



UNIVERSIDAD DE CHLE

Facultad de Filosofía y Humanidades.

**Departamento de Literatura.**

**FARABEUF:**

O LA ARCHIESCRITURA DE LA ESCRITURA.

**Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica  
con mención en literatura.**

**AUTOR:**

Óscar Esteban Polanco Medina.

**PROFESOR GUÍA:** David Wallace Cordero.

**Santiago, diciembre de 2006.**

**Indice.**

<b>1. Indice.</b>	1
<b>2. Farabeuf: O la archiescritura de la escritura.</b>	2
<b>3. El cine y la muerte: apéndice (1)</b>	34
<b>4. Una relación pornográfica: apéndice (2)</b>	56
<b>5. Bibliografía.</b>	76

### **Hsiao kuung de ren o los hombres del pequeño trabajo. (Introducción)**

La escritura de una novela es una cuestión de memoria crítica y de presencia constante de todo el vastísimo continente que es la frase con la que empieza. En esa forma primigenia tienen que caber todos los pormenores tácitos de la frase con que termina y antes de escribirla es necesario analizar su extensión, como si se tratara de un minucioso desbridamiento, una acuciosa determinación de *grados* de infinito. Pero sería un descabalamiento de la escritura si ésta no da por resultado esa cifra de azar que impregna hasta el método más acucioso.

Salvador Elizondo, *Cuaderno de Escritura*. (p. 13).

### **La letra materna.**

*Farabeuf* es la primera palabra de una escritura. Pero, ¿de qué escritura? ¿Dónde se origina una escritura? ¿Por qué una escritura? Todas estas preguntas me arrastran a un desbridamiento de la cuestión de la escritura, ¿cómo realizar ese desbridamiento? Desbridamiento que, según Salvador Elizondo, es anterior al acto de escritura, desbridamiento que deja a la escritura atada a la postreridad; estrategia última que se debate con todos los demonios que, antes de ella, el desbridamiento, la separación, sembraron –diseminaron– en su camino.

Cuando escribo *Farabeuf*, estoy escribiendo ese momento anterior a mi escritura. Cuando Salvador Elizondo escribió “¿Recuerdas...?” estaba escribiendo un momento anterior a su escritura. Este es el momento crucial –y lo crucial es lo que siempre ha estado allí– cuando escribo (acerca, con y por) *Farabeuf* soy postrero a *Farabeuf*, derivado, imperfecto, nada puede estar dicho de mejor manera que en esas letras que me solicitan. Cuando Salvador Elizondo escribe,

“¿Recuerdas...?”, esa, es ya una frase perfecta, detrás de ella, no hay nada, solamente escritura. Ella es él, él es ella.<sup>1</sup>

Su escritura es el primer momento, el momento original, incorruptible en tanto cierta concepción de escritura. Es la escritura sin origen, la escritura de una tachadura. El impulso propio, lo que no traduce nada, porque esa nada (nunca) ha sido borrada.

### **Un sufrimiento especial.**

Ahora es preciso determinar la situación de mi escritura. Mi escritura es el intento de leer *Farabeuf*; el despliegue de mi memoria crítica, de todo lo anterior al momento en que estas palabras se despliegan, es, en términos de aquello que en mi trabajo crítico se me vino imponiendo –en el trabajo que *Farabeuf* realizó en mí– una traducción.<sup>2</sup> Una forma derivada, un trabajo, una dislocación, de mi letra materna.<sup>3</sup>

En oposición a *Farabeuf*, *solamente –soy– simple escritura, sólo soy un reflejo. Soy lo que Farabeuf desmantela, lo que Farabeuf desconstruye cuando soy capaz de entregarme a su escritura.*

*Soy el intento de desarraigarme de cierta concepción de escritura que, desde los primeros intentos, se incrusta entre el objeto que uno lee –que uno re–escribe– y que uno traduce desde, lo que se podría decir, mi letra materna. Soy un sufrimiento especial que se despliega por mi conciencia de estar soplado en esta escritura, por ser un soplo, una escritura sostenida de una escritura otra, a punto de ser olvidado.*

Este sufrimiento especial no es patético, es el goce del texto, el goce en el desmembramiento –desconstrucción– de una escritura que resulta ser mi escritura materna, occidental, metafísica, que refleja la escritura de la presencia.

---

<sup>1</sup> “Supongamos que la obra está escrita: con ella ha nacido el escritor. Antes, no había nadie para escribirla; a partir del libro existe un autor que se confunde con su libro. Cuando Kafka escribe al azar la frase: “Él miraba por la ventana”, se encuentra, según dice, en una especie de inspiración tal que esta frase ya es perfecta. Es que él es su autor; o, mejor dicho, gracias a ella él es autor: de ella obtiene su existencia, él la ha hecho y ella lo ha hecho, ella es él y él es por completo lo que ella es.” (Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”. En: *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 16 –17.

<sup>2</sup> “Lo que la traducción revela es que esta alienación llega a su fuerza mayor en nuestra relación con nuestra propia lengua original, que la lengua original dentro de la cual estamos metidos es desarticulada de un modo que nos impone una alienación especial, un sufrimiento especial.” (De Man, Paul. “Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamín.” En: *La resistencia a la teoría*. Visor, Madrid, 1990, p. 131).

<sup>3</sup> He elegido, en vez de hablar de lengua materna, en un acto de perversión, hacerlo de una letra materna. Debido al fetichismo de la letra que paulatinamente se impuso.

## **La juntura.**

Jacques Derrida realizó el pensamiento de la diferencia entre la escritura fonética y la archiescritura en *De la Gramatología*, lo hizo a través de su reflexión sobre los modelos estructuralistas. Él habitó la estructura para desconstruirla, pues bien, lo hizo mediante la fuerza de la teoría, mediante la reflexión –la escritura.

Salvador Elizondo muestra otro camino de realizar esta diferencia, la manera de la literatura, en la que la reflexión está incrustada en la palabra poética –la escritura.

Entre estas escrituras, en la unión circunstancial de ambas en el espacio de mi escritura, que es el derivado de ellas, se produce la juntura, la tensión de la idea (Derrida) y la manifestación (Elizondo).

Esta juntura determina un camino, que he suspendido, una red compleja –texto, tejido– en que se bosqueja mi objetivo: la equidistancia entre la letra literaria y la letra teórica. La problemática de su relación, no como reflexión, sino como manifestación; entregarle a la escritura poética la posibilidad manifiesta de solicitarme, de cuestionarme, de borrarame.<sup>4</sup> La juntura es el borramiento de la diferencias, en un espacio que resalta más la diferencia.

## ***Si ella es, entonces yo soy...***

*Si ella es, quizás por gracia de ese hombre llamado Jacques Derrida, si ella es –y se le permitió ser archiescritura– distinta de mi cuerpo, una escritura sin origen, ni en el habla ni en la experiencia; una letra que lo dice todo, una escritura loca, pues sí... eres inviolable, y si eres inviolable, impenetrable, qué soy yo, que me acerco a ti para leerte, ingenuamente, pues, quizás soy la otredad, la alternancia de la diferencia, entonces, solamente soy tu reflejo, ¿solamente soy por tu reflejo y sin ti, acaso, podría existir? ¿Si tú eres aquello, entonces yo seré lo otro, en mi eterno diferir de ti? Un gusano que vive de tu carne muerta, muerte que nunca estuvo más viva. Entonces, yo soy esto, la presencia, la escritura. Tú eres eso, y me haces ser esto, tú eres archiescritura, eres muerte, ausencia, y yo, sólo porque a ti se te entrego la gracia de ser eso, yo soy lo que tú me haces ser, un reflejo a punto de ser olvidado por tu labilidad.*

*Si ella es archiescritura, entonces yo soy escritura.*

## **Esta peligrosa diferencia.**

---

<sup>4</sup> Estos son los momentos que se destacan en cursiva.

“*Si ella es archiescritura, entonces yo soy escritura.*” Este es el nudo teórico de mi escritura sobre *Farabeuf*. La diferencia que posibilita la confusión –el juego– en la bastardilla y que instaura las huellas del desplazamiento poético de la escritura a la archiescritura en *Farabeuf*.

Mi escritura es la recolección de esas huellas en el proceso escritural de *Farabeuf*. Aunque, sin duda, puede resultar sospechoso este movimiento de escritura a archiescritura, y más que sospechoso, la diferencia que instauran ambas concepciones de la escritura es peligrosa, se podría pensar que hay una batalla, una oposición entre ambas nociones, aunque, más bien, hay un contraste, un desliz de la escritura en la que ella sale de su dominio habitual y se entrega a la perversidad, al goce de ser penetrada por otra noción, al goce de ser torturada por otra noción de escritura.<sup>5</sup> Al disfrazarse.

### **El (no) abandono.**

*Farabeuf*, esta es la palabra primigenia que engloba mi escritura, la palabra que pretendo traducir desde la archiescritura hasta la escritura y, antes de comenzar, sería preciso escarbar en ese instante en que uno, preso de la escritura, abandona su objeto.

Este momento de abandono está caracterizado, en la mayoría de las veces, cuando, ya sea en un afán crítico de precisar un concepto –quizás siquiera una noción– ya sea en un afán de otra índole, se evade la primera palabra, eludiendo así, el origen. Origen que ahora, con *Farabeuf*, es imposible de abandonar.

Sin embargo, el “abandono” tiene, en este contexto, dos significados. Me refiero, en primer lugar, al abandono crítico que deja en orfandad al objeto de estudio y, en segundo lugar, el abandono de mi escritura. Este último punto es muy ambiguo, ¿orfandad de mi escritura o arrobamiento de mi escritura, o quizás, de manera inclusive más temible, abandono de fracaso?

Hay que abandonar(se) y ni siquiera dejar la posibilidad de que, un momento de esa índole, en el que *Farabeuf* pueda quedar en orfandad, llegue. Hay que abandonarse a la escritura, con una serie de actos que toman características sacrificiales, actos, como por ejemplo: ¿y qué sucedería si tomo esta palabra, *Farabeuf*, y la sigo hasta (no) alcanzarla? ¿Qué resultaría si sigo ese epígrafe y esa juntura, si sigo mi origen, afirmando más la escritura para abandonarla? ¿Es posible el abandono por hartazgo, por exceso? Es posible el (no) abandono. Desde el momento en que un

---

<sup>5</sup> “Pero, ¿se dudó alguna vez que la escritura fuera un vestido del habla? Para Saussure inclusive es un vestido de perversión, de extravío, un hábito de corrupción y de disimulación, una máscara la que es necesario exorcizar, vale decir, conjurar mediante la buena palabra.” (Derrida, Jacques, *De la Gramatología*, Siglo XXI, S. A, Bs. As., 1971, p. 46.

fragmento de uno puede abandonarse, mientras el resto del cuerpo permanece en la juntura, todo atado por el pequeño trabajo, con sola una mano y una sangre liberadas, que escriben.

### **El fin del comienzo.**

Esta larga introducción es fruto de un trabajo de precisión, de esterilización, de cautela con respecto a mi objeto. No he querido definir conceptos de manera separada a una cuestión de *Farabeuf*, no quiero romper la juntura que establecí. Asimismo, estas palabras introductorias son en sí, una juntura, de forma más literal decir:

“Cuatro de ellos ejercen una función pasiva aplicando la tensión de las ligaduras, mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos en los que la distensión de los tejidos, de los tegumentos, de las masas musculares, faciliten los tajos de la cuchilla.”<sup>6</sup>

Esta es la función que cumplen las palabras, en lo que llamo, siguiendo el orden de una escritura del reflejo, una introducción. Desde “La letra materna”, hasta “El fin del comienzo”, se realiza el reforzamiento de las ligaduras –junturas– que permiten el trazo en el cuerpo de estas escrituras.

Una última palabra: *Farabeuf*.

¡Que no sea *Farabeuf* solamente el punto de partida! *Farabeuf*, cómo se han dado las cosas en esta juntura – ¡y cómo evitarlo! – debe ser el punto de partida, de llegada; la primera palabra y la última. Y todo lo que hay entre ellas, y todo lo que hay entre narración y teoría. Y las tachaduras, y el borramiento; *Farabeuf*.

*...ya no me animo ni siquiera a decir tu nombre, todo lo que hay en ti se me escapa, eres como la figuración de lo que siempre anhele trazar en el espejo de una escritura que no permitía espejear a fuerza de lo que mostrabas, me faltan palabras, me faltaba deseo; me faltaba una palabra, un deseo, Farabeuf...*

---

<sup>6</sup> Elizondo, Salvador. *Farabeuf, o la crónica de un instante*. Montesinos, Barcelona, 1981, pp. 144-145. De ahora en adelante la referencia es *Farabeuf* y la página correspondiente a la cita.

**Exergo (inscripción).**

“Más bien querríamos sugerir que la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible sino con una condición: que

el lenguaje “original”, “natural”, etc., no haya existido nunca, que nunca haya sido intacto, intocado por la escritura, que él mismo haya sido siempre una escritura. Archi-escritura cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que sólo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura”.

Jacques Derrida, *De la Gramatología*.<sup>7</sup>

–No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf*.<sup>8</sup>

### **Farabeuf.**

#### **El centro/rostro.**

Rara cuestión arrojarse a escribir acerca del centro en este instante, en el momento de mayor incertidumbre –y desarraigo para cualquier cuestión determinante. En el momento que todas

---

<sup>7</sup> Derrida, Jacques. *De la Gramatología*, Op. Cit., p. 73.

<sup>8</sup> Farabeuf, p. 135.

las escrituras están en el ligamen, a punto de sangrar, de saltar en pedazos. En este instante en que el centro no está, o quizás en el momento en que está apenas gestándose, apenas exhibiéndose, sujeto de un extremo, inquiriéndose para acercarse a su centralidad, el centro ya lejos del extremo del abismo. Sin embargo, trazo a trazo, la cuestión se *des-rarifica*.

El centro está sugiriéndose para entregarnos una estructura la cual habitar, la cual desastrar.

El centro, hay que pensarlo, (es) esa parte de una nada que tiene la mayor de las veces la imagen de un rostro, en este caso particular, el rostro de un supliciado; que ese sea el centro, un rostro. Pero un rostro que nunca sea el mismo rostro. Aunque, eso sí, sea un rostro que tiene siempre el mismo gesto, el ademán irreductible de la escritura. Es decir, siempre el gesto último, lo que va quedando; una extraña y difusa labilidad que rompe al lector por su ausencia o la promesa de su presencia; haciéndolo trizas de deseo; un despojo, en el trabajo de su eterna postreridad.<sup>9</sup>

Anulación o suspensión del deseo del “lector” mediante su diferir<sup>10</sup>, anotaría Derrida. En otras palabras, la instauración del rostro como centro, como origen, como cuestión “natural”, “original”, representa una marca infranqueable que atraviesa todo lo que se conoce –aquello de lo que se ha llegado a tener la ilusión de un conocimiento, o la ilusión de haber alcanzado su centro– en tanto el rostro del supliciado instaura la escritura con origen.

De esta manera, la inscripción del rostro en *Farabeuf*, es la instalación de la escritura. La posibilidad del dolor; ya que no puedo dolerme de aquello que nunca ha existido en mí; la archiescritura de *Farabeuf* se regala la posibilidad de ser reflejo, comentario, derivado de la fotografía, iniciando así el proceso mediante el cual, la escritura, se vuelve archiescritura.

### **El centro/suplemento.**

Esto determina que este centro–rostro sea provisorio, que su inscripción muestre una diferencia. Aunque, quizás, he abandonado antes de tiempo las orillas de un centro propiamente tal, y no he *suspendido mi deseo*.

---

<sup>9</sup> “Escribir destruye la vida, protege la vida, exige la vida, ignora la vida y recíprocamente. Escribir no tiene en fin ninguna relación con la vida, a no ser por la inseguridad necesaria que la escritura recibe de la vida, como la vida la recibe de la escritura: ausencia de relación tal que, en la medida que se conjura en ella dispersándose en ella, la escritura en ella nunca se vincula a sí misma, sino a lo *otro distinto*, que la estropea o, lo que es peor, la altera.” (Blanchot, Maurice. “La palabra postrera”. En: *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 300-301.

<sup>10</sup> “Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del <<deseo>> o de la <<voluntad>>, efectuándolo también en un modo que anula o temple el efecto.” (Derrida, Jacques. “La Différance”. En: *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 43.

Hablando específicamente de un centro, es decir, construyendo un cierto tipo de centro teórico que permita (re)narrar lo re-cogido en *Farabeuf*, es decir, provocando la ausencia del *rostro/supliciado* se aparece un fantasma. Para Maurice Blanchot, éste fantasma que cruza toda escritura acerca de una forma de pensar (escribir),<sup>11</sup> el centro es una figura de atracción y desplazamiento, de ilusión y, sobre todo, de búsqueda de centro en tanto diferir. (O “espera”, que se transforma en olvido, siguiendo a Foucault). Un centro que se impone y que se hace más imperioso y escondido.<sup>12</sup> A lo que se puede agregar la letra de Derrida, éste diría que “se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad”.<sup>13</sup>

En otras palabras, el centro es lo que se ha escapado, es lo que está y lo que ya no está, lo que sobra en tanto ocupa un lugar ilusorio, un lugar que determina la escritura pero que es fruto de la ausencia misma, de la más pura ausencia y, en esta huida, en esta suspensión del deseo el centro es el suplemento.

En esta lectura de *Farabeuf* han caído dos sospechosos de haber ocupado su lugar, su ce(n)tro.

### **(Archi)escritura (foto)(porno)gráfica.**

En el encabezado de este fragmento de escritura se destacan dos “centros”, fotografía y pornografía, ambos están situados a un mismo nivel, siguiendo a Derrida, en tanto suplemento.<sup>14</sup> Están ente paréntesis pues su suplementariedad los obliga, ya que de acuerdo a lo que tranquilamente se llama contexto, son lo que sobra o lo que falta.

<sup>11</sup> “De este pensamiento, Blanchot tal vez no sea solamente uno más de sus testigos. Cuanto más se retire en la manifestación de su obra, cuanto más esté, no ya oculto por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, tanto más representa para nosotros este pensamiento mismo –la presencia real, absolutamente lejana, centelleante, invisible, la suerte necesaria, la ley inevitable, el vigor tranquilo, infinito, medido de este pensamiento mismo.” (Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 22).

<sup>12</sup> “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado (...) (Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 0).

<sup>13</sup> Derrida, Jacques. “Estructura, el signo y el juego en el discurso...” En: *La escritura y la diferencia*., Anthropos, Barcelona, 1989, p. 384.

<sup>14</sup> “La *sobreabundancia* del significante, su carácter *suplementario*, depende, pues, de una finitud, es decir, de una falta que debe ser *suplida*” Derrida, Jacques. “Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” En: Op. Cit, p. 398.

Ambos están bajo el dominio de eso que se denomina escritura y que, en una posición amorosa en relación a la grafía, es su cuerpo. En otras palabras, el centro, el origen, es la posibilidad de la escritura a la que estoy acostumbrado; el centro requiere a la escritura y la escritura requiere al centro. En la ilusión de *Farabeuf*, el centro solamente sería un suplemento, pero marcado por una perversión de la (archi)escritura, que se simula escritura para sentir placer en el borramiento de otra escritura, en la tachadura.

(Ahora, con más detenimiento, se piensa en lo repetitivo del encabezado, ¿cuántas veces está ella presente, deseable, coqueta, maldita? Torturadora escritura, punzante escritura, ¿cuántas veces tenías que ser nombrada? ¿Cuántas veces tenía que escribirte para caer en cuenta de tu sola existencia, o, de que algo en ti ha cambiado? Cuestión que viene con la génesis del concepto de Derrida, pues, se mantiene la escritura, para denunciar su borramiento.)

La letra se impone e impone, y en esta obligatoriedad, se ausenta algo asociado a la letra; aquello que se pierde cuando se impone el (archi) a la escritura, es decir, se desmiembra la mano; mano como metonimia de aquel escritor tachado que, a fuerza de ausentarse está pujando –sin quererlo– por entrar en este juego, irresistible presencia ausente allí en ese libro en el que se da el proceso ineluctable de la (archi)escritura, es decir, el olvido: <<esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura.>><sup>15</sup>

En otras palabras, y escuchando detrás de la boca misma del ~~autor~~, lo que prevalece es una cierta forma de pensar la escritura: “La práctica de la lengua o del código que supone un juego de formas, sin substancia determinada e invariable, que supone también en la práctica de este juego una retención y una protención de las diferencias, un espaciamiento y una temporización, un juego de marcas, es preciso que sea una especie de escritura *avant la lettre* una archiescritura sin origen presente, sin *arkhe*.”<sup>16</sup>

La mano, bajo este concepto de escritura, es metonimia, no ya del escritor, sino de la escritura, de la (archi)escritura. Tan sólo he pensado que el revés de la boca del autor debería borrarse como origen, y en este borramiento, establecer otro origen: la fotografía.

