsito si el paso no fuese de ambladura y, por supuesto, en falso. He ahí el discurso capitalista embotellado en Klein, encintado en Moebius. Más aurática a nosotros mismos, casi diríamos que a nuestro lejano lado, los cuadros de Ángela Brun (así como sus instalaciones y demás soportes) también tienen lugar en el no-lugar, en liminales puestas de tierra con aterrados cielos de justo antes (o justo después) de la venida del Ángel de la Historia... Estando, a pie de obra, la verdad, el mundo y el fenómeno de mundo en sí mismo, esto es, en excepción inmanente. Por si alguien no nos cree, dejamos el enlace: <https://angelabrun.com/>

<sup>18</sup> En alemán eso debe ser a todas luces imposible, desde luego, dada la existencialia univocidad del *Sprache*. Y es que esa parece, sin duda, la paradoja nº 1 de la lengua: *ni en correspondance biunivoque avec le réel, ni en correspondance nulle avec lui- construite comme lui sur les frontières, sans qu'aucune raison ne*

Pero, ¿cómo salir sin salir, si el metaconfín tampoco es una salida ? El discurso acarrea, quiérase o no, el horizonte de indeterminación extratextual desde su punto mismo de partida (*Ausgangpunkt* que tiene, en realidad, todo el aire de un *Knotenpunkt*): uno encara ahí, misma y otramente, la borradura de los confines, el desarraigó intervalario del umbral, el desastre al fin del sujeto en cuanto que tal, la desorientación organizada de la realidad, su radical y contemporánea prehistoricidad, su extraña familiaridad, la eternulidad de su extimidad, la feminalidad y externidad de la Verdadera Vida Ausente. Por eso, entre otras cosas, se la difama. *Eradicatus faciebat*. La lengua sólo presupone un infinito concreto del pensamiento<sup>19</sup>.

---

*puisse se trouver ni des frontières ni des principes de la correspondance.* Nos extenderíamos gustosamente en la aproximación fenomenológica y, más en concreto, en la richirana. Sólo que debido a motivos de tiempo y espacio y otras categorías fundamentales de la estética kantiana, remitiremos a los trabajos más relevantes que, en este sentido, conocemos. Cuales son: Carlson, Sacha; "Un cuádruple pistoletazo de salida ", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015; Carlson, Sacha; "Aproximaciones richirianas a la fenomenología del lenguaje", in: *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 363-388; Carlson, Sacha; *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendante chez Marc Richir*, Tesis doctoral codirigida par Michel Dupuis y Guy Vankerkhoven, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2012; Mesnil, Joëlle; "La désymbolisation dans la culture contemporaine", in *Eikasia* nº 66, 2015, [pp. 525-864](#); "La cuestión de la desimbolización", *Eikasia* nº68, 2016, [pp. 33-66](#); "Aspects de la phénoménologie contemporaine. Vers une phénoménologie non symbolique", in *L'art du comprendre* N°3, juin1995; MESNIL, Joëlle; "Symbolique et phénoménologique. Une distinction organisatrice dans l'architectonique de Marc Richir" in *Eikasia* Vol. 57, 2014. <http://revistadefilosofia.com/57-16.pdf>; Mesnil, Joëlle; Un néo-nominalisme exubérant. Eikasia 47 (enero, 2013); J. Mesnil, "La pulsión en Marc Richir". *Eikasia* 67 (junio, 2016), MESNIL, Joëlle; "La pulsion chez Marc Richir", in *Eikasia* nº 47, 2013. <http://revistadefilosofia.com/47-27.pdf>, POSADA VARELA, Pablo; "Irréductibilité et dépendance. De la réduction méréologique comme phénoménalisation de l'altérité" in *Acta Universitatis Carolinae. Interpretationes*. Vol. VI/ Nº. 1-2/ 2016. pp. 13-28; Posada Varela, Pablo; "Traçages, forçages, revirements. D'un usage architectonique de la méréologie" in *Eikasia* nº72, 2016, pp. 401-421; Posada Varela, Pablo. "Quelques réflexions sur le fourvoiement présomptueux comme forme manquée de la présence", publicado en *Eikasia*, nº53, diciembre de 2013, pp. 75-96; Posada Varela, Pablo; "Concrétudes en concrescences. Éléments pour une approche méréologique de la réduction phénoménologique et de l'époche hyperbolique", in *Annales de Phénoménologie*, N°12, p. 9.

<sup>19</sup> He aquí, a su manera, una confesión graciana a escala de autor que lo confirma: "Entre l'année 1972 et l'époque où, dans les années 20, j'ai découvert la littérature, il s'est écoulé autant de temps qu'entre cette époque et la publication de l'*Éducation Sentimentale* ou des *Poèmes barbares*. La vie d'un écrivain s'étire au travers de trois ou quatre ères littéraires, au moins, qui lui semblent pourtant un paysage fixe. Comme les vrais prédateurs qui sont casaniers, rien n'a bougé vraiment pour lui, sa vie durant, dans le territoire très circonscrit où il chasse, et dont il a jalonné les frontières de ses excriptions. La cohérence de son oeuvre est au prix d'un certain privilège qui lui est imparti, à la fois d'exterritorialité et d'extemporalité. Exterritorialité: l'écriture est un enclave, qui met souverainement (sans garantir contre les risques) hors la loi: le royaume des fins particulières dont les exigences la régissent en connaît ni la nationalité, ni la citoyenneté, ni même aucune des morales reçues.

Queremos no descreer, en este sentido, que valdría la pena estudiarlo en esquema:



Como puede apreciarse, aquí, se da el grafo (o escultura narrativa) bidimensionalmente. A la hora de pasar ese rectángulo a una cinta de Moebius propiamente dicha, bastaría con tomar las aristas denominadas A y hacerlas coincidir con las así llamadas A', de manera tal que las flechas acaben apuntando en el mismo sentido. Si uno considera el texto en cuanto unidad autónoma –es decir, como unidad cualquiera con propiedades no cualesquiera–, tendría que hacer lo mismo con el discurso, ya que lo textual, en última instancia la textualidad del vínculo, supone el soporte formal de todo discurso, en sus distintas incursiones, excursiones,

Extemporalité: elle porte avec elle un monde, le monde qui lui est consubstancial, et, l'espace de toute une vie, le conserve étanche aux caprices du calendrier”.

subversiones y expulsiones. Digamos que se trata del malquisto *Es gibt*, el “es dado así” o el “hay”, del discurso (cuyo *Gibt* por cierto se deja entender, a un tiempo, como *pharmakon*, potlatch envenenado, don y veneno). En este sentido, importa poco su actualidad o virtualidad, pues el hecho es que siempre se tratará de un texto, tejido en entredós de lo visible e invisible. En teoría podrían existir, así pues, tantos textos como discursos, que de lo real no son más que semblantes, saberes, plusvalías relativas. Puede haber, por acaso, textos literarios, jurídicos, periodísticos, políticos, científicos, amorosos (p. ej. una carta o un poema de amor), etc. Etc. Y el que los haya, no deja de tener que ver con la plurivocidad del verbo “leer”, pues no es lo mismo leer un poema que una fórmula matemática, como tampoco es igual leer el genoma humano a leer el periódico, ya sea en su formato tradicional o en Internet (la única diferencia cualitativa, o al menos la única no despreciable, entre un texto literario y todos los demás consiste en que siempre resulta más interesante releído mañana que hoy). Pero esa es una cuestión que en sí misma es, ya también, muy otra. Y ello es debido, fundamentalmente, a que el discurso capitalista se ha hecho el relato y el texto único de toda esta pesadilla histórica entre dos muertes: la vida o, por decir mejor, la Verdadera Vida Ausente.

