

Blanchot, Foucault, Paz. Poesía y escritura

Jorge Fernández Gonzalo
 jfgvk@hotmail.com

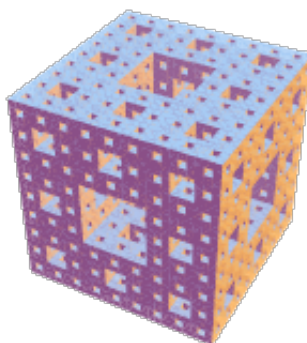


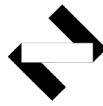
Fig. Esponga de Menger

Grandes agujeros azules. El libro mallameano.

El ser humano mina la naturaleza de signos. Su propósito es hacer fácil el paisaje, permitimos dar nombre a los accidentes del terreno: las colinas, los valles, las hendiduras, los árboles salientes, pliegues de cadenas montañosas, cordilleras enlazadas, abismos inacabables, precipicios, senderos, huellas. Todo ha de tener un signo (pero ¿acaso es ésta la única geografía?).

Los pájaros, como decía Mallarmé (2003), no son sino agujeros que se escriben en el cielo. Sin embargo, estos *grandes agujeros azules*, en palabras del poeta, no pueden ser concebidos sin el designio de una mirada, sin alguien que articule un horizonte de realidades, que escriba su posición en el firmamento. Todo, hasta los pájaros, es escritura. Escritura con que entendemos las cosas. El paisaje que contemplo no escapa a esa rotación de signos, a los agrupamientos, al alzado de identidades y diferencias. Mi mirada enmarca el exterior, que hace las veces de página improvisada para aquello que cae ante mis ojos, espacios urbanos, naturales, habitaciones íntimas en donde un mínimo desplazamiento es ya literatura. Escribir, por tanto, no se aleja tanto de ver, de percibir lo que nos rodea. Hay muchas escrituras y todas en constante desplazamiento. Y su espacio de representación estaría constituido por todo el universo concebible.

Estas escrituras tendrían, desde antiguo, un fin último: trazar *el Libro*. No es un razonamiento tan ingenuo como pueda parecer a primera vista; el destino de la escritura no era forzosamente el Libro, el mecanismo reductor que circunscribe lo móvil a la inmovilidad de un paisaje, al equilibrio de una escenografía, pero quizá hizo falta que Mallarmé, tanto en sus poesías como en sus *Divagaciones* (1998), llevara esta tarea hasta sus últimas consecuencias para descubrir, en ese exceso, la futilidad de la obra. Apenas estaríamos saliendo de la época de las grandes unidades del discurso, de los agrupamientos de lo idéntico bajo la garantía de la unidad, el cuerpo cerrado. La época del Libro da paso hoy a una nueva época de la escritura. Si bien después de rastrear un cielo iluminado, glorioso, entrar en las tonalidades nubladas de la diferencia no habrá de ser un camino fácil. El Libro, visto de



este modo, cumpliría con esa fortuna del cierre, con la conveniencia de una totalidad. En esencia, el Libro debe ser entendido como *una composición*: componer signos, lenguajes, discursos, que, por ese redoblamiento espejeante de la palabra, prorrumpirían en series y encadenamientos de criaturas lingüísticas: los pájaros, las montañas, el paisaje de álamos. Cada signo del lenguaje tendría la función de arropar a aquel otro cuerpo al lado opuesto del papel; se trata de acechar, mediante lo inmaterial del verbo, esa corporalidad dubitativa de las cosas. Entonces, por la misma sintaxis que hace del cúmulo de signos un frondoso y ordenado jardín de correspondencias, relaciones, jerarquías y espaciamentos, las criaturas lingüísticas –los pájaros verbales– compondrían el redoble de sentido, una suerte de *Libro de la Naturaleza* que acomodase las presencias a la facilidad de su representación.

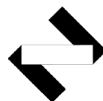
Desde antiguo, el libro ha sido el espacio del poder. Y el libro por antonomasia, el Libro que es todos los libros, no ha sido otra cosa que la exposición de un *código*: la dura ley de la palabra. A través del pensamiento judío llega la aseveración de que lo escrito entronca con la verdad, con una verdad, por otro lado, *impositiva*, verdad que es el verbo referido por los dioses y que implica automáticamente una acumulación de normas. La palabra sagrada es la palabra auténtica, aquella que nombra el mundo por primera vez, como acertó a decir Benjamin. Las Escrituras, por tanto, se alimentan de toda la literatura posterior, habitan contemporáneamente en todos los libros habidos y por haber, porque su ley es la de reducir lo dicho al sentido; su palabra es, al mismo tiempo, *profecía* y *origen*. Nada escapa a este agujero negro de significación y nunca la Biblia deja de ser ella misma, nunca pierde su identidad porque su ser era la extensión infinita de los libros, tal y como defendía Blanchot. La civilización se torna el desenvolvimiento de este texto, y su consigna es siempre el proceso del relato, el encadenamiento tético de las palabras.

La naturaleza como libro es quizá un peligro que no hayamos superado enteramente. La ciencia cree leer, desde Galileo, los signos matemáticos que escriben la naturaleza. Nietzsche (1962) había denunciado que el error de todo postulado científico era pensar que había dos cosas idénticas: sin la cohesión del Libro y el fantasma de la analogía, las matemáticas carecerían de sentido, abandonarían el espacio de la representación y se replegarían en un álgebra hermética y secreta. Con ella, toda la riada de los saberes científicos y las dudosas disciplinas de lo exacto encontrarían la penuria de la inexactitud. La ruptura del Libro muestra de qué manera dos cosas están infinitamente separadas cuando se cuestionan las estructuras y las alianzas que habían establecido los parámetros de su identidad.

Maurice Blanchot habló ya hace varias décadas de la desaparición del Libro. No se trataba de sustituir éste por otro soporte tecnológico, sino de romper con la unidad de la obra, con su promesa. Lo que asume el libro es que en la escritura se asienta una totalidad. Es decir, que *lo otro*, aquello a lo que hagamos alusión, va a renacer forzosamente en las palabras como espacio pensable, límite concebible, unidad y cierre. Sin embargo, nada más alejado de la verdad: la escritura, escritura abierta, fragmentaria, en proceso, desorganizándose a cada paso y destruyéndose en cada avance, nos demuestra que la distancia con aquello que queramos decir está ya de antemano figurada en sus líneas. No podemos, sencillamente, decir el acontecimiento; algo se nos escapa a pesar de que creíamos que en la saturación de códigos y lenguajes todo estaba dicho. Palabra que es, a un mismo tiempo, *sacramento* y *ceniza*:

Palabra

Palabra, voz exacta
y sin embargo equívoca;
obscura y luminosa;



herida y fuente: espejo;
 espejo y resplandor;
 resplandor y puñal,
 vivo puñal amado,
 ya no puñal, sí mano suave: fruto.
 (...)
 Palabra, una palabra,
 la última y primera,
 la que callamos siempre,
 la que siempre decimos,
 sacramento y ceniza.
 (Octavio Paz, 1999: 42-43)

La palabra señala una separación, una ruptura con aquello que nombra, pero la palabra también habla sobre sí misma. Entonces, la escritura no nos deja más que la extensión de la grieta, una falta de unidad con respecto a aquello que señala, un desgarramiento que, por ese acto de mirarse en su propio espejo verbal, en el redoble reflexivo de sus palabras, abriría generosas cavidades sobre su superficie. Porque, ¿no estaría indicando toda forma de metaescritura una distancia, un eco hacia sus abismos interiores, el laberinto de la repetición dentro del propio cuerpo del lenguaje? Las palabras excavan sobre sí aquellos *grandes agujeros azules* de Mallarmé, oquedades por su propia extensión, horadando y horadándose a medida que la escritura avanza, deteriorándose más y más a cada paso. La figura del lenguaje es la de la *alfombra de Sierpinski* o la *esponja de Menger*: a medida que la cara del cubo se llena de agujeros, el cubo aumenta sus paredes, el área de sus cavidades, pero los túneles sólo le roban espacio a la totalidad del cubo, agujereándolo y atravesándolo. De este modo, la superficie tiende al infinito, mientras que el volumen tiende a cero. La escritura se nos ofrecería igualmente como una estructura fractal, un área porosa, la esponja que, al mirarse en su propio espejo de palabras, redobla el vacío que la recorre.

Las palabras hablan y hablan. Pero, al hablar, escriben el vacío. Nos dejan la extrañeza con respecto a aquello que nombran, quebrándose en el simple ejercicio de decirse a sí mismas. La escritura sobre la escritura no es más que un cuestionamiento de esos límites, el asombro ante el precipicio. Se ha producido el laberinto, el hueco. Una *excritura*.

El lenguaje y la mesa de disección

Esta escritura para la falta de escritura, escritura agujereada, permitirá poner bajo sospecha la relación entre las palabras y las cosas, así como los engarces que mantienen unido el universo de objetos, ese *pegamiento ontológico* a través del cual se configuran las rejillas del paisaje. Foucault (1997a) hablaba de la superficie de una mesa como página para los entrelazamientos, metáfora de todas las compartimentaciones. En ella, se garantizan el encuentro y la familiaridad de los objetos: sobre la solidez de su superficie, en la dureza de la madera, acotada por el marco y el precipicio de la caída hacia el suelo, las entidades que allí se sitúen acabarán postradas ante el poder relacionante del lenguaje y de la mirada. El paraguas o la máquina de coser, los aparatos electrónicos y el ábaco, los cuerpos o las herramientas; lo absurdo de todo lo que tiene lugar se aproxima inexorablemente por el influjo de esta página de madera y barniz hasta una auténtica reunión de identidades, a una armonía conjunta. El lenguaje pregunta: ¿cómo unir lo disperso?, y halla siempre la facilidad para ese engarce. Porque su habilidad es la de soldar las telas del mundo y entregarnos el tapiz de una nueva viñeta, una inusitada variación de seres conjuntados, un paisaje redondo y fértil, sin cabos sueltos. El lenguaje es la mesa en donde todo remite a un cadáver total, a la obra acabada, a un



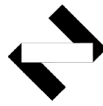
cuerpo entero.

Unir, cortar, pegar, romper. Foucault describe la experiencia afásica de la ausencia de trama. Un enfermo recibe una madeja de lana con hilos de varios colores. Sobre la misma mesa (es decir, sobre un papel en el que no sabemos aún que estamos realizando una escritura) se despliegan los cabos y se le pide que los ordene. Total libertad de agrupación. Sin embargo, la mesa no es lo suficientemente neutra como para afianzar un modo legítimo de clasificación, no constituye una promesa de lo estable. Habrá siempre una intención o tendencia arbitraria y, por lo tanto, un receso, un arrepentimiento, en la medida en que todo pudiera haber sido de otra manera (en eso consistirá el lenguaje). Imposible hallar ese territorio certero para cifrar el orden de las identidades o el campo semántico de las diferencias. El afásico tan sólo asiste a «grumosos islotes discontinuos», que le obligan a clasificaciones de lo absurdo: las hilachas claras aquí, en esa esquina las rojizas, más allá las de consistencia más lanosa, aquí las largas o las violetas, en mi mano las enmarañadas o destejidas... No hay terreno para la homogeneización, no hay clave, código, que permita perfilar la mismidad que habría de unir en una taxonomía acabada la experiencia que cifre esos hilos de colores. Al poco tiempo, el afásico rompe los agrupamientos por la inestabilidad que los liga, junta y vuelve a desunir, reestablece las armonías y superpone clasificaciones que sólo le llevan al delirio y la angustia. Algo ha ocurrido: falta el lenguaje, o lo que es lo mismo, se descubre, por esta falta de lenguaje, el poder del lenguaje, su capacidad de establecer, ante la *mesa de disecciones*, el cadáver de lo real. Octavio Paz nos habla en su poesía de la piedra sin nombre, el poema sin rostro:

Como las piedras del Principio
 Como el principio de la Piedra
 Como al Principio piedra contra piedra
 Los fastos de la noche:
 El poema todavía sin rostro
 El bosque todavía sin árboles
 Los cantos todavía sin nombre
 (Paz, 1999: 147)

La excritura sobreviene ante esa experiencia de la falta de lenguaje. La mesa no constituye una página, una totalidad, a la que cada elemento incorporado tuviera que rendir tributo. La afasia nos prevenía de ese peligro. Los agrupamientos y lindes se caen ante una escritura que se adelanta a todo empleo y a toda clasificación. No hay tramas, conjugaciones entre la visión y la palabra. Falta el encaje y la mesura, la alianza entre las formas y los límites que confiere el lenguaje. Excritura, por tanto, para la supervivencia en esa falta de poder, sin el correlato del verbo *ser* como sostén de las identidades y las disrupciones. Lo que nos ofrece el experimento de la mesa de disección, aquello a lo que nos liga, es a la experiencia del ser como experiencia de lenguaje: el verbo *ser* atesora el esfuerzo relacionante: una cosa es otra. El hilo es morado porque hay ya una relación que separa y une: separación entre la lana y «ser morado»; basta con la unificación de ambas para entregarnos la soberbia de la denominación. El verbo *ser* sólo habita en el lenguaje: no hay «ser» en la realidad, no hay experiencia del ser, sino la unión de unas palabras a otras por el fino cabo del verbo. Sólo hay signos, identificaciones, hasta que el hilo conductor del ser abre la aparición de las analogías. Surge, entonces, el lenguaje. Surge un efecto de dominación.