(Archi)escritura desde dos palabras sopladas, robadas, primero la de Elizondo y luego la de Derrida, ambos, en la juntura.

### **El juego (de la archiescritura).**

<sup>15</sup> Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 44

<sup>16</sup> Derrida, Jacques. “La Différance”. Op. Cit., 51.

La *fuerza* (no) colma. Es *Farabeuf* el que llama, ¿su materialidad? ¿Cómo definir su materialidad! Y sin embargo, tendré que quedarme sin definirla, sin dar siquiera una noción, sin acercarme más que en el acercamiento que implica tener que afirmar su ausencia. Para no precipitarme a una reducción que haría perder la juntura.

Todavía hay partes en los que hay que apretar el ligamen, los suplementos que en una primera escritura quedaron establecidos, que se impusieron, que me han atrapado, dejándolo a él (el neutro, la *différance*) más ausente que la ausencia. Dejando una sola cosa: el juego (de la archiescritura) –en el que se piensa la muerte o el borramiento– (juego) sin origen, partida de perdedores y de fracasos, el juego negativo en el que se da la plenitud de la carencia y en el que la ausencia pura es la máxima fuerza para el trabajo. Una pausa. Se hace imperioso ya no hablar más de escritura. Hay que desastrar el origen, no para comprobar ni demostrar, sino que para satisfacer el deseo de la archiescritura. Su forma de leer, de escribir. En otras palabras, entrar en el juego.

### **El juego de los suplementos.**

Este juego es un juego de suplementos, son ellos los que se suplen los unos a los otros, los que provocan el roce y el trabajo, los que borran y dejan marcas. La fotografía y la pornografía, en un juego extraño, se suplen, son para cada una de ellas, el derroche y la falta. Entre ellas, entre esos paréntesis de más arriba, hay un abismo, todo un trabajo.

La (archi)escritura deja que la fotografía se establezca para luego destrozarla, para que la pornografía comience a trabajar en esa fotografía, y he aquí que, arrastrado por esta suplementariedad, irrevocable, infinita, que ya no sé qué es aquello que se (me) impone, qué es aquello que trabaja en la pornografía, no sé, tengo la sospecha de que siempre hay algo trabajando en cada categoría para al final desarticularla. Un suplemento en concepción, quizás un suplemento en remisión, un suplemento peligroso que tiene la fuerza del cáncer: la traducción (imposible).

El abandono, el paso (no) más allá.

**(El paso (no) más allá).<sup>17</sup>**

---

<sup>17</sup> Reflexión utópica.

(Es preciso, por una imposición de las lecturas, sin saber con qué motivo, detenerse en este paso (no) más allá<sup>18</sup>, por las siguientes palabras de Jacques Derrida: “Lo que quiero subrayar es sólo que el paso más allá de la filosofía no consiste en pasar la página de la filosofía (lo cual equivale en casi todos los casos a filosofar mal), sino en continuar leyendo de *una cierta manera* a los filósofos.”<sup>19</sup>)

No daré vuelta la página, (dándola vuelta), sino que continuaré leyendo *de esa cierta manera* a *Farabeuf*, lectura como (archi)escritura y como olvido de sí, que se disfraza, que se engaña, que es perversa. Porque en este punto, no puedo vivir sin él<sup>20</sup> más que en el exceso de la escritura ¡A escribir! He allí el imperativo de dedicarse a un cuerpo literario, el permanecer en él: “No podrá excederse hasta amar la fuerza y el movimiento que desplaza las líneas, hasta amarlo como movimiento, como deseo en sí mismo, y no por el accidente o la epifanía de las líneas.”<sup>21</sup>)

---

<sup>18</sup> Aparte de ser ese precioso libro de Maurice Blanchot, que desde hace años hace tanto ruido.

<sup>19</sup> Derrida, Jacques. “Estructura, el signo y el juego...” En: *Ibidem.*, p. 395.

<sup>20</sup> “Al borde de la escritura, siempre obligado a vivir sin ti.” (Blanchot, Maurice. El paso (no) más allá. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1994, p. 36). Ese rasgo temporal que me deja la *différance* es el único consuelo que quedará.

<sup>21</sup> Derrida, Jacques. “Fuerza y Significación” En: La escritura y la diferencia. Op. Cit., p.44.

### **El suplicio es una forma de (archi)escritura.**

La archiescritura en *Farabeuf* revela una poética en la que se está obligado al olvido de sí; el suplicio es la borradora del origen, aunque siempre hay un origen que borrar. Alrededor de cada palabra y de cada gesto se debe colocar, estratégicamente, trozos de textos para recibir la sangre que brota del sacrificio de la escritura desde la archiescritura. ¿Será esto el libro? Una suerte de metáfora en cuya imagen se contiene el objeto del deseo. Cualquier cosa recogida para la escritura, ya sea una fotografía, origen provisorio de la (archi)escritura, puede ser esto lo que se borra pues recibe, y en este recibir, queda detrás de la mancha de sangre, del flujo del suplicio. ¿Puede que haya más ausencia?

Este flujo de sangre puede ser conocido como la imposición de la archiescritura. Asimismo como esas palabras que brotan del dolor y de la angustia por la (im)posibilidad de la lectura –de una lectura que salga indemne, de una lectura que en el espacio de la escritura es invocada por la archiescritura, ¿de qué naturaleza es esta invocación? Siento que debería buscar otra forma para este escribir– reflejada en la escritura y no en un origen. Y heme aquí atrapado en el espejo. Este suplicio, en tanto *spectator*, se (me) restituye en mi experiencia especular. Por el momento considero lo siguiente: el suplemento/fotografía está bañado de sangre.

Análogamente a la sangre del ritual vudú en el sacrificio del gallo, la (archi)escritura en *Farabeuf* se desata. Éxtasis de sangre que es también escritura, aunque solamente sea en ese momento en que se disfraza para sacrificarse en pos de su regeneración. Flujo de un grito –escrito ritual– que resiste un minuto ocho segundos.

La sangre sobre el suplemento/fotografía, en síntesis, es la marca de un mecanismo que opera en *Farabeuf* en sus centros de atracción –aquello que lo hace irresistible– y que determina el texto, en su fluir, en la forma en que la sangre cae sobre el rostro, en la forma en que la escritura cae, incrustándose, en la fotografía del supliciado. En otras palabras, esta fotografía, en tanto suplemento y como otrora centro, prohíbe la sustitución, es decir, cada descentramiento de su centralidad residual –cuyos procesos se re–escribirán en los fragmentos posteriores– es la transgresión de la ley, ley que prohíbe la transformación de los elementos en el centro, mecanismo poético y ritual que instaura el olvido de sí en el vértigo de la escritura (víctima) para la (archi)escritura, que (nos) (a)comete (en) el sacrificio. En otras palabras, resistencia del centro a su des–centramiento.

### **(Archi)escritura.**

Este paréntesis interviene el concepto establecido por Derrida, es requerido por la siguiente cuestión. La muerte está haciéndose presente cada vez que hablo de (archi)escritura, cada vez que esta palabra es convocada, hecha presente, muere la escritura en una muerte que no acaba nunca, en una muerte que está siempre muriendo.

De la misma forma que en el texto está operando la fotografía,<sup>22</sup> fotografía que traduce una experiencia (de) un sujeto, quiéralo éste o no, en objeto. Fotografía que instauro el eterno morir de ese sujeto en objeto.

En este marco, el origen de la escritura, origen que es al mismo tiempo su propia muerte, en ese devenir del paréntesis de la (archi)escritura, en *Farabeuf*, se traduce en el suplemento del supliciado, con la siguiente sangre que baña la escritura: él se encuentra en la microexperiencia de la muerte, cuando ya, y he aquí la belleza de lo sagrado<sup>23</sup> divino para aquel que lee, está experimentando la ‘muerte’ muerte; supliciado: fotografía que es muerte de la muerte de alguien que se ha entregado, quiéralo éste o no, a su mirada. Imagen de un sujeto que no le queda más que su mirada suspendida, museificada, pero además, queda una mirada infinita, seductora, compleja, que ha sobrevivido mediante el suplicio<sup>24</sup> al tiempo, suplicio; muerte que no es muerte, todo esto a través de la (archi)escritura, de un devenir inesperado reflejado en las re–escrituras de Córdazar, de Bataille, de Elizondo, de Sarduy del supliciado.

El *spectrum* ha sobrevivido al suplicio y re–corre la literatura, y metonímicamente, la poesía: “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es el mar, que se fue con el sol.*”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> “Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.” (Barthes, Roland. *La cámara lucida*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 46).

<sup>23</sup> “Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, un ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima” (Bataille, George. *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 27).

<sup>24</sup> “Las fotografías, que juegan con la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, retocadas. Envejecen, atacadas por las enfermedades habituales de los objetos de papel; desaparecen; se vuelven valiosas, se compran y se venden; se reproducen. Las fotografías que almacenan el mundo, parecen incitar al almacenamiento. Se pegan en los álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se cuelgan de paredes, se proyectan sobre diapositivas. Los diarios y revistas las destacan: los policías la catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan.” (Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pp. 14-15’).

<sup>25</sup> Bataille, George. *El erotismo*, Op. Cit., p. 30.

*Es el mar, que se fue con el sol, pero tú Farabeuf, irreductibilidad, te fuiste a la luna, y allí encontraste lo que el sol, no nos podía dar.*

La estrella de mar.

### **Una estrella de mar.**

La condición de la (archi)escritura es que la respuesta a nuestro deseo, es la insatisfacción del instante. Lo que tiene relación con el instante está mediado por una palabra vacía, es decir, por una referencia sin referente. El referente de un fantasma es su espectralidad. El referente del desmembrado, en el que la (archi)escritura de *Farabeuf* hurga, en la que yo hurgo, en el que todo acto de redes/cubrir pone en entredicho desesperadamente al conocimiento; no se puede hacer una crónica de un instante más que en la fragmentariedad de una escritura fotográfica. En la que cualquier respuesta a nuestro deseo es la imagen de una ausencia; nada más -¡qué nada más pletórica!- que el sentir de una *estrella de mar* putrefacta en una mano que no es la “tuya”, sino la de ella, la de La Enfermera, la respuesta equívoca, errante, de un instante, que respondiendo profundiza en su eterno cuestionamiento, que a fuerza de recuerdo, olvida. El conocimiento en mis manos es una letra, y no una sensación de putrefacción, de corrupción del pasado, de aquello que la pregunta condensa en el principio y final del texto, ¿recuerdas? El conocimiento es la sensación de putrefacción, de corrupción, todo, dentro de la letra.

*La estrella de mar, las manos que se rozan, las monedas que inquietan el significado de toda una vida;* todo esto, lo que me desborda, en manos que no son mías, que no son tuyas, en las manos del recuerdo hechas con la persistencia desmesurada del conocimiento imposible, del conocimiento arruinado. En un olvido de mí que no es el mío, sino que de una cuestión más temible y contenida en ese deslizamiento que funda *Farabeuf*: la oposición devastadora entre la fotografía y la letra: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder.”<sup>26</sup> La letra está en desventaja ante la fotografía, pero sólo en el instante en que la fotografía está sola, aislada, fuente única de saber y sentir poético, no en el momento en que la letra se fija y empieza a actuar, a partir de esta microexperiencia de la muerte, manchándola, borrando el origen.

Las palabras se descomponen cuando se ponen al servicio del recuerdo de la fotografía, del recuerdo vago, es que en *Farabeuf* uno no se enfrenta al recuerdo propiamente tal, mediante el corte y el trazo, mediante una experiencia que soporte la herida, que la inscriba, sólo de esta forma se

<sup>26</sup> Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Op. Cit., p. 14.

obliga a la escritura a olvidar su origen, se la somete al paréntesis de (archi), es decir, a seguir el culto a Mnemosina: “Mnemosina es la madre de la patria, pero esta memoria debe promover un culto previo al olvido”.<sup>27</sup> La fotografía, como huella mnémica, adquiere su sentido y eficacia en un tiempo posterior al de su primera inscripción.<sup>28</sup> Escritura que tiene la obligación de ir más allá de la primera inscripción, y diría, que es sólo esto lo que contiene en primera instancia, el choque entre la fotografía y la letra en *Farabeuf*, es decir, la archiescritura, quizás ya no sea necesario someterla a esa muerte parentética que intervenía la palabra, pues ya ha quedado establecido que todo en ella es muerte y ausencia.

Simplemente decir, que la letra es el instante.

### **La herida archiescritural.**

El cuerpo escritural está tenso, alerta, excitado. Presiente el deslizamiento; uno se desliza por *Farabeuf*, como en la Ouija, para determinar el significado de toda una vida en un instante. Me deslizo por todo su cuerpo para determinar el significado contenido en la palabra *Farabeuf*. Y se llega a ver, en el instante determinado como *Farabeuf*, que el cuerpo escritural ha cambiado, que la pesadez de la archiescritura, moviéndose sobre *Farabeuf*, ha dejado una marca a la que es imposible resistirse. En el cuerpo de *Farabeuf* prevalece la materialidad en tanto desmembramiento; uno se enfrenta ante un cuerpo de escritura en que, más que la letra, lo que impera es la ausencia, y el desgarramiento –borramiento– del cuerpo. En un sentido material el cuerpo está allí, pero en un sentido archiescritural no está más que bajo la forma de un jirón; lo que importa es que los cuerpos ya no están allí más que en su sangrar. *¿Recuerdan? Sus cuerpos ya no están allí, donde solían estarlo, ya no están sujetando una estrella de mar putrefacta, y, es más, aunque hubiera una estrella de mar cerca de ustedes, Enfermera, Doctor Farabeuf, no tendrían la fuerza para recogerla nuevamente. Pues no tienen la fuerza para re–a(r)marse, y en este instante, los devoro. Esta misma estrella de mar, de la que escribo, estas letras impresas en una hoja que componen el instante estrella de mar, para ustedes, son inaccesibles. ¿Recuerdan?*

La última palabra de *Farabeuf*, ¿recuerdas?, lo desgarrá todo, es el abismo que condensa todos los pormenores en la interrogante. Toda la memoria crítica, si se define por memoria crítica a todos los momentos que se suceden en *Farabeuf*, y que en su suceder van re–creando a las voces

<sup>27</sup> Déotte, Jean Louis. *Catástrofe y Olvido*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998, p. 27. De ahora en adelante, *Catástrofe y Olvido* y la página correspondiente a la referencia.

<sup>28</sup> *Catástrofe y Olvido*. Op. Cit., p. 24.

metalépticas son arrastradas al espaciamento. En otras palabras, todo acto de memoria, es un acto desgarrado, de fragmentareidad, de memoria sometida a la interrogante que funda y cierra la palabra *Farabeuf*.

Se establecen cuerpos a los que se les impone una magulladura, una cicatriz, y éstos cuerpos no son más que magulladura y cicatriz; es la archiescritura misma dejando entrever los trastoques de la tortura a un cuerpo desnudo ya de su disfraz. En otras palabras, el anhelo de dejarse llevar por una archiescritura que lastima, que subyugue y que someta a las palabras al sangrar de su borrado. Revocando toda identidad, que no tiene otro momento que el de la herida, aquel momento en que se es arrancado a destajo de la posibilidad de ser un conocimiento completo, cualquier intento de información, de un establecerse del cuerpo, es un intento herido: *“Los Príncipes Mongoles exigen que el ..... lí, culpable del homicidio en la persona del Príncipe Ao Han Wan, sea ..... vivo, pero el Emperador considerando....., condena, en su ..... misericordia, a Fú ..... muerte ..... lenta ... por el procedimiento del ..... T' ché. ¡Cúmplase!*<sup>29</sup>

En otras palabras, ya no hay cuerpo, hay herida archiescritural.

En la soledad, en la pérdida del origen. Esa noción permanece aislada: pérdida, unción de sangre, no-recuerdo, cicatriz, tajo, uno, muerte.

*Punctum.*

### **Punctum.**

Esta herida está entregada a la posibilidad del *punctum*<sup>30</sup>, *Enfermera, tú no eres más que una herida, una herida en mí, ya que no soy capaz de restablecer tu cuerpo ni de hilar tu grito, no puedo, en mí, hacerte deseable de ser cortada, en todo momento no eres más que un pedazo de carne abierta e inconciliable. No tienes lugar en el mundo más que como herida. Estás en el espejo, en ese lugar al que yo no puedo entrar.*

*La archiescritura continúa desbridándote de tu cuerpo, separando tus miembros de tu misma carne, de esta escritura, tus posibilidades de tocar, de estar presente. Y te recuerdo solamente con los sentidos, pero con los sentidos desprendidos de mi cuerpo cuerpo, nada se recuerda si los brazos –de esta (aquella) escritura siguen pegados al cuerpo de la vida viva.*

<sup>29</sup> Farabeuf, p. 99.

<sup>30</sup> El pinchazo, la herida, el pequeño corte. (Barthes, Roland. *La cámara lucida*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 64–65).

*Al contrario, desean separarse, desean tocar al otro, a Farabeuf, a la Enfermera, en el espacio en que mis palabras dejan de sostenerse de su centro. En el espacio de la vida muerte. En el espacio literario<sup>31</sup> al que no puedo acceder. En el espacio de la archiescritura, que no es otro espacio que el de la muerte y el sacrificio. El espacio del fragmento.<sup>32</sup>*

## Él.

Se ha perdido toda estrategia de escritura y la herida somete cada palabra, cada *punctum* es aislado con una torpe prolijidad por un él, procurando el raspado óseo del texto, para que la escritura –esta escritura– comience también a desangrarse. A dejar huellas, cenizas o rastros de su cuerpo. La sangre anhelada brota de esta herida, herida –un trazo– de un cuerpo muerto, estático/extático, esto es, la sangre de la escritura fluyendo lentamente sin cesar contenida en un él que recibe todo. De distinta manera, y dependiendo de la índole del corte, los miembros pueden separarse violentamente, como si estuvieran sujetos al cuerpo escritural por nada más que un olvido. En otras palabras, a cada *punctum* le corresponde un desangrado –un desgarró–, instante en el que todo comienza a peligrar. El resultado: unos miembros que se desprenden y que tocan las fibras de esa escritura otra, archiescritura, a la que uno, él, que ha leído, se ha sacrificado.

## El nombre de ese que está allí en la fotografía.

El nombre del supliciado, del fantasma, del *spectrum*, punza. Este suplemento ha peligrado desde la primera palabra de la re–escritura. La Otra ha olvidado su nombre y este olvido es la supresión de la posibilidad de la identidad. Esto es, la desnudez, su obligación. Y ya no hay nadie capaz de tener identidad en estas (archi)escrituras, porque fuimos devorados por la archiescritura. Es asimismo en la supresión de la escritura como desaparición<sup>33</sup>, que la herida se impone a la letra e

---

<sup>31</sup> En este deslizamiento, me someto “al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie (Blanchot, Maurice. El espacio literario. Paidós, Op. Cit, p. 27).

<sup>32</sup> “Fragmento: es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación”. (Roland Barthes. Roland Barthes por Roland Barthes. Editores Monte Ávila, Caracas, Venezuela 1975, p. 104). La interpretación se resiste, es posible que antes de postular un sentido, *Farabeuf* exija una cierta cantidad de “rebanada de cuerpo”, unas ataduras para que al cortarlo la interpretación se desprenda de su boca o de sus miradas.

<sup>33</sup> “Cuando nombra, se suprime lo que designa; pero lo que se suprime se mantiene y la cosa encontró (en el ser que es la palabra) un refugio más que una amenaza.” (Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte” En: Op. Cit., p. 54).

impide nombrar; y lo que no se nombra no desaparece más que en la persistencia y en la desaparición por exceso, cuando el hombre de la fotografía deja de ser un hombre y es un instante que desborda y atropella todo, a la Otra, a Farabeuf, a él, a la *différance*; todo, y no encuentra en el ser de la palabra reposo, persiste en la equidistancia de la desesperación, de la angustia del lenguaje.

Además, al no poder nombrar al supliciado, es imposible conjurarlo. No se puede aislar, no se puede identificar el prurito y es así como la comezón del deseo trastoca al que no puede recordar(se). Son sus partes, sus fragmentos, su retórica, su erótica, las que actúan en el *spectator*, en él. Determinantemente en su mirada, en su goce, en su sacrificio. Él o Ella, queriendo ser Él, en estado de neutro, carente de identidad y de género, persisten. Se difuminan en el texto y más allá del texto que ha perdido su cuerpo.<sup>34</sup> Fantasmas architextuales.

El supliciado se convierte finalmente en el centro de este libro fragmentario, la amenaza se ha cumplido, y de esta metalepsis incensaste, metáfora del gran corte, del trazo, en la que todo se esconde, para hacerse más y más presente, se muestra el acto en que el cuchillo de la archiescritura hace los cortes sobre el supliciado, que se convierte, al mismo tiempo, ya sin identidad, en un instante. El instante de la muerte, del sacrificio, de la escritura. De la archiescritura de la fotografía sobre un supliciado, que a fuerza de escritura pornográfica logra hablar –alegóricamente–, con la Enfermera, desde la muerte. Se puede ver en la archiescritura de *Farabeuf*, la mirada del supliciado. Esa mirada que pesa en la conciencia de él. En la conciencia de él de querer acercarse a él de otra manera.