Recordemos el remasterizado nominalismo exhuberante de Humpty Dumpty en *A través del espejo*:

[...] There's glory for you!" "I don't know what you mean by 'glory,'" Alice said. Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't — till I tell you. I meant 'there's a nice knockdown argument for you!' ". "But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument', " Alice objected. "When I use a word", Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean — neither more nor less." "The question is", said Alice, "whether you can make words mean so many different things." "The question is", said Humpty Dumpty, "which is to be master — that's all<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Y es que si hay un personaje que encarne a la ovoide frontera de cuerpo y lenguaje ese habrá sido, sin duda, Humpty Dumpty. Por lo demás, la rima es una frontera del verso. El signo, frontera del vocablo. La verdad posee como frontera al saber y al sentido. Entrelíneas y fronteras de frases, de lenguas, transcurre la lectura límite, primaria y final a un tiempo, de la que minimalistamente habla el texto, como si comprendiera su propia escritura in fieri, antes de la diferencia, antes de la frontera, antes incluso de su propio nacimiento. La nueva salvajería de cualquier camino de ronda que tomemos tendrá, asimismo, por punto de contacto a todos sus puntos como frontera. De modo que en la coloquial interjección: "Su-puta-madre", aunque no lo parezca, ya hay alguna suputación. Por otro lado se ve, en fin, que ensayamos lo que T. E. Lawrence ya denominaba "a stingless form of speech", refiriéndose con ello a una variedad no urticante del discurso donde, al menos en principio, todo estaría permitido (desde el insulto más amigable hasta la obscenidad y la blasfemia más homoerótica) muy propia de un "nosotros" en camada de la verdadera igualdad cuyo solo mecanismo de defensa

En esta onda, tendremos que arreglárnoslas con el siguiente comentario de Macherey: "Si un texte est toujours vis-à-vis de soi dans un rapport d'autocitation, il en va de même en ce qui concerne sa relation à d'autres textes. On n'écrit jamais, sinon en rêve, sur une page complètement blanche : la réalisation d'un texte s'appuie nécessairement sur la reproduction de textes antérieurs, auxquels elle se réfère implicitement ou explicitement. Chaque livre contient en soi le labyrinthe d'une bibliothèque. De ce point de vue, la littérature elle-même, dans son ensemble, pourrait être considérée comme un seul texte, indéfiniment varié, modulé et transformé, sans qu'un seul de ses états puisse une fois pour toutes être isolé et fixé. On écrit sur de l'écrit, c'est-à-dire aussi par-dessus : le palimpseste ne doit pas être seulement considéré comme un genre littéraire, permettant de rendre compte de la constitution de certaines œuvres, mais il définit l'essence même du littéraire, qui coïncide avec le mouvement de sa propre reproduction. L'article que Proust a consacré au style de Flaubert introduit cette idée sous la forme d'une théorie du pastiche : la seule lecture authentique d'un texte étant celle qui s'appuie sur la saisie de ses anomalies stylistiques, elle donne lieu inévitablement à la réalisation d'autres textes développant, comme en écho, leurs nouvelles singularités. Proust dévoile ainsi ce qui donne leur principe négatif aux faits littéraires : il n'y a pas de règles universelles du beau, ou du bien dire, ancrées dans les structures stables d'un monde esthétique définitivement ordonné. A l'opposé d'un universalisme intemporel, l'expérience stylistique, telle qu'elle est partagée par l'écrivain et par son lecteur, s'appuie sur cette épreuve du singulier, disons même de l'irrégulier, qui ouvre dans les textes le champ indéfiniment ouvert de leurs modifications. Et ceci résulte du fait qu'il n'y a pas d'écriture première qui ne soit aussi une réécriture, comme il n'y peut-être pas non plus de lecture qui ne soit déjà une relecture. Sa forme authentique, le texte littéraire ne la garde donc pas en arrière de soi comme un trésor, ou une sorte de lettre cachée, dont l'intangibilité devrait être à tout prix préservée. Mais il la porte en avant de lui-même, en ouvrant le champ de ses propres modifications, et de leur exubérante prolifération. Ainsi, sa figure première, ce qu'on appelle communément son "original", ne serait elle-même que brouillon ou document, c'est-à-dire avant-

texte. Et il n'y aurait texte seulement que dès lors que serait amorcé le processus de sa reproduction, avec l'apparition des variantes qui dessinent au fur et à mesure sa structure en la déformant et en la reformant à nouveau. Et, pour penser ceci, on ne peut faire mieux qu'évoquer le modèle musical de la variation, et ce qui constitue l'un des sommets de cette forme : les variations Goldberg de Bach, où un aria initial s'absorbe et se prolonge, comme à l'infini, dans le cycle de ses transformations, pour resurgir à la fin, non plus tel qu'il était au commencement, mais comme s'il résultait de tout ce travail interne au cours duquel il semble s'être lentement élaboré, de manière à n'émerger que lorsque ce travail aurait atteint son terme, et lorsqu'il se serait lui-même trouvé, connu, rencontré. Mais cette fin n'est elle-même que relative, puisque le cycle en s'achevant et en se refermant sur lui-même s'ouvre à nouveau comme s'il se relançait vers d'autres cycles, eux-mêmes en résonance avec le précédent. A travers de telles analyses, ce qui est en question, c'est la notion même d'œuvre littéraire. En effet, la littérature ne consiste pas en une collection d'oeuvres achevées, produites tour à tour, puis enregistrées définitivement dans un répertoire, pour être ensuite offertes à la consommation de lecteurs auxquels serait réservé le soin d'en assurer la réception. Mais elle est constituée de textes qui, dans les limites qui les spécifient, portent, comme des dispositifs à géométrie variable, frappée en eux la marque conduisant à leur réinscription dans de nouveaux contextes, où ils figureront eux-mêmes comme de nouveaux textes. On pourrait même dire que, de ce point de vue, la Littérature n'existe pas comme telle, sinon au titre d'une fiction historique, suscitée par ce genre littéraire qu'est elle-même la Critique. Mais ce qui existe, et ceci de façon parfaitement réelle, c'est le littéraire, en tant qu'il forme un corpus en état de permanente réévaluation, qui à chaque époque se redéfinit dans des conditions différentes : le littéraire, c'est-à-dire non pas un ensemble de monuments, ou de choses achevées, dont la nature n'aurait plus qu'à être recensée comme une réalité de fait purement empirique, mais un complexe de processus, articulant dynamiquement entre eux le travail de l'écriture et celui de sa reproduction, et ceci indépendamment d'un idéal normatif qui tenterait de substituer à ce mouvement sans cesse poursuivi l'illusion d'une identité, d'une stabilité ou d'une permanence"<sup>21</sup>. Lo que existe, así pues, es ya casi literario en su misma

---

<sup>21</sup>

Cf. MACHEREY, Pierre; "Pour une théorie de la reproduction littéraire" in *Comment la*

materialidad ideal, y lo que hay, eso mismo, parece cósmico, escritural, tan sólo en su abolida inanidad plusválica. De lo contrario no sería más que el avatar económico de la pura mercancía, su demarcación inmaterial.

*littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, éd. Klincksieck, París, 1994, p. 17-28. En efecto, La Literatura no consiste, al menos basalmente, sino en ese complejo conjunto de procesos entre la escritura del desastre del sujeto y su reproducción o, por decirlo de otro modo, no hay literatura que valga sin el desastre del sujeto y, por añadidura, sin el desastre de su escritura. Lo cual, históricamente, habrá requerido de todo un arte, incluso anteriormente de todo un Sistema de las Bellas Artes que será puesto en un brete, a morir de dulce muerte, precisamente, por este (así llamado) Régimen Estético del Arte en sus traviesos avatares que irían del Salón y lo “pompier” de la Academia a los iconoclastas Estados Unidos del Arte (digamos desde el Armory show y el “descubrimiento” americano del arte moderno en 1913) y, de ahí, al perverso “Financial Art” actual que campa hoy, por doquier, a sus anchas, todavía bajo cobertura ubiestética, desde el seno mismo del Sistema de Arte Global (SAG). Es el más sublime lavadero de dinero negro (y no hay otro), hoy, el Arte. Muy cerca estamos del nomadismo *duty-free*, claro, y un poco más alejados del Grand Tour y las “promenades” decimonónicas. Aunque, quizá, no tanto. Tomemos como punto de no retorno, a boleo, la Bienal de Venecia en 1980, que es cuando Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann presentan el “Aperto”. Tema de la Biennale: ni más ni menos que el “arte después del 68”. Director del Sector de Artes Visuales: Luigi Carluccio. ¿Quién asistió? Pues, de momento, quedémonos con el desahogo de Ph. Lacoue-Labarthe que fue uno de los que se pasó por allí: “J'ai un temps imaginé, brièvement (c'était au retour de Venise: une rêverie d'autoroute, lointaine, sans conséquence), qu'il était possible de réactiver, à moitié par ironie, un genre ancien: le Salon, par exemple, ou la Promenade. Projet, si jamais, c'en fut un, évidemment intenable. Mais pourquoi? Rien dans la chose elle-même ne l'interdisait, au contraire: le modèle de la Biennale ne peut guère passer pour très nouveau et l'extension de l'Exposable aux dimensions du marché mondial ne date pas d'hier (impression peut-être non fondée, mais tenace, qu'il s'agit en réalité d'une survivance). Rien par conséquent, dans les genres en question, ne risquait vraiment d'être en porte-à-faux. D'autant que la Promenade – qui appelle l'Italie, le parcours urbain, la nonchalance curieuse, le pur loisir – est el genre même, dans l'ordre des discours sur l'art, de l'amateurisme (et non de la compétence critique, pour laquelle je n'ai strictement aucun titre); et qu'il y a dans la rhétorique du Salon celle de Baudelaire au moins, qui est une rétorique conjointement de la description froide et de l'estimation passionné (Nº tant: Monsieur Untel, qui nous avait depuis longtemps habitué à des œuvres facétieuses où l'ignorance satisfaite se plasait encore à reconnaître, quelque soixante années après les premières provocations de Dada, l'irruption du Moderne dans l'art, présente aujourd'hui, dès l'entrée du Pavillon central, dans une vaste salle toute à sa disposition, un piano de concert, un escabeau, quelques bassines remplies d'eau, avec torchons et serpillières, etc., etc.), il y a, dans cette rhétorique, de quoi exprimer, presque idéalement, la colère, l'agacement, la lassitude, l'indifférence, la jubilation nihiliste: bref, à peu près tous les sentiments que les trois quarts de la production exhibée à Venise pouvaient susciter. Je rêvais même, au fond, d'un mixte des deux genres. Ou plutôt, deux textes, alternativement, se prononçaient en moi: l'un qui flânaît, à la Stendhal, parmi les signifiants italiens et les œuvres « de qualité », qui relevait des moments de grâce ou faisait le décompte de mes émotions; l'autre, héroïquement fastidieux, tirant d'ailleurs vers Flaubert, qui cataloguait avec obstination, jusqu'à l'écoeulement, l'inanité moderniste et faisait avec scrupule (ou rage) l'inventaire de la « pacotille »». Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “Venise, légendes”, in *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, Ginebra, 2009. pp. 91 y ss. La academia ideal se compone, realmente y a la verit  -dado que, en cierto sentido, versa como la tachar de radicalmente estructural- de bomberos que, en efecto, no hacen sino aparentar pironaman as de semblante. En fin que los pir manos, sobre todo en Chicago y esos lares cuya reputaci n en incendios permanece intachable, siempre acaban siendo bomberos, al igual que los anarquistas siempre se descubren como polic as en las novelas de Chesterton.

Ahora bien, las unidades arriba consideradas (por ejemplo: el enunciado, párrafo, oración, frase, el sintagma, la palabra y el monema, etc.) no son, necesaria ni rigurosamente, homogéneas (se podría considerar a la Cultura *mon cul!* en su totalidad, sin embargo, como un conjunto cualesquiera o no-cualesquiera de enunciados), es decir que muy bien pueden dárseños mediante saltos epistemológicos y bucles dinámicos; cuales son, por ejemplo, aquellos que puedan ofrecerse entre oración y frase, así como entre ambas y el sintagma, etc. La *word in prospect*, por lo demás, conlleva un *work in progress* que despliega ya un *world in process*. De todos modos, comoquiera que nuestro planteamiento tampoco se quiere exactamente ultralingüístico<sup>22</sup>, sustituiremos al monema por el “significante amo” y,

---

<sup>22</sup> Para una avanzadilla ultracientífica en los estudios lingüísticos más rigurosos, deben consultarse sin falta los trabajos de nuestro buen amigo Diego G. Krivochen. Ahora bien, nosotros aquí, aun a expensas de una verdadera creación científica por nuestra parte, puesto que no disponemos de los medios, recursos, ni mucho menos del tiempo necesario, nos conformamos con la defeción filosófica (ese transparéntesis). Y, por añadidura, con un cierto conocimiento transpuesto (el único atajo en la ocurrencia) que habría de reconocerse, igualitariamente, en el arte, la política y el amor en tanto que procedimientos de verdad genérica. Lo cual no prescinde, en absoluto, de todo el rigor del mundo, sólo que se trata ahora de un rigor otro: retozón, divertido, juguetón. *Les concepts surviennent au passage – philosophiques et scientifiques tout à la fois : point matériel, inertie, quantité de mouvement, force vive, champ gravitationnel, théorie quantique des champs...* Ces jeux d'enfants s'amusent de enjeux graves, plantea irresistiblemente Faye en su “Diario del Viaje Absoluto”. Y, aún así, el planteamiento, a fuer de inmanencia cuántica, se nos hará anti-hilozoísta, desalmado, en la naturaleza del juego y el puro vitalismo de la Verdadera Vida Ausente. En cuanto a este punto en concreto se puede consultar la espléndida tesis doctoral de Quentin Meillassoux, “La inexistencia divina”. Sobre los *Arcana Mathematica Imperii* que nos gastamos, se usarán, en fin, siempre al son de un “allegro force místico” ¡como el de un Ballet mecánico legeriano! Lo matemático aquí no es más que otro antipático *pathos*, o por decirlo de otro modo: un cálculo siniestro. Por lo que nos concierne, de aquí en más, son guardianas de voces y frases las lenguas, y ya está: sólo se trata de eso, fundamental y exclusivamente. Tampoco merece la pena expandir mucha solicitud al respecto. Por otro lado, vendría mejor no equivocarse: el mundo de hoy está escrito no en lenguaje matemático, sino en el lenguaje pornográfico de la mercancía. Lo explica muy bien Pleynet: “¿Qué es, pues, la pornografía? ¿qué es esa cuestión que preocupa a nuestras sociedades? ¿Qué es lo que se esconde bajo la forma que ha despertado esta cuestión: la proyección cinematográfica? ¿Qué es la película pornográfica que incita a la identificación del espectador? Prácticamente no hay diálogo (los coitos casi siempre son mudos), una musiquilla sin carácter marcado, vacua, música de *ambiente* por así decir y, con la mediocre y fantasmática excusa de los cuerpos, grandes *miembros* y *orificios*: fallo-boca-vagina-Ano. Las demostraciones y posturas son pre-perversas (digamos que de prepardes) así como, por lo general, “normalizadoras” -lo cual vale, asimismo, para el porno homosexual-; en resumen: no se mezclan los géneros. Ello nos llevaría a pensar, a redropelo de la opinión más corrientemente extendida, que no es la virilidad del hombre lo que organiza la pornografía (la escritura de la prostitución) sino la denegación de su *impotencia*, algo, en efecto, que pertenece al orden del cortante paso de la insuficiencia a la anticipación. Ahí, en ese impasse, se entalla el cuerpo propio de estos recuerdos mnémicos que hacen de la estructura de la represión vínculo social, pornografía y arte. Jamás saldremos de esta historia, la nuestra, y de la manera en que se establece en el “vínculo social” una

