

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad Filosofía y Humanidades  
Departamento Literatura  
Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria”  
Profesor: David Wallace Cordero

Informe Final para optar al grado de Licenciada en Lengua y  
Literatura Hispánica: *Alegoría escatológica y  
suplementariedad de la memoria como manifestación de la  
crisis del sentido en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit.*

Carolina Canave Castillo  
Diciembre, 2009

*... había tenido lugar algo que permitía por unos instantes, a través de los malos entendidos propios de las existencias singulares, reconocer la posibilidad de una comunidad previamente establecida al mismo tiempo que ya póstuma: nada subsistiría de ella, eso oprimía el corazón, también era exaltante, algo así como la prueba misma de la borradura que exige la escritura.*

Maurice Blanchot: *La comunidad inconfesable.*

## I.- INTRODUCCIÓN

Una aproximación, aunque sea un leve tanteo en un territorio además erosionado por cuestiones irresueltas como lo es el de la literatura latinoamericana contemporánea, debe incorporar la reflexión en torno a ciertas categorías que han venido siendo parte del debate teórico actual, que se despliega en torno a las producciones culturales, simbólicas, signadas por la realidad postgolpe. De ninguna manera la aproximación de la que hablo (que pretende coincidir con la que se ensayará en este trabajo) podría revestir un carácter de homogeneidad y acabamiento, de complitud satisfecha, que no dejaría de ser sólo una mera pretensión, por lo demás imposible e inapropiada para un objeto que no se entrega de manera clara, unívoca, a sus posibles decodificaciones; un objeto que, incluso, en sus formas más radicales, habla a través de un “alfabeto de la sobrevivencia”<sup>1</sup>. De la misma manera la problemática respecto de *lo literario* ya no pueden resolverse en términos de dar cuenta de su “especificidad” como si el objeto fuera aprehensible en lo que tiene de esencial y de igual a sí mismo. Quizás al contrario, todo se vuelve un tanto más confuso al enfrentarnos a un objeto que ya no podemos referir exclusivamente, como lo pretendían la mayoría de las teorías inmanentistas, a su *función poética* o a su carácter eminentemente “ficcional” como el lugar en que la literatura configura y perfila de manera unívoca su identidad. La literatura en cuanto objeto, en la actualidad, es un objeto violentado, desbordado constantemente en sus límites discursivos que se ven contaminados por otros discursos, lo que tensiona constantemente el texto, siendo este ya no el lugar de las convergencias que se aúnan en un sentido que cohesionan las diferencias en un extraño acto de síntesis, como veremos en el presente ensayo, sino más bien como un entramado de discursos disímiles que lo surcan horadando cualquier pretensión de prístina objetividad. Frente a un objeto así, que reviste estas extrañas características, cualquier “método” o “teoría” que pretenda asegurar la verdad respecto a su objeto ciñéndose a sus contornos (claramente difusos), será altamente problemático y puesto en jaque. El texto literario será ahora un continente donde se mezclan muchos discursos que lo habitan ejerciendo una constante tensión en su ya enmarañado entramado textual. Esto será, para Barthes por ejemplo, la *anfibia* de los textos, de la misma manera que para Paul de Man lo serán

---

<sup>1</sup> “Un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y la traza” (Richard 1994: 14)

los fundamentos retóricos y sus *aberraciones referenciales*, en donde la argumentación como *in-tensión* retórica pasa por una puesta en tensión del significante como permanente desviación. Básicamente lo mismo es lo que dice Miller al entender el texto como un campo de batalla en donde simultáneamente habita un “huésped” y, al interior de éste, su “parásito”. De esta manera, la deconstrucción en tanto crítica que se hace cargo de estas tensiones y diferencias, es una constante puesta en jaque de las monumentalizadas certezas y estabilidades tranquilizadoras que históricamente han querido ser adjudicadas a los textos. Esta nueva forma de leer es fundamentalmente por un contexto epocal postmoderno que exhibe la *crisis* quizás como lo único cierto en un mundo de certezas arruinadas, en donde categorías tales como “esencia”, “presencia” y “verdad”, piedras angulares de la metafísica tradicional, han perdido toda vigencia siendo derogadas por lo que exhiben de vergonzosa construcción e imposición de una identidad que se sirve de la fuerza que elide la diferencia: a lo otro. De esta manera lo “universal” que es también el lugar de esta identidad de las cosas en lo que tienen de transversal entre sí y de esencial a todas ellas, también entra en crisis, crisis que se hace extensible, como mencioné, a la “especificidad” de lo literario: a su literariedad y los métodos y teorías por los cuales queremos dar cuenta de dicha especificidad. Esta crisis epistemológica es la que inaugura la “etapa” *postestructuralista* en los estudios literarios, en donde si bien el término incorpora y nos remite a esa consabida y tradicional noción de “estructura” (en cuanto sistema cerrado) se produce una reelaboración de esta categoría, entendida ahora como una estructura dinámica y abierta que hace del juego su fundamento (Derrida) en donde el crítico trabaja desde el interior, desmantelando estas estructuras tradicionales y exhibiendo sus fundamentos al servicio del poder de las ideologías dominantes. Ahora no es la “identidad” propia de estas estructuras estables lo que importa, sino el desmantelamiento de éstas para exhibir la diferencia histórica y largamente silenciada bajo las totalizaciones homogéneas. Así lo expresa Derrida en su “Carta a un amigo japonés” en donde muestra el gesto estructuralista tras la deconstrucción, que sin embargo, es también un gesto antiestructuralista ya que “se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocéntricas” ...” Esta derogación de la categoría de identidad se hace extensible en diversos ámbitos, no sólo a la identidad de lo literario, sino también a la de “sujeto” que es ahora un sujeto descentrado en el cual las categorías

genéricas, de femenino y masculino, por ejemplo, evidencian sus limitaciones inherentes y no pueden entenderse ya como “la autoexpresión de un yo unificado” (Richard) porque sabemos que la identidad es una construcción sustentada a partir de aquellos, y otros, pares de oposiciones (que la deconstrucción dismantela) que no hacen más que evidenciar, como dice Deleuze, la imposición de la fuerza que forjó dichas dicotomías. Para una crítica que se plantea deconstructivamente (*de la negación*) será ahora precisamente lo *negado* por las teorías tradicionales, es decir, lo accesorio, lo errante y marginal, lo que adquirirá una inédita relevancia desde el centro mismo de su propia periferia.

La obra de Diamela Eltit, en el caso de nuestro país, se instala durante los ochenta, en ese campo cultural que se ha dado en llamar *Escena de avanzada* en donde la escritura, las artes visuales y lo performático, ensayan relaciones inéditas que implican replanteamientos y reconsideraciones en torno a las formas y las posibilidades de la representación en una sociedad en crisis, incapaz ya de narrar la Historia e historias perdurables pero con el apremio de hacerlo<sup>2</sup>, explorando así nuevos derroteros para un lenguaje que busca escapar de aquellos espacios predeterminados que lo hacen soporte y bastión simbólico de una sociedad: su herramienta de control y poder.

La última novela de Diamela Eltit *Jamás el fuego nunca* (2007) exhibe el tránsito feroz, como caída, que va desde las grandes utopías revolucionarias del siglo XX –entendiendo la utopía como ese “lugar que no existe” pero que puede llegar a ser y que involucra inherentemente a una comunidad– a la asunción de una derrota que dispersa y atomiza a los sujetos, lo que se nos hace más claro mediante la metáfora celular permanente: células –políticas, biológicas– que ya no serán más sistemas, lo que se encarna y materializa, haciéndose visible, en esos cuerpos estragados, grotescos que caen hacia el desmembramiento y la muerte: hacia exilio insalvable y silente de la historia y del tiempo. Todo esto se enmarca dentro de uno de los ejes centrales y por lo demás transversal a esta novela –que iré, en lo posible, desarrollando separadamente por motivos de claridad metodológica sin embargo, en algunos casos, son ejes no excluyentes, sino al contrario– y que tiene que ver con una *crisis del sentido*, de los sentidos que erigieron ciertos sistemas

---

<sup>2</sup> Esta paradoja quedó consignada ya por Adorno en “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en donde, refiriéndose al género novela, establece que es imposible narrar, mas la forma de la novela exige narración.

totalitarios ( religiosos, filosóficos, ideológicos) los cuales en la actualidad exhiben —y nosotros contemplamos estupefactos, no sin cierto morbo como en un espectáculo sangriento— los despojos de sus sospechosamente perfectas, relucientes e inalterables estructuras, ahora mutiladas, ante nuestros ojos. Si ya no es posible aprehender sentidos plenos, toda hermenéutica se vuelve insuficiente y como lo expresa Déotte [1998], por consiguiente, ninguna Forma-Figura puede imponerse, y de ser posible una, esta cae al estado de alegoría sin vida: *ruinas*. En este caso particular, la crisis del sentido estará orientada en dirección de la derogación de los *sentidos plenos* que durante mucho tiempo se le atribuyó como potestad a la literatura, considerándola sin equívocos, el lugar de la estabilidad imperturbable y de las certezas irrevocables, bajo el alero paternalista de la metafísica tradicional.

*Jamás el fuego nunca* va articulando en su narración, o más bien en su devenir caótico, la historia de un tránsito que extrapola marcadamente dos realidades (presente-pasado, senectud-juventud) si bien distintas en la irreductibilidad de experiencia vital, histórica, biológica de ambos personajes (Ella y Él), transversalmente marcada por una marginalidad que los hace moverse siempre en los bordes: “En verdad hemos sorteado la realidad de cada uno de los decenios, sólo pudimos participar de su perímetro como ínfimos roedores en perpetua fuga” (63), dice la voz. Esta dispersión de los sujetos y su irreductibilidad atomizada (o lo que es peor: ruinas de una comunidad ahora fantasmática, como veremos) que se encarna en estos cuerpos en su progresivo deterioro intensifica la relación de tensión que se establece con la sintaxis misma del relato en donde el despliegue ilocutivo está en función de un obstinado ejercicio, conflictivo por lo demás, de la *memoria*. De esta manera, un, enumerémoslo, segundo eje dentro de la presente reflexión involucra la problemática de la memoria y su relación con el olvido, el duelo y la identidad. Sin embargo, el ejercicio de la memoria se nos presenta como una forma particular de “escritura”, dialógica, por lo tanto, podemos leerla, como veremos, a partir de la noción de *suplemento* de Derrida [1971].

En esta misma línea, pero en un nivel otro, mi propia lectura se va desplegando escritural y parasitaria del texto, en su doble ejercicio intrincado y articulario, operando suplementariamente respecto al mismo, ni del todo exterior a su objeto ni tampoco interior a éste, sino más bien en un espacio límite de indeterminación que desde su externa

interioridad lo va contaminando y va siendo contaminado por éste. Además cabe formularme la pregunta respecto que si no es todo finalmente una excusa, a partir de un objeto y una escritura que me atraen particularmente –la de Diamela Eltit, claro– para referirme a ciertos temas, centrales por lo demás, en torno al debate actual en torno a los estudios literarios en general, y dentro de un contexto más acotado, la problemática en torno a la memoria dentro del ámbito de la literatura postdictatorial latinoamericana y chilena.

Finalmente a modo de tercer eje veremos como en la novela se expresa una clara *alegoría escatológica*, que a causa de esta misma crisis de sentido y ese tránsito de la utopía a la derrota deviene en lo que denominaré una *escatología negativa*.