Ante este *spectrum* la escritura se recoge, se rearma en el espacio de la pérdida del origen. Se toca a sí misma para no dejar rastro de sí. Ya que “cualquier indicio de su presencia en esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables”.<sup>35</sup> La archiescritura en *Farabeuf* es todo rastro, es toda huella. Es la huella de la ausencia deseada, el anhelo de ser otro. La imposición de este deseo tiene el siguiente rostro, el rostro de escribir acerca de lo terrible e irremediable. (De un áng/él, diría Rilke). Se recuerda lo que no se puede recordar, el olvido. Y donde empieza el olvido, se desata lo terrible. ¿Recuerdas?

El olvido del nombre. El recuerdo de la desnudez. El recuerdo de la experiencia de la desnudez de la muerte, la aporía. En esta muerte, cuando se instauró por un segundo el dominio de la fotografía, la misma muerte comienza a actuar en ella; *la pequeña muerte*. El gran corte.

---

<sup>34</sup> El supliciado además aparece –en sus distintas formas– en *Rayuela* de Cortázar, en *Las lágrimas de Eros* de Bataille.

<sup>35</sup> Farabeuf, p. 10.

### **Al trasponer aquel umbral (...) se confundía el recuerdo con la experiencia.**

El recuerdo ha abandonado a la experiencia, como todo recuerdo ya imposible; todo recuerdo un duelo imposible, al trasponer aquel umbral “la cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente, se transforma en lo inasible, lo inactual, lo imposible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa.”<sup>36</sup> El recuerdo se confunde con la experiencia, en tanto ambos, ya no son percibidos alejadamente, en tanto no son vistos con los ojos del presente sobre el pasado. La confusión aparece cuando él, es capaz de ver que todo está entre el “¿recuerdas...?”, más que toqueteo de los canales fáticos, más que para mantenerlo a él alerta, sino que para mantener la constante referencia, Blanchot dice, no como cosa alejada sino como alejamiento, pues bien, “¿recuerdas...?” es el acercamiento, pero nunca la cosa cercana. La experiencia nunca está aquí. Pues, “la muerte suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio”.<sup>37</sup>

Se escribe para recordar un sujeto imposible de recordar, que está hecho a base de olvido, es decir, se escribe el *trabajo* de trasponer un umbral. No se atraviesa el umbral, el umbral está atravesándose, se está siendo un *spectator* de la muerte, una parte del hexagrama. Dispuesto al salto alegórico de la mirada. Separando al recuerdo de la experiencia, o uniéndolos en su eterno alejamiento, en un juego archiescritural en el que ambos fingen ser conciliables más allá de la alegoría. Pero que en realidad muestran el maltrato de su relación actual, en que la experiencia ya jamás podrá volver al cuerpo. La experiencia, solamente, *escucha Enfermera*, la experiencia únicamente puede regresar a la herida, siempre y cuando, *nunca cierras tu herida*.

La herida archiescritural se limita a recordar lo que ya no existe más que en el pasado ausente presentándolo en el *punctum del tiempo*. Él está muriendo, él va a morir. (Él, escrituralmente, ha muerto). La única posibilidad que plantea *Farabeuf* para la experiencia, para la respuesta, para lo que está indefectiblemente olvidado, es la (re)creación. Déotte se pregunta: “¿qué ocurrirá si son desmantelados los cuadros de la experiencia individual o colectiva; si ya no “se”

<sup>36</sup> Blanchot, Maurice, “Las dos versiones del imaginario”. Op. Cit. p. 244-245.

<sup>37</sup> Blanchot, Maurice, “Las dos versiones del imaginario”. Ibid, Barcelona, Paidós, 1992, p. 245.

puede dar testimonio de un acontecimiento?”<sup>38</sup> ¿Qué sucede si la escritura pornográfica dismantela una fotografía? En este caso, la recreación de la experiencia límite, en el sentido de Blanchot, (re)vela cómo ella, La Enfermera, encuadra su cuerpo en ese acto sacrificial. Ella, en su cuerpo, vuelve a unirse a ese acontecimiento. La Enfermera es la herida excitante de la *museificación*. Y la re-creación es la única posibilidad de él: “La *forma* fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear.”<sup>39</sup>

Ella se encarna en su herida, y sobrepasando el límite de su cuerpo en tanto herida, llega a ese espacio en que la recreación es posible –en su imposibilidad. Ella se ex(cede) en la superficie de inscripción de lo intratable, de la no-existencia, en el vidrio. Imagen: ella, desnuda, sobre el vidrio, incapaz de moverse, pues no quiere, es incapaz de llegar a su amante, pero una herida en ella sangra, y es la sangre, que se ve debajo del vidrio, lo que se ve llegar al pie de su amante, que estaba a un metro, pero que no puede tocarla más que en su sangre. Más que en el vidrio manchado.

### **El vidrio empañado.**

Ella traza un signo incomprensible en un vidrio empañado. Su escritura se despliega en lo imposible, es decir, el recuerdo socavado por la imposibilidad de la escritura, borrado por la archiescritura –y por la ilegibilidad– en el reflejo de lo que ella hubiera deseado ser, en un espacio en que los deseos están suspendidos. Ella se ata a lo imposible de la imposibilidad, ya no sólo es el recuerdo lo que la desastra, es el deseo del recuerdo; a su vez, la imposición del deseo del recuerdo. El recuerdo es lo que adviene en él/lo ante la inminencia del olvido, se escribe, se traza, para recordar el olvido. Mas, lo que queda es lo.<sup>40</sup> La petrificación *tuya*, *Enfermera*.

Ella, la Otra, elige un vidrio empañado, *Enfermera*, ¿qué te diferencia de la Otra? De aquella que elige “un soporte que no retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo, elegido por una época en que, no existiendo más la presencia de la inocencia, la tarea sería (hacerse) olvidar, no

<sup>38</sup> Catástrofe y Olvido. p. 23.

<sup>39</sup> Derrida, Jacques. “Fuerza y Significación”, *Ibid.*, p. 11.

<sup>40</sup> “Si escribo (el)lo, denunciándolo más que indicándolo, sé al menos que, lejos de concederle un estatuto, un papel o una presencia que lo elevaría por encima de todo lo que puede designarlo, soy yo quien, a partir de ahí, entra en la relación en que <<yo>> acepta petrificarse en una identidad física o funcional, a fin de que pueda ejercerse el juego de la escritura en el que (el)lo, o bien participa siendo (al mismo tiempo) el producto o el don, o bien es la apuesta, la apuesta que, como tal, como jugador principal, juega, cambia, se desplaza y ocupa el lugar del cambio mismo, desplazamiento que carece de emplazamiento y del que todo emplazamiento carece” (Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. Op. Cit., pp. 32-33.

dejar huellas tras de sí.”<sup>41</sup> Los ago(ce)nizantes, *Enferma, tú y Farabeuf*, ¿es que anhelan ser “un ser inolvidable que todo lo que toca lo vuelve inolvidable y que se cuele, de tan inolvidable, en la memoria y en los recuerdos de quienes nunca lo hubieran conocido.”<sup>42</sup>

Todo esta escritura se cuele en un coito, en una violación de la escritura por el archi, de seres neutros, en una orgía de desconocidos que se unen en la mística del olvidarse, de individuos que se vivifican petrificándose en alejamientos, en “borramientos”.

Desatando una de las paradojas del texto.

La paradoja: el recuerdo es el olvido. Ya que lo inolvidable no necesita del recuerdo. Lo inolvidable es una situación en la escritura de un ser inexistente, en tanto está fuera del tiempo y del espacio: la fotografía del supliciado no necesita ni tiempo ni espacio, no existe, no tiene nombre. No importa la fecha, el lugar, tan sólo importa que estaba lloviendo, quizás. Lo que importa es *lo*, es que las fotografías: “¡Qué tenebrosos precipicios se abren ante nosotros, a veces, con la visión de ciertas fotografías! Los personajes jamás identificados, las miradas cristalizadas sobre la superficie fluctuante y prístina de esas imágenes que nunca sabemos si son de metal o de cristal, de espejo o de luz congelada.”<sup>43</sup>

### **Entonces (él) bajó la vista tratando de olvidarlo todo.**

Él, apoyado a un lado de la mesa de mármol, ve su reflejo –y el reflejo de ella– en el espejo. En el espejo se encuentra la angustia, asimismo se encuentra el goce. Por una parte la angustia de no poder mirarse directo a los ojos más que a través de los ojos de un supliciado. La angustia de que todo, el recuerdo/olvido, estuviera, y es así en efecto, mediatizado. ¿Recuerdas...? Él le dice a ella “recuerdas” en cada momento –en todo momento– para constatar que su existencia no es el producto de alguien que podría estarlos imaginando. La escritura se toca a sí misma sin tocarse para olvidarse escritura. Mas, mientras esté en el espejo, la escritura siempre será escritura, aislada de cualquier perversión o goce.

La archiescritura desgarrará lo que queda.

<sup>41</sup> Catástrofe y Olvido. p. 172.\_

<sup>42</sup> Farabeuf, p. 20.

<sup>43</sup> Elizondo, Salvador. Cuaderno de escritura. Op. Cit., p. 9

Para ser solamente herida. Herida petrificada, horrorosa, a la que él tiene que bajar la vista, ¿y de qué otra forma iba a proceder? Si no es su mano la que borra, si su trazo es una escritura sostenida por una archiescritura que, por su capacidad de simular, de engañar y desnudar, resultó ser mucho más temible e imperiosa, en la que se deja a lo escritural, como una mera anécdota. Una anécdota perfectamente escrita destinada a ser descuartizada.

### **Ellos.**

Lo que desean es que la existencia de ellos no esté fuera de ellos, de que ellos, en efecto, sean acontecimiento. Pero “ellos” acude simplemente a apaciguar la soberanía del “lo”, de la différence en la que nunca podrían estar presentes, más que en la petrificación de una herida archiescritural y he aquí lo temible. *Enfermera, cuando llegues a recoger tu cadáver, notarás que tu cadáver ya no está. Que tu cuerpo nunca te perteneció.* Ellos, formando parte del instante; ellos siendo un trozo del instante, los que sostienen –suspenden– el instante en el punto de un orgasmo sostenido, que resulto ser un éxtasis fingido en la huida de él/lo.

De lo contrario, simplemente, bajarían la vista, quizás lograrían escribir sus nombres – con una lujuriosa resignación– la identidad de lo que desean ser, en un vidrio empañado.

En el espacio del olvido de sí, porque así, cuando ellos piensen que todo ha sido arrastrado por el olvido, la opción que los punza es la de la archiescritura, es decir, poder habitar el espacio de la paradoxa. Habitar una escritura que requiere de la superficie de inscripción, y que prescinde de ella... aunque, quizás, *Enfermera, elegiste bien con el vidrio.* Esto es, de manera inocente, y de forma negativa, la evidencia que, para el doctor Farabeuf, lo imperioso es no dejar huella de su no-existencia. La huella que queda es la de la duda de su no-existencia. En el espacio del goce irrealizable del espejo. Más precisamente, *Farabeuf, tu alejamiento.*

Al contrario, de no mediar el vidrio –el espejo– como superficies de inscripción, el anhelo sería dejar la huella, el rastro de la existencia. *Tú, Farabeuf y Enfermera, objetos alejados.*

### **Esto es lo que yo recuerdo.**

La fotografía del supliciado: el suplicio es una forma de escritura.<sup>44</sup> En otras palabras y reafirmando lo anteriormente dicho por Otro. La archiescritura en *Farabeuf* es en primer término, una escritura fotográfica. Y en tanto fotografía, se puede reconocer que hay una escritura sobre una

---

<sup>44</sup> Farabeuf, p. 135.

forma de grafía: la grafía de la imagen. Esto tiene como resultado la contaminación del texto; que le da un carácter orgiástico. En el que la intertextualidad "coitea" lo intratextual, entendido como juego de máscaras, con lo extratextual, entendido como el exceso de la escena del supliciado.

Sin embargo, esto no es lo que él/lo recuerda, todavía queda un suplemento, todavía falta algo, un desastre. Una archiescritura debe trabajar sobre la que, alejándose de su centro, pierde esta condición, esta función, sobre un código que se desvanece, que pierde la soberanía y deja una estela de lo que fue, que pierde, que fracasa, pero que, en este abandono de las playas de lo que se podría denominar el instante *Farabeuf*, gana, aunque sólo sea una sangre coagulada, derramada, café. La archiescritura debe trabajar en la escritura que fue archiescritura, pero que encontró su origen y su desastre. Una sangre muerta. Aunque sólo sea en el *Fading*.

### **Fading.**

“Soy la materialización de algo que está punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado...”.<sup>45</sup> En *Farabeuf* se asiste a una escena particular de fading<sup>46</sup>. Se podría decir que se asiste a una escena de fading contaminada por la figura del doble. Un fading en segundo grado. Un fading que pasa por el espejo, que golpea de lleno al *spectator*, transformándolo en (él)lo, aunque sólo así pueda estar en acercamiento constante a *Farabeuf*.

### **Espejo.**

El espejo es el lugar del doble. Es el lugar del reflejo. A la vez del desdoblamiento; el espejo toma un cuerpo y lo devuelve. (El espejo devuelve la mirada). El espejo es el centro de dos profundidades. La profundidad del cuerpo de lo real y la profundidad de su reflejo (¿lo ficticio?).

(¿No es una tragedia que al romper un espejo, no allá nada tras él? No, no es una tragedia. *Farabeuf* provoca esta imagen: alguien ha roto el espejo, y en cada fragmento, la imagen persiste.

<sup>45</sup> *Farabeuf*, p. 24.

<sup>46</sup> “El fading del otro está contenido en su voz. La voz sostiene, da a leer y por así decir consume el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. Lo que hace la voz, es lo que, en ella, me desgarrar a fuerza de deber morir, como si ella fuera de pronto y no pudiera ser jamás sino un recuerdo”. (Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003, p. 133).

En un diminuto trozo, por ejemplo, se puede ver la cofia de La Enfermera. En otro, la piel desgarrada del supliciado o de la supliciada si en esto seguimos a *Farabeuf*. En otro, que antes no había percibido, veo un rostro petrificado).

En *Farabeuf* el espejo es un espacio, cuya ley es la legalidad del sujeto amoroso atado a la virtualidad. Él y Ella, han “jugado, innumerables veces, a encontrar(nos)se de pronto en el espejo”. O quizás, en una cita aún más sugerente y menos violentada: “Hemos jugado a tocar nuestros cuerpos sobre esa superficie fría, a besarnos en la imagen reflejada sin que nuestros labios se tocarán jamás”.<sup>47</sup> Este es un beso sin carne, un beso virtual. La escritura, cuando se sitúa en el espacio del espejo, del doble –en el éxtasis, y en el mismo decaer de la fotografía– es una escritura de lo indecible, de la escritura abandonándose a sí misma. El espacio del espejo es asimismo la paradoxa mística. Es el acto de tocar sin tocar, el beso sin el beso. El espacio que toma el cuerpo y lo devuelve, regresándolo de la suspensión.<sup>48</sup>

Es también el reflejo, y este reflejo, lo cambia todo.

## **gnidaF.**

La Enfermera/la Otra, está constantemente ante la amenaza de la desaparición. (Bastaría sólo con que ella dejara de mirarse para ser Otra, *bastaría, Enfermera, que él dejara de mirarte, que te soltara, que azotara tu cadáver contra la pared*). Ella no puede ser más que un recuerdo. Asimismo, y en esto no hay ninguna novedad, no puede ser más que el objeto amado. ¿Pero de quién es ese cuerpo que tanto se ama? El cuerpo que tanto se ama es su propio cuerpo en fading, en tanto herida. Es su cuerpo en fading regresado por el espejo. Ella reconoce en su desvanecimiento la posibilidad de su recuerdo. Pero al mismo tiempo, al ser ella misma el deseo suspendido de “ese ser inolvidable”, ella, La Enfermera, se convierte en el ser que la sostiene en la (su) imaginación, dejándose a ella misma en la desesperanza, dejándose a ella en el luto imp(o)(a)sible de sí misma.

El objeto amoroso en *Farabeuf* hace desaparecer al sujeto y se invierte el discurso barthesiano. Mediante el trabajo del objeto se hace desaparecer al sujeto. Se fantasmagoriza. Por esto mismo, no hay recuerdo. Porque ella misma es un recuerdo a punto de ser olvidado. Confundiéndose con la fotografía del supliciado.

---

<sup>47</sup> Farabeuf, p. 23.

<sup>48</sup> “¿Quién, cuando nos imagino en esa suspensión de movimiento, hubiera presentido este súbito rompimiento de la quietud?”. (Farabeuf, p. 25).

### **Hay miradas que pesan sobre la conciencia.**

El afán de la Enfermera lleva a la escritura en *Farabeuf* a otro nivel. Se plantea que la mirada del deseo del recuerdo, no el recuerdo mismo, que sería un acto vacío por completo, es más poderosa que la fotografía. El deseo de recordar, que se intensifica en la medida tenaz del olvido, actúa en el cuerpo. Lo arrastra a la muerte. Al orgasmo. El deseo del recuerdo, no tiene otra salida posible más que la del dolor. Es el dolor el que arranca a la Enfermera y a Farabeuf del espejo. Para situarlos en otra escena. En el desmembramiento. La mirada que pesa sobre la conciencia es la mirada que descuartiza, que corta, que hace pequeñas incisiones en la piel. Es la escritura sobre el cuerpo. La archiescritura cuando el cuerpo ha, y tiene, que desaparecer. La entrega total bajo la ley de la seducción.<sup>49</sup>

### **Has caminado ya; saliendo del espejo ante mis ojos, has cruzado esta estancia umbrosa.**

La escritura es arrancada del espejo, del espacio de la virtualidad y es arrojada a un espacio en el que la carne es corrompida. La escritura es arrancada de la escritura y puesta en manos de la archiescritura. Al espacio aquella que ahora, momentáneamente, está regido por la pornografía. Un espacio lleno de pus, un espacio más sensible, putrefacto. Horroroso si se es tan acertadamente sensible, como Bataille.

Todo esto atado a una fascinación por la muerte, a la muerte como posibilidad del recuerdo. Sin embargo no de un recuerdo que responda a la pregunta, sino de trascendencia que va más allá del libro, del abismo, en tanto, este suplemento, en que la pornografía se está centralizando, separa a la escritura de *Farabeuf* del referente, y la deja atada a la archiescritura en el devenir del arte.<sup>50</sup> Mediante la archiescritura como suplicio, mediante el dolor minucioso y la re-visión acuciosa del

---

<sup>49</sup> “La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisora que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible –y de que este desafío al otro a ser aún más seducido o a amar más de lo que yo le amo no tiene otro límite que el de la muerte”. (Baudrillard, Jean. De la seducción. Cátedra, Madrid, 2001, p. 24.)

<sup>50</sup> “Lo que determina que una obra pornográfica se incorpore a la historia del arte y no sea una bazofia no es la toma de distancia, la imposición de una conciencia más adaptable a la realidad corriente sobre la <conciencia trastornada> del obseso erótico. Más bien, es la originalidad, la minuciosidad, la autenticidad y la fuerza de la misma conciencia trastornada, tal como ésta se encarna en la obra. Desde el punto de vista del arte, la exclusividad de la conciencia que se corporiza en los libros pornográficos no es en sí misma ni anómala ni antiliteraria.” (Sontag, Susan. “La imaginación pornográfica”, Op. Cit, p. 56).

dolor, del trazo como hiperrealismo, de la narración específica de aquello, separando así cualquier dejo de descripción, separándose así de un Bataille, separándose así, de cualquier otro libro.

La muerte en tanto erotismo, el papel del desmembramiento en fotografía, la archiescritura, bajo el centro de la pornografía, logra que la memoria crítica alcance el estatus de novela, logra que una crónica sea más que una crónica, que un instante sea más que un instante, que sea, ¡Oh, maravilla! El significado de toda una vida, un instante, una letra, un ideograma.

En este sentido, hablamos de perversión, de una escritura pervertida, que está constantemente flagelándose para dar el paso (no) más allá: “e perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* le seduce y justifica.”<sup>51</sup> Este origen, ya borrado, fue un origen perverso. Aparece totalmente ese otro rostro de la escritura en *Farabeuf*: la perversión como máxima expresión del instante, como exploración de todas las posibilidades de un instante infinito, como exploración de todas las posibilidades de la escritura, más allá del propio deseo y que hace vivir la vida hasta en la muerte, que hace escribir la escritura hasta en la concepción de una escritura que deja de ser escritura y que en su seno solamente encarna la muerte de sí misma.