aquí, funcionaremos a partir de él (sobre todo a nivel de análisis borromeo), discurriendo por añadidura a base de palabra en fase de frase (y es que la frase ya no tiene sentido discursivo)<sup>23</sup>. En efecto, el sujeto de la Verdadera Vida Ausente es entredós de significante y fenómeno: he ahí su desastre, pero también es, por eso mismo, sintomática, fenomenológica y dialécticamente capaz de verdades encarnadas en el impropio y extraño cuerpo externo del lenguaje, sea con toda su fuerza rupturista, o sea con toda su cotidiana insublimidad y animalidad humana, es decir, ora transplicable ora transposiblemente puesta en obra, en gesto si no en acto y procedimiento, mediante el pensamiento. ¿Quién decide en esta *Narratio mentalis*, en este múltiple de narración sin uno? En una palabra, la frase: *telle cette déposition par courants indécis dont la seule ponctuation marque, encore que faiblement, la linéarité du sens dans Finnegans Wake*. Y la frase, en una palabra: « ... Stalks ali over the page broods sensationseeking an idea, arnid the verbiage, gaunt, stands dejectedly in the diapered window margin, with its basque of bayleaves ali allutter about its forksfrogs, paces with a frown, jerking to and fro, llinging phrases here, there, or returns inhibited, with sorne hald-halted suggestion, dragging its shoestring; the curious warning sign before out protoparent's ipsissima verba ... ». Ahí lo tenemos: ventana, margen y frases.

La gran modestia y, sin embargo, la no menos grande ambición de lo que estaba en juego en nuestra apuesta tésica reside, justamente, en la pretextual salvajería (casi hablaríamos, en este punto, de un cierto aristocratismo proletario: *High Entropy Workers Unite!*) de ese minúsculo, y sin embargo no por ello menos minucioso, propósito nuestro: organizar una mirada, una voz, la sintomática travesía

---

determinada estructura de la represión que, de la idolatría a la religión, marcaría sus cualidades, sus capacidades para la *sublimación*. Lo que, a día de hoy, surge para nosotros, en nosotros, desde la cuestión de la pornografía se halla ligado a la crisis religiosa y a las nuevas relaciones sociales que buscan ocupar su lugar; esperando, y cómo, para ornamentar apresuradamente el martilleo obsesivo: enloquecimiento, colección, fetichismo, idolatría (¡algo de esto ya saben los que se interesan en la pintura y el arte!"). Vid. a este respecto: Pleynet, Marcellin; *Art et Littérature*, Seuil, París, 1977. Etc.

<sup>23</sup> Suspendemos, pues, de antemano pero solamente por el momento, cualquier conato de *Larvatus prodeo* para intentar una transmisión lo más sencilla y directa posible. Ahora bien, el hecho de que la transmisión se intente hacer sencilla, no quiere decir que ello sea una operación simple. Lo que, en nuestra tesis doctoral, sigue en punto al discurso capitalista, no obstante, fue publicado en su versión primera en la revista *Errata#* bajo autoría conjunta a Darío Corbeira. He aquí sus señas bibliográficas exactas: Arozamena, Alejandro y Corbeira, Darío; "La metástasis del valor. El sistema del arte global en el bucle dinámico de la subsunción formal/real del capital y más allá", In: *Errata# revista de artes visuales*, número 11, Revistas: Debate crítico y teórico, Julio-Diciembre 2013.

de un fantasma, una metaforalogía contra el estado (el estado de ánimo, el estado de las cosas, el estado de la cuestión, el estado del cielo, el estado del arte, el estado de la salvación en general, el estado de las prosas, el estado de lo real &c. &c.). Todo a base de agujeros silábicos, palabras, frases en paralaje. Del método a la metáfora. De la angustia al lenguaje. De la metáfora al método. Y, así, sucesivamente... ¡del lenguaje al desguace!

En lo que respecta, un poco estenográficamente, a las dimensiones inestéticas que pudieran surgir del asunto, se puede decir que toda obra es, trascendiendo o no su verdad inmanente, sentido *in progress*; verdad *in process*; y, en relación al acontecimiento, podríamos considerarla como real *on course*; en una palabra: temporalización y espaciamiento a contracronotopo, *in subject*. Ahora bien, sea igualmente cual fuere la obra del arte, no cabe duda de que se estructurará, sí o sí, en Moebius, y de que, por añadidura, las más de las veces, sólo se nos deja descubrir en sinécdoque. No comunicando lo más feo del suceso, precisamente, sino el mundo como Estado y mercancía, o sea, el mundo tal cual es. Lo cual no sólo produce descontento, sino también y sobre todo, se regodea en placeres. Y contra ese discurso tenemos, a modo de mínimo común múltiplo, a guisa de subcomún si se prefiere, también la necesaria libertad de la obra (ese indecidible *ethos* de la otredad) y la resistencia del texto en *praxis* (¡es la “lituraguerra”!), así como la reguardante mirada del cuadro (en sus, a menudo, respectivos malestares).

Por eso, para nosotros la frase, que viene del fantasma, sin el cual se conviene del todo imposible acceder a lo real, es como el cuadro, o sea, una pintura de letras, en el campo de una realidad que no funciona sino para obstruir a esa misma pantalla fantástica. En cuanto al esquivo S.K. Beau, ¿cuál podría, precisamente, venirnos al pelo como escabel que produzca eso que sea bello? La respuesta se halla, una vez más, sublimada en obra, es decir puesta en peana y, en cuanto a La literatura, en ese apuesto pedestal que es su puesta en libros, cuya cosa, por lo general, no pasa de pura banalidad de base: autoría y expulsión a lo real que es, sin más, ahora, lo basal, lo primordial, la horadada madre de y en el texto. Pero: ¿qué madre? La Virgen Madre, por supuesto, hija de su hijo en su inmaenculada (sic) concepción. *Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile e alta piú che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu se' colei che l'umana natura nobilitasti sí, che 'l suo fattore non disdegñò di farsi sua fattura.* Ese era Dante, pero nuestra virgen inmanentista es, más bien, no ya la de un Hegel

sino, como hemos visto, la joyceana “ipsissima verba” con la castración, es decir la autogénesis, en línea directa. La cosa es lo más abyecto de la relación sujeto-objeto y por eso, asimismo, este infantilismo siempre incluido en toda sublimación.

¿Qué es aquí, pues, una obra? Lo que sea una obra no será más, en suma, que: la Cosa de ver, la Cosa de escuchar, la Cosa de tocar... y para nosotros, sobre todo, la Cosa de leer. Cosas todas susceptibles de devenir, si no lo eran ya en su infundado abismo, fenocosas, psicosas, diacosas. Luego una obra se emprende, siempre, como locura de la Cosa. Incluye toda la Verdad que por definición es no-toda. Tal como escribía el yo poético mallarmeano: *J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre*. Pues bien, esa tela sería, a un tiempo, cuadro (*Bilder*) de un tejido de hecho(s) y *Modell* (transposición) de las claves, cuya escritura no es sino “mano que tiembla”<sup>24</sup>...