El primer poder, el primer asomo de violencia, es el de las analogías. Sobre la mesa se domestica ese gesto (no se anula): la fuerza de la datación jerárquica, de las gradaciones, de las intensidades. El poder de apropiarse en el nombre de todo aquello que queda aplastado por una referencia. No ha de pensarse aquí que las palabras designan las cosas, que nos devuelven el objeto en su cercanía y gratuidad, sino que, por ese espaciamento que el lenguaje intercala, la red de correspondencias



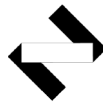
logra imponerse sobre las individualidades. Tal fue la estrategia del surrealismo. Unir lo disperso, la cabellera y la madera, la boca y la escarapela, los dedos y el heno cortado, las sienes y las golondrinas. Son sólo algunos ejemplos del poema de André Breton «La unión libre». La metáfora no muestra aquí servidumbre alguna a la razón o a la lógica, sino el envío resonante de una palabra hacia otra, de una imagen contra la de más allá, destruyéndose ambas en el proceso y formándose una hibridación no representable: la *unión libre* nos ofrece un espacio en donde las superficies se han estriado, los volúmenes se compactan o se disgregan. La mesa de disección reúne así cadáveres dispares, miembros inconexos de una masacre: lo que ha muerto es la razón, la razón como cuerpo y unidad. No importa ahora si esa desmembración se debe a las oscuras intenciones del inconsciente o a la mecánica transposición de términos; de cualquier manera, se ha llevado a cabo una desarticulación del lenguaje, una afasia verbal a través de las palabras mismas. Brazos de *espuma de mar*, pies de *iniciales*, cuello de *cebada no perlada*. Las analogías se han roto por esa mezclanza de miembros descuartizados. Lo que está en juego, por tanto, son artefactos, juntas, conexiones, que han sofocado el poder de la unión, el pegamento del sentido, para afirmar en su desplazamiento, en su ubicuidad, una no-relación *materializada*, un lenguaje de la transgresión.

La escritura de la transgresión

Decía Roland Barthes (2005) que el lenguaje no significa nada para el escritor. Apenas representaría una delgada línea cuya transgresión permite designar esa sobrenaturaleza del lenguaje que posibilita la literatura. La lengua, el corpus de palabras, determina algo parecido a un *hábitat* para el ser humano, el horizonte que lo contiene, y no sus materiales o herramientas. En ese límite y más allá de él, prosigue Barthes, hay que alzar la morada, la casa, o lanzarse a la aventura nómada. Es necesario transgredir la línea del horizonte para que la residencia o el viaje se produzcan en el exterior de la lengua que nos protegió como una primera muda. Sin embargo, ¿qué era ese límite antes y después de la transgresión? Mejor dicho, ¿qué era sino el paso para ese efecto transgresor, el momento irrepresentable, la franja imperceptible que sólo podíamos concebir como la espera de una violencia o el efecto de ésta? La escritura de la transgresión es siempre una escritura que tiene como finalidad mostrarnos esos límites que ha traspasado, a la manera de piezas de caza que pudiera lucir, como trofeos que quedaran ahora en las manos del taxidermista. *Trasgresión* o *transgresión*: ¿acaso no estaba la palabra misma ya *transgredida* por su duplicidad?

Lo importante de la experiencia de cisma y rompimiento que nos avanza esta escritura de la transgresión es que el límite queda *expuesto*, esto es, puesto fuera, pero al mismo tiempo en comunicación con el interior del sistema que se ha vulnerado. La palabra que infringe la ley hace visible el límite de la ley, y por lo tanto *de-fine*, nos devuelve la representación de los límites de lo legal, su *fin* representable. Cabe pensar que una no sería posible sin la otra, que la ley requiere de la infracción, y viceversa. Un extraño intercambio, decía Foucault (1996), extraña plenitud que obliga a la recíproca pertenencia de uno y otro, de la transgresión y el límite, en una espiral en que se agotan mutuamente.

La afirmación, entonces, no afirma nada, y la negación no logra hacernos entrega de ausencia alguna. O lo que es lo mismo: el lenguaje y la ruptura del lenguaje se complementan, los discursos de poder y la poesía subversiva se necesitan mutuamente. Foucault apela a esa potencia de desarme de lo transgresor. Si la ley se define por la falta de ley, no puede operar, no puede seducir con el discurso u obstinarse en su realización. La ausencia de ley caminará peligrosamente en sus palabras, evidenciando de algún modo la expresión aleatoria de su ser, la ruptura de este lenguaje



consigo mismo. De igual manera, la transgresión no podrá anular nada, porque desaparecería en esa anulación y tendría que soportar aquello que reivindica. Es, por tanto, plenamente positiva, noche solar que no arrasa la luz, sino que la permite o la reenvía. La revolución se torna imposible por el intangible quiasmo que forman la ley y su réplica.

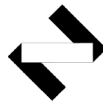
Pero, ¿qué ocurriría si la transgresión no fuera una escritura, sino el borrado de las formas de lenguaje, un contralenguaje, una tachadura de sí misma y de la ley? José Ángel Valente escribía: «Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios». Más allá del binomio entre la ley y la transgresión, entre la fractura y el límite, ¿cómo bordear la herida del lenguaje? ¿Cómo dar con ese punto en que *el dios se posa en el poema*? Es éste, sin duda, el momento en que hace su aparición la excritura en tanto que potencia deconstructiva. El discurso de la deconstrucción funcionaría, tal y como lo había definido Jacques Derrida (1971), como *suplemento*. Ni uno ni otro, ni la ley ni su infracción, sino la exterioridad, el afuera, aquello que aparece para suplir, para reemplazar. Una palabra que no rompe las oposiciones, sino que las desborda, más allá del espacio de lo verdadero o lo falso. La excritura sorprende en su camino a las otras escrituras (la escritura de la ley, la de la transgresión) y todas acaban por mirarse unas a otras, como si fueran dos espejos puestos frente a frente, sin un sujeto que ejecute el poder de la mirada.

Excribir colma una escritura que no puede llenarse por sí sola; se ofrece como un suplemento capaz de romper con las oposiciones. En nuestra metáfora de los espejos no hay figura, porque no hay nadie que interceda en esta larga contemplación entre sendos abismos, y reduplicate, por ello, la realidad. Quién crea que los espejos se copian infinitamente se equivoca. Cada espejo, cada escritura, es negación y afirmación de su homóloga, continuación y ruptura, espacio de proximidad y de distanciamiento. Es decir, no hay ya mirada exterior dispuesta a profanar la relación que los liga, no hay otra trama, otra escritura, que asegure el orden, respete la unidad y provea a cada parte la posibilidad, las herramientas, de acceder a la impostura de la certeza. El suplemento de la excritura, o la excritura como suplemento, ha roto con la relación, ha cimentado el espacio de la *irrelación* entre la ley y su contrario.