## 2.- TIEMPO Y NARRACIÓN

Uno de los aspectos más llamativos de esta novela (*relato*: texto narrativo mismo) pasa por la intrincada construcción de su sintaxis narrativa, es decir, y siguiendo a Genette<sup>3</sup> en esto, cómo la materialidad textual de lo que el enunciado exhibe (la *historia*: significado o contenido narrativo), pero también el mismo acto de enunciación (*narración*: el acto narrativo productor) se enmarañan uno con otro, difuminándose los límites, nunca del todo trazados con buen pulso, de los distintos niveles entre diégesis y metadiégesis.

De los tres aspectos que Genette asigna al *relato*, a la hora de definirlo como una amplificación literaria del verbo, podemos identificar al igual que en éste, un *tiempo*, un *modo* y una *voz*. Para el análisis parcial (sólo de ciertos elementos que me interesan) que haré de la estructura del discurso narrativo en *Jamás el fuego nunca*, me concernirán fundamentalmente, por su relevancia textual, los aspectos del tiempo y la voz, que involucrarán, respectivamente, las relaciones entre relato e historia y entre narración e historia.

El paso abrupto de uno a otro nivel es una amalgama posible, mediante el constante uso de la elipsis<sup>4</sup> como figura de supresión, en este caso, de las marcas textuales entre una historia primera que es el presente verbal de la voz narrativa en un nivel diegético que abre el relato (aquel “presente ambiguo, signado por la vejez y la postración del cuerpo y su contricción al espacio cerrado de una habitación, como sepultados vivos...”); entre esa historia y una historia segunda en la metadiégesis o nivel metanarrativo y que será el diálogo constante, obstinado, que establece *Ella* con el pasado: la historia de la célula revolucionaria y la muerte de su hijo. La elipsis opera dejando un vacío o hueco, al superponer los planos del presente y el pasado parcialmente evocado mediante el recurso de la analépsis (no enlazándolos en su necesaria lógica causal-temporal). El soporte material de los vacíos en la historia estará dado por la figura de la elipsis que poseerá una importancia global en la novela, presente en todos sus niveles, y será precisamente aquí, en

<sup>3</sup> Genette, Gérard. *Figuras III*. “Análisis del discurso narrativo”. Barcelona: Lumen, 1989.

<sup>4</sup> Uno de los sentidos que adquiere esta figura en Genette está relacionado directamente con las analépsis parciales, es decir, aquellas que vuelven al pasado pero sin recuperar la totalidad del antecedente narrativo y que por lo tanto ese pasado no se junta, en un devenir necesario, con el relato primero, estableciéndose un vacío que adquiere el nombre de elipsis, que es la figura clásica de la supresión.



este espacio del vacío o la supresión, donde todo potencialmente puede suceder, y gracias a lo cual la historia abre no en sus posibles “sentidos”, sino a sus posibles “conjeturas”, término que estará desprovisto de la cerrazón total que sí nos da la de “sentido”. Será en este espacio, digamos, “elíptico” donde todo puede suceder: precisamente ahí, en esa vacuidad y vacancia de lo que ha sido suprimido, idea, que por lo demás dialoga con la etimología explícita de “célula” como “hueco”.

En el despliegue narrativo, (aunque quizás “despliegue” no sea etimológicamente la expresión más adecuada<sup>5</sup>) entonces, se nos hace evidente, cómo están constantemente en juego diversas formas de anacronías, es decir, las diversas formas de discordancia temporales entre el orden del relato y el orden de la historia, como lo muestra la siguiente cita en donde se eliden las marcas que separan el nivel de la diégesis (el presente continuo del espacio de la habitación) y la metadiégesis (ese trunco relato del pasado que la voz pretende hilvanar):

Ya va a amanecer, te aviso, falta poco. Sí, dices o creo que dices. Será un día frío (...)

Yo paso desapercibida, mi estudiada insignificancia, eso puede salvarnos, no, no, nunca salvarnos, ni siquiera nos resguardó mi profunda opacidad. La luz entra de manera cauta, una luz completamente obturada. Se acerca la hora. Sí, recuerdo que te lo dije. Debemos tomar una decisión. Yo lloraba porque estaba aterrorizada, sabía lo que iba a suceder. Tenemos que apurarnos, llevarlo al hospital. O lo llevas tú o lo llevo yo. No, no, no, es imposible, imposible, imposible. Pronto voy a salir a la calle y estará nublado, con ese gris que achata el paisaje, lo pone en un nivel de realismo incómodo, un paisaje que no vale la pena. No significa nada. El gris (32-33)

En este ejemplo, el presente de la narración, está dado en la primera frase que hace alusión a un amanecer cualquiera en la habitación. A partir del punto a parte estamos ya en el espectáculo doloroso y crucial de la agonía del niño, para luego retornar, en la última parte de la estrofa, al punto inicial del amanecer gris en su habitación, la de todos los días.

La voz narrativa, que coincide con la del personaje femenino, una mujer sin nombre que consignaré lacónicamente con el pronombre *Ella* —tanto él como ella son unos *N.N* que se han ido despojando progresivamente de su identidad, al asumir sus nuevas y definitivas identidades-chapas, identidades-máscaras— abre la diégesis con las siguientes

---

<sup>5</sup> En la medida que desplegar implica la acción inversa al “doblar” y sus pliegues, queriendo en cambio llevar a cabo un acto develatorio que hace explicativo y explícito lo oscuro.

palabras: “Estamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que nos merecemos. Estamos, sí, echados en la noche, compartiendo. Siento tu cuerpo doblado contra mi espalda doblada. Perfectos. La curva es la forma que mejor nos acomoda porque podemos armonizar y deshacer nuestras diferencias” (11) Ya a partir de este fragmento podemos ir desglosando algunos aspectos importantes para caracterizar esta voz narrativa, o dicho de otra forma, podemos ir dando cuenta de las peculiaridades de la “instancia narrativa”, en donde a la par de presentarnos la voz narradora se nos hace manifiesto inmediatamente también el receptor de dicho discurso o narratario: *Él*. De esta manera él se encuentra subordinado al discurso de esta voz, en la medida que es representado a partir de la apelación de la crisis de representación que exhibe claramente esta novela, como manifestación del fin de la experiencia que nos habla Benjamin. Este nos dice en su ensayo “El narrador” [1998] que “Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad (...) Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (112). Más adelante agrega, esclareciendo nuestra perplejidad: “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (115) Por mi parte agregó que esta imposibilidad de narrar, que conlleva al fin de la experiencia, es a causa que estas experiencias, ahora más bien residuales que modélicas, portan un contenido del todo indigesto que dificulta, sino hace casi imposible, la narrabilidad, como veremos en el siguiente apartado, de tales experiencias.

Porque la peculiaridad de la estructura narrativa que hace presente la novela y que dice relación con ese intrincado juego y confusión de los distintos niveles narrativos y la supresión de las marcas mediante la figura de la elipsis es la sintaxis, quizás la única posible, para la representación de lo *obsceno*, es decir, aquello que no tiene ninguna plataforma o escena posible para su exhibición, lo que nos enfrenta directamente con los *límites de la representación* (se entiende de un lenguaje descriptivo y mimético) y su doble posibilidad frente a este límite: por un lado, la posibilidad más radical, guardar silencio, o por otra, buscar nuevos medios expresivos para la representación del pasado traumático mediante no lo que se dice de manera explícita sino más bien entre líneas, *eso que no se dice*, aunque parezca una paradoja, cuando precisamente algo se afirma, eso precisamente que se *elide* cuando se cree que más fielmente se está representando un evento.

A raíz de esto es que la misma imagen del narrador y autor (de ahora en adelante “función-autor” [Agamben]) es problematizada no pudiendo sustentarse ya sobre esa omnipresencia (que como el término ya denuncia es la actualización literaria propia de una metafísica de la *presencia* absoluta) propia de la novela en su modernidad. Ahora, en cambio, como dice Agamben citando Foucault en “El autor como gesto”[2005]: “El problema de la escritura (...) no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe [pero también el que narra, agrego] no termina de desaparecer: “la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia” (81) pero que de manera paradójal hará que “el mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (82)

### 3.- MEMORIA Y SUPLEMENTO

Aproximarnos a las palabras a través de ese sustrato antiquísimo que ellas poseen y que nos habla de un origen maravilloso y remoto –en la mayoría de las ocasiones perdido y olvidado– como es su etimología, es el gran hallazgo de reconocer de pronto tras estas palabras, ya casi vaciadas por ese desgaste irremediable mediante su uso cotidiano irreflexivo, una variedad de figuras e imágenes poéticas que se entretajan y yerguen como fundamento constructivo para esas primeras comunidades que tuvieron la necesidad de nombrar y referir un mundo igualmente misterioso y poético. Sí, porque estas *palabras-parábolas*, aún en lo rudimentario de su aparente familiaridad que pretende ver en ellas la comprobación de una referencia real (deíctica), objetiva, explícita y directa de mundo, no son sino un largo rodeo de rica creatividad que nos cuentan una multiplicidad de historias en torno a las cosas que nombran. Como dice Derrida, en otros términos, el signo no es más que huella de otra huella, huella de una ausencia: Si Husserl entiende el objeto como presencia pura, para Derrida [1975] al no existir la inmediatez de la percepción, sólo hay representaciones que quiebran la ilusoria correspondencia entre la presencia (la cosa) y la representación (el signo) ya que cuando creemos que estamos ante la presencia no hay ya sino sólo un signo en su lugar. Para él no hay tal como la “presencia pura” (todo lo que aparece a la conciencia ya está contaminado) ya que nada puede percibirse sino está inscrito previamente en el ámbito del lenguaje.

Así sucede, por ejemplo, con la etimología de *recordar* (del lat. *Recordare*), que en ese uso cotidiano en donde utilizamos las palabras como meros instrumentos sin detenernos a interrogarlas, olvidamos que en el centro mismo del recuerdo se hospeda el corazón. *Recordar* tiene su origen en el *cor, cordis*<sup>6</sup> latino que es “corazón” y que se ubica en el centro mismo de la palabra como insuflándole su vigor único y toda su carga simbólica sobre todo a la hora de detenemos a pensar esa estrechísima relación entre la memoria colectiva y la necesidad del narrar; y si pensamos también, a la inversa, lo que se ha dado en llamar la “crisis de la narración” que alegorizaré como la tematización de una memoria herida, cercenada en los casos más radicales, que en ese duelo suspendido e inacabado que

---

<sup>6</sup> Este término vendría, a su vez, del indoeuropeo \*kerd, emparentado con el griego *καρδία*. En: <http://etimologia.wordpress.com/2007/08/23/recordar/>

proyecta sobre lo ido e irrecuperable, ya no tiene la capacidad de narrar una historia total sobre el pasado, como sucede en las producciones simbólicas contemporáneas y particularmente en *Jamás el fuego nunca*.

Ahora bien, el prefijo *re-* (“de nuevo”) que antecede a *cor* terminaría por darle a “recordar” el sentido de “volver a pasar por el corazón” aquello que es evocado por la memoria. Desde mi interpretación del sentido del tropos que está operando si bien rescato al “corazón” como símbolo de lo emocional, también lo hago como órgano o dispositivo que en su producción de vitalidad, en su capacidad de insuflar vida, reviviría momentáneamente, como en un resplandor, la ausencia del pasado en la conciencia al actualizarla y traerla al presente. Cuando recordamos algo y lo evocamos mediante el pensamiento haciendo que éste aflore a la conciencia, desde un lugar que tentativamente denominaré preconsciente<sup>7</sup>, dicha evocación se pone *en lugar de* la presencia ahora ausente *como si* volviéramos a revivirla. De ahí la importancia central de *corazón* en el recordar: al “volver a pasar por el corazón” este revitaliza la ausencia que se evoca, haciéndola *como viva*, presente.<sup>8</sup> Más esta evocación y este tipo de memoria que deseo rescatar de alguna manera se emparenta con aquella *memoria étnica*<sup>9</sup> a la que hace alusión Le Goff [1991] las cuales al operar fuera de los parámetros lógicos y racionales, “conceden mayor libertad y más posibilidad creativa a la memoria” (138), en lugar de un privilegio de la repetición exacta “palabra a palabra” que sobreviene por ejemplo en las sociedades con escritura. De una manera similar en *Jamás el fuego nunca* la memoria es expuesta en su imposibilidad de objetividad e imparcialidad, lo que la hace operar de una manera pre-racional y pre-lógica, en donde por lo demás, parece no poder existir otra escritura posible que las invisibles grafías del delirio de la memoria ya que los únicos trazos destinados a ser plasmados en un cuaderno de manera mecánica y sistemática son la de “los números que nos sustentan”: “Me inclino sobre la hoja, la aliso con los movimientos precisos de mis dedos antes de emprender la costumbre de los números. Sumo, anoto, distribuyo ordenadamente en el papel los gastos” (78) rutina que se repite invariablemente a lo largo de la novela.

