



**Universidad de Chile**  
Facultad Filosofía y Humanidades  
*Departamento de Literatura*  
Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria”

**Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y  
Literatura Hispánica.**

*Farabeuf: Una escritura larvaria*

Profesor Guía: David Wallace Cordero

Alumna: Fernanda González Gómez

Marzo de 2011

## Índice

Dedicatoria.....	3
Introducción.....	4
Nada podía resistir a la violencia así desencadenada.....	8
El instante.....	9
La aporía del tiempo.....	11
Ataduras.....	13
Más allá y más acá del instante.....	16
Alegoría.....	17
Pluscuamperfecto.....	19
El teatro instantáneo del doctor Farabeuf.....	20
Duelo.....	22
Entre la memoria y la alucinación.....	24
Una escritura Larvaria.....	26
El suplemento.....	27
Está desquiciada.....	30
Bibliografía.....	39

Dedico este trabajo a mi familia, por apoyarme  
en los momentos en que todo parecía perdido, incluso desde la lejanía.

Al triunvirato de la muerte, por un bello reencuentro.

A mis amigas y amigos por hacerme ver la vida más bella en todo momento.

A mis compañeros de seminario, por su infinito apoyo moral y académico.

A mis profesores, en especial a

David Wallace y Romina Pistaccio, quienes me señalaron el camino,

y nunca dejaron de creer en mí.

A Alejandra, por encender una vela que creía extinta;

A los espectros, muchas gracias.

“Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada”

A. Pizarnik.

## INTRODUCCIÓN:

*Farabeuf* o *la crónica de un instante* es la escritura de un fracaso. Y no ha de extrañarme que fracase en un *informe* de seminario sobre esta novela, porque a fin de cuentas escribo sobre una escritura que se resiste a la organicidad de la forma. No pretendo in-formar, (dar forma substancial a) aquello que nunca nos ha sido dado como tal. No seré optimista.<sup>1</sup> Pero, entonces ¿de qué manera hacerse cargo, si de ello aún queda alguna posibilidad, de una escritura descentrada, fragmentaria y desplazada como la que nos propone Elizondo en esta novela? Y esta pregunta, que a fin de cuentas será un imposible, movilizará mi propia escritura que, bajo la forma del ensayo, se propone como una errancia, una búsqueda infinitamente móvil: “Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina *atraviesa* su objeto con la reflexión”.<sup>2</sup> Esta búsqueda errática, este tanteo, no pretende anclar ni detener la escritura bajo enunciados que promulguen una (ilusoria) verdad<sup>3</sup>.

Esta escritura (mía y de Elizondo) no será una *decodificación* para poder acceder a aquel supuesto sentido oculto del signo. Porque “La mera decodificación deja de lado – como residuos sin importancia- los excesos de significante y de significado, las sombras y las transparencias de la escritura, no percibe su carácter de signo, su silencio (...)”<sup>4</sup>. *Farabeuf*

---

<sup>1</sup> Siguiendo al Profesor Schopf, en su texto “Más allá del optimismo crítico” debemos tener en cuenta esta palabra en todas sus significaciones posibles. En primer lugar como “Propensión a ver y juzgar las cosas en su aspecto más favorable” (según la definición del DRAE), como actitud implícita en una crítica que contrasta la obra con la suma de los valores vigentes. También en el sentido de doctrina filosófica propiamente moderna, que deposita una fe ciega en el progreso, en lo que está *más allá*, y que asigna por tanto, una doctrina teleológica a los textos y al ejercicio crítico: un más allá al que se debe acceder. Por otro lado, también debemos leerla en el sentido de una optimización (economía) del lenguaje que responde a una ideología burguesa. Schopf, Federico: “Más allá del optimismo crítico”, en: Alonso, María Nieves La crítica literaria chilena. Editora Aníbal Pinto, concepción, 1995. pp.175-190.

<sup>2</sup> Adorno, Theodor: “El ensayo como forma” en Notas de Literatura. Ariel, 1962. pp. 28. El subrayado es mío

<sup>3</sup> El ensayo deroga la Verdad intemporal, inmutable, trascendente - y por lo tanto universal- como origen y fundamento de la escritura: “La obligación más elemental del ensayista con la verdad consiste, de ese modo, en la verdad que le impone, de una u otra manera, siempre el ensayo; esforzarse en develar lo esencial de cada objeto que lo ocupa, sin afirmar nunca dogmática o arrogantemente que su palabra es la “última palabra”, sino sólo una “palabra exacta” (Barthes), libremente producida y responsablemente conducida”. Cerda, Martín: La palabra quebrada. Pp. 36.

<sup>4</sup> Op. Cit. Schopf, Federico. Pp.1

*o la crónica de un instante*, se ha prestado para ello: desde análisis estructuralistas, pasando por intentos de destejer el complicado desorden de la escritura trazando un hilo conductor, se ha puesto la temporalidad al servicio de una lógica para hacer aparecer el verdadero sentido que, como propone Adorno, es sólo una ilusión que oculta el hecho de que no hay continuidad ni inmediatez en la exposición de los objetos, y que la escritura, podría ser “pura” sin la intervención de un sujeto que contamine y amenace esa objetividad<sup>5</sup>. Es esta disyunción entre sujeto y objeto lo que evidencia la ironía que se ha pasado por alto si alguien ha querido leer de manera textual, casi como una interpelación u orden estas palabras en Farabeuf: *Para poder resolver el complicado rebus que plantea el caso es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en que tuvieron lugar en el tiempo*”. Como si realmente, pudiéramos desentrañar *el significado de toda una vida*.

No pretendemos, por lo tanto, una lectura de orden hermenéutico, porque, como plantea Roland Bathes:

“[...] la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateleológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención de sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.”<sup>6</sup>

Bajo la mirada que podemos tener de los objetos literarios a través del ensayo, más importante que las respuestas, son las preguntas. Las preguntas que no necesariamente deben otorgarnos la respuesta, deben ser más bien aquellas que nos permitan construir, en la exploración y el recorrido, una nueva manera de ver. Y es que una respuesta siempre ancla en una determinada verdad, clausurando la vida, encerrándola en una sola significación posible. Las preguntas, por el contrario, nos movilizan: nos desplazan de lugar en lugar, otorgándonos la experiencia, haciendo del camino un lugar de residencia:

“Lo verdaderamente esencial en cada ensayo no reside, en consecuencia, en el objeto de que se ocupa, sino, más bien, en las preguntas a lo que somete discreta, y a la vez, radicalmente [...] Son ellas [...] las que permiten al ensayista ir reduciendo

---

<sup>5</sup>Adorno. Op. Cit., p.12

<sup>6</sup>Barthes, Roland: “La muerte del Autor”. En: El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987. pp. 65-71

a escombros la fachada altanera de los pensamientos convertidos tópicos o *doxas* y, a la vez, anunciar el perfil inédito de las cosas que promete el futuro.”<sup>7</sup>

Creo firmemente que vivir la vida del lado de las preguntas es situarse en una posición crítica y radical en nuestros días, en estos tiempos demasiado habituados a las finalidades y los productos. Desde este lugar *inútil* de interrogación se da motor a la crisis: la interrogación es nuestra única manera de salir de aquello que se da por sentado, para situarnos en los márgenes, y repensar lo ya pensado. Y este lado *inútil*, que es también el lado del arte, es nuestro principal valor, aquel donde radica lo más propio de la humanidad: el poder de situarse como subjetividad con una propia visión de mundo. Este es el lado donde yo he escogido vivir.

Este será pues un ejercicio de lecto-escritura, que admite las deformaciones:

“En lo que llamaréis provisionalmente los números, el “corte” marca sin duda la interrupción del texto (<<cuando el texto se interrumpe, se repliega>>...), lo arbitrario también del abrecartas que abre la lectura indiferentemente aquí o allá, separándola de la escritura que comienza por la lectura de una frase aquí o allá recortada, la repetición al azar y necesaria ya-allí de un (otro) texto [...]”<sup>8</sup>

Estar en los intersticios de la escritura, supone rechazar la organicidad del cuerpo/ texto. Y estas heridas nos permitirán desplazarnos, hallar los mil senderos, generar otras perspectivas.

Esta es una in-daga-ción: un filo que atraviesa múltiples escrituras como a los cuerpos que en su desmembramiento se cruzan y contaminan: *y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida*<sup>9</sup>.

Por último, agregaré que esta es una escritura *a penas*<sup>10</sup>, como “a penas” pretendemos localizarla, situarla y sitiarla. Escritura atravesada por la muerte, por la grafía cadavérica que se impone a la memoria, y por el imperativo de cumplir esta pena; escritura apenada, memoria acongojada, escritura de los fantasmas que asedian en su (re)aparición.

---

<sup>7</sup> Cerda, Martín: La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo. Tajamar Editores, Santiago, 2005. pp. 33

<sup>8</sup> Derrida, Jacques: “la diseminación” en La diseminación. ed. Fundamentos. Madrid, 1975. p. 448.

<sup>9</sup> Todas las citas escritas en cursiva pertenecen a “Farabeuf o la crónica de un instante”. Pero, para efectos de esta tesis, no interesa su localización espacio/temporal en el texto. Pueden ser recortadas arbitrariamente, sin la dependencia de un contexto determinante.

<sup>10</sup> Cf, Derrida, Jacques: “A Peine”, en: Memorias para Paul de Man. Gedisa Editoria. Barcelona, 1989. pp. 13

“Yo tenía un cuchillo y dejé que mi acto continuara en vez de mi lengua.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Pizarnik, Alejandra: “Esbozo” en: Prosa Completa Ed. Lumen, Buenos Aires, 2003. p. 57

Nada podía resistir a la violencia así desencadenada<sup>12</sup>

¿Cómo resolver una entrada para comenzar una escritura/ lectura si es que en cada paso que resolvemos dar engendra la aparición de senderos bifurcados que desestabilizan un sentido posible y, de golpe, todo cambia? Múltiples hilos de una madeja que nos llevan a otras locaciones, otros puntos que diseminan a su vez otros tantos:

“así pues entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos, eso sí, con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto. El principio de las entradas múltiple por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación”<sup>13</sup>.