En el paroxismo en que “de un dolor que está colocado justo en el punto en que la torturase vuelve un placer exquisito y en el que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo.”<sup>52</sup> En el momento en que una escritura se traduce en archiescritura. Es en esta situación extrema en que la pregunta se vuelve incesante. La pregunta emerge de la memoria, la pregunta es traducida de la memoria, en tanto olvido.

Finalmente, el Otro planteó que había por lo menos dos orígenes que resultaban borrados, ambos estaban ligados a la mano como metonimia de un autor y de una escritura. En este sentido, en la traducción de una memoria al olvido, pasa lo siguiente, y es aquello lo que este él/lo estaba sufriendo: “Esta noción de la poesía como lenguaje sagrado, inefable, encuentra su forma quizá más extrema, ya desde el principio, en el modo categórico en que Benjamín rechaza cualquier noción de poesía que esté orientada en cualquier sentido hacia un público o un lector”.<sup>53</sup>

*Farabeuf* se traslada a un lenguaje sagrado y lo hace mediante la pornografía, en tanto se mortifica al cuerpo hasta convertirlo en nada más que una herida, y que en este proceso lo último que importa, es la descripción detallada de esta tortura.

<sup>51</sup> Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Editorial Sudamericana, Bs. Aires, p. 12.

<sup>52</sup> Farabeuf, p. 43.

<sup>53</sup> De Man, Paul. La resistencia de la teoría. Op. Cit, p. 121.

El lector queda desterrado, y a no ser que disfrute de este alejamiento, y que haga lo posible por acercarse, aunque sepa que es imposible, pues tanto el recuerdo como el olvido, son imposibles, ya que hay un abismo entre éstos y la memoria, a saber, la traducción.

Jacques Derrida lo advirtió, esta imposibilidad era una redundancia, en tanto lo que trata de la archiescritura, o el suplemento es está inmerso en el contexto de la <<destrucción>><sup>54</sup>: “al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un <<contexto>>. Para mí , para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo, <<escritura>>, <<huella>>, <<différance>>, <<suplemento>>, <<himen>>, <<fármaco>>, <<margen>>, <<encentadura>>, <<parergon>>, etc.”<sup>55</sup>

Lo que aquí se escribe, esta escritura, se sustituye y se deja determinar por fotografía, suplemento, pornografía, centro, archiescritura, pero, si hay una palabra que resulte, en este contexto, en este instante, totalizadora es y desde el principio lo ha sido:

**Fading**

**Archiescritura**

**Rostro**

**Anamnesia**

**Borramiento**

**Escritura**

**Uno**

**Farabeuf.**

### **El olvido es más tenaz que la memoria.**

En el momento en que la escritura de sustitución, antes reflejada por el espejo, ahora tiene la letra pura de la archiescritura, comienza la noche, sale la luna de la archiescritura. En el momento en que esta aseveración se activa, el recuerdo, que es imposible pues contiene su origen y su final, comienza a actuar discursivamente sobre la herida archiescritural, aquel proceso que se había identificado con una inversión, para posteriormente ponerse la máscara de una perversión, en este

<sup>54</sup> Desmembramiento.

<sup>55</sup> Derrida, Jacques, El tiempo de una tesis. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 27.

punto, y sólo en este punto, comienza a desprenderse de este centro lo más central, el instante, alcanzando una dimensión pornográfica en un instante otro. *Enfermera, tú y Farabeuf, comenzarán a vivir otro instante, un instante de re-creación, pues en este juego de sustitución, tienen la fuerza para comprender la fuerza que actuaba en ustedes.* Aquello que actuaba en la imagen del espejo, la inversión y aquello que actuaba en la imagen de la perversión, cuando se salía de ese terreno umbroso, ahora, en este nuevo instante, *hacen que se confundan.* El acto carnal –coito– se suspende en el orgasmo, éxtasis incesante de la pornografía determinando al texto.

En otras palabras, aquellas sombras de las que ya se había salido, ya apenas reflejan los cuerpos de Él/Ella. Esto quiere decir que no hay reflejo, el reflejo deja su lugar a “uno de los principios fundamentales de la cirugía –como de la fotografía– es la nitidez.”<sup>56</sup>

El trabajo, antes inminente, y quizás se pueda decir, secreto, comienza a llevarse, a concretizarse en un cuerpo dado, en un cuerpo otro, en un cuerpo en un constante herir(se).

Por lo tanto el deseo se vuelve más preciso. El olvido se desea y, Él y Ella, son supliciados en tanto son recordados en contra de su voluntad. Se desea la “rebanada de cuervo”, la embriaguez, para que entonces se llegue a la siguiente conclusión: “–Será preciso entonces morir para poder recordarlo...”<sup>57</sup>

Sí, lo es. Es preciso morir para recordar(lo).

### **Leng Tch'é.**

(Re)comienza el trabajo, es decir, el método de desmembramiento (desconstrucción) sobre el cuerpo –otro– escritural. Comienza a actuar el trazo, el ideograma. Se nombra el ideograma del número 6, que es a su vez la fotografía del supliciado., la disposición del texto, del *spectrum* y los *spectatores*. Se entra de lleno en el carácter pornográfico del texto, reflejado en la descripción de los cortes. La descripción del acto carnal, coito, la inscripción de la tortura.

Lo que (re)vela también el texto es el paso de lo secreto, en el sentido de Kendrick, a lo manifiesto. Lo latente en *Farabeuf*, comienza a desplegarse. Lo pornográfico en tanto secreto comienza a desenterrarse.

Ella ha aceptado morir para recordar, ha salido del fondo del pasillo y trata de borrar aquel signo escrito en el vidrio empañado. *Farabeuf* se mueve. Comienza el trabajo.

---

<sup>56</sup> Farabeuf, p. 78.

<sup>57</sup> Farabeuf, p. 91.

### **Aviso.**

La archiescritura denuncia la inversión: “Por consiguiente, incídase de izquierda a derecha, quiere decir: de la izquierda del operador a su derecha: –atáquese el borde izquierdo del pie, significa: atáquese, sobre cualquiera de los pies, el borde situado a la izquierda del operador; – prosígase hasta la cara del miembro que queda ante la mano derecha del operador.”<sup>58</sup> Se consuma además el carácter fotográfico de la escritura, en el que están presentes ciertos elementos determinantes, que plantea Roland Barthes en su tratado de la Fotografía: *operador, spectrum, punctum*. Es decir, hay re–creación de la fotografía a partir de sus restos. La fotografía en su borramiento se consuma.

Quizás sea el momento preciso para volver, para decir nuevamente que la escritura en *Farabeuf* es una escritura (foto)(porno)gráfica. Es así como, de esta manera, se acude a la descripción de las actitudes del supliciado. No otras que las actitudes involuntarias del abandono y del éxtasis.

También se acude, esto es sumamente importante, a las actitudes del los verdugos. Las posturas de sus manos, sus posiciones: la forma de apretar las ligaduras de aquellos que realizan el pequeño trabajo. La forma de cortar, de trazar. Acciones de la misma índole de la archiescritura.

En la etapa de inversión se acude a la atadura, al detenimiento, en el que las ataduras son los bordes del espejo. Aquí además se da el caso que los “personajes”, los espectros, desean borrar toda huella de sí mismos, desean atarse al olvido. Como diría Déotte, los espectros desean ser ceniza.

En la etapa de perversión se da la paradoxa del olvido como recuerdo, en el sentido que, la archiescritura a fuerza del olvido de su origen, se rememora. El resultado es que las ligaduras se desatan al saltar los miembros. La archiescritura queda en un estado de *punctum* constante. Y Él, Ella, el lector, la escritura se abandonan. Gozan.

### **El paciente se abandona al suplicio.**

Como bien dice *Farabeuf*, en la entrega del supliciado está el significado de un momento. El significado del ideograma, del trazo, de la escritura en un vidrio empañado. Todo se reduce a esta alegoría del supliciado abandonado a la tortura, a los cortes, y si se puede decir, abandonado al goce que está contenido en el peso de su mirada. Las palabras se detienen, la archiescritura se ralentiza,

---

<sup>58</sup> Farabeuf, p. 139.

goza de su instante de desnudez y entrega, toma el ritmo de la ceremonia, se cuenta con: “–Palabras lentas, como las que profiere la Ouija. Primero le hacen dos tajos horizontales sobre las tetillas...”<sup>59</sup>

En este momento la escritura comienza a abolir el tiempo, toda la archiescritura se centra en un instante, que es el instante del libro mismo contenido a lo largo de las escrituras. La descripción del Leng Tch'é actualiza tanto el pasado, como el futuro, como el presente, es decir, el olvido muere y la memoria se viste de su carne putrefacta, carne putrefacta de olvido cadavérico, de recuerdo fantasmagórico.

“El rito es nada más mirarlo.”<sup>60</sup> En este enunciado se actualiza el espejo. Me detengo y regreso, en este punto, para no atarme al olvido, pues todo el texto se entrecruza, está hecho, a base de cortes, de analepsis y prolepsis, para dejar atrapado al lector, al supliciado. Todo esto de la misma forma en que Farabeuf y La Enfermera se fascinan y desean la fotografía del supliciado. En otras palabras, mirar, ese acto vouyerista, es un acto de corte, de escritura. Un trazo infinito en el que los reflejos –sustituciones– de la archiescritura se suceden sin cesar. Atados al demonio de la repetición

### ¿Recuerdas...?

*No recuerdo nada, y al mismo tiempo lo recuerdo todo en la imposibilidad del recuerdo. Recuerdo todo lo que está hecho de olvido. La archiescritura es eso, ausencia, presencia nunca presente, ustedes, Enfermera y Farabeuf, me han mostrado ese camino sin profundidad de la letra, de la ausencia del cuerpo amado, de su herida, que no está aunque esté en mis manos, siempre pudriéndose, inclusive del cuerpo amado por el que se pregunta. Inclusive si ese cuerpo amado es la figuración de mi cuerpo en el espejo, de lo que yo hubiera deseado ser. Contaminación del tiempo, de la memoria, de su ausencia.*

*“¿Recuerdas...?” Lo secreto se ha invertido, lo secreto se ha pervertido, lo secreto se ha confundido. Todo está atado con jirones del olvido. En última instancia, en la (foto)(porno)grafía de Farabeuf, la que se hace ceniza en estas manos que dejan de escribir, para recordar, para olvidar. Pero que tienen como imposición, aquellas sustituciones, la promesa de lo incesante, de un juego inabarcable, de un juego infinito, de un juego que se desata cada vez que esas letras, que por sí solas no significan nada, y que por sí solas lo significan todo, Enfermera, tú estás allí, en esa Ouija, en esos roces, en ese mirada, y ya jamás podré recordarte en un día que no sea de lluvia, en*

---

<sup>59</sup> Farabeuf, p. 140.

<sup>60</sup> Farabeuf, p. 141.

*un día en que la luz se congeló, en un día en que estuviste sentada al final del pasillo y llegó Farabeuf.*

*Has llegado a Farabeuf.*

### **El rito es nada más mirarlo.**

–No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado.<sup>61</sup>

### **Apéndice (1).**

#### **El cine y la muerte:**

Ensayo acerca de la naturaleza del cine.

No escribir: para ello no basta la negligencia, la incuria, sino tal vez la intensidad de un deseo fuera de la soberanía –un nexo de sumersión con lo exterior. La pasividad que permite quedarse en familiaridad con el desastre. Invierte toda su energía en no escribir para que, escribiendo, escriba por endeblez, en la intensidad del desfallecimiento.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*.

### **Introducción.**

*¿Qué es el cine?* Esta pregunta hace meses –sino años, pero con distintas máscaras menos caras y menos intensas– viene provocándome y pese a la abundante bibliografía, pese al abundante cine y a todas las miradas profundas –las miradas hacia el cine –que me han tenido en silencio y en suspenso, no la he podido responder. Ahora, ante la inminencia del desastre, que sería el silencio perpetuo de mi escritura acerca de la pregunta, y en la intensidad del desfallecimiento por la incertidumbre de este escribir, me dedico a crear sin más, la nave –de Argos<sup>62</sup> de fragmentos para

<sup>61</sup> Farabeuf, p. 135.

<sup>62</sup>

“La nave de Argos: Imagen frecuente: la de la nave de Argos (luminosa y blanca); los argonautas iban reemplazando poco a poco todas sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma. Esa nave Argos es muy útil: proporciona a la alegoría un objeto eminentemente estructural, creado, no por el genio, la inspiración, la evolución, sino por dos actos modestos

el naufragio que ya me ha inundado, dentro de la cuestión, dentro de la pregunta que me provoca y que borra mi relación con el cine. Escribo acerca del cine y le revoco su existencia.<sup>63</sup>

Estoy, como se dice, abismado por la pregunta. Por tanto esta introducción tiene el propósito de romper el hielo o, más bien, de acostarme –la pasiva intensidad de mi escritura en su desfallecer– sobre el hielo roto, acostar mi escritura sobre el hielo de la pregunta, sobre la fractura que abre la pregunta, esto es, reaccionar ante la frialdad que me tiene congelado en una serie de problemas que paso a detallar.

### **Escribir sobre el hielo:**

#### **Aspectos generales sobre el cine.**

El principal problema es que al preguntarme acerca del cine, el cine desaparece, queda la fotografía, la escena y el montaje de un film inexistente –un film, que es a su vez todos los filmes y ninguno de ellos– revocado de su peso –del suspenso, de sus pienso– y de su sustancia, queda un film angustiado y apremiado que se sostiene en su (no) ser. El cine, al igual que la literatura, se sostiene en ese gesto irreductible en que el cuerpo de la filmación –de la escritura– aparece ante mi mirada –y ante todas las miradas– simplemente siendo. El rollo corriendo, huyendo.

El cine es.<sup>64</sup>

El cine, mientras simplemente sea, se desvanece –entra en *fading*<sup>65</sup>– y mi objeto amado deja de suceder en mí y no tengo nada más que su ausencia. Y esta ausencia de la que hablo es imperiosa

(que no pueden captarse en ninguna mística de la creación): *la sustitución* (una pieza desplaza a otra, como en un paradigma y la *nominación* (el nombre no está vinculado para nada a la estabilidad de las piezas): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda nada ya del *origen*: Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma” (Barthes, Roland: Barthes por Barthes, Editores Monte Ávila, Caracas, Venezuela 1975, p. 51).

<sup>63</sup> “Cuando nombra, se suprime lo que designa; pero lo que se suprime se mantiene y la cosa encontró (en el ser que es la palabra) un refugio más que una amenaza.” (Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte” En: De Kafka a Kafka. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 54). Mi texto infinito.

<sup>64</sup> El predicado huye, y cómo no ha de huir y esconderse en miles de páginas, en páginas incontestables de un diálogo inconcluso, y he aquí que emerge su poder, y lo que le es propio se muestra como el espacio de la huida. El cine,preciado arte, no es aquella Catherine Deneuve que en sueños –¡ensueños!– se podría arrastrar al bosque. El cine es inarrastrable, como todas las artes, frente a las que tenemos la impresión de que algo sucede; éstas se resisten, patean y nos dañan en su intento de desasirse de nosotros y es más, yo soy arrastrado a ese algo que sucede o que no sucede –porque no lo puedo precisar– cuando (no) somos provocados, o cuando somos provocados a nada, o a todo, cuando, y solamente cuando surge ese momento, en el que la película nos toca, son y llegan a ser, realmente arte.

<sup>65</sup> “El *fading* del otro está contenido en su voz. La voz sostiene, da a leer y por así decir consume el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. Lo que hace la voz, es lo que, en ella, me desgarrar a fuerza de deber morir, como si ella fuera de pronto y no pudiera ser jamás sino un recuerdo”. (Barthes, Roland. Fragments de un discurso amoroso. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003, p. 133). El cine no puede ser más que un recuerdo que se olvida, el olvido de un recuerdo, un recuerdo olvidado.

y ha sido así desde siempre, sin que –¿claro está?– esto hubiera resultado evidente para mí. Por ejemplo, me enfrento al *El perro andaluz* o al *El imperio de los sentidos*, me debato ante estos dos filmes, en un sentido general, ya que a cada parte de cada uno de ellos, o a cada fragmento de imagen de cada uno, jamás podría enfrentarlos –me exceden– plenamente y me pregunto, estoy obligado a preguntarme, ¿no es acaso –y siempre lo ha sido– su ausencia la que me provoca, la que me tensa?

Pues, me explico, el tiempo durante el que se está en el cine, ante la pantalla demoníaca –predilección por el cine alemán– es muy precario en relación al tiempo que vive en mí –punzándome– por ejemplo, la escena del corte del ojo de Buñuel o la castración de Kiti; escenas que vivieron en mí durante mucho más que quince minutos o dos horas, transformándose, posteriormente, en algo imperecedero –una imagen recurrente, un recuerdo– en mi pensamiento, es decir, la noción del corte, del punctum,<sup>66</sup> del trazo, ahora último, el (foto)montaje.

Posteriormente, la cuestión del cine llega a los dominios de la muerte, esto es, el espacio de la muerte que se abre entre el cine y el derecho a la muerte misma, el deseo de la muerte por la muerte –digo posteriormente para tener la ilusión de la muerte social; que la muerte llegue y que no este presente ahora, en cada palabra que escribo, en cada película que veo.<sup>67</sup> La escritura como borramiento me sostiene y me desgarrar. Mi escritura está en estado de emergencia.

### **La muerte irrevocable.**

Heme aquí ante un segundo problema y para explicar este último conflicto debo acotar lo siguiente. Es muy cierto que en contadas ocasiones, en muy pocos libros y filmes, la muerte nos acosa. ¿Cómo no permitirse desear, en algún momento de la vida, que cierta escena no muera? Pienso por ejemplo en *Bailarina en la oscuridad*, principalmente en el deseo de la protagonista –quizás lo único que valga la pena de la película– de que los musicales no tengan final. Pienso en alguna película de Michel Gondry, en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* o en un libro de Macedonio Fernandez, en *Museo de la novela de la eterna*. Pienso en ellos y hasta hoy, indefectiblemente, lo que domina mi pensamiento acerca de aquella película y de aquel libro, es un

<sup>66</sup> El pinchazo, la herida, el pequeño gran corte. (Barthes, Roland. *La cámara lucida*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 64–65).

<sup>67</sup> “La palabra (en este caso la imagen cinematográfica) me da lo que significa, pero antes lo suprime. Para que pueda decir: esta mujer, es preciso que de uno u otro modo le retire su realidad de carne y hueso, la haga ausente y la aniquile”. (Blanchot, Maurice: *De Kafka a Kafka*. “La literatura y el derecho a la muerte”, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 42). El cine ha suprimido y ha aniquilado tanto autor, tanto actor. Ha quitado tanta carne y tanto hueso, ha dejado tantos fantasmas.

deseo. El deseo de que no acaben nunca o, más precisamente, olvidar haberlas visto –leído. O acabar yo en ellas.

En otras palabras, olvidar que cerré el libro y que aniquilé a sus personajes. Olvidar la muerte irrevocable. (Quedarme, al igual que Blanchot, *en el puente de madera*, en una película infinita, en el centro y en la repetición). En el caso del cine, esta escena de muerte es aún más dramática, pues nada puede evitar –pues lo que se teme no está en nuestras manos– que los créditos, horrenda palabra, desfile de muertos, aplasten a los personajes. (Es por esto quizá que *Irreversible* me fascina tanto, los personajes, Mónica Belucci, aplastan a los créditos).

Lo que desde la base de este ensayo está en juego, en entredicho, es la muerte del cine. Su acabar, el hecho o el luto de que una película, en un momento dado, deba terminar. El luto de que una película que me obsesiona deba terminar y, al mismo tiempo, no terminar en mí. Sensación de doble muerte que se resiste en mí.

Desde otro punto de vista la muerte se relaciona con una serie de ausencias. Y la ausencia es una cuestión delicada y central, que socava enriqueciéndola aquella experiencia intransmisible del cine. Esto es, por una parte, que el cuerpo entero del autor –director, guionista, el hombre de la cámara– queda ausente. El director de cine y el escritor, solamente prevalecen en el cine sumidos a la figura de su mano que corta.<sup>68</sup> Sostengo el gesto, suspendo la figura de la escritura, el no escribir. Es la mano del director/escritor la que queda, pero solamente bajo el dominio fugaz e inexistente –anulado– de la metáfora del corte.

La metáfora no hace gozar al sujeto, lo que provoca el goce del espectador es la metonimia y la sinécdoque, sin embargo este goce es un goce siempre reducido, asfixiado, quiérase o no pensar lo contrario. El goce masturbatorio de las artes se da en la ausencia –metonimia– y el goce sexual se realiza por partes; no se puede acariciar todo un cuerpo otro con todo el cuerpo de uno. El caso del director de cine es que, para prevalecer en un film, para existir en él, debe transformarse, metaforizarse en su mano. (Asfixiarse con la metáfora de la mano alrededor de su cuello). Hacerse ilegible para sí mismo y legible para los demás<sup>69</sup>; es decir, metáfora. Esta situación del creador es irrefrenable, quizás el único consuelo es una ausencia irrealizable, por esto mismo aún más temible; el director de cine no puede ser cien por cien ausencia o parte de su film, pues el engendro de la metáfora siempre lo atrae a ese centro desde el cual él es exiliado; condenado a errar.