<sup>7</sup> Siguiendo las categorías psicoanalíticas para su modelo topográfico de la psiquis de consciente, preconsciente e inconsciente.

<sup>8</sup> Claramente no desconozco que en las culturas tradicionales el corazón se organiza como centro y cede de la inteligencia y de la mente y de ahí que “recordar” tuviera su origen en el corazón; sin embargo, mi interés es formular una nueva lectura orientada en función del tema a desarrollar.

<sup>9</sup> “Memoria étnica” es la memoria colectiva entre los pueblos sin escritura que por consiguiente, por su carácter pre-lógico y pre-racional, tiende a fusionar historia y mito.

De esta manera lo que pretendo diferenciar, es al mero recuerdo, como facultad mecánica de memorización (“palabra a palabra”), y una noción más anclada en la conservación de la experiencia ya sea de un sujeto individual, o a la conservación de la experiencia de una comunidad mediante su *memoria colectiva* y que se exhibe, por ejemplo, en las tradiciones orales que de estas se han conservado. La narración ha sido uno de los medios privilegiados para dicha transmisión y conservación, como es el caso de la Antigüedad que vio desarrollarse a grandes narradores, como los *homéridas*, que, como en toda narración oral (en este caso de corte épico) transmite a la par de una experiencia ejemplar y modélica un tipo particular de sabiduría. Precisamente esta será la carencia que se evidencie en la problematización y ocaso del arte de narrar en la actualidad en donde se adolece la pérdida de toda experiencia ejemplar para poner ahora en escena retazos, escombros y residuos experienciales. Además que como dice Benjamin [...] “narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas”, es decir, de evocarlas con el recuerdo y pasarlas nuevamente por el corazón que les insufla vida. Walter Benjamin en su ensayo “El narrador” deja muy explícita la relación entre memoria y narración: “La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, reconciliarse con la violencia de la muerte” (...) “recordemos que Mnemosyne, la rememoradora, fue para los griegos la musa de lo épico” (124).

En el escenario de las producciones simbólicas en el contexto postdictatorial ha sido la memoria, y la inherente tensión entre recuerdo y olvido, uno de los aspectos más tematizados y de objeto de reflexión crítica. Sin embargo, la memoria en tanto categoría es reelaborada y no entendida en términos monumentalizadores o como mera facultad sino más bien como una práctica (y una *necesidad*): como un proceso abierto de reinterpretación del pasado, como bien lo ha consignado Nelly Richard en gran parte de sus ensayos críticos. La problematización está dada ahora en cómo recordar si ese corazón que se hospeda en el centro de este recuerdo es un *corazón lacerado*, herido y que se desangra. Y no me refiero tan sólo a una memoria particular, sino a la de comunidades enteras, que desde el Holocausto vivieron tratando de no recordar, con la imposibilidad ya de nombrar

lo vivido. Haciéndose parte de las teorizaciones que se hacen en torno al trauma de la memoria histórica, pero distanciándose en lo que éstas tienen de local y particular por su propio contexto, se instalan gran parte de las producciones simbólicas y literarias latinoamericanas desde ya al menos tres décadas. Pienso, por ejemplo, en la narrativa desde un Carlos Fuentes hasta una narrativa *postboom*, como la de Ricardo Piglia, Diamela Eltit, Alan Pauls, Juan Forn, entre otros, hasta la actualidad, guardando claramente las distancias respecto a las diferencias que también los separan.

Sin embargo, uno de los aspectos más importantes que deseo destacar en función de este recuerdo que lleva en su centro un corazón herido, y que se exhibe en gran parte de la literatura signada por lo postdictatorial, es el trabajo del *duelo* como un nuevo imperativo para suturar esas cicatrices que nos hacen evocar o evitar un pasado doloroso que se filtra por las fisuras de una comunidad (inconfesable) irremediabilmente quebrada, comunidad que ahora, en esta época tardocapitalista, hace de la sustitución sin residuos y del olvido<sup>10</sup> [Avelar 2000] (mediante las políticas del consenso y del mercado) su baluarte. El duelo, como lo expresa Patrick Dove [2005] “pretende asumir la realidad de la pérdida y situarla definitivamente en el pasado a través de la memoria” (131), sin embargo, como veremos, la relación memoria-duelo, no deja de ser extremadamente problemática, al tiempo que el duelo se presenta como un mediador “entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la memoria y el olvido” (*ibid*). Más adelante el mismo autor agrega que

el uso del término “duelo” sigue la definición freudiana, que lo concibe como un doble proceso de expulsión e introyección, en el cual el sujeto de luto simultáneamente se libra de un residuo petrificado y recupera y reinvierte la energía libidinal previamente invertida en el otro (Freud, 1953). Para Freud, la elaboración del duelo establece una memoria del difunto mientras que permite que los vivos formen nuevos vínculos afectivos en el futuro (146-147)

En este sentido son centrales las novelas de Diamela Eltit como *Los vigilantes* (1994) o *Jamás el fuego nunca* que resultan ser “novelas enlutadas por excelencia”<sup>11</sup> en las cuales sus protagonistas y narradoras parecen ser el último reducto que se resiste a olvidar,

---

<sup>10</sup> Y que es, por ejemplo, cómo operan las lógicas de mercado, que en palabras de Avelar, manejan una memoria metafórica de la sustitución y el reemplazo, en donde los productos son eternamente intercambiables, sin más, por otros.

<sup>11</sup> Palabras de Idelber Avelar para referirse a *Los vigilantes*, pero que, sin embargo, hago extensible, a la última novela de Eltit.

en un nuevo contexto y tiempos que, en sentido inverso, exigen el imperativo del olvido como condición *sine qua non* para un progreso y futuro (más bien incierto) que se levanta, y sólo es posible, ocultando en sus negros pliegues toda la sangre que necesitó derramar para constituirse. Sin embargo, por otra parte, ese doble proceso de introyección y expulsión nunca puede llevarse a cabo de manera definitiva, en *Jamás el fuego nunca*, como veremos, los personajes se ven prácticamente incapacitados de reinvertir su energía libidinal en otro objeto que no sea, como en el caso de Ella, en el doble recuerdo incesantemente doloroso de la pérdida misma y de la culpa: en la muerte del niño, su hijo, muerte que quizás podría haber sido remediada, y por otro lado, el fracaso y destrucción de la tercera célula política que conformaron:

Esa célula fue infectada o infiltrada y estuvimos a punto de caer. Nosotros dos. Ocasiónó un desperdicio. La estela de sangre, sus huellas tangibles y tétricas. Esa célula, la tercera, entrampada en los días más álgidos y confusos se transformó en un modelo de exterminio y de máxima e incomprensible destrucción. (Están aquí, casi deshechos en el suelo y a pesar de su estado catastrófico intentan meterse a la cama conmigo, la tercera célula aún no me ha perdonado). (83)

Precisamente es en este sentido que mi reflexión en torno al recuerdo y al corazón que lo sostiene desde su centro<sup>12</sup> se ha desviado intencionalmente para mostrar que la dificultad o más bien perpetuidad en un proceso inacabado de duelo, que hace que el corazón que alimenta el recuerdo siga lacerado, es también el motivo por el cual la narración (que precisamente es el custodio de esa memoria) se haga también problemática, ya que el duelo y la narración, incluso al nivel más obvio, serían coextensivos: “llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad de duelo, sólo reprimiéndola en un olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la trasmisibilidad de la experiencia”. (34) Por otra parte, este ejercicio de la memoria obstinada en un estado permanente de insomnio sobre el que la voz se soporta es la vigilia, el “estar en vela” propio del duelo, que es síntoma de una memoria que no puede rellenar sus vacíos con sentidos articulados que

---

<sup>12</sup> Incorporando así una interpretación que pasa por la descomposición morfológica de la palabra, simultánea a la lectura etimológica.



aprehendan la pérdida: “pero no puedo, no sé cómo dormir si no recupero el tramo perdido” (13) dice la narradora. Ese tramo perdido es recuperable o reapropiable mediante el imperativo del duelo que, como dice Avelar, “presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (34) y que es precisamente lo que aquí se problematiza, siendo el duelo una especie de imposible *ad eternum* en su constante diferimiento.

Derrida en la crítica que hace del pensamiento de Rousseau en relación a la escritura, retoma de éste, reelaborándolo, la noción de *suplemento*. Si en Rousseau hay por un lado una condena a la escritura al ser una especie de lugar que en su textualidad destruye a la presencia, por otra parte la reivindica en la medida “que ella promete la reapropiación de lo que el habla se había dejado desposeer” (182), es decir, a una recuperación simbólica de la presencia (que es la naturaleza), volviendo así posible aquello que ella misma deroga. Precisamente este doble gesto que va en direcciones aparentemente opuestas y que es inherente a la escritura en Rousseau puede ser entendido a partir de la noción de suplemento, desplegado en toda su peligrosidad al ser “una suerte de astucia artificial y artificiosa para hacer presente al habla cuando, en verdad, está ausente” (185) En este sentido para Rousseau la escritura no es más que suplemento del habla y su peligrosidad radica en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa. Nada más peligroso, dice Rousseau, en esa inversión posibilitada por el reemplazo que opera en el suplemento, que la naturaleza sea ahora suplemento del arte, o la botánica, suplemento de la sociedad. De esta manera existiría un doble movimiento en donde el suplemento añade algo más a la presencia, a la naturaleza, algo que a ésta le falta en tanto, al parecer, no se basta a sí misma, pero por otro lado reemplaza. Derrida, en su lectura deconstructiva de Rousseau, hace ver cómo operan estas dos nociones conjuntamente en el suplemento. Ahora bien, sin importar si este añade o reemplaza, es importante hacer notar que éste es *exterior* y distinto a lo que pretende reemplazar o añadir, a diferencia del complemento, que es interior.

Para Derrida, entonces, decir “suplemento”, no es sino otro nombre para la “diferencia”, que finalmente opera como un escándalo para la razón, que no puede aprehender dicha diferencia, de la misma manera como acontecía con el signo que deroga a la presencia y sólo evidencia su huella ausente, poniéndose en lugar de ésta como pura imagen y

representación, que finalmente lo que hace es exhibir la vacancia total del sentido, ya que lo que finalmente se da es “el símbolo sustitutivo de otra presencia” (197) que se erige como pura quimera, en una cadena también interminable de sustituciones. Así, “A través de esta secuencia de suplementos se anuncia una necesidad: la de un encadenamiento infinito, que multiplique ineluctablemente las mediaciones suplementarias que producen en sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma, de la presencia inmediata, de la percepción originaria. La inmediatez es derivada. Todo comienza por el intermediario, he ahí lo que resulta ‘inconcebible para la razón’”. (201)

Cuando me refiero a la memoria como suplemento, entiendo ésta como una clase especial de “escritura” (pero a modo de esa *grafía invisible* que mencioné<sup>13</sup>) que al traer el pasado al presente, funciona como la representación de una ausencia. La memoria así entendida opera suplementariamente respecto al sujeto (individual o colectivo) al funcionar como una *necesidad* que pretende suplir una falla, falta o carencia inherente a un sujeto que al estar desnudo de toda esencia no puede bastarse a sí mismo arrojado además a una vorágine temporal que lo despoja, en esa constante inminencia de la muerte a cada segundo, de la presencia de lo *vivido* dejando en su lugar un hueco, un vacío.