Esto es un juego, y tenemos que jugarlo<sup>14</sup>. Jugaremos a ser Hansel y Gretel en el bosque, tratando de encontrar un lugar de llegada, al cual me tomo la libertad de decir, nunca llegaremos. Erremos, pero dejando detrás de nuestro andar las migas que (no) nos permitirán volver sobre nuestros pasos, de manera que al final, (si es que existiese un final para todo esto) hayamos encontrado nuevos caminos que recorrer, y otras puertas se abran en este laberinto. No se trata de dar respuestas, y por ende, tampoco podemos exigir una exégesis de orden hermenéutico para una escritura sin origen.

El punto de partida no es el origen de esta escritura, tan solo un *corte azaroso*, un umbral que se cruza y que *desencadena*<sup>15</sup> la escritura en el mismo momento en el que Farabeuf traspasa el marco de una puerta: “¿Recuerdas...? es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer

---

<sup>12</sup> Derrida, Op. Cit. 1975. P. 436

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles: *Kafka, por una literatura menor*. Era Ediciones, México, 1983. pp. 8

<sup>14</sup> Tal es el ejercicio de lecto-escritura que proponemos a través de este ensayo: [...] el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. [...] Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado a su final, y no donde no queda ya resto alguno: se sitúa así ya entre las di-versiones.” Adorno, Op. Cit. p. 12

<sup>15</sup> Cf. Derrida, Op. Cit., 1975.



sobre la mesa”.<sup>16</sup> Este es el inicio de la narración, que como la hoja afilada de un cuchillo sobre un cuerpo, comenzará por cualquier miembro de un cuerpo in- narrable. “Comience por el principio” ¿cómo definir el principio de un cuerpo?<sup>17</sup>

“Recortad un ejemplo [...] Practicad pues, un corte, arbitrario y violento, después de haber recordado que los números prescriben el corte, y de “comenzar” por él. Comienzo siempre ficticio, y, el corte, lejos de resultar inaugural, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisorio, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no remite ya a otro “comienzo”, a otro “acontecimiento” siendo más que nunca la mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento.”<sup>18</sup>

Derogar la mítica de un orden fundado a partir de un acontecimiento singular, indivisible y absoluto, un acontecimiento como un instante visto y expuesto desde la metafísica como hecho originario y primario tendiente a un ser orgánico, a cambio de un nuevo comienzo-corte-herida, no ya originario ni puro; que se presta a la repetición, y a la contaminación: el cruce del umbral en esta escritura es el intento de la re-construcción (en la *repetición* imposible) de un instante, un instante nos desplaza en la lectura, que se desplaza en el acto mismo de escribir.

Esto es también lo que en desde Barthes conocemos como *lexia*<sup>19</sup>, como un fragmento de lectura, un deslinde del texto desde el cual asignaremos, arbitrariamente, un sentido.

### *El instante*

“Farabeuf, o la crónica de un instante”.

Desde el título de este texto se nos presenta un oxímoron, una contradicción sobre la cual comenzaremos a trazar los hilos que nos permitan ir tendiendo la madeja, para elaborar un tejido imposible en el que las hebras se cruzan, enredan y, a la vez, se destejen.

---

<sup>16</sup> Elizondo, Salvador: “Farabeuf, La crónica de un instante” en Narrativa Completa Salvador Elizondo, Ed. Alfaguara, México, 1997.

<sup>17</sup> “Del cuerpo no podemos caernos. A lo más internarnos por las superficies aleatorias de la exterioridad plagada de bolsillos que el afuera hilvana en el afuera. No hay reverso ni anverso del cuerpo. No tiene límites, no tiene centro, ni se circunscribe a ningún sitio. Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer. El interior es un segmento de exterior plegado sobre sí.” Rojas, Sergio: “Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer” en: Materiales para una historia de la subjetividad. Ed. La blanca montaña. Santiago, 2001, p. 11

<sup>18</sup> Derrida, Op cit. 1975. pp. 448.

<sup>19</sup> Barthes, Roland: Roland Barthes por Roland Barthes. Monte Ávila Editores, París, 1975. p 52.

La palabra crónica, según el Diccionario de la Real Academia española, procede del latín *chronica*, y este del gr. *χρονικά* [*βιβλία*], [libros] en que se refieren los sucesos por orden del tiempo.<sup>20</sup>

Hacer crónica de un instante es, ciertamente, una afirmación paradójica en tanto que crónica se define como la narración cronológica de hechos históricos, es decir, supone una amplia extensión temporal, y un sujeto cronista o testigo de una realidad determinada. En este sentido, la crónica está en estrecha relación con las categorías de memoria, narración, y verdad. El instante, por el contrario, se define: “(Del ant. part. act. de *instar*; lat. *instans*, -*antis*) m. porción brevísima de tiempo // **a cada~**, **o cada ~**. locs. advs. Frecuentemente, a cada paso. // **al ~** loc. adv. Al punto, sin dilación.// **por~s**. loc. adv. Sin cesar, continuamente, sin intermisión [...]”<sup>21</sup>.

Desde su definición, el instante en nuestra lengua es anfibológico<sup>22</sup>: por un lado, nos remite a una porción, es decir, una unidad que compone el tiempo, *una medida* (¿pero, podemos decir que una medida es idéntico a *lo* medido?). El instante remitiría a una sucesión, pero inmediatamente después, se define el instante como una continuidad, es decir, una permanencia: continuamente, sin intermisión (¿no es paradójico observar el instante desde una permanencia, cuando tiempo implica un devenir: “duración de las cosas sujetas a mudanza”<sup>23</sup>?). Por último, el instante se correspondería con el punto, es decir, sería análogo, o aparece *junto con* el espacio. Tenemos que sospechar de estas ambigüedades...

Debemos examinar más detenidamente, para poder sondear el terreno que nos deparan estas interrogantes: ¿es posible narrar un instante? Y más aún: ¿es posible hacer una crónica de un instante?, y luego (o antes): ya que nos encontramos en el plano de una narración ¿es posible la re-presentación de un instante? ¿Podemos *definir* instante, es decir, fijarlo semiológicamente?

---

<sup>20</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Vigésimo segunda edición.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Cf, Heidegger, Martin: El origen de la Obra de arte. Concepto retomado más tarde por Roland Barthes, y sobre el dirá: “no es la polisemia (lo múltiple de sentido) lo que se elogia y busca; es muy exactamente la anfibología, la duplicidad; no es la ilusión de oírlo todo (cualquier cosa), sino la de oír otra cosa [...]” en Roland Barthes por Roland Barthes, Monte Avila Editores. París, 1975. p 81.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

## La aporía del tiempo

¿Podemos decir que el instante alberga en sí una presencia? Y (esto realmente es una incógnita para mí): ¿de dónde procede la relación que se ha establecido entre el tiempo (instante) y un “sentido”?

En el texto *Tiempo y Presencia*<sup>24</sup> Derrida propone que la filosofía orientada hacia la cuestión del sentido del ser, se ha configurado, desde sus inicios, en torno a una determinada y determinante noción del tiempo, y que, a pesar de las aporías en torno a la temporalidad a las que se ha enfrentado la filosofía desde Aristóteles a Bergson, siempre han optado disimular aquello que, en el seno de un pensamiento metafísico, excede a la presencia como fundamento del ser. Derrida pregunta:

“¿De qué modo una cierta determinación del tiempo ha determinado implícitamente la determinación de sentido del ser en la historia de la filosofía? [...] Se trata de la determinación del sentido del ser como *parousía* o como *ousía*, lo que, en el orden ontológico- temporal, quiere decir “presencia” (*Anwesenheit*). El ente se concibe, en cuanto a su ser, como presencia (*Anwesenheit*), es decir, se le comprende por respecto a un determinado modo del tiempo, el presente (*Gegenwart*)”<sup>25</sup>.

Esta concepción del instante como presencia, o del privilegio del presente, ha tenido desde los antiguos un derecho inaudito. El tiempo se piensa, ya desde Aristóteles y su pregunta por la *Physis* del tiempo como un ser; aún cuando se disimula la cuestión mediante la pregunta por el tiempo como un “ente o no-ente”.

Aristóteles comienza con una aporía: si el tiempo está compuesto por el *nûm*, (es decir, el instante, o el ahora) el *nûm* sería la forma que el tiempo no puede abandonar, sin embargo, ¿cómo poder afirmar que el instante *es* si es que está compuesto como aquello que “no es más” y “no es todavía”, es decir, aquello que está fuera del tiempo? El instante sería aquello inaprehensible, que jamás se retiene y, por lo tanto, “El tiempo está compuesto así de no-entes. Pero, lo que entraña un cierto no-ser, lo que se compone con la no-“estandardidad” no

---

<sup>24</sup> Derrida, Jacques: *Tiempo y presencia (Ousía y Grammé)*. Tr. Patricio Marchant. Editorial Universitaria, Santiago, 1971. Edición electrónica de la escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/Tiempo%20y%20presencia.pdf>

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 2

puede participar de la presencia, de la sustancia, de la “estandardidad (étantité) misma (ousía).”<sup>26</sup>

Esto implica pensar el tiempo desde su divisibilidad, es decir, está compuesto de partes, pero ninguna de sus partes (ahoras) es en el presente. Ante esto, Aristóteles sostiene que el instante entonces, no es una parte del tiempo, y el tiempo entonces no está compuesto de nûm.

“[...] se define al tiempo según su relación con una parte elemental, el ahora, que es afectado, como si el mismo no fuera ya temporal, por un tiempo que lo niega determinándolo como ahora pasado o ahora futuro. El nûm, elemento del tiempo, no sería en sí temporal. No es temporal sino deviniendo temporal, es decir, cesando de ser, pasando a la nada en la forma del ente-pasado o del ente-futuro. Aún cuando se le considera como no-ente (pasado o futuro), se determina el ahora como núcleo intemporal del tiempo, núcleo no modificable de la modificación temporal [...]”<sup>27</sup>

El tiempo, sería entonces visto desde la lógica forma/ fondo, y sería aquello que sobreviene a ese núcleo afectado de no-ser. Pero para ser, para participar de la estandardidad, es necesario no devenir, es decir, no sufrir la afección del tiempo. El ente es lo que es, es decir, está siendo: “el ente presente, el ahora, la sustancia, la esencia, están ligadas, en su sentido, a la forma del participio presente. Y el paso sustantivo, se podría mostrarlo, supone recurrir a la tercera persona”<sup>28</sup>.