El cuadro es ya una mirada, el libro es ya una lectura, la representación o la danza es ya una presentación encarnada en el texto y/o la carne de los actores y personajes, la música una escucha del silencio tocándose, la arquitectura un espaciamiento del vacío, lo que el espectador, el lector, el receptor, en fin, aportan, es

---

<sup>24</sup> Efectivamente, de primeras esa ventana mallarmeana que, luego pasará a Joyce (aún hoy resulta gracioso ver su retrato fotográfico de Zurich, 1918, dándoselas de poeta maldito) y que ya procedía de Rimbaud (*Parez-vous, dansez, riez. — Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre*) es como un ojo anarquitectónico para aquella casa cuyo mapa nunca es, o no del todo, necesario conocer a fin de no impedir el darse cabezazos contra las paredes. Y, en efecto, de segundas, aquella actividad humana que consiga hacerse cuadro del mundo, ya habrá cambiado un poco los parámetros de la realidad ideológica dentro del sistema de la representación en presencia. Y, en efecto, asimismo, cuando uno se pone manos a la obra siempre puede llegar a ver a Dios -o a la Cosa Misma- hasta en las cacerolas, como Santa Teresa. De postre tendremos, así, a quien en realidad se nos había dado como entremés inicial, a saber, Leonardo da Vinci: la nada tiene una superficie común con la cosa y vice. No hay abolido límite, ni tope, que insepare las cosas, ningún uno que sin furor se separe. Y es que, por poco que fuere, la mano siempre tiembla esencialmente. El temblor es la automoción del artista, temblor es el nombre del pensamiento-mano, temblar es el movimiento propio del arte (*C'ha l'abito dell'Arte e man che trema*). Las consideraciones de Maldiney se perfilan, a este respecto, esenciales: “Comprender el arte a partir de las obras es comprenderlo en su punto mismo de partida: si, en el estado naciente, no se les da la luz, no se esclarecen en su resplandor, su llegada al día estará forcluida para siempre. Sin embargo, el arte no está ya ahí antes de la obra, a disposición de un artista en las claras manos, tan limpias, como dice Péguy, que no son ni manos. Dante lo dijo inolvidablemente: el artista es aquel “C'ha l'abito dell'Arte e man che trema” que tiene el *habitus* del arte y la mano que tiembla. El tipo de todo esto es Cézanne. Ahora bien, son los artistas de hoy los que vuelven a poner en tela de juicio este temblor de certidumbre, este temblor de rectitud que testimonia una separación entre el arte y la obra. Lo que comprendemos a partir de las obras, declaran, no es el arte, sino lo que corrompe la pureza de su concepto. “Lo que es una obra de arte lo comprendemos a partir de la esencia del arte”. Esta compre(he)nsión hace al artista. Artista es quien posee, en sí mismo, el concepto del arte y es el instigador de su esencia, en tanto que se despierta a través de su decisión. Tal es, en la cuestión del arte, la segunda respuesta: la del arte conceptual”. Vid. Maldiney, Henri; “Originariedad de la obra de arte”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

decir aplican cuando la obra misma no se lo impide, es su visión que es mirada por el cuadro, una escritura implicada en esa lectura haciéndose que es el libro en sí mismo, &c. &c. Una ventana al vacío, por así decir, en profunda interioridad externa, a lo real de la Historia. Un libro, una obra, un sujeto no son más que agujeros del *interior* “extimo” *meo*, una perforada ágalma discurriendonos hasta en “gravitational shielding”, multiversalmente, incluso hecha Brillo Soap Pads Box, si eso se quiere. *Un trou c'est un trou après tout*. Saledizo es el síntoma, lo real, el sujeto como agujero de la verdad, la falla en discurso... el *pain*, digámoslo así, que actúa en la raíz del *painting*.

En principio todo texto es tan propia como impropiamente, pongamos que de un modo inescrutable (el desastre que es también el *desêtre*, que es el *Verwessen*, y que, en algún sentido, estribaría en la apropiación general o el agenciamiento, pues la injusticia consiste, es preciso decirlo, en usurpar particularmente un lugar, p. ej., el del enunciado sin enunciación), susceptible de levantar las más variopintas cuestiones dialécticas, fenomenológicas, analíticas. Sostendremos, así pues, que cualquier texto puede ser considerado *ad litteram* en cuanto diatexto, fenotexto o psicotexto. Parece, a simple vista, un planteamiento la mar de sencillo pero, al igual que los lemas, teoremas, corolarios, etc., al igual que la creación de nuevas intensidades perceptivas en el arte, al igual que los encuentros amorosos o las secuencias políticas y las aventuras de la emancipación, depende de una decisión indecidible, aunque, por supuesto, demostrable. Las hipótesis son preposicionales, las tesis proposicionales, las sospechas suposicionales, las opiniones deposicionales. Y lo que aquí nos proponemos es del orden, estrictamente hablando, de la exposición. Toca, en rigor, a un saber decididamente expuesto. La deducción falsea la inducción que falsea la abducción que provoca la deliciosa seducción de las verdades<sup>25</sup>.

309

Diciembre  
2017

<sup>25</sup> En este sentido se puede, y por tanto se debe, jugar más y mejor al cambio de autor. Digamos que tan sólo se trata, en una palabra, de darle un sesgo divertido y práctico a algo de lo que ya avisaba B. V. Tomachevski, a saber: ¡que el texto de una obra es algo cambiante, movedizo! ¡Como una frontera! Y si lo es el texto, ¿qué no será su firma? Más recientemente, Nathalie Heinich, esta vez en sentido más histórico, estudió el caso en otra parte: “se podría demostrar cómo juega el arte contemporáneo con la firma, conforme a su lógica de transgresión de las fronteras, los códigos, las reglas. Obviamente, la ausencia de firma o su ambigüedad, no depende en tales casos de un proceso de “desartificación” de las artes plásticas. Muy al contrario, da testimonio de la libertad que puede conferir una artificación tan conseguida que los prácticos de esta actividad pueden permitirse jugar con esa convención

Todo afelio, circunvolucionado, sin querer llegará a perihelio. De ahí que cualquier discurso se muestre, incluso por defecto, como un mecanismo de defensa contra (y de) lo real. Y de ahí asimismo que, antes incluso de cualquier otra cosa haya siempre distintas discursividades, regímenes de la verdad y subsunciones del discurso, pero también procedimientos a través de los cuales, y por no se sabe qué necesaria contingencia, vienen a inscribirse histórica y originariamente los sujetos o, más exactamente, sobrevienen a ser en ellos, se articulan<sup>26</sup>. De manera que, por un lado, no hay realidad pre-discursiva que valga, como tampoco hay metalenguaje ni, por supuesto, simulacro del simulacro. Lo que sí va a haber, en cambio, es espectáculo del espectáculo. Sin parar. Eso está más que garantizado. El propio situacionismo habrá resultado, a este respecto, fundamentalmente espectacular. Por otro lado, sólo lo real (o lo real solo) pasará por la esencia de lo inesencial, es decir, también, por la esencia de lo más precioso, dado que en una situación cuántica no es ya el futuro, sino también y sobre todo, el pasado lo que no deja de ser imprevisible. *Tiens, revoilà...* Respecto a una plausible política de lo real, sin embargo, tendríamos que ir a buscarla en una incierta dialéctica de las verdades, una fenomenología de las apariencias, una implicación analítica y, en eso, una vez más, siempre nos habrá llevado la delantera el arte:

En la experiencia estética el arte nos lleva al límite, al limes, cuando la identidad se desvanece y lo que está en juego es el sentido *in fieri*: el sentido de lo humano. Es, como diría Richir, el momento de lo sublime, la experiencia en torno a la frontera, tras la cual todo se

---

decididamente constitutiva de toda accesión al rango de arte: la firma". Vid. "Firma y artificación", artículo aparecido en las *Publications de la Sorbonne, Hypothèses*, París, 2005. [La traducción y el establecimiento al español es mía (A. Arozamena)].