Esta ausencia, o aquel negro hiato del tiempo y la historia que está presente en la novela, —“pero no puedo, no sé cómo dormir si no recupero el tramo perdido”(13)— ese no saber exactamente cómo interpretar el pasado, entronca con la idea de la *célula* entendida en su sentido etimológico de “hueco”; lo que implicaría, desde una lectura deconstructiva ya no la idea, exclusivamente, de unidad mínima vital, orgánica, sino que instala intencionalmente, *anfíbológicamente*, el acento en un origen desprovisto de contenido, totalmente vacante. Será en este espacio vacío, vacante, el espacio de la pérdida y del duelo, donde se ejercite la escritura-memoria que pretende restituir y comprender mediante el lenguaje, a un pasado ausente que deviene en una fantasmagoría. Este lugar vacío, este *grado cero* [Barthes, Sarduy] sobre el que, y a partir del cual, funciona la memoria, este lugar que no es ni del todo interior ni exterior, es característico del suplemento o *páregron*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> La materialización o no en una forma documental *por escrito* no es inherente a la memoria misma.

<sup>14</sup> Es a partir de la crítica del gusto de la estética kantiana que Derrida rescata este concepto que sin embargo, a pesar de ser lo que comúnmente se denomina “ornamento”, “decoración”, “adorno”, es decir, algo “que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto como parte integrante sino solamente como

derrideano [2001]. “Un *parergon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta al interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo” (65). El *párergon* la misma manera que el *suplemento* “añade” (pero también *reemplaza*) algo que originalmente le falta a la naturaleza (en el caso de Kant la “razón pura”, en nuestro caso un sujeto arrojado a la temporalidad y que no se basta a sí mismo) porque “carece *de* algo y carece *de* sí” de ahí la necesidad, peligrosa por lo demás, de recurrir al *parergon*, al *suplemento*, a la memoria. Su exterioridad respecto a lo que se añade es además problemática en la medida que se separan de ésta con una mayor dificultad difuminándose la exactitud de un adentro esencializado e incontaminado respecto de un afuera ya que “lo que los constituye como *párerga*, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *párergon*” (70). Será precisamente esta ubicación en el lugar límite de la indeterminación la que se presente como ese vacío, o grado cero que mencioné, en la medida que nos obliga, por un momento, a poner entre paréntesis o suspender, las categorías dicotómicas de un adentro y un afuera.<sup>15</sup>

Cuando digo que la memoria “pretende” la restitución de una ausencia es porque dicha restitución, como veremos, se vuelve “un juego de conjeturas inútiles”, pura especulación que no clausura definitivamente a esta presencia-ausente más que como pura *quimera*: “ilusiones [dice Derrida respecto al suplemento] que hacen pasar una cosa por otra” (197) porque si bien el suplemento viene a agregar algo más a la naturaleza, su peligro radica en *hacerse pasar por* y sustituir a la naturaleza misma. Sin embargo,

---

aditivo exterior” (64); a pesar de ello, tendrá un rol central en el mismo Kant (sin saberlo) y en el mismo pensamiento derrideano.

<sup>15</sup> Y precisamente esta es la base de la crítica que Derrida hace a Kant en donde “toda la analítica del juicio estético supone en permanencia que se pueda distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético *debe* referirse específicamente a la belleza intrínseca, no a los adornos o las inmediateces. Hay que saber entonces —presupuesto fundamental, de lo fundamental— cómo determinar lo intrínseco —lo encuadrado— y saber lo que se excluye como marco y como fuera-de-marco” (74) Derrida por su parte hace ver la imposibilidad de tal diferenciación mediante una lectura deconstructiva que evidencia como el mismo Kant justifica su aplicación de una analítica de los juicios lógicos a una analítica de los juicios estéticos sobre la base de una tangencial nota al pie, claramente *parergonal*, lo que evidencia la problemática y desbordamiento, de un claro encuadre, de su propio discurso.

“amenaza aterradora, el suplemento también es la primera y más segura protección contra esa amenaza misma. Por eso es imposible renunciar a él” (198), de la misma manera que se hace imposible renunciar a la memoria.

De esta manera el ejercicio de la memoria que se despliega en la novela mediante una ilocución obstinada e insomne –“no importa, me dices, duerme, no sigas, olvídate” (15)– funciona y opera de la misma manera que el suplemento derrideano, haciendo desaparecer la presencia de lo *vivido*, su supuesta objetividad y clausura, para traducirse ahora en un espejismo de ese presente-pasado que se refracta macilento en distintas direcciones, produciendo así las distintas versiones o posibilidades que este pasado asume para la voz narrativa. Estas “versiones” incluso contradictorias que el texto soporta, que pasan por la indeterminación a la hora de establecer si los personajes, Él y Ella están vivos o muertos (“Nos vamos a morir, dices o quizás dices: estamos muertos o nos mataron, dices” [71]); versiones a modo de tentativas respuestas respecto a esa gran interrogante que se cierne sobre el pasado, desestabilizan y tensionan cualquier afán estructurador del mismo que pretenda colmar con su contenido diáfano y objetivo y racional, como en un inédito *horror vacui*, la oquedad total del sentido. La memoria que opera en *Jamás el fuego nunca* mediante su ejercicio delirante, en el sentido de que posee una sintaxis más bien errática, que rompe con la sintaxis entendida tradicionalmente, trayendo de manera caótica lo ido al presente, pretende, como ya he dicho, dotar de sentido al pasado armando su enigmático rompecabezas casi jeroglífico, al cual incluso le faltan piezas claves, pero sólo puede enfrentarse constantemente con escollos que parecen dificultar su tarea, pero que sin embargo no aplacan su persistencia obstinada incluso en sueños:

El sueño cruzado por imágenes fragmentarias, contradictorias e incoherentes: retazos de cuerpos, órganos insustituibles, caras distantes aunque consistentemente queridas, avalanchas óseas en franco estado de guerra. Un sueño que no alcanza a transformarse en pesadilla y que, sin embargo, inquieta. Un niño de pie completamente expuesto. Despierto sólo para intentar comprender las imágenes. Despierto, esta vez, con una misión que consiste en desalojar el caos para retomar una estructura igualmente ruinoso pero, al menos, más comprensible. En realidad despierto para acomodarme en la cama y salir de un sueño que, ya sé, jamás podría resolverse porque corresponde a una esfera enigmática que no cesa de persistir. (101)

Como vemos, el pasado y su comprensión cabal, pertenecen a una esfera que escapa de toda comprensión posible, pero que a pesar de esto no cesa en su persistencia que nos hace saber con su constante acechanza, su carácter de “cuenta pendiente” mostrándonos en cambio el irremediable paréntesis o signo interrogativo que se cierne sobre su sombra incapaz ya de remitirnos a una figura sólida de claros contornos luminosos que lo nombre, al pasado, con todas sus letras en una articulación desprovista de ambigüedades.

En la novela no podemos saber lo que realmente sucedió, el suplemento es *imagen* y *representación* de esa ausencia no como una mera paráfrasis, comentario o glosa de ésta sino a modo, por usar una categoría sardeyana, de una retombée (resonancia) especular<sup>16</sup> [1987], que finalmente trae al presente la ausencia, pero trasgrediéndola, hibridándola en su sentido etimológico, excediéndola. Ahora es cuando cobra sentido esa *memoria étnica* en Le Goff que fusiona historia y mito. La novela, al trabajar en la dimensión de la ambigüedad exorbitante del significado al punto de derogarlo, al no poder fijar un solo sentido y al no poder consignar *una* sola historia y al postular distintas versiones de ésta, reduce la verdad a un mero cúmulo de conjeturas inútiles: la memoria es suplementaria, pretende aprehender lo ya vivido agregándole lo que a éste le falta o trae oculto en sus pliegues, desentrañar sus interrogantes últimas, pero finalmente se pone en lugar de éste como pura *representación*.

Esta sería la forma en la que la memoria operaría, en este caso, para la voz que sostiene el relato:

... después sí, por horas, días, años, se mantenían los sonidos, las imágenes, sus conceptos e implicaciones en el contorno cíclico de mis pensamientos, como si me pertenecieran las palabras y las escenas o fueran enteramente mías, mi creación única.

A perpetuidad, imprecándome incesantemente a mí misma. (32)

Y si hubiera que buscar respuestas a estas interrogantes bastaría con ensayar una, cualquiera, la más apropiada porque “cualquier respuesta es posible ahora que el siglo, los

---

<sup>16</sup> Como “similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (35)

mil años han concluido, se trata de una mera especulación, un cúmulo previsible de inútiles conjeturas” (24). De esta manera podemos aventurarnos a pensar *Jamás el fuego nunca* como una gran interrogante que mira hacia el pasado pero con la imposibilidad de buscar respuestas, porque la pregunta se expresa como mera gestualidad retórica, como una interpelación suspendida en su misma problematicidad y más que buscar una respuesta exhibe la tensión de posibilidades contrarias habitando, hospedándose potencialmente (y potenciadas por mi lectura) a modo de *aberraciones referenciales*, en el entramado textual. En la “pregunta retórica”, como lo hace ver Paul de Man [1990] se hace más clara la tensión que éste denuncia entre gramática y retórica, en donde se introduce el *tropo*, la figura, mediante un dispositivo sintáctico (la frase u oración) el cual “engendra” dos significados que son mutuamente excluyentes. Este ejemplo utilizado por De Man puede hacerse extensible a la totalidad de la novela que se articula como una gran pregunta retórica en donde

El modelo gramatical de la pregunta [la novela misma como un peculiar modo de sintaxis que introduce la interrogación sin respuesta] se convierte en retórico no cuando tenemos, por un lado, un significado literal y por otro un significado figurado, sino cuando, empleando recursos gramaticales lingüísticos o de otro tipo, resulta imposible decidir cuál de los dos significados (que pueden llegar a ser totalmente incompatibles) prevalece. La retórica suspende de manera radical la lógica [o sea el “principio de no contradicción” como “principio de coherencia”] y se abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial (23)

La pregunta constante apunta hacia la muerte del niño de dos años, hijo como consecuencia de las violaciones en el contexto de la reclusión y tortura de la narradora por parte de las “autoridades” militares, y que dos años después agonizará y morirá en la que seguirá siendo su cama, por no recibir asistencia médica pertinente al continuar ellos clandestinos:

por qué, te digo, no lo llevamos y no termino, como siempre, la frase. Y tú sabes que no voy a completar la pregunta, pero entiendes que no la voy a olvidar y vamos a quedar suspendidos en ella, en una pregunta clave que no tiene respuesta y que sólo funciona como eso, como pregunta, no ociosa, no nunca, sino más bien la forma inequívoca en la que me resguardo para recordar y recordarte en

cuánto tenemos que someternos, hasta qué punto estamos comprometidos desde la raíz más insólita de nuestros huesos. (45)<sup>17</sup>

La sombra de muerte que se hace cada vez más familiar se desató luego de la derrota cuya más dramática expresión es alcanzada en a la impotencia y desesperación frente a la muerte del niño, que traería la ruina y la decadencia, clausurando cualquier posibilidad de redención:

Se está muriendo, se está muriendo, pensé. Lo pensamos juntos, lo dijimos al unísono, se nos muere. (...) cómo llevarlo al hospital, cómo ingresarlo al hospital y obtener para el niño, el mío, mi niño, una cama técnica, decente y eficaz y conseguir oxígeno y medicamentos y suero y un médico, un equipo médico que, al menos, intentara. Eso pensé o pensamos, cómo salvarlo, cómo evitar que muriera encima de la cama, de la nuestra, de la única que teníamos, la que aún conservamos, esta cama que consumió la muerte y que nos condena a una espera que se reafirma como espera y que sólo parece capaz de acumular decenios (milenios) de desgaste y ruina, de células muertas, de decadencia en almohadas o en las sábanas absolutamente descoloridas... (64-65)

Sin embargo será la ambigüedad constante en la novela la que posibilite llenar el vacío del pasado, pero con contenidos dispares y contradictorios ya que al avanzar en la lectura podemos preguntarnos pertinentemente ¿están vivos o muertos?.. Ni ellos están seguros de tener una respuesta cabal. ¿Murió ella con el niño al dar a luz o murió el niño dos años después envuelto en un terrible cuadro febril y con una tenaz insuficiencia respiratoria? ¿O bien fue Él quien los asesinó ambos al no soportar la aberración que significó ese embarazo (“¿por qué no te lo sacaste?”, le dijo<sup>18</sup>)? Las marcas textuales que exhiben esta ambigüedad en la novela son demasiado recurrentes como para obviarlas: “El día del

<sup>17</sup> Más adelante agrega: “no lo llevamos al hospital, no parecía posible. Mis súplicas, lo sé, eran una mera retórica, una forma de disculpa o de evasión. No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico, al hospital, porque si lo hacíamos, si trasladábamos su agonía, si la desplazábamos de la cama, poníamos en riesgo la totalidad de las células porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido campo militante” (66)

<sup>18</sup> “Pero, aunque estaba cierta que lo ibas a decir, no pensé en la elección o en la dirección de tu frase, brutal, mezquina: “Por qué no te lo sacaste”. Una frase inmerecida y soez que no podía sino entenderse como un insulto. “Las cosas son como son”. Me palpitaba el corazón, me temblaban las manos de ira, si decías una palabra aniquiladora más, estaba dispuesta a matarte. (...) “Por qué no te lo sacaste dijiste en medio de tu rabia y de tu asco, pero cómo, cómo iba a hacerlo, yo era una célula capturada que no estaba ni viva ni muerta, un simple cuerpo que cayó sometido a demasiados e inenarrables agravios, agredido en su biología, la mía. Una biología que funcionaba y respondía” (126)

reencuentro [después de la reclusión de ambos] (...) nos sentíamos, lo sé, en un punto, aliviados o reconfortados porque después de meses nos reencontrábamos en la pieza, vivos o casi vivos se podría decir (muertos, ya estábamos muertos)” (129). Y más adelante refiriéndose al momento del parto en que Él debía asistirle:

Pero, más allá de las visiones y ensoñaciones que inevitablemente me asaltaban, nunca, nunca, fui capaz de presagiar cómo se iba a manifestar el umbral del dolor y de la sangre. Tus manos sangrientas de cirujano o carnicero, tu cara feroz, tu rabia, la abierta decisión, el niño y yo, nuestras muertes salvajes, tu boca temblorosa, el odio de esas horas, largas, extensas, esperando, esperando que concluyera el proceso (...) (135)

Esta desestabilización y tensión textual producida por la vacancia del sentido que no se resuelve en una síntesis, sino, en este caso, en una doble y contradictoria dirección anfibológica que precisamente evidencia la imposibilidad de su resolución, puede ser enmarcado en lo que Nelly Richard [1994] ha dado en llamar las *estrategias de lo refractario*, dentro de un contexto de producción, claro —y de las poéticas antihegemónicas durante los ochenta— como respuesta y consecuencia a la crisis de la representación por la que atraviesa el arte contemporáneo. En el sentido benjaminiano del término que Richard utiliza, un “arte refractario” (de la negación y la desviación) es aquél que busca desasirse en sus fundamentos de las categorías tradicionales que sirven al Poder, para así sustraerse y ser inútil y carecer de toda instrumentalidad, al poder mismo. Una de estas categorías que se pondrán en jaque será la del *sentido pleno* como una manera de evidenciar la complejidad e irreductibilidad de una realidad y experiencia cada vez más inapropiables e inenarrables, pero también y, sobre todo, para reformular un arte cuya hipercodificación significativa se yergue totalmente disidente y disfuncional respecto al sistema de valores dominantes.

Pero también con la crisis y límites de la representación: lo obscuro

### **3.1.- La foto: suplemento del suplemento**

Pero yo ahora miro la fotografía que guardo entre las hojas del cuaderno. Estamos posando seguros ante la cámara de espaldas al mar que se advierte como trasfondo. Yo sostengo al niño entre mis brazos mientras tú le acaricias la cabeza. Pequeño, bello, una sutil criatura. Un mar maravilloso se extiende a nuestras espaldas, un mar que está



ahí para ratificar la potencia del océano. Estamos los tres, tú, yo y el niño ajenos a cualquier interferencia. Fue el único viaje al mar que hicimos con el niño, asustados temerosos ante un acto irreflexivo. Ah, si nos hubiésemos ahogado en esas aguas. (Comentan que nos hundimos entre las aguas, que no dejamos huella alguna). De espaldas al mar, el niño tú y yo, los tres en la foto demasiado obsoleta.

Una foto, la única, que lo confirma, al niño (86)

El soporte fotográfico, en este contexto, viene a funcionar como suplemento de la memoria que, por muy obstinada que sea, no está exenta de ir desdibujando, a causa del olvido que todo lo borra, los trazos inestables aún de aquellas fisonomías, ahora perdidas y ausentes, más amadas. Fisonomías que por lo demás establecen un lazo indisociable con las identidades a las cuales les sirven de máscaras ya que las identidades se van elidiendo y desdibujando en sus antiguos bordes y trazados, porque esas identidades-máscaras, identidades-chapas, ya superpuestas a un nombre real ya del todo olvidado y elidido, van también perdiendo su consistencia en la borradura total que se refleja en unos cuerpos y recuerdos que van en retirada.

En este mismo sentido, la fotografía, como huella de una impresión de un objeto o sujeto, funciona como confirmación inequívoca de que una existencia tuvo, efectivamente, lugar; es, como dice Déotte “la ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece” (2006, 156). Es la afirmación de una singularidad al hacer de su referente una prueba incuestionable. Sin embargo, esto no está exento de una gran paradoja: por un lado es confirmación de una existencia, pero por el otro, como lo ha hecho ver Barthes, la imagen fotográfica está ligada indefectiblemente a la muerte y como ha agregado Richard en “Imagen-recuerdo y borraduras”, se encuentra no sólo perturbadoramente ligada a la muerte, sino además “a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria y la memorialidad” (2006, 165). Precisamente esta es una de las particularidades de la fotografía: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes: 1994, 31). Será en este punto que se estreche y consolide el lazo definitivo entre la imagen fotográfica y la muerte. Ahora bien, de las tres prácticas que Barthes dice puede ser objeto la fotografía, la que más me interesa en relación al tema que estoy desarrollando es la del

*spectrum*<sup>19</sup> “porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (39), la muerte como *eidos*.

Esa paradoja, entonces, ya descrita que posee la imagen fotográfica al ser constatación indubitable de una existencia, es sin embargo, la de una existencia que ya *tuvo* lugar, y por lo consiguiente está ahora condenada a una ausencia que no se hace más atenuada por lo sola existencia en sí, de la materialidad, de la huella (de huella) del soporte de la imagen (espectral) de la fotografía. Nelly Richard nos dice que

la foto crea la paradoja visual de un *efecto-de-presencia* que se encuentra, al mismo tiempo, técnicamente desmentido por su congelamiento en *tiempo muerto*, y esta paradoja es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo *fantasmal*, de lo *espectral*. La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros [como ya lo había advertido tempranamente por ejemplo Horacio Quiroga] el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto (165-166)

Que esta foto, huérfana y solitaria, sea un resto arruinado de lo que podría haber sido un álbum de familia no es un detalle menor e irrelevante en la medida que “el álbum fotográfico es, tradicionalmente, el soporte ritual de una composición de grupo que se basa en la familia como principal unidad narrativa” (168). Precisamente es esta “unidad narrativa” sustentada en el grupo de una familia (imposible) lo que exhibe la novela de una manera cruenta, de ahí que la consideración de una comunidad devastada por la catástrofe tenga como su síntoma primero y paradigmático la disolución al interior mismo de este núcleo básico sobre el cual se sustenta toda *posibilidad* de comunidad.

---

<sup>19</sup> Las tres prácticas en cuestión son: hacer (operator), mirar (spectator) y experimentar (spectrum)

#### 4.- ALEGORÍA ESCATOLÓGICA

La novela, precisamente practica en la escritura un ejercicio de ambigüedad máxima a la hora de narrar esta historia, no anclándose en un sentido fijo, porque ahora es imposible entender la experiencia como una totalidad sin fisuras; de ahí el rescate de la memoria como colección de fragmentos hilvanados en la discontinuidad de una sintaxis mnemotécnica, errática, diseminada y ante todo *suplementaria*. Esta sintaxis narrativa alterna con partes relatadas (que coinciden con las salidas al *afuera*, al exterior, estableciéndose así una frontera y límite) con un rigor realista y descriptivo, en donde el tiempo rige lineal y progresivo. Será en este espacio del *afuera* –transitado como una bitácora y cartografía ajena por la mujer para llevar a cabo la ablución casi ritual de los ancianos saturados de sus propios orines y excrementos– ; será aquí y en el tránsito con el *adentro*, en donde se exhibe más claramente este tiempo que parece fracturarse, bifurcándose en distintas percepciones temporales: “Pasaré horas afuera (...) sin embargo cuando regrese a la pieza, cuando te vea en la cama parecerá, lo sé, una escena inmovible y ya no será posible para mi entender dónde está con exactitud la línea que rige el tiempo.” (33). En esas salidas al afuera —en donde la mujer ejecuta esa “ablución casi ritual de los ancianos saturados de sus propios orines y excrementos”, en donde con una precisión y pulcra eficiencia los limpia y baña, aliviándolos transitoriamente de las llagas de una piel expuesta a este corrosivo contacto— será donde se concentre, de manera más evidente por la referencia explícita a lo excrementicio, parte del contenido *alegórico-escatológico* que será central dentro de la novela.

##### 4.1 Alegoría

Cuando Benjamin en el *Origen del drama barroco alemán*, se refiere a la etimología del *Trauerspiel*, ve en éste, el luto o duelo (“trauer”), como rasgo fundamental y diferenciador con respecto a lo trágico-aristotélico. Sería algo así como una “ostentación luctuosa”, ostentación que sugiere “spiel” como espectáculo. (108-109). Esto ya nos entrega un rasgo caracterizador respecto al drama barroco alemán, a lo que podemos agregar además la especificidad de su objeto: “los incidentes enumerados [asesinatos, parricidios, incestos, guerras, levantamientos, etc.,] no constituyen tanto el material temático del *Trauerspiel*

como el núcleo mismo de su arte. El contenido del *Trauerspiel*, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la concebía en aquella época” (47) y de ahí la importancia del soberano (mártir o tirano) como representante de aquella historia. Por otra parte, la forma dramática del *Trauerspiel*, como en el resto de Europa, “se sume por completo al desconsuelo de la condición terrena” (66) en donde no hay una trascendencia posible (se insiste en su carácter inmanente) y de existir reside en lo profundo de esa misma fatalidad.