Sin embargo, esta aporía se ha resuelto a partir de la dialéctica de Hegel en una “temporalidad originaria” y una “temporalidad caída”, es decir, una temporalidad esencial, indivisible, y eterna que permanece como potencia, es decir, que anima una temporalidad (ya no originaria) (en tanto) que deviene, que está siendo (en acto). Entonces, este instante que supuestamente *no es*, en realidad *es* en la medida en que el instante no existe por sí mismo. Esta dialéctica entre potencia y acto, hace que el instante no detenga, no sea límite del tiempo, sino que se resuelvan en el Grama, o la línea. Si bien, la línea es una categoría espacial, la temporalidad se da de manera análoga. En tanto que, la línea está constituida de puntos, esos puntos solo lo son descontextualizados de la línea, es decir, que la línea se constituye en realidad, de no-puntos, en tanto que línea acabada. Lo mismo ocurriría con el

---

<sup>26</sup> Ibíd. p.8

<sup>27</sup> Ibíd. p. 9

<sup>28</sup> Ibíd. p.9

tiempo: el tiempo se constituye de instantes, que, no lo son en la medida en que no constituyen un límite para el tiempo que deviene. Esto significa:

“Pensar el tiempo y el movimiento a partir del telos de un grama acabado, en acto, plenamente presente, recogiendo el trazo, es decir, borrándolo en un círculo. El punto no puede cesar de inmovilizar al movimiento, no puede cesar de ser, a la vez, comienzo y fin, sino sólo si las extremidades se tocan y si, indefinidamente, el movimiento finito del círculo se regenera reproduciéndose indefinidamente como comienzo y el comienzo como fin.”<sup>29</sup>

Pero, ¿dónde está lo eludido de la cuestión, lo disimulado, sobre lo cual se funda toda la metafísica de la presencia? En el hecho de que, “el no ser del tiempo no es, pues, accesible más que a partir del ser del tiempo. [...] El ente es el no-tiempo, el tiempo es el no-ente, en la medida en que ya, secretamente, se ha determinado el ente como presente, la “estandard” (ousia) como presencia. [...] La ousía como energía es presencia.”<sup>30</sup>

Y aquí, podemos ver como se relacionan estrechamente el tiempo y el sentido: en la medida en que la ousía es potencia, determina el tiempo: es aquello que lo direcciona (da finalidad) y por ende da sentido al tiempo: “Se piensa el sentido del tiempo a partir del presente como no tiempo. Y no puede ser de otra manera; nunca ningún sentido (en cualquier sentido que se le entienda, como esencia, como significación del discurso, como orientación del movimiento entre un archi y un telos) ha podido ser pensado en la historia de la metafísica de otra manera que a partir de la presencia y como presencia”<sup>31</sup>.

Esta oposición entre presencia y ausencia, según Derrida, no debe resolverse en términos de una dialéctica, es decir, resolviéndose en una síntesis. Sino, más bien, a partir de una *différance*<sup>32</sup>.

Ataduras.

¿Ves? De este lado la sombra terrible de una estructura, de la que no podemos fácilmente liberarnos, y que nos acosa. Las palabras nos amarran, y amarrar será el primer paso necesario en el Leng'tche, por medio del cual haremos trizas el cuerpo, ese que desmembraremos por justicia, por amor a la vida. No podemos negar que esta es,

---

<sup>29</sup> Ibíd. pp. 27-28.

<sup>30</sup> Ibíd. p 18

<sup>31</sup> Ibíd. p 19.

<sup>32</sup> Cf. Derrida, Jacques: “La différance” en La voz y el fenómeno. Ed Pre-textos. Madrid, 1977.

finalmente, una historia de amor: “*Lo hago tan solo para ti, porque te amo. En este día en que habrás de redimirte para siempre de ese recuerdo que te aleja de mí, te amo más que nunca, ¿comprendes?*”

...y todavía no sabemos mucho de este amor.

\*\*\*

Se ha pensado en el lenguaje, más específicamente en el signo, como una identidad estable entre el significante y el significado extralingüístico. El proceso de significación, se da, bajo esta lógica, en términos de una presencia, desde la lógica de fondo/ forma, interioridad/ exterioridad: *el significado habita en el significante*. El signo, según Derrida se pone en lugar de la cosa misma, la cosa presente, “cosa vale aquí tanto por sentido como por el referente”<sup>33</sup>. El signo, es entonces una representación de la cosa, pero, ¿cómo podría estar presente un significado en la palabra, en aquello que comienza por repetirse? En tanto que la cosa está diferida:

“La sustitución del signo por la cosa misma es a la vez segunda y provisional: segunda desde una presencia original y perdida de la que el signo vendría a derivar; provisional con respecto a esa presencia final y ausente en vista de la cual el signo sería un movimiento de mediación.”<sup>34</sup>

En la filosofía occidental, ese diferir, o bien esa fractura del signo entre el significante y el significado, ha sido ocultado, velado a través de una interpretación metafísica como relación de ser más verdadero y ser menos verdadero, de paradigma y de copia, de significado y de fenómeno. La significación, ha sido vista en términos de una unidad; sin embargo, para Derrida esta significación solo es posible en tanto existe la *différance* en su doble movimiento. La *différance* como espaciamiento deroga el principio de identidad de significado y significante, en tanto la significación no se produce mediante valores positivos absolutos, sino en tanto que los elementos (que afectan a la totalidad del signo, desde el plano fónico, hasta el plano conceptual) se diferencian de otros: “Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al

---

<sup>33</sup> Derrida, Op cit. 1977 p. 13

<sup>34</sup> Ídem. p. 45

sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultados de ese sistema”<sup>35</sup> .

Derrida hará una deconstrucción del logocentrismo, a partir de lo que él llama la *différance*; que no es susceptible de definición, es lo que está más allá y más acá de la significación, y, se despliega en el texto como una “táctica ciega”: “Es necesario que el signo de este exceso exceda absolutamente toda presencia/ausencia posible, toda producción, o desaparición de un ente en general y, sin embargo, que *de alguna manera* se signifique aún: de alguna manera in formulable por la metafísica aún”<sup>36</sup>

La palabra *différance*, aúna la diferencia entendida como diferir , es decir, como retraso - ligado a la temporalidad,- y diferencia en termino de lo que es diferente, lo otro, es decir, una diferencia en términos espaciales.

En este sentido, “designaremos como *différance* el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye “históricamente” como entramado de diferencias”<sup>37</sup>. Lo que aquí quiere decir el término histórico, en este contexto, se relaciona con que no es posible un presente absoluto. El presente no se define en sí mismo, sino en la medida en que transcurre: el “presente” no es tal porque se relaciona con otra cosa: "La presencia del movimiento es concebible, aparece sólo en tanto que cada instante esté ya marcado por las huellas del pasado y del futuro. El movimiento puede ser presente sólo si el momento presente no es algo dado sino un producto de la relación entre el pasado y el futuro, algo puede estar sucediendo en un momento dado sólo si el instante está dividido desde dentro, habitado por un no presente”<sup>38</sup>. Así el presente se constituye por la relación con lo que no es él, y por ello no es absoluto. Pero, esa relación entre presencia y ausencia jamás puede someterse a la dialéctica. Debe permanecer como tensión.

---

<sup>35</sup> Ibíd. p. 46

<sup>36</sup> Derrida, Op. Cit. 1971. P. 32- 33

<sup>37</sup> Derrida, 1977. P. 46

<sup>38</sup> Idem. p.48

## Más allá y más acá del instante

En *Farabeuf o la crónica de un instante*, esto, que se ha nombrado como instante, no puede ser pensado ni desde una presencia, ni desde una ausencia. El instante como presencia implicaría un *ser* del tiempo, como presencia absoluta, que permitiría un sentido albergado en su interior (aquel donde radicaría *el significado de toda una vida*. Pensarlo, por otro lado desde la ausencia, implicaría retornar a una metafísica de la presencia, en tanto que, la ausencia actuaría como un centro presente, que, de todos modos, albergaría la significación. Es por ello que debemos pensar el instante como un indecible (aquello sobre lo que no se puede decir “es”, porque en la forma de verbo participio *participaría* de la presencia), una diferencia:

“Tal *differentia* nos haría ya, además, pensar en una escritura sin presencia y sin ausencia, sin historia, sin causa, sin archi, sin telos, desordenadora absoluta de toda dialéctica, toda teología, toda teleleología, toda ontología. Una escritura que excede todo lo que la historia de la metafísica ha comprendido en la forma de la *grammé* aristotélica, en su punto, en la línea, en su círculo, en su tiempo y en su espacio”.<sup>39</sup>

Escojo pensar el instante como aquello que moviliza la escritura, pero, que no anclará jamás: huella o fantasma, aquello no ontologizable, que no estabiliza un centro, y que, por ende, motivaría una escritura fragmentada; el “*suplicio como forma de escritura*”, o bien, una escritura alegórica, desplazada, que no admite centro ni significación ilusoriamente arraigada en un centro intemporal y eterno:

“El presente puro sería plenitud no iniciada, la continuidad virgen del no- corte, el volumen que, de no haber expuesto el rodillo de su escritura al abrecartas del lector no estaría aún escrito, en la víspera del juego. Pero la pluma, cuando la hayáis seguido, hasta el fin, se habrá convertido en cuchillo. El presente no se presenta como tal más que refiriéndose a sí, no se dice como tal, no se apunta como tal más que para dividirse, plegándose a sí en el ángulo, en la rotura, (rotura: falla y articulación [...]). En el desencadenamiento, la presencia no está nunca presente. La posibilidad – o la potencia- del presente no es más que su propio límite, su pliegue interior, su imposibilidad, o su impotencia.”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Derrida, Op.cit. 1971. p. 34.