Orfeo o la renuncia

La excritura, como Orfeo, no puede salvar lo que desea sino por la renuncia. Maurice Blanchot ha expresado como nadie ese rechazo: «al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra» (1992). Lo desconocido, por la excritura, permanece entonces como desconocido; Eurídice sobrevive cuando no es reducida por la mirada.

Para Foucault, todo lenguaje, en su camino hacia el pensamiento, descansa sobre una metáfora: la distancia. Orfeo añade otro motivo más: el de la desaparición. Distancia y fuga son el lugar y el movimiento de este lenguaje de peñascos y asombrosos abismos, fascinación por el efecto del entrechocar de signos y por el aislamiento de su extrañeza. Ambas juntamente, lejanía y dispersión, se unen para cifrar el secreto de las palabras: todo lenguaje es un abandono. Decir nos empuja a perdernos en esa profundidad del verbo y en sus resonancias inauditas, cruzar el espesor de los lenguajes, la espectacularidad de sus cárcavas. Entonces, la excritura nos ofrece esa palabra que no logra triunfar sobre una distancia o sobre la inquietud que ésta provoca, sino que mantiene la separación y el desgarró. Renunciar a la palabra, a la literatura, pero también a un mundo, a una forma, como si sobreviviera en ese abandono no la posibilidad de pensar las cosas, el espesor de este paisaje o el graderío de las nubes, las siluetas recortadas de una ciudad bajo la lluvia o los rostros del tiempo dibujándose en sus paredes, sino asistir a ese distanciamiento, a esa imposibilidad



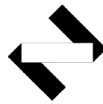
de lo que nos rodea, al milagro o lo sagrado que se escribe en cada perfil. No se trataría de poner de relieve la verdad o la mentira, mi experiencia de este paisaje o su espectacularidad. ¿Cuál es, entonces, la sensación de exterioridad que se deja presentir en una excritura? ¿Por qué habríamos de compadecernos de esta renuncia, de esta falta de mundo, cuando estaríamos dando un paso más, aunque ese paso fuera hacia un precipicio en donde no existiera nada, ni tan siquiera el vértigo del vacío?

Orfeo le da su gesto a la literatura, y en realidad a todas las formas de excritura que, por extensión, participan de lo literario aunque bajo un nuevo orden que no se constituye en la belleza de las formas, en la complacencia de ciertas imposiciones culturales o bajo el decreto de la comunicación. Excribir no dice nada, salvo el gesto órfico de no decir, de girar la cabeza y agotar así toda convicción. La secreta Eurídice no se cumple en el gesto, sino que queda sepultada por ese movimiento de mirar. Aquel que torna la vista, que quiere tomar el objeto, poseerlo y hacerse con él, acaba por romper la promesa y usurpar lo que anhelaba. La escritura que, como deseo, rompe con lo deseado y lo sacrifica ante las condiciones del sentido apunta ya a un poder, a una certidumbre que es siempre secuestro, violencia, incautación.

Blanchot supo designar ese gesto órfico y asumir la importancia que transfiere a la comprensión de la literatura. Orfeo sabe que no puede mirar a Eurídice, que su mirada destruiría aquello que ama, pues los sentidos rompen con la experiencia directa de las cosas mediante su transposición en figuras, límites, contornos. Sentir es, de algún modo, la conversión de *aquello que es a aquello que puede ser percibido*, alterar lo real bajo la determinación del cuerpo, de sus lenguajes, de su violencia. Ver es ya interponer la máscara de la visión, la ruindad de la luz, ante aquello que caía bajo el cerco de nuestra mirada. Los sentidos establecen, por tanto, la ficción del mundo, atrapan la realidad bajo el falseamiento de sus límites, fundan un entorno visible por la visión, dúctil por el tacto, sonoro por el oído, etc., y recomponen como unidad lo que era tan sólo un conjunto de diferencias, intervalos de visibilidad, franjas de tacto, estelas de lo sonoro que, por efecto de ese todo que es el cuerpo, tal y como habitualmente es entendido, nos devuelven el reflejo de un entorno indiviso, de lo real sin porosidades ni escalonamientos, como superficie continua. Derrida anunció que no había mundo, tan sólo islas (luego no hay *libro*, sino sólo *escrituras*). Falta una contigüidad, un isomorfismo, entre los sentidos y el todo, aunque la experiencia nos ofrezca falsamente una realidad indivisa.

Como resume Blanchot, la escritura no pertenece al reino de la luz. Eurídice es esa condición de lo extraño, la lejanía que no puedo asumir, postrar ante mi intención de conocer; aquello que escapa a toda certeza. Esto es: lo indeterminado que no puedo determinar. Cuando la mire, la incertidumbre cadavérica de su rostro, la vaguedad de su desaparición pertenecerá ya a esa lógica diurna que destruye todo en el correlato de la significatividad. Esa noche inmensa que es Eurídice, sin embargo, antes de que la mirada de Orfeo la disperse y descomponga, trae, en su extrañeza, el misterio y la revelación, la falta de todo conocimiento, pero también el conocimiento de esa falta, la inmensidad de la ausencia que asegura el lenguaje. La excritura no habla de lo que es visible, por tanto, sino de lo que únicamente puede ser escrito, esto es, de su propio límite, de su *silencio*, decía Deleuze, y por lo tanto de la interioridad del lenguaje, pues no otra cosa habría de ser callar sino ese impetuoso centro de las palabras, esa gruta que se abre cuando aparece el lenguaje. Entonces, la aventura de dicho abandono *de lo visible* no hace sino prepararnos para ese otro abandono *en las palabras*:

Contra el silencio
y el bullicio
invento la Palabra,
libertad que se inventa
y me inventa



(Octavio Paz, 1999: 42-43)

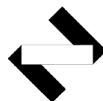
Dicho esto, la única certeza sería la de no mirar el mundo, el rostro de Eurídice, bajo la codicia de los sentidos. Hay que *cantarlo*. Orfeo canta y, en esa renuncia a ver, en ese lenguaje que rodea a Eurídice, ella es posible, existe, caminará junto al poeta a pesar de la separación que los une, a pesar de la imposibilidad de volver el rostro para contemplarla. Fuera de la visión y de la comunicación, la palabra de Orfeo, su canto, es una excritura, escritura para la divagación, que no ha de acompañar o iluminar a una demorada Eurídice, sino que, en el juego y en la ligereza de escribir, nos propone la distancia, el pliegue, la dimensión cavernosa del lenguaje como espacio para que las palabras correen y guíen a la pobre joven hacia un destino incierto. Orfeo no puede mirar porque destruiría lo que desea, del mismo modo que la escritura ya no ha de representar un mundo, devolvemos ese panorama de la significación como cita ineludible con la verdad, sino atesorar los movimientos del canto, la falta de asideros del lenguaje musical, sus movimientos, rozaduras, devenires, y no la fragilidad y la facilidad del sentido. Gracias a Orfeo, la escritura se fuga lejos de los espacios de la mimesis y busca, en ese movimiento, en el espaciamiento infinito de sus formas, su verdadera esencia. La palabra ya no señala, no alumbra, no toca, sino que salvaguarda, fuera del sentido y la representación, un mundo, una desdichada Eurídice, antes de que giremos la vista y con ella desaparezca el secreto que le pertenecía. Orfeo canta y su música guía a su amada; una palabra más allá de la luz, una excritura en la noche total del lenguaje.