Enumeraré, de manera muy superficial y sintética, estos rasgos que Benjamin destaca en su estudio del drama barroco alemán porque al referirnos al tema de la alegoría no podemos olvidar su carácter de “piedra angular” de la representación barroca y su relación con la historia, por una parte, y con el duelo, por otra. El rescate que hace Benjamin de la alegoría después de ser sistemáticamente negada por parte de los románticos y la estética moderna a favor de la noción de símbolo, la instala transversalmente, pero también marginalmente, dentro de las preferencias estéticas estableciendo así, no sé si tanto una continuidad, pero sí un diálogo que pasa por Baudelaire y que llega hasta nuestros días. Porque será esta alegoría también central para el debate teórico crítico en torno a la literatura postdictatorial, porque como ya he reiterado de manera esporádica cuando me he referido al tema de la experiencia de la derrota anteriormente, esta derrota tendrá en las construcciones simbólicas, particularmente en la literatura posdictatorial, su réplica tropológica en la alegoría, en la cual se petrifican los restos arruinados de aquella Forma-Figura propia de la modernidad, que no es otra cosa, que dicho en términos de Avelar el *devenir alegoría del símbolo*. Es en la alegoría entendida como representación de un tiempo caído, ajeno a toda redención y que por lo tanto involucra una temporalidad quebrada, en donde mejor puede adquirir una forma la experiencia de la derrota. Este factor será para Benjamin decisivo a la hora de establecer las diferencias entre símbolo y alegoría ya que esta última es “historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia” (Benjamin, *Ursprung* 159) Será entonces precisamente la imposibilidad de redimir el dolor y la imposibilidad de detener el devenir de la historia, por lo tanto la imposibilidad de lo eterno frente a la muerte, lo que estará en el centro de la melancolía del barroco, nos explica.

Con la experiencia de la dictadura se establece una ruptura con los fundamentos epistemológicos y afectivos de una comunidad configurando las figuras de la ausencia, la

pérdida, la supresión y el desaparecimiento (Richard, *Residuos* 35) lo que coloca en el centro de interés al duelo como estrategia de la memoria y a la alegoría como su figura retórica en la realidad postdictatorial. Sin embargo ¿cómo nombrar esta pérdida para transformarla desde la ausencia presente en algo concreto, mediante una retórica expresiva adecuada que nos permita recordarla? En la posibilidad de llevar a cabo esta labor de duelo, nada simple, se cierne la esperanza de suturar, de salvar el hiato entre los deshechos vínculos entre las esferas de lo individual y lo colectivo, es decir, se subsanar la crisis comunitaria que implican las dictaduras. Un ejemplo de esto lo encontramos en la escritura de Diamela Eltit en donde “el duelo promete reanimar los procesos afectivos y simbólicos, al nivel personal y comunal, que fueron dañados o destruidos por la represión. En tanto producción simbólica, el duelo literario nos exige recordar la pérdida y se nos permite abrir nuevas avenidas para el deseo” (Dove 148). Esta retórica expresiva que nombre la experiencia traumática, en las producciones ficcionales postdictatoriales se hace presente, en algunos casos, mediante el lenguaje del silencio que se opone a un lenguaje descriptivo de corte mimético, en tanto que la experiencia traumática, su consignación, su posibilidad de emergencia en una “adecuada” superficie de inscripción nos enfrenta con el abismo, con los límites últimos de la representación. Nelly Richard con lo que ha dado en llamar la *estética de desecho* propone una vía a la doble disyuntiva que plantea la noción de derrota: el imperativo del duelo, como ya hemos visto, y por otro lado, la decadencia del arte de narrar por la brecha entre texto y experiencia.

Idelber Avelar en la relectura que hace de la alegoría benjamínea, y citando a Benedetto Croce, dice que “la alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de criptografía o escritura” (17) captando así una cuestión fundamental que pasa por la relación que se establece entre alegoría y cripta. Esto involucra que lo alegórico se instaure en la materialidad de una inscripción que se plantea como un enigma a modo de una reescritura pictórica profana de lo sagrado —como en el caso de los jeroglíficos egipcios: “La alegoría mantiene así una relación con lo divino, pero con una divinidad lejana, incomprensible, babélica. La alegoría ofrece un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido” (18). De esta manera la alegoría rememora en su materialidad signica la pérdida y la caída en la historia resistiéndose a las desgarraduras del olvido. Llegamos así al

porqué de la irreductibilidad en la relación *alegoría* y *duelo*. Al respecto Avelar dice “el duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y los destrozos: la alegoría vive siempre en un tiempo póstumo”, y más adelante agrega: “La alegoría es la faz estética de la derrota política –véase la relación entre el barroco y la contrareforma, la poesía alegórica de Baudelaire y el Segundo Imperio, la valencia actual de la alegoría en la posmodernidad– no gracias a algún agente extrínseco, controlador, sino porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota” (99)

#### 4.2.- Escatología

Así, podemos ver cómo se actualizan en el texto, aquellas dos acepciones que el término *escatología* porta a partir de su etimología griega tanto en el sentido de *σκατος* como excremento, como en el de *ζσχατος* que dice relación con las cosas “últimas”<sup>20</sup>. En este último sentido de finitud, término, ocaso (pero también de situación límite) la novela recurre constantemente a la imagen de lo finisecular que abre un umbral, no propiamente de redención venidera, sino más bien del fin como derrota y alienación. Si bien, como veremos, la estructura escatológica de la novela es clara, esta deviene como crisis de sentido, no como una escatología que funciona ontoteoteológicamente, es decir en el sentido estricto del término, a modo de una hermenéutica que persiga una verdad de carácter esencial. La definición de *escatología* “designa la doctrina de los fines últimos, es decir, el cuerpo de creencias relativas al destino último del hombre y del universo” [Le Goff, 1991, 45] de ahí que el aspecto *temporal* sea fundamental e intrínseco a este concepto. A través de su exposición, principalmente, del pensamiento escatológico judeo-cristiano, Le Goff hace antes que nada una diferenciación, pero estableciendo además relaciones, entre el término mismo de escatología y otros conceptos que le serán afines tales como “la apocalíptica” (género literario, narración de corte profético: “revelación” del fin

<sup>20</sup> De ahí que adquirirá un carácter trascendentalista relacionado con las creencias de ultratumba o de un más allá de la experiencia. Sin embargo, en su origen hebreo "aharit" (final) y "aharit yamín" (fin de los tiempos) hacen referencia a un futuro relativamente próximo y más bien terrenal, a diferencia de aquél otro sentido cósmico (trascendentalista) que adquiere en su posterior y tardía traducción griega en donde la escatología ya no se referirá a las cosas que están en el extremo de lo finito (bordeando el fin) sino más allá de ellas.

de los tiempos) que a su vez introduce las nociones de *milenario* o *quiliasmo* (movimientos secularizados o religioso respectivamente orientados hacia la *espera* de la realización de una nueva Era metaforizada en el reinado de los mil años o Milenio) junto con la de *mesianismo* que es la convicción de que “a menudo la llegada de esta era está ligada a la venida de un salvador, de un guía consagrado a la preparación del fin de los tiempos, dios u hombre, u hombre-dios, llamado por la tradición judeo-cristiana Mesías, de donde el nombre *mesianismo* dado a los milenarismos o movimientos similares concentrados en torno a un personaje”. (49)

Otra de las afinidades conceptuales que establece lo escatológico dice relación con el mito en la medida que toda escatología involucra una referencia ya sea de manera implícita o explícita a los *orígenes* en donde el fin de los tiempos u el inicio de una nueva era aparece dada bajo la forma de un retorno al origen: a la realización de un nuevo paraíso que finalmente no se encontrará únicamente en un pasado mítico, sino además en un futuro imaginario. (51)

Finalmente, una de las relaciones que me interesarán en el presente trabajo, dada su doble implicancia histórica y conceptual, será la que se establece entre escatología y *utopía*, relación rastreada desde los inicios de la época moderna en Europa. Por otro lado, si de relaciones se trata lo “épico”, por así decirlo, guarda estrecha afinidad con la utopía política que subyace en toda escatología y que va de la mano con la promesa de redención de ésta desde la tradición hebrea. Por esto, que el tema político, sabemos, y las grandes teodiceas como las filosofías de la historia de Occidente, no son para nada ajenas a una concepción escatológica del mundo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ya se ha hecho ver en más de alguna ocasión las relaciones entre escatología y política sobre todo en ideologías que tienden a la totalización. Simón Royo Hernández en “Escatología mesiánica, violencia estructural y capitalismo...” plantea la “hipótesis de una relación genética del totalitarismo teórico-político con la escatología teológico-política” lo que evidenciaría, por ejemplo, la analogía entre las estructuras escatológicas judeocristianas y la estructura escatológica en Marx (es decir, su materialismo dialéctico heredado de la dialéctica idealista hegeliana) ya que “las Teodiceas dejan paso a las grandes Filosofías de la Historia (Leibniz, Kant, Hegel, Marx) que asumen la soteriología judeocristiana y la historia de la salvación (heils-geschichte) bajo la clave de Progreso lineal de la Historia y de la finalidad oculta que la Naturaleza persigue a su través”. En esta reelaboración o apropiación que hace de la escatología teológica-política el pensamiento filosófico moderno en relación a la Historia (Marx específicamente) emerge el capitalismo como fuerza antagónica “animada por el mismo esquema formal de la escatología de la metafísica tradicional” y que “triunfaría sobre el programa marxista y sobre las sociedades ilustradas”.

El carácter “épico” que moviliza a toda escatología se ve derogado desde mi lectura, para dar más bien paso a una *escatología negativa* en *Jamás el fuego nunca*, ya que la utopía política se atomiza en la imagen de esta pareja ya demasiado unida, a su pesar, por la catástrofe y sus ruinas —como en la comunidad inconfesable de Blanchot en donde el nexo que una a los integrantes de esta comunidad será, el *phatos* de la muerte— ejerciendo ahora una resistencia como *persistencia* desde, ya no células políticas organizadas como en el pasado, células por lo demás aniquiladas, sino desde el espacio claustrofóbico de un cuarto cerrado sin ninguna ventana hacia el exterior. Estos sujetos, Él y Ella, ex militantes han decidido voluntariamente (ya no saben cómo claudicar) prolongar en un contexto finisecular —al filo como cayendo de los bordes del siglo XX, en sus postrimerías— el ejercicio de la clandestinidad política en una inédita y atomizada resistencia desde la trinchera infértil de su cuarto:

Lo hemos perdido, el rostro, el tiempo nos ha convertido en formas humanas radicalmente seriadas, multitudinarias, pero dotados de un rigor, de esa serie opaca y disciplinada en la que se reconoce un militante, un verdadero militante, tal como nosotros que seguimos fielmente el trazado de nuestros principios. La gloriosa parquedad necesaria y resistente, la analítica que nos pertenece, los términos gastados pero necesarios, abarrotados de un deseo inexcusable: esperar que la historia se manifieste (40)

La cita anterior hace ver más claramente la estructura escatológica de la novela, en donde se evidencia una motivación de ribetes mesiánicos en estos sujetos ya que la ideología operante implica una particular interpretación y organización de la realidad y del tiempo en donde el “advenimiento de la historia”, su manifestación cabal, es la espera (escatológica) de un nuevo orden que derogue la explotación y la sociedad de clases dándoles la razón a ellos, que han hecho de la “resignación” el corazón y centro de su ascetismo-militante. Es aquí, bajo estos términos que se hace visible lo que Jacques Le Goff denomina la “renovación escatológica contemporánea”. “Las ideologías revolucionarias, comprendidas aquellas que se declaran fundadas sobre las bases más científicas, insertan más o menos concientemente elementos escatológicos, es decir apocalípticos” (80) lo que conlleva, como en el ejemplo claro de marxismo, una



*laicización* de la escatología representada por el inminente advenimiento de una sociedad ideal que puede ser materializada por la clase obrera (agentes del potencial escatológico).