---

<sup>68</sup> *The director's cut*.

<sup>69</sup> “Noli me legere”: el escritor nunca lee su obra. (Blanchot, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico, Paidós, 1992, p. 17).

El lector/espectador por otra parte, no está en una posición más agradable. El lecto/escritor es también ausencia metaforizada, es metáfora de metonimia, nunca jamás pura ausencia. Una ausencia pura estaría teñida por lo acabado –el desastre jamás es puro desastre, es huella de algo desastrado, que no fue desastre, ruina– por lo que no hace daño, pues carece de esperanza y la ausencia no está en peligro. Es por esto quizá que se está condenado a desaparecer escribiendo, a la muerte de la filmación –escritura. A la muerte del filme, a la oscuridad. A la muerte del espectador, también condenado a errar a en el film. Pagamos por el error, por el errar.

### **Sombras.**

Cuando vemos cine, ¿lo hacemos bajo la luz de la vida o bajo la oscuridad de la muerte? Más bien, y para responder esta pregunta, se podría decir que nos enterramos en la oscuridad para ver cine. Lo que hay a nuestro lado, él/ella que está a nuestro lado, son sombras, nada más que espectros.

Para terminar estas palabras generales, para entrar, sintetizo en el siguiente párrafo las ideas que comprobaremos o no, que serán desastradas o no. Escritas y borradas en último término. Se puede decir que el cine es un espacio que está regido por la muerte –por la ausencia– y que se ve cine en compañía de espectadores, de espectros, de sombras. Todos ausentes y acabados. La muerte, por tanto, desfila por la pantalla y entre nosotros; la muerte siempre está presente, es decir, el silencio, y de allí se desprende el goce –no podría decir placer– de la ausencia del cine. Mientras se está viendo el film, los vivos parecen más vivos que los muertos y cuando el film termina, aparece la realidad y los muertos pasan a tener más vida que los vivos, pues han muerto y los vivos todavía viven en la ilusión no–viviendo, no muriendo. La muerte dormida en(tre) los espectadores y la pantalla.

### **Cosmética de la muerte**

Andre Bazin habla desde un psicoanálisis de la artes plásticas y remonta su exposición acerca del cine y la fotografía, al embalsamamiento. La fotografía es para el cine, lo que el embalsamamiento es para la pintura. Se podría decir, entonces, que la fotografía no es otra cosa que la cosmética de la muerte. Se embellece la muerte. (Inmediatamente surgen tantas muertes bellas en el cine, las primeras que se vienen a mi mente son las del cine español. Veo al protagonista de *Abre*

*los ojos* suicidándose desde un rascacielos para poder vivir nuevamente).<sup>70</sup> Y esto me remite a uno de los primeros rostros del cine, de lo que es –sería– el cine. El cine es el acto de “fijar artificialmente las apariencias carnales (...) sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida”.<sup>71</sup>

Este es sin duda, el mecanismo de un artificio, del artificio de la fotografía, desde el que nació el cine y en el que ambos, fotografía y cine, han quedado atados. Se podría considerar, parafraseando las palabras de Bazin, que desde un psicoanálisis de las artes cine/mato/gráficas, la fotografía está en el origen del cine,<sup>72</sup> en otras palabras, que estas técnicas, fotografía y cine, “salvan al ser por las apariencias”.<sup>73</sup> Ahora bien, es imprescindible hacerse esta pregunta: ¿de que índole es esa salvación?

Esta no es una salvación, sino más bien, una condena. El cine muere, está compuesto de una cantidad inabarcable de muertes que le permiten la vida y la muerte en nosotros.

### **El goce de la ausencia.**

Para Bazin, la cuestión primordial de la fotografía se daba en el terreno de la fe y de la esperanza. Se necesita esperanza y fe para que el cine sea la forma más grave de un ilusionismo, ilusionismo que sería: “sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio.”<sup>74</sup> Sin embargo, y ante esto, ¿por qué no escuchar el mecanismo de la fotografía, lo que está en ella y le es propio y a lo que el mismo Bazin se asoma? Me refiero a que “todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia”.<sup>75</sup> La ausencia es la muerte. ¿Para qué negar lo íntimo de la fotografía y el cine? Ante la fotografía –o un film– como objeto, lo primero que se viene es la ausencia del fotógrafo, del objetivo, del lugar, de todo lo que no se tiene en las manos. Esta es la salvación, una condena de muerte.

---

<sup>70</sup> Tantas muertes bellas: la muerte de la hija del escritor en *Lucía y el sexo*. Pues la verdadera escritura parte de este dolor. La muerte con cuerpo de *El lado oscuro del corazón*, etc.

<sup>71</sup> Bazin, Andre: *¿Qué es el cine?*. RIALP, Madrid, 2004. I. *La ontología de la imagen fotográfica*, p. 23.

<sup>72</sup> “El cine nació de la fotografía” (Tynianov, Yuri, “Los fundamentos del cine”, En: Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme, Paidós, Barcelona, 1998, p. 88).

<sup>73</sup> Bazin, Andre: Op. Cit, p. 24.

<sup>74</sup> Bazin, Andre, Ibid, p. 28.

<sup>75</sup> Bazin, Andre, Ibid, p. 28.

Se podría decir, que lo único que se posee –o que nos posee– es el punctum. (En *La cámara lúcida* de Barthes por ejemplo, la última fotografía desaparece y queda sólo el punctum).

El goce de la ausencia. ¿Por qué no creer en el goce de la ausencia? Sin embargo, este ensayo no se basa ni en la fe ni en la esperanza, al contrario, esta escritura está despoblada de cuestiones por el estilo. Lo que se busca, el cine, está ausente y cada vez se ausenta más y se vuelve más imperioso, más central, más escondido.

### **Paradoxa (1): Momificación del cambio.**

He hablado de la fotografía e inmediatamente, sin nexos alguno, continuo escribiendo de la fotografía, pero escribiendo acerca del cine. Bazin realiza lo mismo pero con la intención, por lo menos en los artículos en cuestión, de socavar la concepción del cine como arte.<sup>76</sup>

Para Bazin estaba claro que el cine era una técnica y no un arte, “porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción”.<sup>77</sup> Y considerando que “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”<sup>78</sup>, el cine queda despojado de su poder de subversión. En otras palabras, el cine queda momificado y con él sus espectros, en el adentro y en el afuera de la pantalla demoníaca, éstos se vuelven pesados y el cambio que puede producir un film, en el arte, en un individuo, en el mundo, ha quedado revocado. Esta es sin duda la tendencia de los primeros teóricos del cine. En un caso extremo Hugo Münsterberg, según Dudley Andrew, plantea lo siguiente: “Los sentimientos que vemos en la pantalla, tiernos, violentos, eróticos, virtuosos... todos surgen de un sistema interconectado que termina cuando el film termina.”<sup>79</sup>

El cine, el movimiento ha quedado doblemente detenido, detenido por la fotografía que está en su origen y detenido en su poder de expresión en el afuera del cine. El camino que se abre es el siguiente: hay que posarse en la corrupción del cine, mostrar la muerte y extrañar –añorar y distanciar– el momento del término de un film, para así, hacerlo palpable.

---

<sup>76</sup> Hoy en día este tema es violentamente difícil, pues a menudo relacionamos el cine arte con el cine independiente y en los albores del cine parece sospechosamente claro que el cine fuese un arte, cuando, en ese tiempo, parecía completamente claro que el cine era una técnica: “Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas:” (Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En: *Discursos Interrumpidos I*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1986, p. 47).

<sup>77</sup> Bazin, Andre, *Ibid*, p. 29.

<sup>78</sup> Bazin, Andre, *Ibid*, p. 29.

<sup>79</sup> Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. RIALP, Madrid, 1993, p. 54.

### **Me gusta el cine.**

Exactamente por lo contrario a lo que postula Bazin y especialmente a lo contrario de Munsterberg, me gusta el cine. Pues, “el cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica.”<sup>80</sup> El cine es trastoque. (Prolepsis: el cine es corte, trazo). El cine transforma todo lo que se tiene por supuesto, todo aquello que funciona en la lógica 0/1.

En *Viridiana* de Buñuel vemos a la niña jugando a saltar la cuerda, a saltar la sogá, pero, “el primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que reside en la utilización de los objetos y las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas e infinitas”.<sup>81</sup> Sobre esto, lo que sucede con uno cuando se ve al hombre colgando de la cuerda por el cuello, muerto, es un trastoque de la lógica que usualmente usamos –los usurarios de la vida– para ver la vida y que no (nos) sirve para ver el cine. Este es el problema de Bazin, ve al cine, con los ojos que mira la realidad. En la realidad la muerte se esconde. (Por esto precisamente me gusta el cine, porque lo veo con otros ojos y no puedo aprovecharme de él, el toma ventajas sobre mí. El buen cine, me toma por sorpresa, me mata).

### **Imperfección del cine.**

Arnheim “concluye que el material del cine se integra por todos los factores que lo convierten en una ilusión imperfecta de la realidad”.<sup>82</sup> Esta afirmación es sospechosa y todo depende de la perspectiva que se tome, sin embargo, el punctum de esta frase radica en la imperfección del cine. Sí, el cine es imperfecto, y de allí deriva su goce.

---

<sup>80</sup> Artaud, Antonin: *El cine*. Alianza, Madrid, 1992, p. 7.

<sup>81</sup> Artaud, Antonin: Op. Cit, p.9.

<sup>82</sup> Andrew, Dudley: Op. Cit., p. 56.

“La <<pobreza>> del cine, su falta de relieve y de colores son en realidad su esencia<sup>83</sup> constructiva: no requiere como complemento<sup>84</sup> nuevos procedimientos, por el contrario los crea, crecen sobre su base”.<sup>85</sup>

De esto se deriva un deseo, reposar y quedarse en el cine mudo. Pues los avances técnicos acorralan al cine a la orilla de la vida.

### **Técnica.**

La técnica no sólo acorrala al cine a la orilla de la vida, sino que acorrala también a la literatura a la orilla del cine y pone a éste *entre la espada y la pared*. “El cine no sólo podría reduplicar una referencia, sino producir una realidad relativamente autónoma respecto de la primera imagen producida.”<sup>86</sup> Esto se traduce en la persona de Horacio Quiroga de la siguiente forma: “Los cuentos de Quiroga están fundados precisamente en esto: su narración opera *como si* fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar la fantasía de sus espectadores (o de sus protagonistas): mezclarse<sup>87</sup> con la vida, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada.”<sup>88</sup>

Edison continuó su fantasía en la vida real, al igual que Arlt, fue el inventor. La posteridad lo monumentaliza como tal.

### **Paréntesis.**

(Cuando Ana, *En los amantes del círculo polar*, muere, puedo ver en sus ojos los ojos de Otto. Los ojos de la muerte. Cuando esto sucede, y sólo en ese instante en aquella película a la que me remito, veo al cine con otros ojos, con los ojos de Otto. Los ojos de Otto no son unos ojos cualquiera, son unos ojos que nos ponen en la situación del cine. Sus ojos, con los ojos de Ana, me arrastran a otra forma de percibir el cine. Me borran por un instante, y, ¡oh maravilla!, he aquí que por primera vez me asomo la cuestión indefinible que es el cine. Su lógica, la lógica del 0/2, paso

<sup>83</sup> Su esencia constructiva: ¿lo que el cine es?

<sup>84</sup> Cada avance técnico emerge como suplemento.

<sup>85</sup> Tynianov, Yuri, “Los fundamentos del cine”, En: *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 81.

<sup>86</sup> Sarlo, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis tecno-científica” En: *La imaginación técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997, p. 28.

<sup>87</sup> Como diría Oliverio Girondo (...) la pura impura mezcla que me merma las machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas /la mezcla / sí / las mezcla con que adherí mis puentes.

<sup>88</sup> Sarlo, Beatriz. Op. Cit, p. 28.

del no ser, el cero, el neutro de la escritura, al diálogo con la película, al dos. Y no me quedo jamás en la unidad.<sup>89</sup> Sólo reposo en la unidad para destruirla.

Este punto es esencial, porque saltarse el uno conlleva el dolor. (Y el dolor es una forma de escritura, como diría Elizondo). Se pasa de la ausencia pura al puro diálogo y no es posible resistir ni el tiempo ni el espacio de la unidad. Otto y Anna, separados, son nada y solamente son cuando están juntos o en función de su ausencia. La figura que predomina ante esta noción, es la figura del salto).

### **Sentido.<sup>90</sup>**

Ahora bien, el estado de percepción de esta película, que motivó este paréntesis, es un estado de hiperestesia, fui provocado a este film por un exceso de sensibilidad. Sin embargo, el cine en sus comienzos no necesitaba de la hiperestesia en sus salas, el cine provocaba de formas que muy extrañamente hoy podrían trastocarnos. (Indefectiblemente la medida del cine está ligada a los sentidos, a los sentimientos, un film me provoca en la medida de mi hiperestesia o, en el caso contrario, de mi anestesia). Y mi lamento es el siguiente y toma la forma de una paradoja: *en el cine deseo recordar el olvido, olvidar el recuerdo.*

### **El ojo.**

El objeto más sensible, el más privilegiado para trastocar a las sombras, es el ojo: “En suma, si el ojo fue para la vanguardia cinematográfica un órgano privilegiado, la violencia que sobre el ejerce Eisenstein revela bien lo que en su poética fue la agresión al espectador: para el futurista Vertov, el ojo privilegiado fue el de la cámara, más perfecto –solía decir– que el humano; para el Buñuel de *Un perro andaluz*, el ojo de la mujer era seccionado para dar paso a un discurso de asociaciones libres; el ojo de Eisenstein es reventado por el proyectil del enemigo, pero lo es por la desmesura del festín de horror contemplado.”<sup>91</sup>

Lo que predomina en esta concepción de lo que es el cine, es la profundidad y la perspectiva, la capacidad dada por las dimensiones del ojo, de nuestro ojo, que adquiere una forma

<sup>89</sup> La lógica del 0/2 me llega de dos partes. Me remito a enunciarlas. Por una parte está el excelente ensayo de Julia Kristeva acerca de Bajtín y el *Paso (no) más allá* de Blanchot.

<sup>90</sup> Anfibología: sentido (1) la mirada y (2) lamen/tado.

<sup>91</sup> Sánchez-Biosca, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Paidós, Barcelona, 2004, p. 85.

diferente ante un autor determinado. En Eisenstein, lo que prevalece es el ojo reventado por el dolor. Eisenstein busca desesperadamente suscitar en nosotros lo que es el cine para aquel que ha creado la imagen: “La imagen concebida por el autor se convirtió en carne y hueso de la imagen del espectador... Creada por mí –espectador– surgida y nacida en mí. Creadora no sólo para el autor, sino también para mí, espectador creador.”<sup>92</sup>

En este punto, se puede ver claramente que hay un salto, un salto del creador al espectador, que se confunden y mezclan, pero solamente durante el tiempo que dura –que resiste en nosotros– la película y en el espacio en que ésta es dada a la luz. O en la oscuridad cuando es concebida. Lo que trasciende al film, es indefinible, lo que se queda en nosotros es la paradoxa.

### **El arte de la mirada.**

Con respecto al espacio, el cine es un arte de especies de espacios. Esto está determinado por el plano fijo. Si bien el montaje produce el goce de lo montado, de la composición. El plano fijo muestra el arte de la mirada. El detenimiento de la mirada en el movimiento. En *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* se ve este arte de la mirada y se goza del cambio de color y del movimiento y todos los personajes están dispuestos en una coreografía cinética. En este sentido, la belleza del cine radica en el cuerpo de los actores, son éstos los que mediante sus gestos le agregan profundidad al movimiento constante de la cámara, del objetivo. Lo paradójico de esta cuestión es que la pantalla amenaza al movimiento: “El gesto del actor de cine no sólo se hizo progresivamente más discreto, sino más ‘encogido’, deformado, por así decirlo, por la proximidad del borde de la pantalla, al reservarse el realizador la posibilidad de interrumpirlo en el momento mismo en que violase ese equilibrio plástico cuya consecución puede ser tan rigurosamente buscada como en una pintura o un fresco”<sup>93</sup>

Lo que obsesiona a Rohmer, es la búsqueda de la belleza en la imagen por sí misma. Lo que importa es la belleza del cuerpo, del plano y no de la sucesión de planos. En Rohmer, se podría decir, no se busca el dolor, sino la melancolía. En la sucesión de planos, en el montaje, y desde la perspectiva de Eisenstein, lo que prima es el dolor.

<sup>92</sup> Eisenstein, Serguéi: “Montaje 1938”. En: Anotaciones de un director de cine. Editorial Progreso, s. f., Moscú, p. 147.

<sup>93</sup> Rohmer, Eric. El gusto por la belleza, Paidós, Barcelona, 2000, p, 38.

### **El fracaso.**

“A lo largo de todas sus películas, Buster Keaton expresa esta obsesión por cierto espacio de torpeza y la soledad del que no podemos encontrar equivalentes en el cine”.<sup>94</sup> He aquí la historia más triste de todas, la de Keaton, quien desarrolló *la torpeza del gesto* y que construyó, a partir de este gesto su propia estética. El problema fue el siguiente, la gran ausencia del cine, la palabra, hizo su aparición. Con esto, el cuerpo quedó desastrado y comenzó la historia del fracaso. Y, en este ensayo, guardamos luto por Buster Keaton. Pues su fractura se dio en la incongruencia del lenguaje visual –desarrollado por su cuerpo en la más completa dimensión– y el lenguaje de palabras.

“Por lo tanto, podemos centrar nuestra atención en el problema esencial: escribir diálogos hechos verdaderamente para la película en la que han de colocarse, lo que supone, parte del dialoguista, un conocimiento perfecto del lenguaje visual por medio del que el realizador se quiere expresar y, por parte de éste –si no se trata, cómo sería de desear, de una sola y única persona–, la voluntad de considerar la palabra como parte integrante de u obra.”<sup>95</sup>

Parece imposible imaginar a una realizador que escriba su guión, que ilumine, que diseñe hasta la última esquina de la escenografía, que maquille, etc. Por este motivo, lo que prevalece es el luto ante el cine.

### **El salto cualitativo.**

Con respecto a la madre que pasa del duelo a cerrar al puño, en *El Acorazado Potemkin*, se revela una cuestión primordial, lo que Eisenstein denominó el salto cualitativo. Sánchez-Biosca ilustra muy bien este punto: “Esta transformación del duelo en furia fue denominado por Eisenstein, siguiendo la terminología engelsiana, *salto cualitativo* y expresa la forma romántica bajo la cual el autor concebía la revolución: que esta surja, no ya de una convicción, tampoco de un artificio narrativo motivado por la represión, sino de un trabajo, larvado y minucioso, con el dolor (...)”<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Rohmer, Eric. Op. Cit, p. 42.

<sup>95</sup> Rohmer, Eric. Ibid, p. 56.

<sup>96</sup> Sánchez-Biosca, Vicente: Op. Cit. , p. 77.

El espectador actual está ausentado del dolor, acude al cine solamente para divertirse. El cine, que mira su rostro, el rostro que tiene ahora y que le ha sido impuesto por las grandes industrias, ya no causa dolor, y, por consiguiente, la revolución ha sido desterrada de su seno. En cambio el ojo de Eisenstein es un ojo motivado y violentado por el horror. Se salta del luto –la pasividad– a la violencia. A la violencia sobre la realidad.

### **El proyecto socialista.**

Se cuenta la fábula acerca de un cine socialista –como así habría existido un cine alemán– ahora bien, en esta fábula el cine socialista era capaz de dominar lo “popular” y de pensar que ellos eran los únicos capaces de engendrar el sentimiento del pueblo o de la nación. De esto, para el espectador actual queda la ficción, pues “hubo en cambio una apropiación del término como una especie de reproducción *externa* inerte o como –según el *establishment*– el tipo de aburrida “realidad cotidiana” que debía sofocarse para que el libre juego de la mente –ésta es la versión para las relaciones públicas, lo que implica es la privatización deliberada, la voz<sup>97</sup> centrada en sí misma, el grupo de juego ocioso y conversador, la versión burguesa de la leyenda y la fantasía– pudiera expandirse sin obstáculos y hasta adueñarse de todo el nombre del arte”.<sup>98</sup>

Sí, la industria, el capitalismo es el dueño –en la actualidad del cine– y sólo queda un poco de luz en las últimas palabras de Williams, se debe encontrar un camino propio. Lo que no resulta difícil para millones de sujetos en dispersión en una cultura fragmentada.