<sup>40</sup> Derrida, Op. Cit. 1975 p 451



## Alegoría

“Y creo que en el momento extremo de la muerte, hay siempre algún otro para despojarnos de nuestra propia vida”  
Van Gogh.

La escritura en *Farabeuf o la crónica de un instante* es un espacio de autorreflexión e interrogación respecto de sus posibilidades, es decir, una escritura abismada, que en el acto mismo de su creación se “desescribe”. Es una escritura plegada sobre sí misma, en tanto que este instante que se intenta aprehender: “no es ya un acontecimiento, puesto que su singularidad se desdobra de principio en juego, se multiplica, se divide y se descuenta, ocultándose inmediatamente en un “doble fondo” ininteligible de no-presencia, en el momento mismo en que parece producirse, es decir, presentarse”<sup>41</sup>.

Repensar el instante, como lo hemos hecho en otro lugar, es también la derogación de una escritura simbólica, y el inicio de una escritura alegórica. Porque, ¿qué es lo que da ese carácter especular, ese doble fondo a la escritura de Elizondo? Escritura que solo remite a escritura, escritura “especular” de significantes que remiten a otro “significante”. La poética del instante como esencia, trasfondo inalterable del tiempo y de la significación, nos aparta de la escritura.

Podemos pensar -como alguien me ha criticado- que traer hasta estas páginas una revisión de lo que ha sido la pugna entre la alegoría y el símbolo, para reafirmar una lectura alegórica de este texto, es una descontextualización irresponsable en tanto estamos bastante lejos de aquella crítica a la crítica tendiente a las lecturas simbólicas que Benjamin planteó a principios del siglo XX. Sin embargo, ¿es una discusión tan ajena a la crítica de nuestros días? Tal vez no, considerando que Severo Sarduy escribe en los “Ensayos generales sobre el barroco” que “Elizondo [...] quiere probar la presencia del significado, probar que todo significante no es más que cifra, teatro, escritura de una idea, es decir ideo-grama. –y más aun, que- Un sacudimiento del significante [...] debe permitir el hallazgo de su soporte”<sup>42</sup>

La alegoría, en términos de lo que exponen tanto Benjamin en el Origen del Trauerspiel alemán, como Paul de Mann en “retórica de la temporalidad”, se distingue del símbolo en tanto difieren en su determinación temporal. Podemos ver cómo se ha dado privilegio al

---

<sup>41</sup> Derrida, Op cit. 1975. p. 434.

<sup>42</sup> Sarduy, Severo: “Escrito sobre un cuerpo” en Ensayos Generales sobre el barroco. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 1987. Pp. 247

símbolo, otorgándole prioridad filosófica frente a otras figuras retóricas, y esto radica justamente, en una concepción del instante como aquello petrificado, momentáneo y total mediante lo cual se da acceso a algo más allá del mundo de la materia. El símbolo es visto como “la idea hecha sensible”, es decir, se da *en su interior* una unidad entre el objeto sensible y suprasensible: “La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior oculto e incluso boscoso”<sup>43</sup>. En este sentido, el símbolo se acoge a la lógica del instante o del *nûm* presente al interior del tiempo.

En tanto que el símbolo expresa la translucidez de lo eterno a través de y en lo temporal, no está sujeto a un devenir: es lo inmutable, representa un presente eterno, se resiste al paso del tiempo. Es aquello que permanece, ajeno a la historia: su naturaleza es más bien, de carácter espacial en tanto responde a una simultaneidad entre sustancia y forma, en la que “la intervención del tiempo es sólo contingente”. Se anularía así la idea de una mediación del lenguaje, en tanto que la remisión del símbolo es *instantánea*.

En el símbolo, naturaleza y sujeto se corresponden analógicamente, existiría una identidad entre ellos, y el símbolo es la manifestación lingüística de esa misma unidad:

“También aquí se da la misma insistencia en la unidad analógica entre la naturaleza y la conciencia; la misma prioridad del símbolo, concebido como la unidad de lenguaje en la que puede darse la síntesis entre el objeto y el sujeto; la misma tendencia a transferirle a la naturaleza idénticos atributos de conciencia y a unificarla orgánicamente, postulando un centro que ha de tener para los objetos naturales la misma función que tiene la identidad del sujeto respecto a la conciencia”<sup>44</sup>

La alegoría, en cambio, ha sido tradicionalmente vista como una figura secundaria, y ha sido criticada porque, al contrario del símbolo “[...] significa meramente un concepto general o idea que es distinta de ella misma”<sup>45</sup>, es decir, opera desde la lógica de la sustitución: Así fue planteada por Coleridge:

---

<sup>43</sup> Benjamin, Walter: “El origen del trauerspiel alemán”. Obras Completas, Libro I, Vol. I, Abada Editores, 2006, p. 382

<sup>44</sup> De Man, Paul: “La retórica de la temporalidad”. en Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p.221

<sup>45</sup> Benjamin, Op. cit. p. 381

“La forma alegórica, en cambio, aparece como algo puramente mecánico, una abstracción cuyo sentido original tiene menos substancia que su “phantom proxy”, el presente alegórico, la forma alegórica es, pues, una forma inmaterial que representa a un mero fantasma que no tiene ni forma, ni substancia.”<sup>46</sup>

La alegoría no tiene substancia, no se deja poseer por un trasfondo originario, se genera en el desplazamiento, y en la eterna repetición. De este modo, la alegoría revela el carácter artificioso y arbitrario de la significación, y por lo tanto nunca es estable, ni igual a sí misma: la alegoría, por lo tanto, es permitida por la *differéncia*.

He allí donde radica este distinto carácter respecto de la temporalidad que distingue la alegoría y al símbolo. Mientras que el símbolo participa de la fijeza del instante, “[...] la alegoría existe completamente dentro de un tiempo ideal que no es nunca el aquí y el ahora sino siempre un pasado o un futuro sin final. [...] La alegoría aparece como una modalidad diacrónica capaz de engendrar duración, i.e., la ilusión de la continuidad que reconoce ser ilusoria”<sup>47</sup>.

Todo el asunto, radica finalmente en una opción, en una encrucijada en la que, como las polillas que van hacia la luz, vamos cegados por la eternidad hacia una ilusión; porque, si el sujeto que se hace presente a sí mismo mediante la conciencia y, mediante el símbolo, comulga con la eternidad ¿no es esto pura automistificación? Podemos tomar la otra vereda, esa del signo alegórico que “no consiste sino en la repetición [...] del signo anterior con el que nunca puede coincidir. [...] la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal.”<sup>48</sup>

Arrojarnos a la muerte, y saber, que no existe posible redención.

## PLUSCUAMPERFECTO

La reflexividad del lenguaje da cuenta la imposibilidad de sí mismo como un medio de representación de la realidad, como espacio de certeza fundada desde un sujeto homogéneo, capaz de aprehender en la totalidad el mundo que lo circunda, y las experiencias pasadas,

---

<sup>46</sup> De man. Op. Cit. p. 212.

<sup>47</sup> Ibíd. p. 250

<sup>48</sup> Ibíd. p. 230

porque *Sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos*

¿De quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente? Esta es una pregunta insistente, que se repite y vuelve a nosotros en el texto, nos asedia, como un fantasma que comienza por retornar. Hemos de ponerle atención a su construcción, no para develar una estructura, ni con el afán de hacer otros barrotes sintácticos a aquello que es libre: hemos de leerlo para señalar una des-estructura, un abismo, un corte necesario que como el cuerpo de un supliciado desgarrar una experiencia.

Inminencia de la estructura que se describe: la presencia (diferida) de Farabeuf: *su presencia es como la inminencia de la llegada de la noche. Algo en su mirada que parecía sondear el recuerdo nos iba quitando la luz para darnos, en vez de ella, la sombra. ¿Quién ese hombre que lleva la noche consigo donde quiera que va? Su presencia es como la premonición súbita de las palabras de un nombre que hemos olvidado, unas sílabas rápidas pero informes. Una noche “de un azul ilegible [...] -que - no era otra cosa que ese paso insistente, azul, de unos tiempos a otros, la torsión, por ejemplo, mediante la cual comunican entre sí sin re- señalarse el presente y el imperfecto”*<sup>49</sup>.

Inminencia que desencadena la torsión o desorden de los tiempos verbales, y cuya huella se oculta y revela en el tiempo verbal pluscuamperfecto de subjuntivo, que nos habla de ciertas hipótesis sobre un pasado anterior a un pasado, un tiempo inaprensible, que borra lo señalado en la forma de pasado simple, o en presente. Pluscuamperfecto que pone en jaque la re-presentación.

### *El teatro instantáneo del doctor Farabeuf*

*Me he permitido, inclusive, un pequeño golpe de teatro.  
Algo, digamos, espectacular.*

(Pongamos en entredicho la ficción).

Podríamos pensar el teatro *instantáneo* en la lógica de un teatro como *gesto*<sup>50</sup>. Despojados de una concepción del instante como presencia, como albergue de un sentido, podemos

---

<sup>49</sup> Derrida, Op.cit 1975. p. 439.

<sup>50</sup> Cf. Derrida, Jacques: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en La escritura y la diferencia, Anthropos, Madrid, 1989

entonces liberar la al teatro de la re- presentación (el presente como origen que, ya lejos, anterior y situado en otro lugar, demanda una un regreso a través de la repetición), y con ello, liberar al cuerpo sometido por el sentido. *Proseguirá el espectáculo. Ahora serás tú el espectáculo*: “La intención lógica y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido [...]”<sup>51</sup>. Sólo nos queda el cuerpo. Y esta no es una nueva presencia, sino una *desposesión*: quisieras *regalárteme muerta*. Revelarse contra el logos, y contra dios, tal es la crueldad, la crueldad de un acto instantáneo que reclama situarse en la “la víspera de un origen”.