<sup>26</sup> O sea que, al comienzo, no hay nada más que el comienzo y al principio... sencillamente, era el principio. A fin de cuentas, *volens nolens*, las suposiciones, de ser necesarias, siempre pueden devenir incesantes y los redondeles indestructibles. No obstante, sólo conocemos tres discursos, lo ternario siempre es fundamental, que digan que todo discurso es de semblante incluyendo, a veces en extimidad bien es cierto, el suyo propio: son los discursos que dependen de las refundiciones marxistas, fenomenológicas y psicoanalíticas, como por ejemplo las del *rien que signifiant* lacaniano, del *rien que phénomène* richiriano y del *sinon qu'il y a des vérités* badioudiano. Y serán, como puede presuponerse, nuestras tres orientaciones en el pensamiento. Y es que, aunque sólo fuera porque la razón misma es ya una metáfora de la sinrazón y lo infundado, pudiendo haber siempre todas las razones que se quiera (y siempre más astutas unas que otras) se nos podría conceder, por ejemplo mediante un axioma de elección inusitado, que existe también la Razón radicalmente Otra, siempre inhallable y perdida: hay lo inconsciente, las verdades y el acontecimiento, el fenómeno como nada más que fenómeno que es esencial e irreductiblemente entredós y parpadeo. Hay, pues, los inconscientes: dialéctico, fenomenológico y psicoanalítico.

indetermina y bajo la cual (*sub limen*) todo empieza a configurarse, a escala del hombre. *Lumen y limen*.<sup>27</sup>

La tela encuadrada, la página en blanco, el “white cube”, etc. también suponen, como si dijéramos, especies de fronteras. Por lo que respecta al sujeto, dehiscente a más no poder, tal vez hiciera falta un esquema de agenciamiento (*Ordnungsschema*)... En *Moradas de otra parte*, Serge Leclaire, utiliza los puzzles de George Perec, en concreto el *pouce-pouce* aparecido en el Magazine Littéraire nº 193 de marzo de 1983, para hacer un acercamiento a la cuestión del sujeto. Nosotros, *c'est à nos tour* y, además, nos viene de perlas, utilizaremos aquí a Leclaire para lo mismo. Ofrecemos, así pues, unos trozos de su proposición. Dice así:

El sistema de las representaciones inconscientes tiene un efecto: produce en los seres vivos que hablan, debido a que el inconsciente existe, un sujeto. S es mi cifra para designar al sujeto, y es también la inicial de mi nombre. Cuando se habla o cuando se juega con los pequeños peones del sistema de las representaciones, esto produce un lugar o una función. Cuando ustedes mueven el peón, por lo menos hay un dedo que lo está moviendo. Esto se hace merced a la palabra, por la evocación de las representaciones inconscientes. Una mano, un objeto o nada, o todas las palabras que el padre debió decir constituyen al sujeto. En el sistema de las representaciones inconscientes esto produce Yo [*Moi*], a saber: un lugar que reúne y produce la ilusión del individuo.

El sujeto del inconsciente no es lo mismo que el yo. Les he dicho que se trata de una función que permite la relación entre a, b, c, y todas las permutaciones.

311

Diciembre  
2017

<sup>27</sup> Cf. Sánchez Ortiz De Urbina; Ricardo; “Filosofía en verano”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año VI, 34 (septiembre 2010), pp. 5-18. Y, la verdad, no se puede decir que hoy no se echen a faltar experiencias estéticas verdaderamente tales. Nuestro maestro Juan Carlos Rodríguez lo descubría hace ya algún tiempo, cuando preguntado en entrevista sobre la escasa o nula necesidad de nuestro mundo en cuanto al arte, respondía magistralmente: “Digamos que ha cambiado su sentido. Y además no sabemos ver ni leer. Los textos no se pueden leer ingenuamente línea a línea, porque mienten. Hay que buscarles su reverso en cada línea. La literatura y la filosofía mienten más que hablan. Hoy la literatura y la filosofía están muertas porque hoy ese espacio que ocupaban está muy bien suturado. No se trata de una simple cuestión de mercado, es que la narración del yo ya no es necesaria, ya narramos nuestra vida legendariamente todos los días. Hay una apelación a ser auténtico. Nadie puede ser auténtico, yo no sé lo que eso significa, no lo sabremos en nuestra vida, porque no sabemos qué hay en nuestro inconsciente. Nadie sabe por qué hace cada cosa en la vida, por qué se enfadó, por qué... Tú no sabes las pulsiones que tiene tu inconsciente, pero en realidad es el sistema el que nos narra. Y así se han configurado la filosofía y la literatura. El sistema se ha adueñado de todo, se ha convertido en vida. La filosofía y la literatura son el mismo género, uno con apariencia de subjetividad y otro de objetividad, en ese sentido aún miente más la filosofía. Los anuncios publicitarios, el relato comunicativo de la televisión o de Internet utilizan la literatura y la filosofía, pero éstas como materias propias ya no son necesarias en su sentido de aura”. Vid., de todos modos, como mínimo: Rodríguez Gómez, Juan Carlos; *Pensar la literatura. Entrevistas y Bibliografía* (1961-2016), ICILe, Granada, 2016. Aunque también se puede encontrar en: <https://www.paralelo36andalucia.com/el-capitalismo-y-la-soledad/>

Tienen aquí el dibujo de este pasatiempos.

Hay números o letras, y una casilla vacía que permite desplazarlos. El sujeto sería algo así como la casilla vacía que permite el desplazamiento. El problema sigue siendo saber de qué modo el sistema de las representaciones tiene una relación o una no-relación con la “otra cosa”, porque tal sistema no puede existir si esa “otra cosa” no existe. No hay movimiento si no hay fuerza.