### **El montaje (1).**

El montaje es un ejercicio de violencia sobre la realidad. Sobre lo recogido por el ojo –cámara, objetivo– Eisenstein plantea la cuestión del montaje en los siguientes términos. El montaje –que estaría en el centro del cine y del arte para este autor– es la representación o plasmación de fragmentos de realidad, de fragmentos de formas que suscitan, que hacen nacer una imagen, un tema. Es “ese ‘mecanismo’ de la formación de la imagen (el que) nos interesa, porque ese mecanismo de su formación en la *realidad*, naturalmente, sirve de modelo de lo que es en el arte el método de creación de las imágenes artísticas”.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> La voz y no el cuerpo ni el gesto.

<sup>98</sup> Williams, Raymond: La Política del Modernismo. Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 145.

<sup>99</sup> Eisenstein, Serguéi: Op. Cit, p. 131.

Ahora bien, estas representaciones resultan ser arbitrarias y generalmente para que el montaje tenga efecto, el ojo se esmera en elegir fragmentos, en cortar fragmentos del mismo tema, para que la imagen tenga un cuerpo armónico, o, caso contrario, sea un engendro disonante. Los fragmentos por tanto, están unidos por una correspondencia única o por su más abyecta oposición.

Antes de definir los tipos de montaje, se debe profundizar el concepto del montaje en su relación con la realidad, es decir, afuera del cine, pues el montaje tiene una historia más larga que la historia del cine y distintas perspectivas se enfrentan a la hora de ponerse a la orilla del cine como montaje, o a la orilla del como profundidad.

## **Montaje (2).**

El asunto primordial acerca del montaje es la traición a la tradición, esto es, la traición a la naturaleza y lo natural que han impuesto las instituciones. En el montaje, lo natural es descubierto. Es revelado; fotografiado. Ahora, “el montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de una obra”<sup>100</sup> (Se ve el maquillaje corrido, la pintura desfigurada de los labios de una mujer, por ejemplo en *2046*, a una mujer, dormir, levantarse, vestirse, ponerse las medias. Una mujer no levantada, levantándose). En *Gotas de agua sobre piedras calientes*, por ejemplo, se fragmentan dos lugares comunes, el hombre maduro y el adolescente inexperto, lo que no se espera es el desfile de la constitución de la pareja –la obra más difícil– en la que el adolescente –dolorido– termina por desempeñar un papel no convencional, en el que, desde el cuerpo del joven, se levanta una mujer. Se hace palpable, creíble, ver un hombre funcionando como mujer. Lo que este film provoca –mediante la pornografía amorosa, una hipérbole amorosa, de su código– es un montaje de fragmentos de la realidad, de fragmentos de mujer que se despliegan ante el espectador, el artificio, esto es, la impostura que muestra así el entramado de dos cuerpos que no se espera se besasen.

## **El artificio.**

El montaje, al querer ocultarse se muestra. El cine –el arte– recorre una línea extremadamente fina, su límite, que lo lleva del arte a lo que no es arte, y que constituye el rostro que sostiene su máscara, su cosmética. Para esto hay que situarse en la piel del cine, en su maquillaje, y correrlo, sacarle lo que lleva dentro, su artificio, su ritmo. El automatismo nos muestra

<sup>100</sup> Bürger, Peter: “Montaje”. En: Teoría de la Vanguardia. Editorial Península, Barcelona, 1987, p. 137.

la piel previamente pintarrajeada del cine, de su lenguaje, su finalidad. Lo intocable. Viktor Shklovski se dedica a caracterizar este automatismo. El automatismo saca su poder de la realidad, más exactamente del lenguaje comunicativo, esto es, del prosaísmo de la comunicación –de su fin– de palabras que ni siquiera llegan a ser palabras, que no tienen cuerpo, porque cuando éstas apenas se asoman, acompañadas de algún gesto o de algún contexto –lo que más tarde se llamaría pragmática– ya sabemos lo que el otro quiso decirnos sin que esto haya sucedido.<sup>101</sup>

El artificio es el rostro del cine sin maquillaje y por maquillarse o desmaquillado, pues, aunque las porosidades, las cicatrices y las heridas –las imperfecciones– de la piel no hayan podido salir a la luz plenamente, el artificio muestra su rostro, su carne y su hueso, perfectamente identificables el uno del otro. (Muestra el ritmo de su cuerpo). Por una parte, está el cine que en relación al automatismo muestra un rostro que no puede ser, y que he ausentado constantemente de mi escritura y que lo he caracterizado indirectamente.<sup>102</sup> Por otra parte está el cine que se basa en el montaje como principio artístico, esto es, el cine/artificio, no el que salva al ser por las apariencias, sino el cine que condena al ser en las apariencias; el cine que no traza sus líneas sobre el cuerpo de lo real, porque sus líneas son su cuerpo, des/trozado. Se fragmenta la realidad y el cine muestra – en el ocultamiento, en la ausentación, que es su ley– el montaje, pues éste siempre pretende desaparecer, no estar allí, no ser, a primera vista, perceptible, como el fotomontaje. Pero sin embargo lo es. Pues, lo que prevalece en el montaje, es el coito, el movimiento. El toqueteo y lo palpable.

Es así como se llega a la finalidad infinalizable del arte, que es “dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma (aparente), en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado.”<sup>103</sup> En otras palabras, ir más allá de la cosmética, amar las imperfecciones del film, su error, su eventualidad. Su cuerpo.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> “Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplazados por símbolos”. (Shklovski, Viktor. “El arte como artificio. En: Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Editorial Siglo XXI, México, 1970, p. 59).

<sup>102</sup> Porque de él, pobre instrumento, no dan ganas de hablar.

<sup>103</sup> Shklovski, Viktor. Op. Cit., p. 60.

<sup>104</sup> “<<La lengua poética>>, que *deforma* a la primera (prosaica), confiriéndole otra función al *extrañarla* (distanciándola), haciéndola <<palpable>>.” (Albera, Francisco (comp.): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme, Paidós, Barcelona, 1998, p. 22). Goce: la idea de lo irrealizable me cautiva, hacer algo palpable distanciándolo.

## **Hollywood.**

Hollywood esconde su muerte, su error y su imperfección, el maquillaje, su cosmética, es su centro, su punto central. “Fue célebre el baile de máscaras organizado por Marion Davies en 1926 en el gran salón del Ambassador, transformado por la ocasión en un suntuoso escenario hawaiano”<sup>105</sup>

Para Hollywood está lo transformado, no la transformación, no el salto dialéctico.

## **El aura.**

Lo que está siendo resguardado por este mecanismo artístico, por el artificio, es el aura. En el sentido de que “la autenticidad de una cosa, y la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”<sup>106</sup> queda en el cuerpo de la obra. No en la masa que se atropella para ver el maquillaje, para quedarse fuera del film, sino el espectador/creador que queda seducido por un cuerpo que se desnuda y que, en la medida que se desnuda, se resiste. Doble movimiento del cine, doble escritura, que lo hace inasible e imperioso: movimiento detenido del desnudarse del creador y movimiento detenido de desnudar del espectador/creador. Nunca se puede asir el aura del cine, pues el ser del cine está condenado a la ausencia y en la ausencia prevalece lo que no se puede tocar, porque, aunque la actriz se desnude, su desnudez es objeto de la mirada y no del cuerpo, porque el cuerpo de la actriz está ausente, su autenticidad y todo lo que transmite, es su no-presencia .

El cine, su disposición, posee un espacio para la mirada de las masas. Las butacas, la pantalla gigante, es un espacio que reclama una mirada masiva. Pero esto es una trampa, es la apariencia, pues el cine, es un espacio de desaparición. La lectura de la realidad por parte del creador, es inconclusa y siempre parcial y es así, cuando se está apunto de llegar a la cuestión, cuando el cine es entregado a las masas. La película es una obra inconclusa que es llenada por el lector, pero este llenado nunca es total.

---

<sup>105</sup> Anger, Kenneth: Hollywood Babilonia. Tusquets, Barcelona, 1994, p. 109.

<sup>106</sup> Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En: Discursos Interrumpidos I. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1986, p. 22.

Por tanto, Benjamin, se pregunta si vale la pena preguntarse sobre el cine: “las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Pero debemos preguntarnos si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine.”<sup>107</sup>

La cuestión según Benjamin se centra en el público, aquí radica el verdadero problema. ¿Cómo hacerse cargo de un “examinador que se dispersa” y de una materia fantasmagórica que se funda en la paradoxa de un movimiento detenido?

### **La mirada de Orfeo.**

Ahora bien, ¿qué hay en el cine, qué es el cine que provoca en el examinador –el tanteador– se disperse? ¿Es la pérdida del aura del cine lo que provoca este fenómeno? Yo diría más bien que este problema es fruto de lo que aquí nos convoca, es decir, lo que el cine es provoca que el espectador se disperse. El aura del cine se ha perdido –y escribir acerca del cine hace que se pierda todavía más– sin embargo, no ha desaparecido, se ha ido a su centro,<sup>108</sup> al centro del cine, y considerando que el cine es –puede ser montaje–, esto es, colección de fragmentos que se plasman en una serie de imágenes artísticas (Eisenstein) asistimos, a una cuestión radical, “el cine es un lenguaje”<sup>109</sup>

Y si el cine es un lenguaje, su palabra se basa en la palabra –la mirada– de Orfeo, que en el momento en que mira su objeto del deseo, lo hace desaparecer. En el momento en que se dice que el cine es un lenguaje, sus palabras desaparecen. En el momento en que el cine se detiene, se echa a andar y siempre el espectador se queda un paso atrás. En otras palabras, el cine es trucaje. El cine es trucaje en la medida en que, lo que se cree ver, no está allí. El cine disfraza a la muerte y este es el punto de inflexión, hay que buscar a la muerte, a la ausencia en el cine, para asomarnos a lo que el cine es.

<sup>107</sup> Benjamín, Walter. Op. Cit., p. 53.

<sup>108</sup> “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado (...) (Blanchot, Maurice. El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 0).

<sup>109</sup> Bazin, Andre, Ibid, p. 30.

## Los muertos.

He hablado de la ausencia y de la muerte en el cine, flemáticamente –como lo ha hecho el cine alemán– sin embargo, la cuestión del cine sigue huyendo. El problema con el cine es que todo en él –en apariencia– señala otro camino. El camino de los vivos, del espectador. Ahora bien, ¿por qué no tratar derechamente con los muertos, con la muerte?, ¿por qué no despojar al cine de todo lo vivo, de todo lo que se puede presumir el cine evoca?

Hitchcock se plantea este punto, ante un escena irrealizada: “¿si volvieran los muertos, no sabríamos en absoluto qué hacer con ellos!”<sup>110</sup> ¿Cómo enfrentar la muerte entonces, si no se sabe qué hacer con los muertos, sino se sabe morir? Esta es una pregunta engañosa, la muerte llega y no se sabe qué hacer con ella, pero lo que sí se puede hacer, es atraer a los muertos.<sup>111</sup>

## La literatura y el teatro.

Si bien el cine y la literatura han sido aliados y los primeros filmes fueron adaptaciones de obras literarias, el cine es capaz de asesinar a la literatura. “No, no leo jamás novelas ni otra clase de obras de ficción. Lo que suelo leer son biografías de personajes contemporáneos y libros de viajes. Me resulta imposible leer literatura de ficción, porque, de manera instintiva, me haría la pregunta <<¿Se podría hacer con esto una película o no?>> (...) Soy un temperamento absolutamente visual y si leo una descripción detallada, me impaciento, pues pienso que yo sería capaz de mostrar todas esas cosas, y con más rapidez con una cámara.”<sup>112</sup>

De cierta forma, lo que se deslinda de esta concepción del cine y lo que señala muy bien Truffaut es que la cine/mato/grafía es eso, un asesinato de la grafía, el film posee otra forma de llenado, que es antiliteraria. “La sala de cine está vacía, quiere llenarla, la pantalla está vacía, quiere usted llenarla. No parte del contenido sino del continente. Para usted una película es un recipiente que hay que llenar de ideas cinematográficas o, como se dice, frecuentemente, <<cargar de emoción>>.”<sup>113</sup> El cine posee otra poética. Esta es la cuestión, la que separa y une al mismo tiempo al cine y a la literatura,<sup>114</sup> que en apariencia pueden estar muy unidas y que han estado unidas, pero que guardan, entre sí, un conflicto con la escritura, el cine y la literatura, poseen dos formas

<sup>110</sup> Truffaut, Francois: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1990, p. 268.

<sup>111</sup> Disminución de la intensidad: que el cine desafíe a los que supongo –prolepsis– asesinados, a la literatura, al teatro. Sin embargo, el cine acabó con sus formas e hizo renacer a todas las artes. Las mató, y de esta muerte, todo el arte se volvió más desafiante, más necesario.

<sup>112</sup> Truffaut, Francois: *Op. Cit.*, p. 274.

<sup>113</sup> Truffaut, Francois: *Ibid.*, p. 279.

distintas de llenado. Lo que las diferencia es el impulso técnico que cada una tuvo. Impulso técnico en que el cine no tiene oponente.

El teatro es otro de los muertos que deja la llegada del cine: “Al situar la mímica de actor en unas nuevas condiciones, al ofrecer la posibilidad de desarrollar acciones paralelas en diferentes lugares, al mostrar detalles, el cine ha privado al teatro de un buen número de sus efectos. Añadid además el ritmo y la dinámica general del cine, y el teatro estará vencido, reducido a una <<encantadora antigualla>> que sólo un aficionado cultivado es capaz de apreciar.”<sup>115</sup>

### **La pantalla demoníaca.**

El cine alemán es una cuestión muy compleja y para definir aquella complejidad habría que realizar una historia del cine alemán que fuera de *El gabinete del Doctor Caligari* hasta *Buen Viaje* de Alfred Dotzel y que explicara la elipsis que hay entre ambos film. La desaparición del pueblo alemán.

Por el momento basta que este ensayo se centre en la siguiente paradoja: “Por una parte, el expresionismo alemán representa un subjetivismo llevado al máximo; y por otra parte, esta afirmación de un yo totalitario y absoluto que crea al mundo, está próximo a un dogma que comporta la abstracción completa del individuo”<sup>116</sup> La paradoja que aquí se presenta es la desaparición del sujeto por medio de la afirmación, la muerte del sujeto. ¡La escritura como borramiento!

### **El horror.**

El cine alemán se especializa en el horror pues es una nación que se funda en el desespero máximo. “(De cualquier manera, es una extraña coincidencia que, poco más de una década después, la Alemania nazi habría de llevar a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana).”<sup>117</sup> El cine alemán, por lo mismo, es el cine por

---

<sup>114</sup> “El título de la colección –Poetika kino– así como su composición indican muy claramente dónde se sitúa la ambición de Eikhenbaum y de sus amigos: ofrecer, para el filme, el equivalente de la metodología formalista en literatura (...)” (Albera, Francisco (comp.): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme, Paidós, Barcelona, 1998, p. 21).

<sup>115</sup> Eikhenbaum, Boris, “¿Es una arte el cine?”. En: Albera, Francisco, Op. Cit, p. 196.

<sup>116</sup> Eisner, Lotte. La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Cátedra, Madrid, 1988, p. 18.

<sup>117</sup> Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Nueva Visión, Buenos Aires, 1961, p. 93.

excelencia –aunque en sus más tristes consecuencias– es decir, es un cine ontológico que nace de la metafísica de la mente alemana, y que, por lo mismo, nace y muere en sí mismo. Además, es el cine del gesto en su grado máximo, también el cine de la pintura y del teatro.

Este último punto, que el cine alemán es el cine del teatro, se puede ver claramente en la influencia de Max Reinhardt: “En él se encontraba todo ello en efecto: el contraste o, si se puede decir, la iluminación repentina de un personaje o de un objeto con el rayo un proyector con el fin de concentrar sobre él la atención del espectador, y la tendencia a dejar ese preciso momento a todos los otros personajes y objetos sumergidos en las tinieblas.”<sup>118</sup>

El cine, su pantalla demoníaca, al igual que este teatro, deja a todo el mundo en tinieblas.

### **El cine del afuera.**

Y por último, es el cine más temible, porque alcanza al afuera. Es como si la mano de Hitler se saliera de la pantalla demoníaca y nos tocará. El cine alemán tocó a todo el mundo.

“El horror que irradia *Nosferatu* lo provoca la identificación de un vampiro con la peste. ¿La corporiza, o convoca la imagen de ésta para caracterizarse?”<sup>119</sup> Este es el punto central, el cine alemán corporiza la muerte y en la pantalla el espectador, la sombra, debe enfrentarse a la misma muerte con el poder de su propia muerte.

La realidad y la muerte que es el cine, se mezclan, y esto queda de manifiesto en una muerte humanizada: “Con infinito cuidado, la Muerte levanta la luz de la vela, separando suavemente el alma del cuerpo de un niño. Tanto ese ademán como la ternura que muestra por la muchacha descubre su íntima oposición con el deber que debe cumplir”<sup>120</sup>

### **El cine alemán ha muerto.**

El cine alemán –ahora– es nada. Quizás por su propia fuerza ha sido erradicado de sí mismo, el cine alemán, en esta pantalla demoníaca, en sus temas, se persiste a sí mismo y se anula: “Repiten las ideas que ya conocemos todos sobre la juventud, el amor, el matrimonio, la vida normal y sus problemas; insisten en una crítica social que ya es tópica”<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Eisner, Lotte. Op. Cit, p. 46.

<sup>119</sup> Kracauer, Siegfried. Op. Cit, p. 95.

<sup>120</sup> Kracauer, Siegfried. Ibid, p. 109.

<sup>121</sup> Pérez Estremera, Manuel. Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straubb. ¿un “nuevo” cine alemán? Tusquets, Barcelona, 1970, p. 14.

## La perplejidad.

“Mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios; cuando los objetos cotidianos se traslada a un nuevo contexto resultan enigmáticos. Aunque nuestra mente se esfuerce por comprenderlos, se nos impone la perplejidad o bien se genera una nueva idea sobre ellos. Se hacen visibles, pues, realidades distintas”<sup>122</sup>

Esta cita revela la cuestión del cine, el cine me impone la perplejidad a cada instante, como se ha visto en este ensayo, una nueva idea de lo que él es. Pero esta cita habla del fotomontaje, lo que, sin embargo, resulta inextricablemente paradójico, pues, todo lo que resulta del lenguaje fotográfico, ya sea el (foto)montaje, el cine, etc., está ligado al movimiento detenido, en su forma más depurada, al cine, ¿esto no nace acaso, esta paradoja, la imagen de un truco, como en Méliès? Es difícil de definir, lo que se trasunta es que en el cine hay algo, que más allá de todo lo que se ha visto en este ensayo, que se esconde. Es quizás una idea, la idea de que se puede dominar el cuerpo,<sup>123</sup> como sucedió en la propaganda Nazi, pero en lo que hay que detenerse y en lo que me he detenido constantemente, es que cuando se domina, al cuerpo mío, al cuerpo del otro, al cuerpo del afuera, éstos, desaparecen. Eso es el cine, la desaparición de los cuerpos en todos los grados posibles. Y el cine arte es, la resistencia ante una desaparición irrevocable.

## El lenguaje.

“La dimensión de los objetos, su color, los gestos o el movimiento se desprenden de sus referentes y devienen signos referenciales, son dispuestos según sistemas de oposiciones contrastadas. Para eso hay que pasar del *zaum* y de su dimensión fonética a una organización sintagmática, una articulación, el montaje.

Es aquí donde se encuentra la segunda contradicción del cine, que resulta de la paradoja de un medio de expresión constituido por imágenes mudas en las que, a primera vista, no tiene espacio <<la palabra>>.”<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Ades, Dawn: Fotomontaje. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2002, p. 107.

<sup>123</sup> “En el nacionalsocialismo el tratamiento del cuerpo humano, tanto en el arte como en la vida real, sirvió para articular las doctrinas de la teoría racista, los pareceres sobre los respectivos papeles del hombre y la mujer (lo que ataca Ozon), y los conceptos de la unidad de la nación–estado” (Clark, Toby: “La interpretación fascista del cuerpo”. En: Arte y propaganda en el siglo XX. Akal, Madrid, 2000).

<sup>124</sup> Albera, Francisco (comp.): Op. Cit., p. 26.

Lo que se debe aclarar en este momento, es que el lenguaje del cine, al igual que el lenguaje cotidiano, es fascista. Y esta corrupción que pone al sujeto fuera del lenguaje, doblemente fuera, es cortada para hacerse palpable.

En este punto un tanto borroso, en el que se está leyendo. Se ha dicho que el cine es un lenguaje, pero la palabra del cine huye desafortunadamente y no se sabe por dónde empezar a buscar, ¿qué hacer entonces, cuando se ha buscado desesperadamente lo que es el cine? Hay que ejercer violencia. Hay que cortar el cine, dividirlo: como todo lenguaje, el cine tiene dos dimensiones, la paradigmática que vive en el creador y en el espectador/creador y la otra cara de la moneda es la sintagmática del cine.