La escritura y la técnica

Octavio Paz habría seguido la línea heideggeriana (y, en último término, platónica) que criticaba la técnica y lo tecnológico. Hace veinticinco siglos, el ateniense defendió la perfección ideal de la geometría ante los ingenios de la mecánica, y más tarde el filósofo alemán dejó escrito los inconvenientes de un ocultamiento del ser y de una expresión saturada del ente a causa de los avances de la técnica. Octavio Paz, por su parte, afirmaba (1971) que cada cultura es depositaria de una tradición, de un poso de imágenes específicas y de una serie de concepciones que permiten descifrar lo real. La tecnología, sin embargo, supondría una pérdida de esa *imagen del mundo*.

La técnica no tendría como finalidad la reproducción de las cosas, el doble imaginado o escrito, esa cosmología soñada por cada pueblo y cada civilización. La materia no es figura, no es concebida como símbolo, sino como expresión maleable y obstáculo para los efectos de la voluntad humana. No hay «arquetipos» a la manera jungiana, insiste Paz, sino *resistencias*: el mundo se torna impedimento para ese desarrollo de los frívolos objetivos del ser humano. En cierto modo, la cosmología ha acabado por dar paso a una ausencia de modelos simbólicos, una especie de *blanqueamiento* de todas las metáforas, como monedas que pierden la acuñación (Nietzsche): esta desaparición de las imágenes, en opinión de Paz, abriría el campo de lo cotidiano para las intromisiones de la técnica.

Lo cual confiere a la escritura un lugar privilegiado en la vida de hombres y mujeres. Las antiguas culturas confiaban en esa condición escritural de las cosas, en imágenes especulares que podían escribirse una y otra vez, enseñarnos su secreto en el ritmo y las analogías de las constelaciones, en la proximidad entre el hombre y la naturaleza, en los puentes de la palabra, en la representación teatral y en las obras escritas por los dioses. Las construcciones que levanta la técnica, como grandes fábricas o ciudades, túneles o viaductos, no representan nada, no son más que fortificaciones destinadas al uso utilitario y al dominio. Signos de acción y no imágenes del mundo, los llama Paz.



Instrumentos y no *obras*. En el momento en que uno de estos titánicos artefactos pierde el valor de su uso, su significación se ve arrastrada por la debacle del tiempo. Si la carretera o el rascacielos dejan de funcionar, las operaciones de su significado se destruyen, pues su significado era en todo punto coincidente con la utilidad que los puso en pie: «así, la técnica no es propiamente un lenguaje, un sistema de significados fundados en una visión del mundo. Es un repertorio de signos dueños de significados temporales y variables» (Paz, 1971).

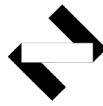
No una expresión libre de los signos, sino la total ausencia de significados, es lo que nos promete engañosamente la técnica. Hay una falta de escritura que en Paz se tiñe por la añoranza de las viejas formas de significación: un mundo de correspondencias, de analogías, de relaciones totales que ofrecerían al poeta el material virgen para sus creaciones literarias. Sin embargo, es necesario incidir en lo limitado de esta percepción. Escribir no se funda en las terminaciones nerviosas de las analogías, por conexiones entre cada uno de los términos que son atraídos por la gravitación de la palabra, sino por una no-relación que es fértil e inhóspita, que nos cautiva por lo insólito de los agrupamientos, como en el caso de las vanguardias. Fuera de toda mitología, entregarse a lo desconocido:

Alfabeto
 Alcé la cara al cielo,
 inmensa piedra de gastadas letras:
 nada me revelaron las estrellas
 (Octavio Paz, 1999: 64)

La técnica y las máquinas abren en la escritura la posibilidad de esa *unión libre* que hemos visto en Breton, y aún más: el territorio no abonado para que el pensamiento trace nuevas asociaciones, sin el pesado lastre de las correspondencias ya aprendidas, de las semejanzas estacionarias. La escritura puede ahora ir más allá: no hay un mundo que la sirva de modelo o de soporte. En palabras de Blanchot: *hablar no es ver*. El habla no recompone las formas de visión en el lenguaje, los objetos aparecidos ante la mirada, fingidos por la percepción, sino que tantea a ciegas sobre un espacio neutro que le pertenece, dilucida sus propios recovecos estructurales, camina por el desfiladero del sentido, pero sin abandonarse a ese vacío imposible de la representación.

Son las propias palabras las que se convierten en «técnica», en pequeñas máquinas, poderosos artefactos. En el silencio de las imágenes la palabra se desarrolla secretamente. Su alcance no tendrá ahora el límite de la imaginación, las restricciones de lo que percibimos como real. De ahí que sobre ese silencio existan tantas escrituras, complejos códigos mediáticos que intentan suplir en su multiplicidad la falta de imágenes estables y estabilizadoras. Se han reemplazado, en cierto modo, los grandes modelos visuales, las arrogantes imágenes de dioses imposibles, las alegorías que trataban de dar explicación de los ritos, de las dimensiones de lo humano o los efectos de la naturaleza, por una superproducción de juegos de lenguaje, flujos codificados que a menudo hilvanaban una experiencia contradictoria de los sucesos, relativa y no por ello menos eficiente. Había en esa hilazón discontinua enormes ventajas *excriturales*: cada cual podría componer su propio mapeado de inferencias, excribir las infinitas conexiones del lenguaje, desarrollar aquellas líneas de fuerza que le interesaran, recorrer las redes en todas las direcciones o asentarse en aquellos nodos que llamasen su atención. Todas las conexiones serían posibles; el lenguaje era un conjunto de herramientas, el ser humano un *bricoleur*... Como sentencia el poeta mexicano, «Lo distinto es ya lo mismo»

El principal problema será siempre que en esta sobreabundancia de códigos se producen más limitaciones que en las antiguas imágenes del mundo: accedemos a un espacio ya extenuado por los