#### **4.3.- Historia, utopía y comunidad en la escatología negativa: la crisis celular.**

En *Jamás el fuego nunca* junto con aquél tránsito de la utopía revolucionaria al ahora *topos* de la derrota se ensaya (ensayo, desde mi nivel de pura suplementariedad) la lectura de la historia de un país, una historia que niega la historia (oficial) en la medida que la narración se centra en una monotonía empalagosa que rescata lo más residual de la experiencia de estos sujetos pero que desde sus intersticios nos revela una historia de comunidad (y de la familia como núcleo primario) irremediablemente quebrada, lo que hace de la novela un obituario político y de la memoria que la sostiene una *memoria fúnebre*. Él y Ella en un presente ambiguo, signado por la vejez y la postración del cuerpo y su contricción al espacio cerrado de una habitación, como sepultados vivos en el trazado rectangular de la cama, contemplan —con la resignación de la derrota, y de la espera sólo fundamentada en la espera— su exilio, autoexilio si se quiere, de un tiempo y una historia que habitan ahora fantasmagóricamente. El tiempo que les perteneció, aquél en que se creían posibles las grandes utopías del siglo XX parece un tiempo sorteado por un vacío abismal en relación al presente<sup>22</sup> (vacío que es poblado por la acción de recordar lo perdido, haciéndolo lo más ausente todavía) vacío del cual, más allá de la monotonía agobiante e incluso grotesca de la pareja, constreñida a su rutina precaria, encerrados en esas cuatro paredes, odiándose pero controlando cualquier atisbo de rencor que pueda alterar la paz que forzosamente se han concedido (alegoría de la Transición democrática y su política del consenso); más allá de todo eso, emergen de ese vacío negro del tiempo y la historia retazos de experiencias (el fracaso militante, la tortura y la muerte del niño) las cuales dibujan interrogantes que buscan infructuosamente respuestas en un siglo otro, incommovible, sin eco alguno: “Ha transcurrido más de un siglo, ¿te das cuenta?, te digo, un siglo entero y quebrado, mil años,

---

<sup>22</sup> Son constantes las alusiones a un tiempo que en su transcurso ha devenido en una especie de eternidad atemporal que se resiste a ser cuantificado con precisión: “Ya han transcurrido, de cierta manera, cinco decenios (no, no, no, mil años)” (63); “¿Cuántos, cuántos años (mil años): más de un siglo, desde luego” (85)

una época que se termina prácticamente sin ecos, como si no hubiese sucedido, ¿te das cuenta? Sin final y ya es memoria” (19)<sup>23</sup>

Walter Benjamin en su sexta tesis sobre la filosofía de la historia [1940] nos dice que “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”. Esta, digamos, “sentencia” se hace extensible no sólo a la comprensión de la Historia en general, sino también a la historia particular que encierra la novela que me ocupa, en donde el pasado es un proceso abierto a constantes reinterpretaciones, que finalmente hacen que no podamos establecer una verdad unívoca y objetiva respecto a lo sucedido ya que sus mismos actantes se hacen parte de un juego de escamoteos y secretos en que la historia se resuelve para poder articular la ilusión de presente. “¿Qué ocurriría si son desmantelados los cuadros de la experiencia singular y colectiva; si ya no “se” está seguro de poder dar testimonio de un *mismo* acontecimiento; si el *pasado* –al no poder ya asegurar nada o al ser imposible su repetición– deja que sobrevengan acontecimientos que arruinan toda posibilidad de ser inscritos, y, por lo tanto, de atestiguar por ellos?” [Déotte, 23]:

Hoy estás dispuesto o disponible en este día especial. Nada nos incomoda y podemos, con una actitud verdaderamente proclive, rehacer ciertos acontecimientos. Pero debemos ser cuidadosos, omitir, censurar, para así garantizar nuestra supervivencia. Tenemos que mantener clandestinos nuestros propios actos, aun frente a nosotros mismos. Ese fue el acuerdo, esa la práctica a la que nos entregamos. No decir, nunca nombrar aquellos hechos que podrían terminar por incriminarnos o delatarnos o empujarnos a un escrutinio que no deseamos. El silencio, el nuestro, forma parte de los secretos en los que se dirime la historia (83)

Precisamente esos pliegues de la historia, sus silencios y olvidos, esos lugares de la desaparición y del vacío de lo que no se hace presente y que precisamente parece constituirlos en toda su fuerza se ha hecho más marcado hasta un grado máximo de paroxismo, durante el siglo XX. Como dice Déotte en “El arte en la época de la desaparición”, “estos lugares no fueron el marco de un gran suceso, sino de una detención, de una interrupción, de una *stasis* indefinidamente prolongada: la de todo sentido histórico. Lo que ahí aconteció no es recuperable por ninguna dialéctica. Es lo que sugería Lyotard

---

<sup>23</sup> Aspectos como la “espera”, “el tiempo”, “la historia”, la misma metáfora de los “mil años”, tendrá, como veremos más adelante, una implicación claramente escatológica.

con la idea de postmodernidad como fracaso de la modernidad” (150) o bien como lo entiende Déotte mismo: la postmodernidad como la ruina de aquélla.

Como ya vimos, paralelamente al presente del relato en la novela, se despliega la rememoración de un pasado que en su imposibilidad de ser aprehendido y comprendido, se manifiesta como una gran interrogante o un gran hiato que no puede ser llenado con contenidos diáfanos (los hechos tal cual acontecieron), lo que pone en jaque la concepción de la Historia como un *continuum* y devenir inalterable sin interrupciones movilizada por un tiempo de carácter homogéneo (Benjamin). De esta manera, los fantasmas o espectros de este pasado irresuelto que llegan para atormentarla, a Ella, en tanto voz que sostiene el relato, no son solamente los relacionados con la muerte de su pequeño hijo (muerte por lo demás simbólica), sino con toda la historia de las células políticas clandestinas que ambos, Él y Ella conformaron, y de las cuales, por su desaparición y la consecuente estela de sangre que esto provocó, les cabe, y lo saben, en mayor o menor grado, responsabilidad. La célula no sólo estaba amenazada desde el exterior sino desde su propia inestabilidad interior dada las pugnas entre sus integrantes y dirigentes por las medidas y formas en que se tomaban las decisiones:

Más que una célula semejábamos un grupo amorfo de investigación. Te lo dije. Me atreví a expresarlo porque lo había oído, entendí que se había desencadenado una crítica a tus actitudes que fue recibida, así lo señalaron, como un desviacionismo de tu parte. En esos días tensos, cuando ya se habían derrumbado la mayoría de las células, acosadas, invadidas, infiltradas, cuando caían o morían una tras otra, cuando fallaban en sus objetivos, tú te dabas el trabajo o el lujo de iniciar una acometida a la ya agotada producción industrial. (81)

Y más adelante agrega:

Te involucraste en una retórica sin sentido que ponía en cuestión la realidad más tangible de la historia. Hoy puedo constatar que el aislamiento y la fuerte compartimentación celular nos expuso a un espacio demasiado vacío, donde las referencias terminaron por desaparecer. Si se involucran en esa teoría desatinada va a haber muertos, dijiste. Ya hay muertos, contesté. Fue definitivo, La tercera célula que conformamos entró en un estado de proliferación radical. Tuvimos que escapar de esa célula y ellos, los ocho restantes, antes de la estrepitosa caída fabril, se volcaron a la ejecución de prácticas verdaderamente anárquicas que dejaron tras de sí una cuantiosa pérdida humana. (82)

Como ya ha quedado expuesto, el tránsito que se evidencia en la novela, va desde la utopía revolucionaria a la asunción definitiva de la derrota, simbolizada con la muerte del niño (a pesar de la indeterminación de saber si éste murió en el parto o dos años después) que clausura toda posibilidad futura de esperanza, ya que será a partir de ahí que la muerte y la decadencia se hagan más y más presentes. De esta manera el pasado, y su metáfora cristalizada en el siglo ya caduco, sólo ha dejado en el presente su horrorosa fisonomía ahora poblada de espectros en pena que pasean sus lamentables figuras por la habitación: donde antes hubo la esperanza de conformar una comunidad plena, libre de clases, ahora en su lugar sólo hay una comunidad arruinada que sólo existe como una triste fantasmagoría:

Quieres paz y silencio [interpela Ella a él]. Dirías que te los mereces a ambos, a la paz y el silencio, piensas que te corresponden después que entregaste tus huesos y tu sangre a un siglo que te depredó, un siglo en el que ingenuamente creímos y que nos lanzó en picada hacia una absurda esperanza. El siglo pena. Aún habla o murmura a diestra y siniestra. Arrastra sus tétricas e infantiles cadenas, se ríe de sí mismo con unas carcajadas destempladas y patéticas.

Lo escucho y me pena.

Morimos en medio de un parto atroz.

No alcancé a dar a luz el siglo que venía. El niño, el mío, nació muerto después de mi muerte. Un parto estéril. (161-162)

## 5.- CONCLUSIÓN

A partir de esa crisis epistemológica que inaugura los estudios postestructurales y la consiguiente derogación de toda una serie de categorías totalizantes, de las cuales se ha apropiado la teoría literaria tradicional (historiográfica, estética, lógica, semiológica) y que pretenden dar cuenta ilusoriamente de la verdad de un objeto, paradójicamente, desbordado en sus límites, es que surge la concepción de una teoría pero como imposibilidad, en palabras de Paul de Man (En: “Resistencia a la teoría”). El método lo que pretende es abarcar su objeto para hacerlo inteligible, pero si el objeto mismo es un problema en cuanto a sus límites y definiciones, dicho método “que no puede acoplarse a la “verdad” de su objeto sólo puede enseñar ilusiones” (14). Por su parte la teoría en tanto “enraizamiento de la exégesis literaria y de la evaluación crítica en un sistema de alguna generalidad conceptual” (15) que tiene lugar con la introducción de toda una terminología lingüística aplicada a los estudios literarios, adolece, precisamente por esos conceptos de alcance general, de una suerte similar a la hora de forjar su objeto: la literariedad.

Además, y derivado de aquellas consideraciones, se problematiza la tendencia a establecer una correspondencia motivada (proveniente del cratilismo platónico) entre el significado y el significante, en donde la materialidad copia o es reflejo de una esencia o idea, que está en la base de la “función poética” de las corrientes estéticas de la literatura. Sin embargo, muestra De Man, estas mismas consideraciones, si se las examina con más detenimiento ponen en evidencia una dirección totalmente opuesta, que desmantela esta convergencia de corte ontológico para revelarse como un mero “efecto” (*crear efecto de*) que el lenguaje en tanto dispositivo retórico el cual tiene la capacidad de *simular*, ya que bien sabemos, que “La fenomenalidad del significante, como sonido, está incuestionablemente implicada en la correspondencia entre el nombre y la cosa nombrada, pero el nexos, la relación entre la palabra y la cosa, no es fenomenal sino convencional” (21) como lo muestra, por ejemplo, la arbitrariedad del signo lingüístico en Saussure.