Christian Metz propone que el film narrativo posee una serie de elementos autónomos –segmentos– supeditados al *sintagma máximo*, que es el film en su totalidad. Estos segmentos son los tipos sintagmáticos, que son seis “cinco son sintagmas,<sup>125</sup> es decir unidades constituidas por varios planos. El sexto está constituido por los segmentos autónomos consistentes en un solo plano, es decir los planos autónomos”.<sup>126</sup>

Este es un gran esfuerzo por detener al cine, el de Metz, sin embargo, pese a la lucidez de su programa, debo acotar, que todo este esfuerzo, es un regreso a la nada del origen: la escena vuelve a la realidad, lo otros sintagmas regresan al montaje y esto, borra todo. Resulta que al fin y al cabo, llegamos al principio y que no se ha escrito nada y la cuestión del cine, lo que es, permanece fugitivo.

## Apéndice (2)

### Una relación pornográfica:

escritura acerca de la discusión modernidad/posmodernidad.

<sup>125</sup> La escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo y el sintagma descriptivo.

<sup>126</sup> Metz, Christian. “La gran sintagmática del film narrativo”. En: Roland Barthes et. al.: Análisis estructural del relato. Coyoacán, México, 2002, p. 155.

**(Prólogo final.)<sup>127</sup>**

“Lo dejo libro abierto: será acaso el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra o nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede”.

Macedonio Fernández. (Museo de la novela de la Eterna).<sup>128</sup>

**Introducción.**

La discusión que convoca esta escritura está encerrada –(pre)proscrita– en las tapas de un libro imposible, que a fuerza de lo que presume contener –ya sean las catástrofes humanas, o quizás las museales, o simplemente las disquisiciones teóricas; ciertas lecturas– borra su superficie de inscripción,<sup>129</sup> pues, ¿qué libro es capaz de soportar su materia y su impulso sin terminar a la intemperie? Este libro del que se habla, es el intratable libro de la historia. Un libro desastrado por la presión del silencio –del silenciamiento– y por la tenacidad del olvido –la (re)colección– por la ferviente tenacidad del deseo de olvido. (¿Qué acción más activa que el deseo de algo, aunque este algo sea un estado de cosas, o un estado de la mente de quien por cierta circunstancia se encuentra en la situación de la escritura, de quien busca re/coger (una Anaïs Nin quizás, que museifica su experiencia en el *relato, en su diario íntimo*) la atmósfera de la época que está viviendo, o abandonando; esto que hace de esta acción un deseo todavía más temible?) En síntesis, aquel que

<sup>127</sup> Increíble imagen la de un ‘prologo final’, digna de un museo, de uno quizás con forma de Zigurat, donde quizás la última palabra jamás pueda ser dicha, o donde la última palabra sea la primera del resto, y donde la primera no resista lo que es, porque no puede concebirse, y porque no puede ultimar la colección, más que en la idea de infinito.

<sup>128</sup> Fernández, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. En: Obras Completas. Ediciones El Corregidor, Buenos Aires, 1975, Tomo VI, p. 265.

<sup>129</sup> Hasta encontrar una superficie propia, una superficie en que el borrado suceda por sí solo. El vidrio, como diría Déotte.

escribe, lo quiera o no, está supeditado a corregir, editar, reme(n)dar esta historia, para que algo quede; para que el despojo de la imagen hable, como diría Blanchot.

Ahora bien, ¿cómo se puede hablar<sup>130</sup> de modernidad o posmodernidad si los límites de cada una de ellas son –sospechosos quizás– difusos? ¿Cómo hablar de posmodernidad sin saber qué era aquello a lo que se refería uno cuando hablaba modernidad? En un primer acercamiento, la modernidad, simplemente por una cuestión de escritura –del arrojado del despojo; de (su)presión– aún está contenida en la posmodernidad, y ésta última, la más joven –y coqueta tal vez– no hace otra cosa que hablar de su antecesora. ¿Cómo tratarlas entonces si son intratables? Creo que quizás lo más llevadero, en esta ocasión, sería dejarse seducir por ambas. ¿Cómo? Entregándose a la femineidad de la (pos)modernidad, para que así se instaure el principio de incertidumbre.<sup>131</sup> En otras palabras, para que no hayan polos opuestos; para que haya indistinción entre ambas, para que haya seducción.

## **EL MUSEO DE LA (POS)MODERNIDAD.**

### **Re/escritura y traición.**

---

<sup>130</sup> “¿Cómo se puede hablar de sociedad moderna sino se reconoce por lo menos un principio general de definición de la modernidad?” (Touraine, Alan, “Las luces de la razón.” En: Crítica de la modernidad. FCE, 2000, Buenos Aires, p. 17). ¿A qué se refiere Rimbaud cuando dice que hay que ser absolutamente moderno? Si me apresuran, ser absolutamente moderno es ser posmoderno.

<sup>131</sup> Baudrillard, Jean. La seducción. Cátedra, Madrid, 2001, p. 19.

Esta discusión me recuerda algo que tenía olvidado en el museo de mis lecturas, un relato corto de Papini que habla de la seducción<sup>132</sup>. Un fragmento de este museo: “Había amado a la Primera, y ya no la amaba. Había comenzado a amar a la Segunda, y la Primera seguía amándome.”<sup>133</sup> Este relato de Papini está basado en dos cuestiones: la re/escritura y la traición. De cierta forma, la discusión modernidad/posmodernidad toma la forma este relato. Relato que tiene dos caras como mínimo. Por una parte –muy claramente– existen al respecto variadas maneras de re/escritura y, por otra parte –en un sentido un poco más oscuro– este tema se basa en una serie de traiciones. O en una traición re/escrita cien veces.

La re/escritura es la fuerza de esta(s) escritura(s) y la traición, bueno, la traición siempre está presente cuando se escribe. En este sentido la traición tiene el rostro de la catástrofe, tiene el rostro de la muerte y “la muerte suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio”.<sup>134</sup> Fue Alemania quien traicionó, quien rompió con la “ética del don”, esto, claro está, desde una perspectiva franchute, desde una perspectiva nacionalista francesa que encarna Déotte. Pues, desde una perspectiva discursiva, no existe la obligatoriedad demoníaca de estar permanentemente en diálogo. (¿La no-existencia, el neutro, también es posible?) Este diálogo permanente del que habla Déotte, basado en que “una nación no toma completa conciencia de sí misma sino bajo presión extranjera. Francia existía desde antes de Juana de Arco y Carlos VII; sin embargo, es bajo el peso del dominio inglés que la palabra Francia adquiere un acento particular. Un yo, para tomar el lenguaje de la filosofía, se forma siempre en oposición con otro yo.”<sup>135</sup> Según Déotte, la traición alemana –más bien la perversión, pues soy yo el que está extremando el punto que recoge Déotte de Renan– fue la de devolver, en lugar de territorios, una idea etnográfica; la grafía de una raza.

Déotte habla de un intercambio epistolar que se llevó a cabo durante la guerra franco/alemana, pues bien, la lógica de este autor es más bien “pistolar” que epistolar. Por rudo que suene –aunque no hay nada más rudo que las acciones alemanas– Déotte muestra la lógica de la guerra, que es la catástrofe y el olvido, (no) hay que recordar/olvidar que el pueblo francés, como nación, se fundó y corrió al ritmo de la guillotina, al ritmo de ayer.

---

<sup>132</sup> Una persona (A) seduce a otra (B) con el epistolario que una persona (C) utilizaba para seducir a (A).

<sup>133</sup> Papini, Giovanni. “La primera y la segunda” En: Palabras y sangre, Ediciones G. P., Barcelona, 1966, p. 10.

<sup>134</sup> Blanchot, Maurice, “Las dos versiones del imaginario”. En: El espacio literario, Paidós, Barcelona, 1992, p. 245.

<sup>135</sup> Déotte, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998, p. 16-17.

Este punto lo destaco por lo siguiente: por la tentación de dejar que la escritura de Déotte seduzca esta escritura completamente, al contrario, esta escritura pretende ser museal y por lo mismo Déotte es faenado y dispersado por todo esta escritura. Déotte posee el discurso más convincente, pero es también y sobre/todo, un despojo. Berman, Adorno, Blanchot, etc., todos son despojos, todos son ruinas. Por lo tanto me limitaré a realizar una colección de fragmentos en este trabajo.<sup>136</sup> Todos estos cadáveres, estas ruinas, han encontrado su sitio: se han creado los museos. Se ha creado la noche.

### **La noche.**

Una noche la modernidad se encontró sentada en las rodillas del hombre. El hombre habló con ella, la injurió y la maldijo. Ella estaba cansada, estaba reducida “al estado de cadáveres, de ruinas (...)”<sup>137</sup> La modernidad quería solamente un lugar de reposo –un mausoleo–, quería la “dignidad de lo expuesto, de lo suspendido.”<sup>138</sup> La modernidad anhelaba su Antígona, anhelaba su duelo. Para en la noche misma ser capaz de adquirir el poder de (su) (la) repetición.<sup>139</sup> Esto es, su valor de antigüedad.<sup>140</sup> Y el hombre, con ardiente paciencia, eligió para ella la noche. Esa noche, era la noche posmoderna. Era la noche de un espacio que yace entre la modernidad y la posmodernidad, un espacio definido pero inabarcable, asimismo irreductible, esto es, el espacio de la paradoja: un espacio de detención que invita al movimiento de una memoria movilizada por el olvido; esto es, la acción de dejar una estela, y los cometas siempre resultan fascinantes, son un dejo –un sabor sin cuerpo y la pereza, el *fading*, de su contemplación– dedicado a la seducción del hombre mediante el vidrio, mediante lo que pasa y lo que queda; un recuerdo que se va. En este sentido, resulta muy tentador suprimir el dolor de la escritura sobre el cuerpo y tolerar lo intolerable: “El museo se desvía del cuerpo para la ley, calma los antiguos dolores, distendiendo los destinos: es una institución moderna, en la que se anula la política moderna”<sup>141</sup> Este es el punto fundamental: la

---

<sup>136</sup> “Habría sido necesario, para permitir un traslado de este tipo desde una obra a otra obra, no aprehenderla de acuerdo a un principio de conocimiento, ni buscar la restitución de su finalidad o de su destino y no dejar de ver más que un fragmento: un mármol arruinado, la superficie de una madera o tal parte del rostro de un anciano.” (Déotte, Jean Louis. Op. Cit., p. 47).

<sup>137</sup> Déotte, Jean Louis. Ibidem, p. 35. De ahora en adelante: Catástrofe y olvido.

<sup>138</sup> Catástrofe y olvido, p. 35.

<sup>139</sup> “Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción. La nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción” (Catástrofe y Olvido, p. 24).

<sup>140</sup> “(..) la valorización de la disolución en lo general, la caída de la ruina en escombros, el paso del tiempo (...)” (Catástrofe y olvido, p. 44).

<sup>141</sup> Catástrofe y olvido, p. 67.

modernidad creó a la posmodernidad para borrarse y, he aquí lo más terrible y fascinante, en este borramiento de ella misma, la modernidad, se preserva. Resiste.

En otras palabras: la noche fue creada por el tiempo de las luces, esto es lo que seduce, pero aún así, cabe preguntar, ¿qué es la noche? O más bien ¿qué sucede en ella? En la noche se sueña: “En este sentido soñar, soñar está más cerca de la región nocturna. Si el día sobrevive en la noche, supera su término, se convierte en lo que no puede interrumpirse, ya no es más el día, es lo ininterrumpido y lo incesante<sup>142</sup>, son acontecimientos que parecen pertenecer al tiempo y personajes que parecen pertenecer al mundo, la cercanía de la ausencia del tiempo, la amenaza de afuera donde falta el mundo.”<sup>143</sup> En otras palabras, la noche posmoderna creó la posibilidad, el lugar en el que el día, la luz, pueda sobrevivir su término/termino: la modernidad haciéndose inabarcable.

La modernidad entra en el museo, que no es más que aquello mismo que fue exudado por la modernidad misma. El hombre puede aprehenderla, pero “no tocarla”, hay una línea amarilla entre el recuerdo –la ruina– y nuestro cuerpo, el olvido. Pero el recuerdo sobrevive en nosotros. Porque no hay luto verdadero para la catástrofe, para la modernidad.

### **El duelo imposible.**

La historia de la modernidad es un relato de innumerables muertes, es el relato de un duelo imposible. La discusión de esta (pos)modernidad es imposible, las palabras son huecas, pues ninguna de éstas palabras es capaz de configurar “en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y vive sólo en nosotros”<sup>144</sup>. La posmodernidad toma la figura de este duelo imp(a) (o)sible, mediante el cual la modernidad, con relación al pasado, al presente y al futuro, respeta y cuida su alteridad y su infinito distanciamiento. La distancia miente, en el sentido de que nunca estuvo más cerca de uno la presencia moderna, nunca fue más cercana más que en esta ausencia que nos habla, ¿de qué manera? Con el revés de nuestras las bocas, con lo de ella –la modernidad– en nosotros.

Por otra parte, el duelo, como diría Déotte, es querer conquistar el olvido: “Comprendemos quizás mejor porque nuestra época es de tal manera patrimonial, que no cesa de abrir la lista de sus

---

<sup>142</sup> “La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente, se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa.” (Blanchot, Maurice, “Las dos versiones del imaginario”. Op. Cit. p. 244-245).

<sup>143</sup> Blanchot, Maurice, “El dormir, la noche.” En: Ibid, p. 252

<sup>144</sup> Derrida, Jacques. Memorias para Paul de Man. Editorial Gedisa, Barcelona, 1989, p. 21.

lugares de memoria, como si el gran asunto fuese capitalizar hasta el infinito la memoria, en vez de tentar inscribir el acontecimiento para realizar finalmente el duelo, a fin de cuentas olvidar”.<sup>145</sup> Lo determinante de la cuestión, no es otra cosa que el diferimiento del duelo, del olvido: “Esto presupone que si puede (alguien) realizar la obra (el duelo), es porque ya era concebida(o) como inacabada”.<sup>146</sup>

En este sentido, hablando de lo inacabado, Jürgen Habermas es quien nos habla de la modernidad como proyecto incompleto. Y precisa la historia del término moderno: “Con diversos contenidos, el término ‘moderno’ expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una tradición desde lo viejo hacia lo nuevo”.<sup>147</sup> Es difícil no tender a la prolepsis, y decir, que la posmodernidad entra en acción cuando la modernidad misma se concibió como pasado. En este sentido se hace imperioso hablar de ese pasado, de ese nuevo pasado. Pero, para nuestro entendimiento, se hace imposible hablar de la modernidad en otro estado que no sea el de su caída. Toda escritura de la modernidad nace en la muerte de Cristo y en la muerte de la modernidad misma; la modernidad nació muerta, al igual que las vanguardias.

### **Un brindis por el presente muerto.**

La modernidad nunca fue más apacible que en la siguiente frase: “Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo (...)” Ahora sabemos que no es así, que el sueño duraba muy poco, y Marshall Berman lo muestra –dolorosamente– de manera magistral, unas líneas más abajo, debajo de tanta esperanza, dice así: “La modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja al remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción.”<sup>148</sup>

A lo que nos enfrentamos es a la necesidad de configurar una sensibilidad capaz de hacerse cargo de este asunto, de esta paradoja. Para esto se encuentran dos respuestas, la primera es la configuración de un nuevo hombre, de un hombre capaz de tomar con ironía la ironía que la disposición del argumento bermaniano muestra: un hombre que sepa hacerse cargo del miedo y del

<sup>145</sup> Catástrofe y Olvido, p. 199.

<sup>146</sup> Catástrofe y Olvido, p. 121.

<sup>147</sup> Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Editorial Punto Sur, Buenos Aires, 1989, p. 131.

<sup>148</sup> Berman, Marshall, “Brindis por la modernidad” En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Op. Cit, p. 67.

dolor. Nietzsche hablaría del superhombre. Pero este hombre es imposible, y, desde la perspectiva de D  t  , habría que conformarse con la creación de los museos, el ejemplo más claro, el Louvre: todo lo relacionable a la nación y a sus políticas, en el tiempo (pos)traición, o donde se funda la perversión “tiene por fondo un olvido activo; ya que se trata de olvidar de manera imperativa, tanto lo que ha dividido a la humanidad consiga misma, como lo que ha dividido a la nación. A pesar del hecho que por su razón de ser, el Museo no pueda más que suspender –es decir, no tomar en cuenta– diferentes destinos, a riesgo de no permitirle la aparición del arte. Su trama consiste en lo siguiente:   que hay que olvidar!   Hay que olvidar las figuras de la división y de la diferencia!”<sup>149</sup>

En otras palabras, hay que olvidar y suprimir lo que se nombra,<sup>150</sup> hay que recordar el olvido.<sup>151</sup> Esto es fundamental, pues, recordar el olvido, no es una acción inteligible ni menos racional, es más bien, el sentir de un sujeto –en esta transición incesante–, el imperio de un sentido, de la mirada.

### **La división.**

Marshall Berman, con respecto a cierto sentir del sujeto moderno, postula lo siguiente: “Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, mareo y ebriedad, expansión de nuevas experiencias, destrucción de los límites morales y ataduras personales, fantasmas en la calle y en el alma– es la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna.”<sup>152</sup> La sensibilidad moderna extrae de su luz su propia existencia, se quita la vida para depositarla en el museo o en las estatuas, en otras palabras, la creación del Louvre (re)vela esta sensibilidad y su forma de actuar: “Tanatocracia, política del sacrificio, del sacrificio pasado o presente, del sacrificio venidero, política sacrificial coherente en el cuadro de una   tica del intercambio–don. Sacrificio que da lugar a un arte oficial, según el régimen de la representación: la estatuaria pública (...) Petrificaci  n de un pueblo en cada una de sus plazas públicas.”<sup>153</sup> La modernidad misma se sustrae de la experiencia, la modernidad realiza el trabajo de extracción de sí misma: “Es decir de ruinizaci  n o de ruina.”<sup>154</sup> En síntesis, la

<sup>149</sup> Catástrofe y Olvido, p. 106.

<sup>150</sup> En la escritura, según Blanchot, esta acción es inevitable: “Cuando nombra, se suprime lo que designa; pero lo que se suprime se mantiene y la cosa encontró (en el ser que es la palabra) un refugio más que una amenaza.” (Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte” En: *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 54).

<sup>151</sup> Esto me recuerda, hace años, cuando le   la *Sentencia de Muerte* de Blanchot, que lo que quedaba en el rostro de ese personaje principal, cuando fue a la cita de la mujer que estaba muriéndose, eran unas palabras impregnadas con el aliento de muerte que profería ella.

<sup>152</sup> Berman, Marshall, “Brindis por la modernidad”, *Ibídem*, p. 70.

<sup>153</sup> Catástrofe y Olvido, p. 27

<sup>154</sup> Catástrofe y Olvido, p 42.

catástrofe se suspende, la división se suspende, mas, esta división resultó ser más trágica que la misma muerte, algo con el los cadáveres se rompió, mas no en estos cuerpos corrompidos por su propio tiempo, el ser del tiempo se corrompió y se perdió el centro, que la religión y la metafísica hacían ver como un refugio, la palabra.

Esta palabra fue dividida y con ella la modernidad se hizo arena en las manos del hombre, ya no sería éste capaz jamás de mirarla con los mismo ojos de antes, ante su mirada la modernidad se escurriría y sería siempre algo futuro y sin sentido, un proyecto incompleto, un parto de muerte. Y el mundo sería devuelto al hombre a través de tres formas de cognición irreconciliables los unos de los otros: “El (Weber) caracterizó a la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte”.<sup>155</sup> Lo que Habermas quiere decir, es que la modernidad no ha cesado. Que las teorías posmodernas negaban la modernidad. En este sentido, sería un error negar también a la posmodernidad o cómo quiera que se le desee llamar a esta nueva atmósfera –atmósfera enmascarada– o transformación de la modernidad.<sup>156</sup>

Ahora bien, ¿existe algún concepto posmoderno que vuelva a unir lo que la modernidad se hizo así misma, esta autoaniquilación compulsiva? ¿Hay alguna manera de conjurar la reificación de las manos de la modernidad misma a manos de la modernidad? ¿O convendría revisar los efectos de esta división y si existió realmente una división? ¿Cuál es la estrategia, quizás fatal, de esta división? Esta sospecha, de llegar a ser cierta –cosa que nunca sabremos– permite ver que quizás la modernidad es la reina de las simuladoras, una histórica, una neurótica que finge su muerte...

### **Autorreflexión.**

Se hace difícil pensar que una nación –y por sinécdoque: la modernidad– al utilizar políticas tanatocráticas –o de simulación en el caso extremo– se desconozca a sí misma. Primero trataré brevemente el caso más improbable. De haber simulación la modernidad debió conocer cada una de sus partes a la perfección, debió saber en qué punto exacto presionar para que el mundo y la existencia gritaran de dolor y sintieran el pánico por lo que podría suceder y por lo que sucedió. Por otra parte, una ética del sacrificio se basa en el conocimiento de uno mismo, en el conocimiento de

<sup>155</sup> Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Op. Cit, p. 137.