Para jugar, es preciso que el sujeto sepa donde radica la fuerza de la ley. Aquí (casilla vacía). Es preciso, pues, que tenga una apertura hacia esa “otra cosa”, de lo contrario sería simplemente una máquina o una computadora para resolver el problema. Pero algo se juega para nosotros: el placer que hace que la máquina funcione. El sujeto, entonces, ha de poder estar en relación con la fuerza, con la otra cosa. Lo cual no puede acontecer sino por esta puerta, que es la única relación, la única vía. La cuestión es, pues, establecer o construir una relación entre el sujeto del inconsciente y la función de relación, que el sujeto encuentre la puerta o haya algún sujeto que vaya hasta la puerta y tenga una relación con la “otra cosa” que le permita jugar este juego<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Vid. Serge Leclaire; *Escritos para el psicoanálisis I, Moradas de otra parte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000. Pero vayamos, si es que el ejemplo de Leclaire se nos queda corto, a las fórmulas lacanianas más puras. Por dar una recopilación de sus “hits” más famosos: “Le sujet de l'inconscient est à situer comme ex-sistant; c'est-à-dire situé à une place excentrique”, “C'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, constituant”, “Le sujet suit la filière du symbolique”, “Le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes”, “Le signifiant est prééminent sur le sujet”, “Dans le parcours subjectif, l'actualité du sujet a, dans son présent, le futur antérieur”, “L'homme a pu entrer dans l'ordre symbolique, comme sujet, par la voie d'une béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable”, “Le défilé de la parole se reproduit chaque fois que le sujet s'adresse à l'Autre, comme absolu”, “L'Autre peut annuler le sujet”, “C'est du champ de l'Autre que le sujet reçoit son message sous une forme inversée”, “Le procès de subversion de la fonction de l'image, chez le sujet, est constitutif”, “L'identification est la transformation produite, chez le sujet, quand il assume un imago”, “Par le langage, le je a fonction de sujet”, “L'action psychanalytique suppose un sujet qui se manifeste comme tel à l'intention d'un autre”, “Seul un sujet peut comprendre un sens”, “Tout phénomène de sens implique un sujet”, “Je ne se confond pas avec le sujet”, “L'identification du sujet infans à l'image spéculaire est le modèle du rapport fondamentalement aliénant où l'être de l'homme se constitue dialectiquement”, “L'entreprise du fou est insensée, en ceci que le sujet ne reconnaît pas dans le désordre du monde la manifestation même de son être actuel”, “Le transfert n'est rien de réel dans le sujet”, “Il existe une frustration inhérente au discours du sujet”, “L'ego est frustration d'un objet, où le désir du sujet est aliéné”, “Plus l'ego s'élabore, plus s'approfondit pour le sujet l'aliénation de sa jouissance”, “L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient”, “L'inconscient du sujet, c'est le discours de l'autre”, “Dans la folie, on rencontre un délire qui objective le sujet dans un langage sans dialectique”, “Dans la folie, l'absence de parole se manifeste par les stéréotypies d'un discours où le sujet est parlé plutôt qu'il ne parle”, “Dans les névroses, le symptôme est le signifiant d'un signifié refoulé de la conscience du sujet”, “Le sujet introduit la division dans l'individu”, “Pour libérer sa parole, le sujet est introduit, par la psychanalyse, au langage de son désir”, “Need et demand pour le sujet ont un sens diamétralement opposé”, “La parole, dans sa fonction symbolisante, va transformer le sujet à qui elle s'adresse, par le lien qu'elle établit avec celui qui l'émet”, “La responsabilité de l'analyste chaque fois qu'il intervient par la parole, est de reconnaître ou d'abolir le sujet comme tel”, “L'analyse a pour but la réalisation, par le sujet, de son histoire dans sa relation à un futur”, “Le support du transfert est le sujet supposé savoir”, “Le désir du sujet cessant d'être infans est de devenir le désir d'un autre qui le domine”, “Le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir”, “La personnalité du sujet est structurée comme le symptôme qu'elle ressent comme étranger”, “Le Moi n'est toujours que la moitié

du sujet", "La parole suppose un sujet", "Un acte suppose un sujet", "Le discours vrai est constitué par la connaissance du réel, en tant qu'il est visé par le sujet dans les objets", "Le sujet vrai est le sujet de l'inconscient", "Si l'analyste a affaire avec l'ego du sujet, c'est qu'il sert alors de support à l'alter ego du sujet", "L'expulsion primaire définit le réel comme extérieur au sujet", "Ça est das, et non pas Es", "Le sujet est responsable de la dette symbolique, en tant que sujet de la parole", "Le sujet est serf du langage, et encore plus, serf d'un discours", "La névrose est une question que l'être pose pour le sujet 'de là où il était avant que le sujet vint au monde'", "La chaîne des signifiants subsiste dans une altérité radicale par rapport au sujet", "Dans la psychose, toute l'épaisseur de la créature réelle s'interpose pour le sujet entre la jouissance narcissique de son image et l'aliénation de la parole", "La métaphore est un certain passage du sujet au sens du désir", "Le désir résulte pour le sujet de la nécessité de faire passer son besoin par les défilés du signifiant", "La résistance du sujet quand elle s'oppose à la suggestion, n'est que désir de maintenir son désir", "Le sujet avant sa naissance est un pôle de signifiants plus ou moins liés en un discours", "C'est seulement l'action qui dans le sujet engendre la certitude", "Le sujet ne désigne son être qu'à barrer tout ce qu'il signifie", "Le sujet comme l'Autre, pour chacun des partenaires de la relation sexuelle, doivent tenir lieu de cause du désir", "Le sujet ne désigne son être qu'à barrer tout ce qu'il signifie", "Le sujet qui parle ne se soutient que du discours", "l'Urverdrängung désigne la réduplication du sujet que le discours provoque", "Dans le sujet, sa relation au signifiant détermine le manque à être", "C'est dans le redoublement du sujet de la parole que l'inconscient, comme tel trouve à s'articuler", "Le sujet se constitue comme signifié d'une relation du moi à l'autre, puis à l'Autre", "L'idéal du moi se forme avec le refoulement d'un désir du sujet", "Désir n'est pas sujet", "Le plaisir a pour terme l'évanouissement du sujet", "La douleur a pour terme l'évanouissement du sujet", "La psychanalyse reconnaît dans le désir la vérité du sujet", "Le sujet de l'énonciation se reconnaît dans le ne explétif", "La coupure de la chaîne signifiante est la seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel", "C'est de l'Autre que le sujet reçoit le message qu'il émet", "Le sujet tient du signifiant une marque invisible", "L'inconscient est un concept forgé sur la trace de ce qui opère pour constituer le sujet", "L'effet du langage, c'est la cause introduite dans le sujet", "La cause dans le sujet, c'est le signifiant", "Sans le signifiant, il n'y aurait aucun sujet dans le réel", "Le sujet, c'est ce que le signifiant représente pour un autre signifiant", "Le sujet, on ne lui parle pas", "Le sujet traduit une synchronie signifiante", "Le Witz éclaire la division du sujet avec lui-même", "Le sujet n'est rien que le trou par quoi tout Autre est séparé de la jouissance", "Un objet perdu est la cause de la position du sujet que subordonne le fantasme", "L'être du sujet est la suture d'un manque", "Le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant", "la castration est une incarnation du sujet", "Dans l'acting out, ce qui dit n'est pas sujet, mais vérité", "Il n'y a pas d'autre mode d'entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme", "L'acte porte sur un dire dont il change le sujet", "L'acte psychanalytique destitue, en sa fin, le sujet même qui l'instaure", "Le fantasme tient, pour le sujet, la place du réel", "Il y a de l'inconscient veut dire qu'il y a du savoir sans sujet", "Il faut être un sujet pour faire usage du langage", "Le sujet ne peut être pensé, si ce n'est comme structuré par le langage", "Il arrive que ça pense, là où il est impossible que le sujet articule 'donc je suis'", "La logique du sujet est une logique étirable", etc. Como decimos se trata de una recolección extraída, en su mayor parte, de los Escritos y no de los Seminarios. Dejamos la breve bibliografía de la que dependen y el resto podrá consultarse en ampliación autobiográfica: J. Lacan; *Écrits*, Le Seuil, París, 1966; "Réponse à des étudiants en philosophie sur l'objet de la psychanalyse", in *Cahiers pour l'analyse*, 3, mai 1966; "De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité", in *Scilicet*, 1:51-60, 1968; "De Rome 53 à Rome 67: La psychanalyse. Raison d'un échec", in *Scilicet*, 1:42-59, 1968; "La méprise du sujet supposé savoir", in *Scilicet*, 1:31-41, 1968; "Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École", in *Scilicet*, 1:14-30, 1968; "Radiophonie", in *Scilicet*, 2-3:55-99, 1970; Litraterre, in *Littérature*, 3:3-10, octobre 1971; "L'Étourdit", in *Scilicet*, 4:5-51, 1973; *Télévision*, Le Seuil, París, 1974; "...ou pire", in *Scilicet*, 5:5-10, 1975.