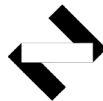
signos, saturado de redes y configuraciones escriturales, lleno de mensajes y caracteres que no nos pertenecen y que no consienten en renunciar a su variedad para aventurarse a través de las formas del silencio. Los flujos de información han suplido las poderosas imágenes de los dioses inmortales, y a cambio nos han legado un conflicto de interpretaciones que dificulta la asimilación de los eventos rutinarios, de las proximidades cotidianas. Los modernos códigos de información nos han robado la *familiaridad*: ahora no es familiar aquello que ocurre en lugares espacialmente próximos a nosotros, en mi casa, mi barrio, el paisaje de la ventana, etc., porque las numerosas escrituras, los tratamientos hipertextuales de la realidad han abolido la percepción directa de las cosas. Somos incapaces de percibir sin códigos los efectos del mundo, y lo cotidiano ha de volverse extrañamente ajeno para que podamos pensarlo. El silencio que nos prometía la técnica ha sido ávidamente poblado. Si Paz denunció esa pérdida de imágenes, cabría ahora lamentar esa falta de silencios que sustituye a las imágenes del mundo y que echamos de menos sin ni siquiera haber tenido tiempo suficiente para acostumbrarnos.

Se ha producido un viraje en las formas discursivas que se sobrepone a la técnica y que habilita los infinitos lenguajes hasta su extenuación. Cada palabra es cortada por otra, extendida por otra, hilada y deshilada hasta el infinito en una superficie que no tiene lugar y que por ello nunca acabará de darse. La *excritura*, por cuanto tiene de poética, trataría de recuperar esos silencios que se alojan entre los recovecos del habla. Unir la familiaridad y el límite, lo distante y lo lejano, con el fin de acceder a un vaciamiento de códigos, a una falta desde la cual reiniciar la escritura o hacer de la escritura un reinicio. He ahí el momento en que hablar se corresponde con callar y la voz accede a las formas de mutismo, a lo que Derrida denominó la *taciturnidad* del lenguaje, la posibilidad manifiesta de dejar de hablar cuando aún se podría seguir haciéndolo.

Artefactos

Las palabras se unen, se suceden en la escritura, y empiezan a funcionar. Si no alcanzamos a ver ese funcionamiento, tan sólo aparecerá ante nosotros una serie de inútiles taxonomías: pájaros, montañas, herramientas, todo un ejercicio botánico o urbanístico, una administración fraudulenta de palabras y sentidos, sustantivos engarzados, adjetivos y verbos que quisieran redondear el paisaje y enseñarnos las grietas por las que se cuele lo posible. Taxonomía inútil que da como resultado una *taxidermia*. Basta con citar algunos ejemplos poéticos: la piedras son plumas, la luna una bujía, la voz una libélula o una pequeña ardilla escabulléndose entre las ramas. Sólo hay artefactos, laberintos en la escritura, palabras que, por su conjunción, reclaman la tortura y la necesidad de la falta de sentido. ¿Cómo explicar estos desasimientos, esta disfuncionalidad del verbo y de la complementación, el juego irrisorio de la gramática, la sintaxis atropellada que pareciera únicamente extender el delirio?

Habría que ver, en definitiva, la *excritura* no como un texto, no como la fijación irremediable de las palabras sobre la página, sino como el feliz hallazgo de *artefactos*. La literatura entonces se correspondería con una construcción maquinal, una batería de artilugios que, en lugar de soportar el arreglo de la representación, de asumir su posibilidad y sus aporías, desplazaría la actividad de la mimesis hacia la función, la utilidad, la conectividad, el juego. Palabras que se unen hasta que funcionan, escritura por acoplamientos, ensambladuras. Pura mecánica. Una palabra corta el flujo de otra, por decirlo con Deleuze y Guattari, hasta formar esa máquina imposible de la imaginación poética. Palabras en tanto que *mobiliario*, es decir, *móviles*. Los pájaros y los nombres de árboles que rotan sobre el vacío de la página –de la mesa *foucaultiana*– no buscan el sentido, sino el acoplamiento. En la *excritura*, las palabras no significan, funcionan. Los espacios de la naturaleza



o el léxico de la geografía, la nomenclatura de la ciudad, todo remite a una taxonomía a la deriva. Octavio Paz hablaba más propiamente de *signos en rotación*. El poema despliega un lugar, proyecta un puñado de signos, fragmentos que se reagrupan para constituir una figura. Apogeo de la página y comienzo de otro espacio, como en *Un Coup de dés*, de Mallarmé. Así las palabras llegarían a formar *sistemas solares*, dice Paz: hay puntos de atracción, centros magnéticos que arrojan el discurso al azar de una tirada de dados. Y con ello, la realidad se vuelve Idea, imágenes que rotan y se solapan, agrupamientos y reagrupamientos, soldaduras, quiebras, fallas, superposiciones. El lenguaje es un espacio y la escritura la materialización de esa espacialidad.

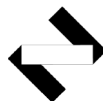
Si algo ha ocurrido, entonces, es mucho, y acaso demasiado, en el momento en que introducimos *la máquina* en la literatura, cuando alcanzamos a pensar la escritura como el proceso y el resultado de los encadenamientos maquínicos. No debemos confundir máquina y tecnología: hay máquinas que escriben, que alteran la página o el espacio del papel por los modernos enjambres y recodos de la hipertextualidad, así como hay máquinas que permiten *crear* lenguaje, desarrollar expresiones, superponer sintagmas o incluso componer poemas automáticos. La máquina no tiene que ver con la repetición o con la tecnología tanto como con el funcionamiento. Escribo «flor», «pájaro», «calle» o «muro», y se desbordan los espacios de la representación por el funcionamiento de mi palabra y la flor, del verbo y de los pájaros. El artefacto no acaba en el papel: hay máquinas de ver, de sentir, de decir. Puedo sentir ese artefacto que engarza mi mirada y el paisaje, y cómo el resultado (la mirada corta el flujo de luz, forma unidad con ella, con sus efusiones e intensidades) pasará a formar parte de otra máquina, la del decir poético. El cuerpo y la escritura crean artefactos, porosidades, devenires. Mi cuerpo está cruzado de máquinas y las palabras funcionan con ellas, mediante acoplamientos y continuidades, como si se tratara no de decir el mundo sino de ponerme en el mundo, situarme en la escritura, y funcionar en ella, deslizarme como en una cinta transportadora entre los signos y sus rotaciones.