(Pero no podemos poner en entredicho la ficción, sino más bien, la escritura)

El *teatro instantáneo* comienza por repetirse, no es ni la clausura ni el origen de este texto: se sitúa en el último fragmento, pero su huella aparece y se oculta en cada trazo. Es una escena fantasmagórica, que asedia el recuerdo: *deseas, sin embargo, asistir por última vez a la representación. Quizás encontrarás en los juegos de luces del teatro instantáneo del doctor Farabeuf la clave del misterio. ¿Quién eres tú que así te olvidas de ti misma?*

Este teatro de Farabeuf es una recreación, un espectáculo de la presencia y principio de juego, que desdobra el presente, lo divide. No debemos olvidar, que espectáculo, espejo, especular, y espectro provienen de la misma raíz latina: *spectaculum*. Quizás encontraras en los juegos de luces del teatro instantáneo del Maestro Farabeuf la clave del misterio. [...]

“Todo regreso hacia la intimidad indemne y propia de alguna presencia o presencia en sí tiene lugar en la ilusión. Porque la ilusión, como indica ya su nombre, es siempre un efecto de juego; luego porque tiene un teatro en que se establece determinada relación definida de lo irrepresentable con la representación. En fin, porque la totalidad del texto, como Drama, es de parte a parte puesta en juego, restituyendo potentemente la horizontalidad cuadrada de la página, del “damero” que representa el tiempo [...]”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibíd.* p. 328

<sup>52</sup> Derrida, 1975. 443

## DUELO

This is the end /Beautiful friend /this is the end /my only friend, the end/ Of our elaborate plans, the end/ Of everything that stands, the end/ No safety or surprise, the end/ I'll never look into your eyes...again.  
-Jim Morrison

Podríamos leer la muerte como el momento de acceso al significado trascendente de la vida. Como si, el ser, dejando de ser (abandonando el tiempo), pudiera comulgar con aquel instante intra-temporal, el *nûm*, el origen o la esencia, *accediendo* a él. Podríamos *decodificar* así una sentencia como: *vas a iniciarte en un misterio del que sólo tú, entre todos los seres humanos vas a ser partícipe y yo te lo ofrezco*. Podríamos leer la muerte como la comprensión de ese significado, el fin del secreto, y la muerte entonces, no sería más la muerte, sino una expiación del cuerpo (textual y físico), una purificación para poder dar el paso que conecta, una vida con otra, una afirmación con otra.

O podemos realmente acogernos a la muerte.

“Mientras que el símbolo, con la trasfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso, fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor; una calavera.”<sup>53</sup>

El instante liberado de la presencia del significado, *un pájaro escapado de la jaula. Súbitamente liberado como si la muerte lo hubiera tocado en un abrir y cerrar de ojos. El obturador había producido un clic característico*, es el fin del límite: “...todo desaparece ante este volumen, ese funcionamiento sin pasado, sin cuerpo... todo está perdido y nada está perdido, os encontráis sin nada, pero más fuertes, llevados, limpiados, irrigados, cambiados y más muertos”<sup>54</sup>.

Farabeuf es una pregunta por la muerte, por el abismo que existe entre un extremo y otro. Y es también una pregunta y una afirmación por la vida, si se quiere ver desde ese punto de vista. Es una pregunta por el abismo vertiginoso que se escurre en el medio o fuera de un signo, justo ahí, sin lugar definido, entre el significante y un significado. Entre un extremo

---

<sup>53</sup> Benjamin, Op. Cit. p. 383

<sup>54</sup> Derrida, Op. Cit. 1975. P. 435.

y el otro, y todas las posibilidades, todos los juegos que podemos jugar entre medio. “*Tu muerte, que es la contestación a la pregunta que ella hace siempre a una tabla cubierta de letras y de números, tu muerte, que ni siquiera es tu muerte porque tú no eres tú ni tu cuerpo, ese patrimonio aparentemente inalterable, es tu cuerpo sino un cuerpo cualquiera, [...] un cuerpo cualquiera como una calle*”.

La alegoría es figura de duelo, duelo por la pérdida de *un sentido* y de un cuerpo orgánico. Si el símbolo se aferra a la vida, (o más bien a la ilusión de la vida) si está determinado por la voluntad de inmortalidad en tanto conserva en sí la esencia, y da acceso a la verdad y al sentido supremo, la alegoría, por el contrario, está *atravesada* por la muerte. El corte corporal en Farabeuf, la mutilación de un cuerpo orgánico, es también el corte que opera a nivel textual abriendo los significantes, haciendo estallar la organicidad del texto. Como expone Benjamin en el origen del trauerspiel alemán: “A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues, sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la physis y el significado”<sup>55</sup>. En las manos de la alegoría “la cosa se convierte en algo distinto, y esto se lo convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría”<sup>56</sup>

Esta muerte es la que impone un duelo, pero un duelo sin fijación. Aquello que ha muerto no es localizable (no es situable, y tampoco, tampoco resucitable). Lo muerto, lo que es necesariamente *otro*, no puede ser interiorizado bajo la lógica de un duelo que se ha conocido como “normal”, es decir, “un duelo posible, que interiorizaría en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y que sólo vive en nosotros (...)”<sup>57</sup>. Este duelo normal sería una presentización del otro ¿es posible, cuando el otro no volverá, en presencia, jamás hacia nosotros? Este es más bien un *duelo imposible*, que no admite anclaje de lo otro, respeta su alteridad; es figura de melancolía, que yerra su objeto, sin poder sublimarlo jamás. Sin embargo, el otro, la posibilidad del otro, sólo viene dada por que lo *conservamos en la memoria*. Debemos escoger una manera de leer la memoria que nos permita ampliar el sentido de esta obra. Es necesario preguntarnos ahora por esa memoria que guardan los signos, y su implicancia en esta (ya imposible) representación.

---

<sup>55</sup> Benjamin. Op. Cit. p. 383.

<sup>56</sup> Ídem. P. 403.

<sup>57</sup> Derrida, Op. Cit. 1989 p. 21

## *Entre la memoria y la alucinación*

*¿Piensas acaso que eres víctima de una alucinación? Tal vez. Pero ten en cuenta que se trata de una alucinación cuyo contenido puede matarte.*

¿Recuerdas? Esta será la apelación punzante que recorrerá toda la obra, y que, como motor escritural, nos introducirá en lo que ella misma evoca: *Pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida.*

Este recuerdo nos está vedado, yace oculto bajo el olvido: es el recuerdo de un instante, ¿un tiempo y espacio inaccesibles para la memoria, y para la narración?

Estamos así, en el problema de la representación. ¿Es posible entonces, re-presentar el instante, o bien “hacer crónica del instante”, habiendo ya esbozado una deconstrucción del instante? Y esto, que se refiere a la narración, está de hecho vinculado con el problema de la memoria. Pero debemos cuestionar esta noción de la memoria como *acceso* a un presente anterior que vincular al ser con su anterioridad, otorgándole así un principio de identidad, una correspondencia con su ser pasado. Propondremos, más bien, una memoria que, no es por lo tanto, una aprehensión del instante pasado, que pueda ser recuperable, sino huella operada por una diferencia:

“Si la memoria da acceso a la diferencia [...] la memoria de que hablamos aquí no está esencialmente orientada hacia el pasado, hacia un presente pasado del que se juzga que existió real y previamente. La memoria permanece con huellas, con el objetivo de “preservarlas”, pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras; vienen del futuro, del porvenir.”<sup>58</sup>

El otro ausente no se encuentra en nosotros como él mismo, sino sólo *como memoria* en tanto huella inscrita en nosotros, como vestigio del otro que sobreviene sólo mediante la muerte, y sólo a partir de esta posibilidad, esta finitud. Y este es el primer advenimiento del otro. Debemos detenernos en una diferencia necesaria: el yo que *memoriza*, no es igual al yo que *recuerda*, y en esta distinción radica la diferencia entre un duelo posible y un duelo

---

<sup>58</sup> Ibid. p. 68.



imposible, un duelo que *se quiere imposible*. Y veremos, como este duelo imposible está en relación con la grafía y la alegoría.

¿En qué se distingue, según Derrida, la memorización, de la recordación? En que una está en relación con una sustancia, y la otra con una *materialidad*. La recordación (Erinnerung), es la remembranza, la memoria interiorizante, lo que nosotros denominaríamos el “recuerdo”: el recuerdo como la reunión interior y *preservación* de la experiencia. Erinnerung es la memoria *viviente*.

La memorización (Gedächtnis): “es tanto la memoria que piensa [...] y la memoria voluntaria, específicamente la facultad mecánica de la memorización”<sup>59</sup> Paul de Man, explica, leyendo a Hegel que, para aprender algo de memoria, siempre es necesario olvidar el significado asociado a esa palabra, y así aprendemos una lista de *nombres*. Y el nombre, está ya dado por la posibilidad de la muerte.

“Al invocar o nombrar a alguien, cuando está vivo, sabemos que su nombre lo puede sobrevivir *y ya lo sobrevive*; el nombre comienza a acompañarlo en vida, diciendo y portando su muerte cada vez que se lo pronuncia al nombrar o invocarlo, cada vez que se lo inscribe en una lista, en un registro civil, o una “firma” o *signatura* [signature].<sup>60</sup>

Lo que une el nombre con una “sustancia” es así un eslabón vacío. *Una diferencia*. En este sentido, la memorización, la memoria pensante, carece de una sustancia, pero no de una *materialidad*. Y esta materialidad, esta grafía, y la posibilidad de su repetición (que se patentiza en el nombre como *signatura*, como inscripción) es la posibilidad de su supervivencia.

\*\*\*

El duelo, así llamado verdadero, implica una memoria en tanto remembranza. El duelo verdadero, la verdadera infidelidad “consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en identificar los despojos y en localizar a los muertos [...]. Es necesario saber. Es preciso saberlo. Ahora bien, es preciso saber quién y donde, de

---

<sup>59</sup> *Ibid* p. 63

<sup>60</sup> *Ibid*. p. 61

quién es precisamente el cuerpo y cuál es su lugar [...]”<sup>61</sup> . Situar, sitiar, delimitar el espacio y la temporalidad de ese Otro.