De ahí que Paul de Man entienda la literatura a partir de la dimensión retórica del lenguaje que desarticula las nociones que pasan por lo lógico y lo gramatical que siempre han prevalecido con mayor importancia desde el trívium medieval, relegando a la retórica a una dimensión más bien marginal de fines ornamentales. Se deben diluir esas concepciones

tradicionales del lenguaje, subvertir sus fundamentos basados en la lógica y la gramática (que mantienen una relación diádica de apoyo constructivo), para dar cuenta ahora de una literatura que privilegie la lectura (no la descodificación) antes que el signo (dimensión semiológica). Precisamente ese es el ejercicio que he tratado de poner en práctica con el presente trabajo. La deconstrucción (aunque debo admitir que mi ejercicio no fue en estricto rigor deconstructivo sino un pastiche de procedimientos varios según mi propia motivación y comodidad) es ante todo es una forma nueva, inédita, de leer los textos. ¿Cuándo estamos frente a esta dimensión retórica?: cuando no podemos diferenciar o decidirnos entre la dimensión literal (gramatical, y por consiguiente lógica) y entre la figurada (tropológica) que exhiben los textos literarios, como es el ejemplo que De Man da con el poema de Keats, *The fall of Hyperion* y como también me empeñé en exponerlo en la presente novela que postule como una gran pregunta retórica, pura gestualidad, que se cierne sobre un pasado inobjetivable. Así esta “pregunta retórica” que dentro de su sintaxis nos trasmite lo figural, en “una misma pauta gramatical engendra dos significados que son mutuamente excluyentes” (22) y que finalmente es la imposibilidad de resolución a la cual nos enfrentamos al leer *Jamás el fuego nunca*.

Como Nietzsche, De Man se adhiere a la sospecha respecto del discurso de la razón criticándola a partir de sus propios supuestos lo que no es una contradicción ya que todo texto puede ver como se deconstruye a sí mismo a partir de una especie de “hermenéutica en abismo” que a la vez que se aproxima a su objeto pone en evidencia los fundamentos que la sostienen, sin ocultarlos. Y aunque existan contradicciones, estas no son un obstáculo a resolver, sino que se evidencian en la medida que son inherentes a un lenguaje, que recordémoslo, no es entendido a partir de la lógica (principio de no contradicción) ni de la gramática. Siempre habrá disparidad entre el contenido y la expresión, entre los temas y los recursos ya que la disparidad habita en el lenguaje, el cual a su vez, se resiste a ser a ser del todo conceptualizado, aprehensible y sistematizable, dejando siempre tras de sí un residuo de indeterminación. Cuando es imposible ya decidirse por sobre qué código, literal o figurativo, prevalece en una lectura se está, entonces, realizando una lectura retórica que pone en suspenso a la lógica. De Man nos dice que la lectura implica dos cosas fundamentales: por un lado evidencia que la literatura no es un acto transparente, pero además, y lo más importante, es que “implica que la decodificación de un texto deja un

residuo de indeterminación que tiene que ser, pero no puede ser, resuelto por los medios gramaticales...” (29) aún siendo la gramática también parte integral de la lectura.

En este carácter retórico, propio del lenguaje, los tropos tendrán un rol central, en tanto elementos que se resisten a ser sistematizados o aprehendidos por nociones lógicas y gramaticales. Dentro de ellos, de la amplia variedad tropológica ya que para De Man todo significativo es un tropo, la alegoría tiene una importancia vital, en tanto elemento central de la desviación por lo que representa la ausencia. Ya al referirme muy escuetamente, en algún lugar de este trabajo, a Derrida y a la ausencia que habita en todo signo en tanto “interpretación” de otro signo que le precedió, el cual ha dejado su huella, huella de una presencia ahora ausente, en el interior mismo del signo como un desplazamiento y diferimiento infinito que no acaba nunca de llegar a un origen primero; al referirme a esto, debí también mencionar (lo hago ahora) que de la misma manera opera la noción derrideana de suplemento ya que para Derrida decir “suplemento”, no es sino otro nombre para la “diferencia”, que finalmente opera como un escándalo para la razón, que no puede aprehender dicha diferencia, de la misma manera como acontecía con el signo que deroga a la presencia y sólo evidencia su huella ausente, poniéndose en lugar de ésta como pura imagen y representación, que finalmente lo que hace es exhibir la vacancia total del sentido, ya que lo que finalmente se da es “el símbolo sustitutivo de otra presencia” (197) que se erige como pura quimera, en una cadena también interminable de sustituciones. Así, “A través de esta secuencia de suplementos se anuncia una necesidad: la de un encadenamiento infinito, que multiplique ineluctablemente las mediaciones suplementarias que producen en sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma, de la presencia inmediata, de la percepción originaria. La inmediatez es derivada. Todo comienza por el intermediario, he ahí lo que resulta ‘inconcebible para la razón’”. (201) Esto fue lo que quise dar a entender al referirme a la imagen fotográfica como *suplemento del suplemento*.

Esta diferencia que es en cierta forma la *différance* derrideana es un indecible, un no-concepto, por lo tanto es prelógico y como he dicho ya, no tiene origen: es huella de huella. Ya para Peirce como nos refiere De Man en “Semiología y retórica” “la interpretación de un signo no es un significado, sino otro signo; es una lectura no una descodificación, y esta lectura, a su vez, ha de ser interpretada por otro signo, y así *ad infinitum*. Peirce llama a este

proceso por medio del cual “un signo hace nacer otro signo” [signo que Peirce entiende como nosotros “significante”] retórica pura, como distinta de la gramática pura que postula la posibilidad de un significado no problemático, diádico, y distinta también de la lógica pura, que postula la posibilidad de una verdad universal de los significados” (22)

Como ya de alguna manera lo he ido exponiendo, la necesidad de una crítica que se plantee deconstructivamente, dice relación con una puesta en cuestión de las relaciones que se establecen entre el conocimiento y los métodos para alcanzarlo. Estos métodos que tradicionalmente han querido dar cuenta de un objeto, pretendiendo aprehenderlo para hacer exposición de la supuesta verdad que se esconde tras su materialidad –que no es sino el reflejo correspondiente y adecuando de esa verdad esencial– se manifiestan inapropiados e insuficientes para un objeto, el literario, que a cada paso evidencia su inherente problematicidad y inaprehensibilidad cabal, al constituirse mediante un lenguaje que lo desborda y violenta y que, a pesar de todos los esfuerzos de sistematización mediante la lógica y la gramática, por ejemplo, siempre muestra un residuo de indeterminación que lo constituye. Frente a este “optimismo crítico” en palabras del profesor Schopf, que es crítica de la constante afirmación, se debe, en cambio, privilegiar una “crítica de la crítica”, (del disenso) que no es sino la puesta en abismo de su mismo discurso, exhibiendo a cada paso sus fundamentos, no ocultándolos, denunciando además, la hegemonía y servidumbre respecto a valores éticos y estéticos a los cuales han estado sujetos los estudios literarios. Porque claro, la mayor o menor eficacia y éxito que ciertas teorizaciones han tenido respecto al estudio de la literatura, como lo expone De Man, se debe, principalmente, al poder de un sistema, ya sea filosófico, ideológico o religioso, que está en la base de ellas, y que la mayoría de las veces es ocultado y que determina *a priori*, digamos, su objeto, no basándose en la experiencia real de éste, sino más bien en las premisas del propio sistema. De ahí que sea necesaria una crítica que dé cuenta de los fundamentos y categorías sobre la que se sostiene, como lo hace la deconstrucción en donde la “teoría” deja de ser algo que se da por sentado, para ser ahora una cuestión conscientemente meditada, que desmantela las pretensiones de una “ciencia” de la literatura o del lenguaje. Este nuevo tipo de “hermenéutica” debe poner en evidencia sus categorías al volcarse sobre ellas para interrogarlas y hacer de la pregunta –que no se satisface a sí misma, sino que es la pregunta sobre la pregunta como en Derrida– el centro de su metodología.



Esta nueva forma de hacer crítica será ante todo una nueva forma de leer, no una mera decodificación de signos; de ahí que se manifiesten insuficientes las teorías basadas exclusivamente sobre principios semiológicos ya que “La lectura es un desplazamiento continuo –no esencial, que no busca una esencia tras las transparencias, no separa un fundamento de lo fundado– de las relaciones entre palabras y los significados, entre los significados y lo referido”, como dice Schopf, en “Más allá del optimismo crítico”. Precisamente esta lectura como desplazamiento es la que está en la base del lenguaje entendido en su dimensión retórica, como ya examiné en el apartado más arriba, y que también es rescatada por el profesor Schopf quien plantea la necesidad de una escritura crítica y alegórica, frente a una lógica del tipo representacional, es decir, semiológica del signo entendido como una totalidad impermeable, sin fisuras que se basta a sí mismo. Así, surgen categorías derivadas de un estudio retórico del lenguaje, tales como alegoría, metonimia, ironía, o como en el caso de Derrida la de “suplemento” tomada de Rousseau, que precisamente lo que hacen es desestabilizar y desmitologizar la canonización del imperio del sentido mostrándolo ahora como pura ilusión sin un asidero real, en la medida que estas nociones dan cuenta de un constante diferimiento en la escritura. Esta no puede entenderse ya apelando a sí misma, a una especie de identidad esencial, ya que es un encadenamiento infinito de diferencias que remiten a un origen ausente, siempre vacante, que no llega nunca a la presencia entendida en términos puros.

De esta manera la misma crítica, plantea Schopf, se debe entender suplementariamente y a la vez, es una crítica que “apenas cree en sí misma” ya que “su escritura contiene (...) su propia crítica. (...) Es una escritura que no quiere perder su sombra. En el extremo, el yo – como representante del yo empírico– es sustituido discontinuamente no sólo por una metáfora, sino que se disgrega y en su disgregación se sostiene en un juego metonímico y alegórico incesante”.

## 6.- BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía de autor

ELTIT, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Planeta, **2007**

### Bibliografía crítica y teórica

ADORNO, Theodor. “El narrador en la novela contemporánea”. En *Notas de Literatura*. Barceona: Ariel, **1962**

AGAMBEN, Giorgio. “El autor como gesto”. En: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, **2005**

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, **2000**

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, **1994**

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Editorial Taurus, **1990**

-----: “Tesis de Filosofía de la Historia”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus, **1989**

-----: “El narrador”. En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. España: Taurus, **1998**

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002

DE MAN, Paul: *Semiología y Retórica*. En: *Alegorías de la Lectura*. Barcelona: Lumen, **1990**

-----: *La Resistencia a la Teoría*. En: *La Resistencia a la Teoría*. Madrid, Editorial Visor, **1990**

-----: *Retórica de la Temporalidad*. En: *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, **1991**

DEÓTTE, J. L. *Catástrofe y Olvido*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, **1998**

-----: “El arte en la época de la desaparición”. En: *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (Editora). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, **2006**

DERRIDA, Jacques. *Ese peligroso suplemento*. En: De la gramatología. Buenos Aires. Siglo XXI, **1971**

-----: *Carta a un amigo japonés*.

-----: “El Párragon”. En: *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, **2001**

-----: *Memorias para Paul de Man*. Madrid: Gedisa, **1989**

-----: *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos, **1975**

DOVE, Patrick “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur” En: *Escrituras imágenes y escenarios ante la represión*. Elizabeth Jelin (Comps) Editorial Siglo XXI de España Editores, **2005**

GENETTE, Gérard. “Análisis del discurso narrativo”. En: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, **1989**

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, **1991**

RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos sobre crítica cultural en el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, **2001**

-----: *La insubordinación de los signos: (cambios políticos, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, **1994**

-----: “Imagen-recuerdos y borraduras” En: *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (Editora). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, **2006**

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: F.C.E, 1987

SCHOPF, Federico: *Más allá del optimismo crítico*. Alonso, María Nieves, ed. La crítica literaria chilena. -- Concepción, Chile: Editora Aníbal Pinto, 1995. -- p.175-190.