A partir de ahí, el artefacto sobreviene como potencialidad del silencio. Al escribir mis máquinas, esa tensión entre mi cuerpo y las cosas, la mirada-alondra, el tacto-madera, el olfato-espliego o las múltiples máquinas que han de surcarme, lo que hay en juego es una falta de palabras, un *entre*, una atención hacia ese intersticio que ya no alude a las cosas o a sus signos, sino a los umbrales, a los espacios de vecindad que unen en experiencias indecibles la rotundidad del devenir. En la medida en que se produce una máquina, se ha originado una ruptura con el verbo y con los modelos representacionales. Cada artefacto es, por tanto, aun a pesar de su apariencia escrita, de su formulación sobre la página, una escisión con respecto a ese lenguaje desde el cual provenía y contra el cual avanza. Como si, ante la juntura de lo disperso, no hubiera rendija alguna para las palabras, ningún resquicio desde donde decir, y sólo quedara entonces la *tentación de no escribir*.

No escribir

La escritura no precisa para su puesta en escena de la aparición de la escritura. No es necesario echar mano del Libro como proyecto o cierre, pero tampoco de la materialidad de la palabra escrita. Los textos no forman parte de la literatura, como los monumentos no forman parte de la Historia. Constituyen exclusivamente dispositivos de archivación. La escritura, en verdad, subsiste tan sólo por una interrogación de sí misma, en relación a un vacío. Excribir coincide con no escribir.

Este vacío que recorre la literatura, que ocupa su interior y que la obliga a un *descentramiento*, a una *falta de centro*, como habían intuido Foucault o Blanchot, no llega necesariamente a manifestarse a través de los signos, del choque de *artefactos* y de máquinas significantes. En cierto modo, la



ausencia de signo es ya su propio signo. Hay algo en esa falta, en el hueco de una palabra que no ha llegado a suceder, que acaba por violentar las estrategias discursivas y los territorios de una literatura académica. La obra entera se vuelve promesa, y decadencia. Falta y proposición.

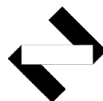
Cuando así sucede, cuando el vacío coincide con la obra y la obra con el vacío, no quedan ya indicios de textualidad: tan sólo ese movimiento inacabado, más allá, o aun antes, de las palabras. Hay una fértil relación con el silencio, una interdependencia que hace crecer las texturas de la obra en el vacío de lo pensado, de lo no-escrito, del silencio como lugar y al mismo tiempo no-lugar. La excritura, a su manera, reclama ese silencio y el don de constituirse en una falta de obra, en una ausencia total de sí misma.

La excritura halla su propio lenguaje mediante una ausencia de todo lenguaje, por una rebeldía más profunda que el grito o el desgarró, y que consiste en la evacuación de todas las formas presenciales del signo. Se trata de una oquedad sin forma, de un vacío de todos los significantes. En esta línea, el poeta Francisco Pino proponía en su obra una auténtica poética del hueco a ritmo de cuarteta: «*Esa nube fue y se fue. / ;Qué limpio ha quedado el aire, / la pureza de ese ser / que existió para negarse!*». Entonces, la palabra rompe el fino cordel que lo unía a la presencia, se sustrae de toda manifestación, arremete contra la materia a la que ya no debe acompañar, ni tan siquiera nombrar, porque la poesía es su propio agujero; se rompe en el centro íntimo en que estalla y, en esa destrucción, en su devastación, se vuelve ella misma más auténtica.

Este viraje hacia el silencio y el vacío abarca distintas manifestaciones. La palabra puede retirarse al pensamiento, a la emoción como escritura no concebible, a la experiencia que antecede a todo lenguaje o al acto que sitúa a la corporalidad en el límite entre las palabras y las cosas. Heidegger (1995) hablaba del pensamiento como actividad lírica, inscripción del poema sin el pesado juego de los significantes. El pensar sería así el ser originario de la literatura, lenguaje que tomaría la palabra en el pensamiento por vez primera, esclareciendo la verdad del ser como «dictare» originario. Especie de literatura prístina, de antepalabra o resguardo de todas las formas poéticas y de todas las creaciones lingüísticas, pre-escritura o proto-escritura que asegura la certeza y la proximidad con lo real antes de que sobrevengan las palabras y, en ese babel confuso, lo esencial se disipe ante las veleidades de las formas. Allí, en el centro del pensar, en la forma no regulada del pensamiento, la verdad se hace escritura no escrita, palabra aún no pronunciada y ascua para la llama del decir poético.

Del mismo modo, Derrida (1989) hablaba de un «habla anterior a las palabras», un «habla psíquico» que precediera al cadáver de las formas del lenguaje y que se correspondería con las intuiciones del poeta y dramaturgo Antonin Artaud: para Artaud (1978) la palabra de los lenguajes occidentales se habría *osificado*. Las terminologías se vuelven esquemáticas, los vocablos se envaran como miembros dormidos del cuerpo inoperante del texto, la enunciación y el acontecimiento se revuelven como una bestia asustada ante las incursiones del lenguaje. Una palabra, finalmente, que sólo serviría «para detener el pensamiento», para cercarlo y darle fin, muerte, acabamiento de esa marea de gesticulaciones no resueltas en el pensamiento originario, habla psíquica, excritura sin fondo significativo.

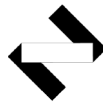
Por el gesto, la lógica de la representación no ha tenido aún lugar. El gesto abre la experiencia del cuerpo, le da lenguaje, escritura, y huye de las ambigüedades del lenguaje y de los binarismos inútiles que éste conlleva. El gesto se caracteriza por su eficacia hechizadora, por su apertura ontológica: en el gesto espera un mundo, no el fantasma del doble. Como señala Artaud, el menor gesto arrastra tras de sí toda la fatalidad de la vida y los hallazgos misteriosos de los sueños. Se accedería así a un sentido adivinatorio, augural, de la gestualidad humana, a un presentimiento que propone la literatura como futuro, como posibilidad por venir, excritura por venir.



De ahí que el autor francés vea en lo incommunicable del pensamiento un acicate para la creación poética y para el desarrollo de la actividad literaria misma. Artaud insiste: no se ha probado en absoluto que no exista un lenguaje superior al lenguaje verbal, un habla cuya condición fuera el flujo no esquemático, la in-diferencia de los componentes, la expresión novedosa del acontecimiento, del ser, de la experiencia plena, un lenguaje que rompiera con las estructuras y que estableciera umbrales no codificados de tensión emotiva, hilazón sensible para romper con la metafísica y volcar en sus trazos la continuidad y no la sustitución de las cosas. En el absoluto de lo indecible, en el hueco que formula lo aún no dicho como espacio para la apertura del ser y de la experiencia poética se hallaría este no-lenguaje, esta excritura. En ese silencio no se niega el mundo, ni se destruye, porque aún el poema no existe y sólo se nos entrega su lugar, el hueco para que la sensación pueda allanarse en palabras. Ese hueco abre el espacio para la experiencia poética, antesala de toda creación. Ya lo había intuido Octavio Paz: «la obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir, lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero» (1980: 285).