## Una escritura larvaria

“-Hamlet: Un cualquiera puede pescar con el gusano que ha comido de un rey y comer del pez que comió ese gusano.

-Rey: ¿qué quieres decir con eso?

-Hamlet: sólo demostrar cómo puede hacer camino un rey por las entrañas de un mendigo.”

William Shakespeare. Hamlet, Acto IV, escena II.

Las palabras nos recuerdan lo que ocultan de sí mismas, la grafía que ha inscrito la historia en ellas yace como borradura. Presencia de un silencio significativo que está más allá de su voz, significación que asedia al texto, más acá y más allá de su presente. Gedächtnis, recordación y memoria pensante, o palabras que se piensan, que se abisman, ocultando el yo de su propia inscripción.

Y tal es la ironía de las larvas. Larva significa en latín “fantasma”: es preciso develar el poder de una metafísica que ha aplastado la larva o motivo de la historia. Larva, umbral entre un estado y otro, ni lo uno ni lo otro, y ambas a la vez, aceleración infinita de los extremos en una unión (in)disoluble. Lo habíamos olvidado: larva, guarda en sí la marca de un futuro y un pasado, y tal parece ser lo que concluyó un científico al denominar a un gusano “larva”: ¡La maldita irresponsabilidad de la metáfora!

Larva no es cualquier gusano, no es, digamos, el nombre que recibe una lombriz: es aquel que fue, y que llegará a ser. Pero el inexorable destino del gusano radica en que su potencia se desarrolle, y que su ser ancle, se detenga ahí, en mariposa, escarabajo o mosquito. Y por mucho que todos los gusanos tengan el mismo aspecto, son, irremediablemente, la especie a la cual están destinadas ser. Pero un fantasma no anclará jamás, su potencia jamás se desarrolla, permanece como tal, permanece como posibilidad. Esa potencialidad anima, sin detenerse, en un ritmo infinito, en todas sus posibilidades.

Y este es mi gesto de amor hacia las larvas, que quiero compartir con ustedes.

Y esta es su doble ironía, y su belleza: la larva reside y habita en la carne, yace oculta corroyendo un cuerpo hasta transformarlo en calavera. La larva permite la historia, se

---

<sup>61</sup> Derrida, Jacques: Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional, Editorial Totta, Madrid, 1995 p. 19.

alimenta de la muerte para llegar a ser vida, pero en esta infinitud del ciclo vital, del que no podemos escapar, ni podemos fragmentar para olvidar a la muerte, la larva no permite la detención. Y entonces, aquello que fue, permanece como huella, como residuo, en lo vivo, como memoria de lo otro en lo uno. Y entonces, yo no soy yo. Otro habita en mí, el otro se vuelve mi posibilidad: tú posibilitas mi existencia. Y allí está el rey en las entrañas del mendigo, y aquí Farabeuf posibilitando mi escritura, que jamás se detiene.

Y estamos de vuelta en el terreno del espectro. “El espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar. Ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su apariencia en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la reaparición misma como reaparición de lo desaparecido. En espíritu y el espectro no son la misma cosa, [...] pero respecto a lo que tienen en común, no se sabe lo que es, lo que es presentemente. Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber.”<sup>62</sup> El fantasma se resiste a la ontologización, a diferencia del muerto que está ubicado, situado y sitiado en un lugar preciso, el fantasma no habita, no reside, sino que asedia. El fantasma, por lo mismo, desafía la lógica de la y de la identificación. Se resiste a todo saber.

## EL SUPLEMENTO

*El olvido es más tenaz que la memoria*

“[...] ¿pero qué ocurriría si la memoria de esta clase ya estuviera operando en la relación del presente mismo con su propia presencia? ¿Qué ocurriría si hubiera una memoria del presente y que lejos de adecuar el presente consigo mismo dividiera el instante? ¿Qué ocurriría si inscribiera o revelara la diferencia en la presencia misma del presente, y así, por el mismo indicio, la posibilidad de ser repetido en la representación?”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup>.Derrida, Op. Cit. 1995 pp. 23.

<sup>63</sup> Derrida, Op. Cit. 1989 p. 70

¿Cómo pensar la representación, de otra manera, sino como aquello que excede a la no- plenitud de un instante? Esta disyunción del instante, que permite la repetición, da la posibilidad de la representación, no ya como volver a presentar el presente (porque, esto, es una paradoja que destituye la presencia) sino, más bien, como aquello que se añade<sup>64</sup> a la no plenitud de la presencia. Esta disyunción, implica que la memoria como recordación o Gedatnichts, esté operada por un olvido, un olvido de sí que implica un vaciamiento del signo, que permite el desencadenamiento de una re- significación sin límites: los significantes, andan por ahí como cadáveres, o... más bien como fantasmas, porque el duelo en la alegoría permanece imposible: “La alegoría habla a través de su efecto- fantasma, de allí también la disyunción a-simbólica”<sup>65</sup>

La escritura en Farabeuf o la crónica de un instante, es una escritura larvaria, está más allá y más acá de la vida. Ella, él, el doctor Farabeuf, la enfermera “(...el texto se irrumpe y se repliega, deja volver a las voces como un registro sin fin- ...)”<sup>66</sup>

*Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible, un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa.... (...) somos un pensamiento secreto.*

“Si la alegoría es disyuntiva, una alegoría de la disyunción siempre será una reflexividad desarticulada, una alegoría de la alegoría, que jamás puede, en su autoreflexión especular, articularse a sí misma, encajar consigo misma. Su memoria prometerá, pero nunca brindará la oportunidad de re-cordarse a sí misma, para la *Versammlung* en que un pensamiento del ser podría congregarse a sí mismo”<sup>67</sup>.

*No importa para nada ya tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esta casa [...] o tal vez eres un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un*

---

<sup>64</sup> El suplemento no es solamente una añadidura: para ser añadidura es preciso que aquello a lo que se le añade algo, tenga en sí una carencia, y en este sentido, ¿cómo puede darse una presencia absoluta? Es por ello que el suplemento no es solo un excedente: “(...) el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa en lugar de; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que tiene-lugar.” Derrida, Jacques: “ese peligroso suplemento” en De la gramatología. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1971, pp. 185

<sup>65</sup> p88

<sup>66</sup> Derridá, Op. Cit. 1975 p. 436.

<sup>67</sup> Derrida, Op. Cit. 1989. P. 84

*rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro. [...] Pero tu memoria no alcanza más allá de aquel rostro....*

¿Y no es justamente este olvido de sí, esta disyunción entre un nombre, -Farabeuf- y su identidad, lo que posibilita la aparición de lo otro? El espejo, lejos de congregar al yo con su identidad, la desestabiliza: el espejo que deforma, no es otra cosa que la tropología, o lenguaje que se exhibe en su calidad de lenguaje, como disyunción entre la presencia y el sujeto, pero también como primera posibilidad del advenimiento de *lo otro*. “<<En nuestro país, dijo Alicia, no hay más que un día al mismo tiempo>>. Hay que pensar que el extranjero se aloja en la repetición”<sup>68</sup>.

*¿Ve usted? La existencia de un espejo enorme, con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación de los hechos.*

---

<sup>68</sup> Derrida. Op. Cit. 1975. P. 435

*Sócrates, mi hámster, me dijo desde su jaula: “conócete a ti misma”.*

*Y yo le respondí:*

*Lose yourself.*

*Al día siguiente estaba muerto, y yo escribiendo.*

## Está desquiciada

He tenido que leer, para aterrarme con la posibilidad de la memoria que me asedia como las tenazas de esa tarde de mil novecientos noventa y dos.

Este es el espanto y la delicia de nuestro cuerpo, y podría desgajarte la piel con una sola conjetura fúnebre, arrastrarte a algún lugar de una hebra sin comienzo. Te vi salir por la mañana, te observé mientras ibas por un sendero gritando “está desquiciada”, porque te dije que había visto un fantasma. Pero ya de vuelta en esta habitación, nuestras voces se habrían borrado cuando una canción que tuerce los instantes comenzara a salir de ese disco, y se habrían ido confundiendo con una melodía que exhala tinta, tinta azul entre tanta sangre desbocada, cáliz del cuerpo (no) nuevo (y no) eterno, que sería derramado sobre nosotros (pecadores). ¿Recuerdas? tenemos un hijo bastardo creado en el azar de la violación de los tiempos, un rito somnoliento bajo una noche azul. Y entre tanto, el efluvio siniestro que dejaste en el borde de esa cama, se ha venido metiendo por estos orificios, en los intersticios de este texto *donde no cabe* nada. Para invocar las lágrimas de Leteo, nos hará falta más que la muerte.

No importa por dónde comiences, ni dónde acabes. Tarde o temprano nuestras uñas se desgarrarán de nuestros cuerpos:

las mías primero por haber rasgado tantos lienzos...

*Pero al llegar ante la puerta cerrada de aquel salón te hubieras detenido un instante para percartarte de que existía una presencia que te aguardaba y que te acogería más allá de aquel quicio y tu memoria hubiera evocado el tumbo de las olas, creyéndote, por un momento, a la orilla del mar.*

Esta escena insiste: traspasar el umbral, ir más allá del quicio, de la juntura o engranaje. La escena (y el escenario como alegoría del texto, en tanto es el espacio donde tiene lugar el espectáculo, espectáculo que es en sí, toda la escritura de Farabeuf), está en-marcada y de-

marcada por el umbral y el espejo. La escritura es un juego de reflejos<sup>69</sup>, un laberinto donde aquello que se juzga real, *el acontecimiento memorable*, yace perdido. Jamás tenemos acceso a un cuerpo originario, la referencia a una realidad anterior se pierde en el juego abismal de los espejos, de las miradas, de las fotografías y las voces, y entonces solo hay cuerpo, y pliegue del cuerpo para crear la ilusión –el espectáculo- de la profundidad, del interior / anterior, la esencia presente, el instante y la significación albergada dentro de. La escritura suplementaria de Elizondo abandona la dialéctica forma- fondo, origen-reflejo. Nada es más real, ni está más vivo que lo que se exhibe, y la escritura se desarrolla como el juego de reflexión indefinida: esta es la poética caleidoscópica de Elizondo. *-Mira-le dijo, mostrándole aquel cuerpo desgarrado- lo sé todo porque lo pude ver a través del espejo que era como un testigo de todos nuestros actos.* En ese juego de reflejos todo se repite, apuntando hacia sí.