En una palabra: ¡que el sujeto está por ver en todas partes! Así pues, la subjetivación proveniente se umbilica en las indecidibles *coupures* del “rien que signifiant”, del “rien que phénomène” y del “mais aussi que vérités”. Ese y no otro es el corte que opera la obra de arte con respecto a la cultura (o sea la Ideología) que es la norma, mientras que el arte es su excepción. De ahí que siempre interese establecer –digamos que *a fortiori* resulta un tanto intempestivo– una anarquitectónica borromea, es decir, como todo aquello que está fuera de sentido, como todo lo sin ley: pura dispersión diseminada, por consiguiente. Pues lo que se ha venido designando, hasta ayer mismo, mediante el término “estructura”, al menos en sus planteamientos más serios, no era otra cosa que eso, a saber: lo real, la dispersión pura. De modo que la pulsión de esta anarquitectónica, de un lado, no podría ser sino mimética. Sólo que, aquí, esa mimesis a lo real se dará en fase de frase, es decir, en fase creadora, en procedimientos de verdad, haciendo surgir el amor con todas sus patologías. Y la verdadera creación (incluso la más increativa de ellas) es, ante todo, anómica, aun partiendo de las más sutiles restricciones.

Desbaratadas a día de hoy, o al menos desgastadas hasta las trancas (el otro nombre de la *Grundstruktur*), las tradicionales retóricas modernas desde sus *écarts* estilísticos y *close readings* novocriticistas hacia la todavía faltante —más que nada por innecesaria a estas alturas— deconstrucción de las postrimerías deconstructivas mismas, pasando por las —¡enhorabuena!— automatizadas y, por lo tanto, fuera de combate poéticas formalistas así como sus encubridoras —más que descubridoras— estructuralistas (todavía resuenan las palabras enviadas por carta de Shklovski a Jakobson: “Nosotros, yo y tú [sic], fuimos como dos émbolos en un solo cilindro... Tú, payaso pelirrojo, dime, ¿por qué tienes que ser un académico?”), neutralizadas a mansalva, también, las semiologías y semióticas culturales en todas sus semiosferas, núcleos, fronteras, vacíos activos y hegemonías dialógicas, desarticulado el ardid del postestructuralismo (pseudoinventor del estructuralismo que, a todos los efectos, se destapó como el pseudodoinventor del formalismo, etc.) en sus indeseables y logrados devenires académicos, recuperadas la narratología y las semicruciales estéticas de la recepción (estetizadas anteayer hasta decir basta) por medio de las pamplinas burocráticas universitarias, capitalizados —¡y hasta qué punto!— los historicismos, multiculturalismos, etc., canonizados incluso los feminismos más a ultranza (incluidos, es lástima, los estudios *queer*, poshumanos o cyborg) y

bloomificadas a tope las teorías del canon (cuyo supuesto criticismo Kermode, el Clint Eastwood de la teoría literaria, dejó a la altura del betún inquisidor a su debido tiempo), hoy, tal despunta la magnitud física del estado de hecho (en su punto de historicidad triple, a saber, sólido, líquido y gaseoso a un tiempo) entonado hasta la saciedad con falsete zarzuelero de catástrofe u opereta (Europereta, por decirlo bien), se advierte, sin embargo, un brutal abandono y múltiple renegación con respecto a las verdades procedimentales, los fenómenos como nada más que fenómenos, lo sintomático real del acontecimiento; ex-sistimos, pues, defenestrada hace décadas cualquier subjetivación mínimamente emancipadora, en el síntoma de la Verdadera Vida Ausente.

En efecto, *La Literatura* es un conducto de pulsiones y flujos, deseos escriturales, mecanismos de defensa sin duda, aparatos de goce. Su escritura, como cualquier escritura, es pasión por lo real. Entre los siglos XIX y XX el sistema se desbarata y, entrando en el postrero umbral finisecular del XX, en tránsito a lo que llevemos de XXI, no supone ya más que otro de sus fetiches mercantiles para vejestorios. Pero la desvalorización forma, y no poco integrante, parte fundamental del valor: el placer literario, si alguna vez lo hubo (pues más bien se trata de lo contrario, angustia y displacer), deviene plus-de-goce estético, a golpe de click entra cada día, asimismo, aunque bien es cierto que inanemente, *id est*, pasando a engrosar una sectorialidad menor y absolutamente marginal, en el régimen de visibilidad plusválico. De modo que, *La Literatura*, ese “bibelot” de inanidad plusválica, se disuelve como un pez soluble en las aguas del Sistema Global del Arte. Las desembocaduras del rumor son las embocaduras del secreto, del sucio secretito, en su *labor limae*.

Hoy se escribe, bien es cierto. Quizá más (y peor) que nunca. Pero lo no escrito que, sin embargo, tal vez fuera lo que se haya pretendido decir, pisa los talones de aquello que estoy escribiendo realmente. *La Literatura*, por muy en boga que se crea hoy día, está más que en liquidación total. Sólo que una escritura otra siempre estará al acecho nuevamente. Aun en su devenir genérico, no institucional, inórganico, si se quiere.

Entonces, pero sólo entonces, vislumbremos que si la Ideología es redonda y se mueve, como la Tierra, solamente era por una suerte de anamorfosis

“hormosexual”, es decir cilíndrica. Y ello muy a pesar, seguramente, del (pseudo)sublime posmoderno<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Se le debe a Lacan, sin duda, el haber levantado la liebre a propósito de la “asamblea de pedorras” (buena traducción para el “assemblée de vieilles tantes” que encontramos en *La Transferencia*) que viene a significar cualquier Banquete, del platónico (es decir, el banquete de los filósofos-reyes) al propiamente lacaniano (o sea el de los analistas). No por nada uno de sus más famosos logiones se enunció, en la época, del siguiente modo: “Platón era, digámoslo todo, ¡lacaniano!” (Véase el Seminario 19, de 1971-72, titulado “Ou pire”. Dejamos el extracto: *Le pas de Platon, c'est différent, c'est de montrer que dès que on essaie de le dire d'une façon articulée, ce qui se dessine de la structure, comme on dirait dans notre... ce que j'ai appelé tout à l'heure notre rude langage — le mot structure ne vaut pas mieux que le mot d'associations libres — mais ce qui se dessine fait difficulté, et que le Réel, c'est dans cette voie qu'il faut le chercher. Eidos, qu'on traduit improprement la forme, est quelque chose qui déjà nous promet le serrage, le cernage de ce qui fait bânce dans le dire. En d'autres termes, Platon était, était pour tout dire lacanien.* Naturalmente il pouvait pas le savoir. En plus, il était un peu débile. Ce qui ne facilite pas les choses, mais ce qui sûrement l'a aidé. J'appelle débilité mental le fait d'être un être parlant qui ne soit pas solidamente installé dans un discours. C'est ce qui fait le prix du débile. Il n'y a aucune autre définition qu'on puisse lui donner sinon d'être ce qu'on appelle un peu à côté de la plaque, c'est-à-dire qu'entre deux discours, il flotte.). Ahora bien, si seguimos al gran Pierre Guyotat, una antepornomujerona ilustrada, veremos que según él, y con razón, la Ideología, sin más, debía ser considerada como una relación homosexual que nos religa inconscientemente y donde la Universidad no es más que la escenografía política de la dialéctica de la Prostitución. ¡Y estamos hablando de 1972! Vid. “Langage du corps”, texto leído por el autor en el coloquio de Cerisy-la-Salle de ese año, posteriormente retomado en Guyotat, Pierre; *Vivre*, Folio-Gallimard, París, 2003, págs 11-35.