Porque el fenómeno poético, en tanto que excritura o realización de una falta de escritura, no se sustenta en lo dicho, sino en la misma capacidad de decir, en ese espacio previo de la revelación poética que antecede a la constitución misma del poema. Es ése el movimiento suicida de la poesía *dadaísta*: el poema *dadá* se engendra para su propia destrucción, se cumple en una ausencia. La poesía contemplaría así el *acto*, llegaría a contener tanto el movimiento que la engendra como el gesto que la destruye, que en *dadá* coinciden con una lucidez abrumadora. Fundar para derrocar, constituir para deshacer, hablar para, al fin y al cabo, callar. De nuevo es el poeta y crítico Octavio Paz quien ha sabido leer en este acto de suicidio de la palabra la dimensión de pureza y exaltación de lo poético: el poema puro sería aquel en que las palabras abandonan sus significados particulares y se astilla todo el camino entre los vocablos y sus referencias, para cifrar, en un gesto contenido, el solo acto de poetizar. Premisa que acarrearía la desaparición de lo poético en la medida en que las piezas del poema son objetos históricos, ligados a una historia del nombrar y en dependencia con ésta. Dicho poema puro —una forma más de excritura, al fin y al cabo— constituiría, bajo la condición de su ausencia de palabras, literalmente aquello *indecible*. Un poema aún no escrito, una obra todavía inacabada, el abandono de la obra: variaciones, todas ellas, tatuadas en el fenómeno poético en toda su amplitud. El arte ofrecería así la estructura del suicidio, como había anunciado Barthes (2005).

Pueden citarse en este punto a artistas de otros ámbitos como el pintor y escultor Marcel Duchamp, cuya legendaria retirada del arte en 1921 para jugar al ajedrez supondría un signo tácito de su compromiso con el arte más allá de la imposición de los materiales, en un intento por mostrar la obra tan sólo como gesto, en tanto que decisión, ya sea por aislar un objeto de su contexto, ya por separar el arte de todo soporte. Su obra inacabada, irrealizada, titulada bajo el nombre de *El Gran Vidrio*, es igualmente lo irrealizable como obra, lo imposible en tanto que perspectiva. Asimismo, el músico John Cage, en su composición *4'33"*, habría dado un vuelco a los lenguajes de la música al concebir una obra que transcurre únicamente desde la promesa de su silencio, durante el tiempo establecido de cuatro minutos y treinta y tres segundos. Toda una serie de silencios superpuestos (del compositor, de los músicos...) se dan cita en la no-obra de Cage. La puesta en escena del concierto, en 1952, le permitirá llegar, mediante la falta de música, a lo esencial del sonido, esto es, a su silencio. De un modo semejante, pero en términos absolutamente literarios, la genialidad de Arthur Rimbaud surge de su silencio mucho más que de sus tanteos pre-surrealistas o de sus poemas en prosa: Rimbaud habría aumentado así el campo de operaciones de la poesía mediante el



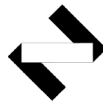
sacrificio de la palabra. Su retirada sitúa la atención no en la creación o en los resultados, no en las visiones poéticas que le dieran fama, sino en la raíz del acto: la vida es, también, el signo vacío que se contrapone al poema. El poeta elige la vida a la escritura, y hace de la vida su obra, y de su obra un silencio.

Otros muchos hitos de la historia literaria perpetúan el mismo movimiento autodestructivo: Shakespeare decide retirarse de la composición dramática. Kleist destruye el manuscrito de su obra *Robert Guiskard* y Aragon el de *La defensa del infinito*. Gógol pretende quemar la segunda parte de sus *Almas muertas*. También Samaniego, en el ámbito de nuestras letras, mandó echar al fuego algunos de sus cuentos, y, ya en la tradición latina, Virgilio estuvo a punto de destruir su poema épico *La Eneida* una vez concluido. Todos estos ejemplos son *actos*, y su movimiento sustancial implica la destrucción del objeto artístico. George Steiner amplía la lista con dos nombres, Hölderlin y Nietzsche, quienes, ante el acoso de la locura, se vieron obligados a interrumpir drásticamente su actividad como escritores: el silencio de Hölderlin habría de ser considerado no como la negación de su poesía o una ocultación de las palabras, sino como una peculiar forma de apogeo. La obra demostraría su lógica en ese derramamiento y disipación, por la pérdida de obra que se pone en juego ante la cercanía de la sinrazón. Ese mismo vacío, dice Steiner, que se integra en la pintura o que forma parte esencial de las creaciones arquitectónicas, el intervalo silencioso que opera en las composiciones musicales de Webern, actúa en los poemas de Hölderlin y muy especialmente en los últimos retazos de su obra, en donde la culminación del acto poético toma la forma de lo fragmentario. Enrique Vila-Matas (2000) los llamaba «los escritores del No», autores que ralentizaron la escritura o la negaban radicalmente, especie de *bartlebys*, oficinistas de lo literario que se escabullen para no llevar a cabo su tarea de escribientes y hacer de ese mutismo el sostén de su obra, el movimiento con que adherirse al hecho literario.

La locura camina, pues, muy cerca de la ausencia de obra, como supo ver Foucault (1997b), pero también del más absoluto silencio. Porque la poesía, en la medida en que constituye un acto, se sitúa en el hueco previo a las palabras, las desplaza con un gesto, y, a un mismo tiempo, pasa por encima de ellas, las destruye y establece su destino esencial en esa anulación. El poema es también en su ausencia, la excritura se compone por la teatralidad de su desaparición, bajo el no-lugar de una renuncia a escribir. Se sitúa, entonces, en el límite entre su origen y su desvanecimiento, por inconformidad con esa doble imposición, de la palabra y de la presencia, a través de la ausencia total del signo o de su tachadura. En el poema reside el poder de negarse, de entregarnos su propia capacidad de ocultación para alzar, a través de ese movimiento de retirada, la poesía como expresión fundamental de la *excritura*:

La ropa limpia
tendida entre las piedras.
Mírala y calla.
(Paz, 1999: 417)





Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1978): *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- BARTHES, Roland (2005): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid: Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (1970): *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila.
- (1992): *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (1973): *El antiedipo*, Barcelona: Barral.
- DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.
- (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- (1997a): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México: Siglo XXI.
- (1997b): *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica (2 volúmenes).
- HEIDEGGER, Martin (1995): *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998): *Divagaciones. Seguidos de prosa diversa. Correspondencia*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2003): *Poesías seguidas de Una tirada de dados*, Madrid: Hiperión.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (1962): *Obras completas*, Madrid: Aguilar (5 Tomos).
- PAZ, Octavio (1971): *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid: Alianza.
- (1999): *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1980): *In mediaciones*, Barcelona: Seix Barral.
- VILA-MATAS, Enrique (2000): *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.