*En tal caso, ¿a qué se debe que en su descripción de la copia del cuadro – se trata en realidad de una famosa tela del renacimiento veneciano- la otra mujer, (o tal vez la Enfermera misma) la haya descrito de tal manera que el emplazamiento de los dos personajes principales de la pintura – que representan simbólicamente “el amor sagrado” y “el amor profano” se encuentra trastocado.”*

En la alucinación, esta es la rebelión de los espejos. El testigo infiel, que refleja otra cosa, no ya lo que somos, quizás, lo que hubiéramos querido ser, lo que fuimos en el recuerdo de otro que nos está olvidando, lo que seremos. Mi reflejo quiere estrangularme el cuello, estirarme hasta que pierda la cabeza. Matarla a ella, a la otra, a la que no puede vestirse de enfermera, a la que se resiste al amor profano. La que no quiere morir, porque asegura que se conoce demasiado a sí misma como para perder la cordura, se toca amorosamente, ahoga un grito de placer. Me miro, me veo diferente: el ser cruel y bello, vestido siempre de blanco, va tomando los ribetes de la vulgaridad; un portaligas, una peluca de largos cabellos negros, labios rojos, se confunden con sangre que mancha el traje, efluvios de una muerte que ya ha sucedido, o que quisiese suceder. Descruzando las piernas en el borde de una pileta, se pueden intuir otras cosas entre los pliegues de la sotana. Te estoy seduciendo. Al

---

<sup>69</sup> Debemos tener en cuenta que espectáculo y espejo comparten la misma raíz latina.

parecer, la única parada en mi camino soy yo misma: desde hoy, el espejo ya no responde a mi voluntad.

Se turna el amor profano con el amor sagrado, en este juego he perdido de vista lo que podríamos llamar, la verdad. Amor profano de las palabras, han desacralizado la unión que nos hizo creer en el símbolo, amor que a la vez es más sagrado, nos va reuniendo con la muerte, con un amor infinito hacia ti, hacia lo que no soy yo, hacia aquellos que han nacido sabiendo, de antemano, que estarán muertos, y por amor a las piezas de arte que podemos leer intertextualmente en esta obra:

“Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues, por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imonerse enérgicamente la alegorización de la phýsis. Por ello, los personajes del Trauerspiel mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres. [...] Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres.”<sup>70</sup>

Mientras miro con desconcierto una imagen, el espejo es un punto de inflexión a la mirada: *Y antes de aquel encuentro inexplicable me hubieras dicho que no bastarían todos los espejos del mundo para contener esa sensación de vértigo a la que te hubieras abandonado para siempre, como te abandonaste a la muerte que reflejan los ojos de ese hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas.* Digo que vivo en el vértigo de estarme perdiendo, sin embargo, esa ley que toma la forma de lo performativo me ilusiona con la congregación de mi propio ser; se turna con mi firma que a-firma una pérdida.

Entonces, no hay más muertos ni más vivos, digo, no hay gradualidad. Solo fantasmas. Alucinamos. Más allá del quicio; el cruce del umbral es alegoría de la disyunción, alegoría de la alegoría, -en tanto la alegoría es en sí la figura de la imposible congregación de la palabra y el significado-. Se impone una voluntad de olvido, algo se borra y persiste una materialidad, un cuerpo o cadáver que toma la voz de lo otro: “los espectros, lo mismo que

---

<sup>70</sup> Benjamin, op. Cit. pp 439



las alegorías, pertenecen al reino del luto; surgen atraídos por el entristecido, que rumia sobre los signos y el futuro”.<sup>71</sup>

Una opción consiente por el olvido, por un *olvido más tenaz que la memoria*, el olvido de un nombre *¿de quién es ese cuerpo que hubiésemos amado infinitamente?* y el olvido de un cuerpo: “[...]cuando el rostro de la mujer que se ha vuelto bruscamente hacia él y encuentra el rostro del hombre, éste, por un momento, no la reconoce porque piensa que se trata de otra mujer.”

*Hubo algo, no obstante, que en el primer encuadre le desagradó cuando se asomó por primera vez al vidrio despulido con la cabeza cubierta por una franela negra: el letrero en inglés de una casa comercial que aparecía en el fondo de la composición. Pero al cabo de una breve reflexión llegó usted a la conclusión de que en realidad ese letrero no importaba, pues era posible recortar posteriormente el cliché a la medida de sus deseos, ¿no es así?*

Olvido necesario u ocultamiento de un centro para iniciarnos en el juego. Todo comienza a simple vista, en una imagen, una fotografía de un supliciado. Recuerdo la primera vez que tuve el libro entre mis manos: busqué presurosa la fotografía, me habían hablado de ella. La encontré en cualquier sitio del texto, incluso cambiaba respecto de la edición. Fue una imagen punzante, un momento en que me sentí, incluso, desfallecer. Las piernas me temblaron al ver la cara de regocijo del supliciado. Miré su abdomen, sus brazos mutilados. Era una imagen poco nítida, el claro oscuro disimulaba la tortura: solo quedaba una huella de lo que había sido en realidad, y lo que tenía en mis manos era una imagen sin principio ni final, todo se insinuaba y difuminaba, como el velo que oculta la carne, es necesario confesar que la sombra me erotizaba. Yo deseaba ver más, deseaba con desesperación una imagen legible. Pero la borradura me permitió –nos permitió– aventurarnos en otros sentidos. Entonces comencé a leer, y me percaté que lo que yacía borrado en la imagen también permanecía borrado a la lectura, porque el texto, suplementario de la fotografía, devoto de una imagen que se intenta *colmar* en cada fragmento, de un instante que se intenta narrar, nos devolvía sólo un reflejo, una mirada. Miraba la mirada, era partícipe del deseo de alguien más: lo que nos incita es ya otra cosa, algo que no podemos asir. La

---

<sup>71</sup> Benjamin. Op. Cit. 413.

escritura nos está olvidando, y somos quizás el recuerdo remotísimo de quien prescribe, y en ese olvido radica la posibilidad del juego. La imagen recortada al antojo del doctor Farabeuf, el deseo de Elizondo de entrever en el cadáver los rasgos de una mujer, una cámara fotográfica expuesta al azar de la visibilidad de un día lluvioso en la plaza de Pekín, mi propio cuerpo y sus infinitos reclamos: ¿cuál es el comienzo?. El comienzo de mi juego – juego de lectura y de deseo- es la herida, el azar de una puñalada practicada por mis ojos. La imagen- reflejo es el visaje, el centro descentrado que desencadena los deseos, como plantea Derrida:

“La estructura debería estar centrada. Pero este centro puede ser o el pensamiento, como lo era clásicamente, como un creador o ser, o un lugar fijo y natural; o también como una deficiencia, digamos; algo que haga posible el libre-juego, en el sentido en que uno habla del “jeu dans le machine”, del “jeu des pieces”, y que recibe – y esto es lo que llamamos historia- una serie de determinaciones, significantes que no pueden convertirse en significantes excepto si comienzan por esta deficiencia.”<sup>72</sup>

La narración comienza – se desencadena- en el momento en que el doctor Farabeuf cruza la puerta, obertura de un lente, y recorte de un espacio que hace posible la aparición y advenimiento de lo otro, de un registro sin fin de voces, voces sin cuerpo, *dislocadas*, desquiciadas, y como si ello dijera poco, la apertura, el corte iniciático dado por un olvido y el comienzo de la alucinación: “¿quién se hubiera dejado matar por el roce de un muñón tumefacto, si lo que éramos ante aquel espejo era la imagen de una mentira ociosa, de una ilusión sin sentido forjada por la pericia siempre precaria, pero a veces certera, de un mago inepto tratando torpemente de imponer nuestra presencia intangible, de sugestionar con nuestra irrealdad a un grupo de dementes o de idiotas en una función de festival de manicomio?” Alucinamos con fantasmas, con espectros, sombras de paso fugaz que vemos sin tener jamás la certeza de haberlas visto: figuras que desdoblan el espacio, unidades de lectura, lexias recortadas, deslindadas de un contexto primigenio: “El fantasma me gusta porque se mantiene concomitante con la conciencia de la realidad (la del lugar donde estoy); así se crea un espacio doble, dislocado, escalonado, dentro del cual, una voz [...],

---

<sup>72</sup> Derridá, Jaques: estructura, signo, juego. Pp 209

como en la marcha de una fuga, se pone en posición indirecta: algo se trama; es, sin pluma ni papel, un comienzo de escritura.”<sup>73</sup>

Esta concomitancia es la del quicio que, a la vez que disloca, reúne, como la figura misma de la alegoría: en la imposible reunión del yo consigo, aparece *lo otro*: la estrella de mar siendo cadáver y este siendo signo *liú*, y este siendo cuerpo y supliciado. El coito siendo herida, la herida siendo escritura, el cuchillo siendo lápiz, el cuerpo siendo texto: ningún signo ancla, ese es el juego de los reflejos que han traicionado el origen, el espejo que obliga a una lectura oblicua. El juego es la transmutación infinita: él, ella, el doctor Farabeuf, la enfermera: poco importa su identidad real; solo se trata de conferir máscaras, de arrostrar, de impostar una voz al otro que jamás está presente. Se trata de distribuir los cuerpos y desfigurarlos, mutilarlos, trastocarlos en la lectura: “*Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es recuerdo. Soy cacapaz de imaginarme a mi misma convertida en algo que no soy, pero en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar*”. En el olvido del nombre, en el vaciamiento de la grafía (grafía que permanece como imagen que no es recuerdo interiorizante), se nos da la posibilidad de la lectura: la alegoría es prosopopeya: “la ficción de un apostrofe a una entidad ausente, difunta o carente de voz, plantea la posibilidad de la respuesta de ésta, y le confiere el poder del habla. La voz cobra boca, ojo y finalmente rostro, una cadena que manifiesta la etimología del nombre del tropo *prosoponpoiein*, conferir una máscara o rostro (prosopon).”<sup>74</sup>

*El rito es nada más mirarlo...* iniciarnos en el rito es verme visto por el otro, entrar en la cadena abismal de los espejos. Rito que oculta el origen, rito y juego que comparten el nacimiento en una época anterior a la de esta memoria. Rito que se establece en la repetición, en la conciencia de que lo acontecido no resucitará jamás. Y sin embargo, retorna demarcando puntos equidistantes en la temporalidad, punzando el damero del tiempo, trastocando la línea para afirmar que lo recordado vive entre nosotros ¿entre (nos)otros?. Rito que confiere máscaras, enrostra a un muerto para hacerlo legible. Por eso amo el día de todos los muertos, porque por una noche el memorándum del espectáculo nos

---

<sup>73</sup> Barthes, op. Cit. 1975. Pp 96

<sup>74</sup> Derrida Op. Cit. 1989. pp

recuerda la finitud de la vida, y la escena se puebla de fantasmas. Entonces se abre paso al juego, al trastocamiento de la realidad por parte de estos otros que han venido; las tumbas se abren, y, por una noche, los difuntos no son localizables. Y somos nosotros mismos, creyéndonos, por un momento, fuera de la realidad, tomando la voz del ausente. Solo puede durar un instante, debe ser olvidado cada año: debemos matar a Mnemon.

Alma en pena que intuyo, circularidad del retorno de una escritura si origen ni fin, un cierre inconcluso que confirma la sola idea de un paréntesis de corchetes infinitos. ] [. Y todo lo que está entremedio es lo que llega a nosotros en el formato de un libro, de un cuerpo (corpus y cadáver), una suspensión... *Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?...*

Hay un fondo sin dimensiones, un pliegue impenetrable, donde yo misma yazgo muerta. Ya no. He renunciado a los cubos, al espejo que bordeando la identidad responde obediente. Amar los puntos de inflexión, el espacio que se oculta a la mirada, donde no me encuentro jamás ante mí.

*Si, entonces comenzó a llover y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprensible – terrible tal vez por carecer de significado- un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado.*

El trazo, el cuerpo de la escritura. Derrida apunta: “El don (doron) de Mnemosyne insiste Sócrates, es como la cera donde todo cuanto deseamos preservar en la memoria se graba en relieve dejando una marca, como la de los anillos, correas o sellos. Preservamos nuestra memoria y conocimiento de ellos; luego podemos hablar de ellos, hacerles justicia, mientras su imagen (eidolon) permanezca legible.”<sup>75</sup> La unión entre escritura, trazo y memoria parece ser indisoluble, mientras esta *permanezca legible*: ¿Qué sucede cuando el soporte mismo borra la escritura? ¿Cuándo escribimos sobre el vidrio o la arena, cuando el trazo sólo dura un instante, para luego tornarse ilegible? ¿Cómo recordar, y luego, hacer justicia del pasado? El trazo sobre el vidrio es el *liú*, el ideograma que representa al desollado, siendo él mismo alegoría del cadáver: “Con su teoría de que toda imagen no es sino ideograma, acierta justo en el centro de la concepción alegórica. En el contexto de la alegoría, la imagen es tan solo signatura, solo monograma de la esencia, no la esencia

---

<sup>75</sup> Derrida, Op. Cit. 1989 p. 39

misma en su envoltorio. Sin embargo, en sí misma la escritura nada tiene de meramente utilitario, no queda eliminada como escoria durante la lectura. Ella entra en lo leído como “figura” suya”.<sup>76</sup> El nombre es lo que se presta a la repetición, lleva nuestra posibilidad de muerte, nos sobrevive, es lo que le prestamos al otro en el momento de nuestra muerte para “hablar en nombre de”. Nombre que es en sí duelo, nombre que es a su vez trazo y signatura, cuerpo, cadáver que permanece para re-significar. Así se reivindica el cuerpo en el seno de la escritura de Elizondo, cuerpo que es por sí mismo aún sin vida, cuerpo por mor del cadáver. No hay significado más allá de la muerte: hay significación en la muerte.

*Porque en esa capacidad de comprender lo que ella hacía al azar y sin sentido, por un capricho, residía la concreción y el significado del ser que ella se imaginaba, un ser anticuado, cruel, bello, vestido siempre de blanco, que se acoge a una caricia sangrienta y en cuyas manos lívidas persiste para siempre la sensación de una materia viviente, viscosa, que se pudre lentamente entre la punta de los dedos, un ser inolvidable que todo lo que toca lo vuelve inolvidable y que se cuele, de tan inolvidable, en la memoria y los recuerdo de quienes nunca lo hubieran conocido.*

Destruir el abismo entre quien se es y el deseo, me miro desear(me) siendo lo otro, y entonces la respuesta tiene más que ver con una idea de suicidio. Estas llegando, estas en mi puerta, yo te aguardo mientras recorto de los diarios las palabras que servirán para adornar ese juguetito que me obsesiona, tan perverso como tus palabras y el reverso de tu corazón ilegible que intuyo solo cuando nos tocamos en el espejo donde ya han cobrado realidad otros seres (tal vez una era yo misma, pero ya no recuerdo el otro rostro) ; esta es esa hora, y estas a punto de llegar, y estas llegando, con un largo abrigo empapado por la lluvia que te sacarás cuando acabes de decirme algo que no comprenderé jamás . Las hojas no le temen a la muerte porque conmemoraré con el cuerpo de aquel texto desmembrado, sacrificado, una fecha, un acontecimiento inmemorable que regresa cada año para que recuerde que ha venido a nuestra realidad un rostro. Y miro por la obertura, quisiera retener el instante, grabarlo como un rayo de luz sobre mi memoria. Pero la memoria ya no retiene nada.

---

<sup>76</sup> Benjamin, op. Cit. p. 435

Quiero aprovechar esta reflexión para exhibirme, para compartir con ustedes una escena de terror. Hubo una época en la que un sueño se me repetía todas las noches, y tenía miedo de dormir. En una habitación que simulaba un escenario, con un solo foco en el medio, podía distinguirme: yo era dos. Era a la vez un yo de carne y también mi propio fantasma. También era el espectador, y la que soñaba, el taumaturgo y el lector. En la escena quería recomponerme: mis yo querían reunirse, congregarse consigo: lo único dotado de movimiento era el fantasma que había logrado liberarse de mi propio cuerpo; y de tanto pánico al encierro me repetía: entre todas las piezas y cuerpos que podría habitar, prefiero ser, yo, mi propio sepulcro.

*Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro, el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa, o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente al que en realidad tiene.*

Quisieras regalárteme muerta, y mientras te maldigo amorosamente tomo entre mis brazos caídos tu cadáver hecho girones por un lápiz punzante que como una daga ha tatuado en tu cuerpo la vida, esa vida de la que tu eres afirmación, desde siempre y para siempre en esta danza en que nuestro cuerpo despedazado se confunde, ya no hay forma, escritura, no hay manera siquiera, sólo el estremecimiento eterno de tus miembros, de tus brazos que tomo por míos; y entre tus pliegues me travisto en cala marchita, en prostituta no nacida, y en cauce que penetrando en la tierra ha creado un idioma ilegible, una grafía cadavérica que se repite, y se repite en tu frente coronada de estrellas –de mar. Canto de sirena, cuyo cuerpo es alegoría del destierro de todos los reinos inexistentes, ¡jarráncame hasta la última palabra! hasta sangrar, para regalarme muerta al coito de nuestro abismo eterno, ese que hemos preparado como un rito en la penumbra de una memoria caleidoscópica de días anteriores y venideros, y ya no somos nosotras, somos gemas heridas ante un tropel de enormes y crueles espejos. ¿De quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?

## BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Theodor: “El ensayo como forma” en Notas de Literatura. Ariel, 1962

BARTHES, Roland:

- “La muerte del Autor”. En: El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987.
- Roland Barthes por Roland Barthes. Monte Ávila Editores, París, 1975.

BENJAMIN, Walter: “El origen del trauerspiel alemán”. Obras Completas, Libro I, Vol. I, Abada Editores, 2006, pp.375-459.

CERDA, Martín: La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo. Tajamar Editores, Santiago, 2005

COROMINAS: Diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Ed. Gredos, 1954.

CULLER, Jonathan: Sobre la deconstrucción. (Cap. II), Cátedra, Salamanca, 1984.

DELEUZE, Gilles: Kafka, por una literatura menor. Era Ediciones, México, 1983. pp. 8

DE MAN, Paul: “La retórica de la temporalidad”. Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp.207-253.

DERRIDA, Jacques: “Ese peligroso suplemento”. De la gramatología. Argentina, Editorial SigloVeintiuno, 1971, pp.181-208.

- “La diseminación” en La diseminación. ed. Fundamentos. Madrid, 1975.
- Tiempo y presencia (Ousía y Grammé). Tr. Patricio Marchant. Editorial Universitaria, Santiago, 1971. Edición electrónica de la escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS
- “La differánce” en La voz y el fenómeno. Ed Pre-textos. Madrid, 1977.
- “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en La escritura y la diferencia, Anthropos, Madrid, 1989
- Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional, Editorial Totta, Madrid, 1995 p. 19.

- “Estructura, signo, juego en el discurso de las ciencias humanas”. En Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Barral Editores, Barcelona, 1972.

SCHOPF, Federico: “Más allá del optimismo crítico”, en: Alonso, María Nieves La crítica literaria chilena. Editora Aníbal Pinto, concepción, 1995.

-  
-

ROJAS, Sergio: “Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer” en: Materiales para una historia de la subjetividad. Ed. La blanca montaña. Santiago, 2001, p. 11

SARDUY, Severo: “Escrito sobre un cuerpo” en Ensayos Generales sobre el barroco. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 1987. Pp. 247