<sup>156</sup> Baudrillard, en el fondo, no habla de ‘transmodernidad.’

los límites de cada uno. Pues bien, la modernidad creyó no tener límites. Pues se pensó de esa manera y pensó así a su mundo. Esto es tremendamente relevante, pues “el mundo es, sobre todo, la representación que nos hacemos de él.”<sup>157</sup>

Además, la modernidad es la representación que ella misma hizo de sí, y en su origen, en su nacimiento se dio la gracia, el poder innegable e inalienable, de la crítica: “La Modernidad será entonces, básicamente, un pensamiento que avanza e infinidad de variables reflexivas que están de acuerdo o no con este avance y lo que implica este avance (...) Su imposibilidad de ser pensada como finalizada, porque todo aquella crítica que la cuestione de la manera más profunda, en realidad está siendo Modernidad por excelencia, porque la crítica es fundadora de los tiempos modernos”.<sup>158</sup>

Según esto, la posmodernidad es –como diría Rimbaud– ser absolutamente moderno, es decir, la posmodernidad es una de las variables reflexivas que no está de acuerdo con este avance y con la modernidad misma que la engendro. En síntesis, la posmodernidad es la modernidad pensándose a sí misma. La posmodernidad es el lugar y el tiempo en que la modernidad misma se detuvo, ultimando y llevando a cabo más allá de sí misma en sí misma sus principios fundacionales, esto es, por ejemplo, la crítica, su Autorreflexión. O como diría Dällenbach, *la puesta en abismo*. La posmodernidad más que nada es hipermodernidad, pero este despliegue de fracturas nominativas es el signo de la sospecha, es decir, la huella de que la modernidad no ha cesado, sino que ha entrado en suspensión. La modernidad es el museo, que es *suspensión* del movimiento. Y por esto mismo es fundamental indagar aún más en la herida moderna. Es decir, si esta escritura se pretende museal, uno podría perfectamente detenerse en el sitio que desease. Más bien, en el sitio que ahora nos hace falta: pasillo 18, *El siglo de las luces*.

### **El iluminismo.**

Niklas Luhmann dice que los intentos de caracterizar a la modernidad están teñidos por la utilización de ciertas formas autodescriptivas características del repertorio social: “Esto se aplica, por ejemplo, a la asociación del concepto de modernidad al mundo conceptual de la Ilustración nacionalista.”<sup>159</sup> En síntesis, al tratar de explicar la modernidad como autorreflexión se cae

<sup>157</sup> Casullo, Nicolás *et al.*, “La Modernidad como Autorreflexión.” En: Itinerarios de la Modernidad. Eudeba, 1999, Buenos Aires, p. 11.

<sup>158</sup> Casullo, Nicolás. “La Modernidad como Autorreflexión”. Op, Cit. p. 18.

<sup>159</sup> Luhmann, Niklas, “La modernidad de la sociedad moderna” En: Observaciones de la modernidad, Paidós, Barcelona, 1997, p. 14.

indefectiblemente en un espacio de roce, o intersección, con el iluminismo. (Lo mismo sucede con la posmodernidad).

Por su parte, el iluminismo se sobrepuso a la visión mítica que tenía el hombre del mundo, y su programa consistía “en liberar al mundo de la magia”.<sup>160</sup> El iluminismo, de cierta forma, era capaz de reemplazar de la existencia humana el desconocimiento, lo inefable, para poner en su lugar al conocimiento, al saber. El misterio era perseguido y erradicado de todas sus formas. Por consiguiente, allí residía la superioridad del hombre, su poder, es decir, el poder del iluminismo residía en el exilio de la magia. Esto es, en las políticas de exclusión(inclusión). Haciendo a la magia, un “extraño” entre nosotros como diría Bauman. En este sentido la representación que tuvo el hombre del mundo, desde que el iluminismo entró en su vida, era la visión de un mundo esclavizado. El mundo entero era una paria para aquellos que tenían, el saber: “El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la civilización de las criaturas ni en su fácil aquiescencia a los señores del mundo.”<sup>161</sup>

Recién en este punto, cuando aparece el otro, la alteridad, como un objeto, y la naturaleza misma como fuente de poder en su esclavitud, como *mana*, emergió el sujeto de la modernidad. En lugar del sol, en el este –que anhelaba tanto Hesse– nació el hombre moderno.<sup>162</sup>

No obstante, este poder también se basaba en el desconocimiento y en el misterio, el poder de la modernidad –reniego de la modernidad cuando reniego del iluminismo– también es un poder mítico, que se basa en la fe: “toda concepción teórica determinada cae bajo la acusación destructora de no ser más que una fe, hasta que también los conceptos de espíritu, verdad e incluso de iluminismo quedan relegados como magia animista.”<sup>163</sup>

El progreso del hombre se basaba en la fe del hombre por el hombre, con Dios y su hijo relegados. Posteriormente, ya liberado los objetos, se tendría el arte por el arte, etc. De cierta manera, el principio de la muerte de Dios para el hombre, encarnado en Nietzsche, comenzó cuando Dios mismo engendró –inmaculadamente– la muerte de su hijo, bajo la lógica de las políticas cristianas. Asimismo, cuando la política del sacrificio se contaminó con los procesos de sustitución se asistió, desde el principio de las políticas cristianas a su abandono: “La sustitución en el sacrificio es un progreso hacia la lógica discursiva.”<sup>164</sup> Incluso si la cierva que era preciso sacrificar

---

<sup>160</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., “Concepto del iluminismo”. En: Dialéctica del Iluminismo. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987, p. 15.

<sup>161</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., Op. Cit, p. 16.

<sup>162</sup> “El surgimiento del sujeto se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones.” (Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Ibidem*, p. 22).

<sup>163</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Ibid*, p. 24.

<sup>164</sup> Aquí se funda el poder Alemán.

por la hija o el cordero que había que ofrecer por el primogénito debían poseer aún cualidades específicas, representaban sin embargo ya la especie, tenían ya la accidentalidad arbitraria del catálogo.”<sup>165</sup> Para los cristianos no hay sacrificio verdadero en tanto estén dispuestos a alcanzar la salvación.

La lógica tanatocrática era la fuerza que permitía que una concepción del mundo prevaleciera en lugar de otra, y el cristianismo al no apegarse a ésta, sucumbió. Cuando la modernidad, en su autorreflexión, descubrió el poder de este principio, logro su inmortalidad, haciéndose ver débil y en apariencia sustituida por otra época, sacrificándose, ruiniándose, se immortalizó. En otras palabras, la modernidad apremiada por la emergencia de su propia destrucción descubrió que podía ser eterna en la destrucción, pero solamente en la medida en que su ilimitado poder sobre el mundo se redujese a un único conocimiento, que “el futuro ahora sólo puede saber que será distinto del pasado.”<sup>166</sup>

Al respecto, lo que queda de todo esto, no es otra cosa que la ruina de tres palabras: “Qué queda en nosotros de las palabras libertad, fraternidad, igualdad, las tres palabras símbolo de la Revolución Francesa, las tres palabras que recorrieron el mundo, que llegaron a las costas americanas y que alimentaron el sueño independentista”.<sup>167</sup> Una ruina que recorrió el mundo sembrando una esperanza que tenía como ley la no-duración, una luz que se extinguió y que dejó una huella –mnémica– destinada a ser leída en el futuro y no en el instante mismo en que fue inscrita. Esta luz, dejó a toda la modernidad viviendo en el país de Nmemosina.<sup>168</sup>

### **Modernidad y vanguardia, muertas (?)**

De la misma forma que el iluminismo se relaciona con la modernidad, se puede decir que, describir a las vanguardias artísticas –políticas–, es describir un aspecto de la modernidad. De esta manera, la vanguardia fue: “Espacio histórico, por una parte, porque se constituye en lo social, en el campo del arte, de la cultura, de la política, y también fenómeno particular de la era moderna (...)”<sup>169</sup> Hablando de la una se entiende a la otra, y se puede ver, sin duda, que el destino de ambas estaba

<sup>165</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., Ibid, p. 23.

<sup>166</sup> Luhmann, Niklas, Op. Cit, p. 47

<sup>167</sup>Forster, Ricardo. “El lenguaje de la Ilustración”, En: Itinerarios de la Modernidad. Eudeba, Buenos Aires, 1999., Op. Cit, p. 242.

<sup>168</sup> “Mnemosis es la madre de la patria, pero esta memoria debe promover un culto previo al olvido”. (Catástrofe y Olvido, p. 27). Huellas mnémicas: adquieren su sentido y eficacia en un tiempo posterior al de su primera inscripción. (Catástrofe y Olvido, p. 24). “Mnemosis, el duelo imposible”.

<sup>169</sup> Casullo, Nicolás “El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas” En: Itinerarios de la Modernidad. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 65.

atado en un nudo que nadie podría desenmarañar –el mismo tiempo y el mismo espacio–, nadie más que más ellas mismas. Este nudo, por cierto, era (de) la vida, era de (la) muerte.

Para unos, el encabezado de la muerte de la modernidad y la vanguardia, es una realidad plena y para otros esta afirmación resulta ser una falacia, esto, al parecer, resulta evidente para los menos.<sup>170</sup> Se podría decir que la postura más (ir)razonable es pretender que con la muerte de la modernidad la vanguardia se va, en procesión, con ella. En este sentido, esta escritura, en primer término y como ya se ha visto, está en la etapa de sospechar que haya habido una simulación de la muerte de la modernidad.<sup>171</sup> (¡Qué posición más precaria!) Cabe preguntarse entonces, si la modernidad aún no ha cesado, ¿qué sucedió con la vanguardia, con el arte?

En este sentido, el arte fue quien sufrió las consecuencias. El arte fue el primero en percibir y sentir la muerte de la época, que en ese entonces (re)presentaba, (des)construía. Pero al mismo tiempo, existe una cosa que sí fue, para el arte, aparentemente segura, muerta –o no– la modernidad para el resto de las disciplinas, para las vanguardias fue una muerte real. En su obrar, en las decisiones que tomaron los nuevos artistas, la modernidad, de hecho, estaba muerta. Y no hubo duelo posible –de lo contrario Van Gogh no se habría suicidado– más que el duelo imposible en su posibilidad. Es decir, había un arte que dejaba huellas mnémicas, que funcionaban tal y cómo lo hacía la vanguardia. Borrando todo, sufriendo sin la posibilidad de una herida, lo que impera es la amenaza de la cicatriz.

Lo que importa ahora, cuando ya es demasiado tarde, es poner atención a lo que viene –lo que se venía–, en el sentido de las estrategias que tomó la vanguardia para con la muerte de la modernidad. Y por otra parte, que estrategias tomó la modernidad para con la vanguardia.

### **Estrategias fatales.**

Con respecto a las estrategia que tomó el arte, Hobsbawn dice: “Otra fuerza que estaba minando el <<gran arte>>: <<la muerte de la modernidad>> que desde fines del siglo XIX había legitimado la práctica de una creación artística no utilitaria y que servía de justificación a los artistas en su afán de liberarse de toda restricción.”<sup>172</sup> Los artistas, según Hobsbawn, pretendían liberar su

<sup>170</sup> Cabría preguntarse, si la modernidad ya no existe, por qué entonces seguir preguntándose por la ilustración.

<sup>171</sup> Cuestión peligrosa, pues, como enseña la tradición shakesperiana, en la simulación está implícita la posibilidad de la muerte verdadera. Y sólo los que realmente están implicados con la cuestión, sólo ellos, sufrirían las consecuencias de dichas muertes.

<sup>172</sup> Hobsbawn, Erick, “La muerte de la vanguardia”. En: Historia del siglo XX. Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999, p. 508-509.

arte de la modernidad, del contexto, en este sentido, abandonaban –extremándolas– las nuevas condiciones que el arte moderno exigía y las posibilidades que la modernización les otorgaba. Los artistas percibían que la modernidad no tenía futuro y se alejaron de ella. Es así como nace la vanguardia, que es también: “el arte de unas minorías que, en teoría, aspiraban a llegar a las mayorías, pero que en la práctica se congratulaban de no haberlo logrado aún.”<sup>173</sup> Aunque hay que acotar que las vanguardias recibían a cualquiera, especialmente el Dadá.

Los artistas, antes de que la modernidad supuestamente muriera, ya definitivamente, buscaron su sitio y abandonaron el barco de la razón y la luz, se pusieron del lado del caos, todo esto sin darse cuenta que quizá la modernidad estaba disimulando su muerte y que el arte se estaba petrificando junto con ella. Y llegó un día, un nefasto día en que la vanguardia se sentó frente a su amada, frente a la modernidad, y la vio muerta, y abrazó ese cadáver, y bebió de su mismo veneno y perdió la vida, pues bien, el cadáver de su amada despertó de la catalepsia, pues era inmune a sus venenos, y pudo ver que la vanguardia no resistió su partida y... la historia es conocida ya desde Tristán e Isolda, pero, ¿qué estrategias adoptó la modernidad para con las vanguardias? Lo más probable, en el caso de que la modernidad aún persista, enmascarada en la posmodernidad, es que haya decidido preservar el canto más pleno del arte, el de las vanguardias, para así un día, esperar la llegada de otra escuela estética, de la misma vanguardia enmascarada, que pueda amarla tanto como las vanguardias la amaron a su época.

De esta forma las vanguardias supusieron que se adhirieron a la corriente del tiempo, que es el abandono de sí, la muerte. Las vanguardias se alejan de la modernidad pero sólo en la medida en que son capaces de acercarse en lo más profundo a ella –para amarlas más– y de esta forma las vanguardias llegaron a ser críticas en extremo, porque esto era lo que la modernidad les exigía para vivir con ellas y, he aquí lo más importante, su huella sólo sabía del futuro, la vanguardia fue un arte mnésico, que no sabe de su superficie de inscripción más que en la repetición y en una acción que toma peso sólo cuando la obra de arte ya no está, en la “ausencia de las vanguardias”.

Fue así como el arte, lo que quedó de él, como ninguna otra disciplina, eligió las políticas de la anti-modernidad, es decir, de ahora en adelante, después de esta tragedia –de esta orgía (nec)romántica– el arte que trastoca al hombre es (pos)moderno, en el único sentido que le es posible. (No existe el arte de masivo, lo demás, lo que hoy se llama arte, no lo es). Esto es, entrando en el museo junto con un fragmento de alguna catástrofe, junto con la vida.<sup>174</sup> El arte entra al museo

<sup>173</sup> Hobsbawm, Erick, Op. Cit. p. 509.

<sup>174</sup> “El juicio estético y la crítica de arte sólo se referirán a fragmentos. Y el arte inventado por los museos será un arte –moderno– del fragmento”. (Catástrofe y Olvido, p. 92).

de la mano con la vida, y en este sentido, se puede decir, que el arte y la praxis se unieron, pero –y no es acaso esto lo más trágico– lo hicieron en el espacio de la suspensión. Este fue el regalo de la modernidad al arte. Por fin, en la suspensión, se le otorgó al arte lo que tanta anhelaba, a la vida –aunque arruinadas los dos– como su incesante compañera.

Por tanto, “ya no existe vanguardia política, sexual ni artística que responda a un capacidad de anticipación y, por consiguiente, a una posibilidad de crítica radical en nombre del deseo, en formas. Este movimiento revolucionario ha pasado. El glorioso movimiento de la modernidad no ha llevado a una transmutación de todos los valores, como habíamos soñado, sino a una dispersión e involución del valor, cuyo resultado es para nosotros una confusión total, la imposibilidad de reconquistar el principio de una determinación estética, sexual o política de las cosas.”<sup>175</sup>

Ambas, la modernidad y la vanguardia, son transexuales, desea(ro)n, más que sus propios, el juego de simulación que lleva(ro)n a cabo y la catástrofe fue el precio que pagaron, la catástrofe de nacer para morir. Ambas acabaron en ellas mismas, en la gran muerte del siglo, la (no) muerte de las vanguardias y la modernidad, el paso (no) más allá de la lógica tanatocrática (posmo)moderna.

### **Nacer para morir.**

Pues bien, Hobsbawm dice lo siguiente: “En realidad, sabemos que el término <<posmodernidad>> se extendió por toda clase de campos que no tenían nada que ver con el arte.”<sup>176</sup>

Entre estos campos estaba la crítica literaria, y lo que se percibe inmediatamente es que la visión de arte que tiene Hobsbawm es una visión excluyente, no se habla aquí que la crítica literaria sea en realidad un arte, pero, por ejemplo, si hablamos de postestructuralismo y de lo cerca que Barthes llega a ponerse del arte, aunque quizás nunca lo pueda tocar, entonces la lectura se hace, como mínimo, sospechosa. Hobsbawm no está interesado en el arte, está interesado en la ausencia de éste. Pero en una ausencia vacía que llora los éxitos comerciales del no–arte de masas.

En síntesis, lo que no considera Hobsbawm es que la posmodernidad, en tanto modernidad diferida como diría Déotte, tiene todo que ver con el arte. Es decir, en relación a las políticas museales, el museo, como diría Déotte, crea al arte.

---

<sup>175</sup> Baudrillard, Jean. La transparencia del mal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 16.

<sup>176</sup> Hobsbawm, Erick. *Ibíd.*, p. 511

El arte –y sobre todo las vanguardias– sabía que nacía para morir.<sup>177</sup> En otras palabras, sabía lo que haría la modernidad de su muerte. En este sentido la política tanatocrática de las vanguardias resultaba ser exhaustiva, ya que se aseguraban, de una u otra forma de su muerte: “Y sino mueren<sup>178</sup>, las matan otras vanguardias. Lo peor que podía sucederle a una vanguardia estética es prolongarse, transformarse en experiencia estética institucionalizada, llevada a la academia y al museo como el resto del arte burgués.”<sup>179</sup>

En este nuevo escenario el arte nace arruinado, nace muerto, pues es creado por el museo y comparte el lugar del arte burgués. De esta manera se puede entender que el arte nazca para morir, es decir, el futuro se precipita inexorablemente para el arte, trágicamente, pues, lo que sigue importando, para la mayoría, es el arte en su estado puro, cuando el arte estaba vivo, pero la situación en la que se encuentra es la siguiente: “La vanguardia, estética, política, es el presente en estado absoluto, es esa carga moderna donde el presente sólo puede comprenderse como futuro ya llegado antes de lo previsto, antes de que el conjunto tome conciencia, antes de que la totalidad de la sociedad despierte”<sup>180</sup> Antes de que la vanguardia despertara, ya estaba tras unos cordeles dorados, en una pared convenientemente iluminada, con unos burgueses hablando de divisas y, en definitiva, muerta.

### **Después de la orgía.**

Como diría Baudrillard, ¿qué viene después de la orgía? Ya todos los vinos fluyeron sin cesar. La modernidad cambió la existencia para siempre, la revolucionó: “La primera sería una –revolución– real en la que la innovación y experimentación barrieron la actividad artística y cultural de los países de Occidente, destruyendo antiguas certidumbres y politizando la actividad artística.”<sup>181</sup> Ni más ni menos que la catástrofe, que, a excepción de los desastres naturales, es única y exclusivamente política. Esta fue la orgía, se innovó con todo, hasta que el cuerpo, y, como se está hablando de orgía, se tomará como ejemplo al cuerpo –sexual, artístico, político, etc.– fue cediendo terreno y necesitó de la prótesis para alcanzar los nuevos límites. (¿El museo?)

<sup>177</sup> Casullo, Nicolás “El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas” Op. Cit., p. 69.

<sup>178</sup> Digo, por causa natural, de viejas.

<sup>179</sup> Casullo, Nicolás “El tiempo...” Ibidem., p. 69.

<sup>180</sup> Casullo, Nicolás “El tiempo...” Ibid, p. 82.

<sup>181</sup> Connor, Steven, Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Ediciones Akal, Madrid, 1996, p. 16.

Baudrillard hablaría de: “La creciente cerebralidad de las máquinas debe provocar normalmente la purificación tecnológica de los cuerpos”<sup>182</sup> Esto con respecto a la innovación. Pues, con respecto a la experiencia, se puede ver claramente lo siguiente: “Por lo mismo cuando el fin sexual vuelve a ser aleatorio, surge algo que puede llamarse seducción o placer. O más todavía, el goce puede no ser más que el pretexto de otro juego más apasionante, más pasional –así era en *El imperio de los sentidos*, donde lo que estaba en juego, por medio del goce, era sobre todo ir hasta el final y más del goce –desafío que gana la operación pura del deseo porque su lógica es mucho más vertiginosa, porque es una pasión, mientras la otra sólo es una pulsión.”<sup>183</sup> En síntesis, las políticas tanatocráticas son políticas del goce, y tanto la modernidad como las vanguardias supieron muy bien de éstas, jugaron el juego.

Con respecto a “la segunda revolución, menos dramática en apariencia pero mucho más importante y de mayor influencia en realidad, estaría formada por las universidades y otras instituciones culturales que se han acaparado las diversas formas de modernidad, canonizando o popularizando sus obras y artistas, acabando con su carga política y encargándose del arduo trabajo de dirigir las y administrarlas.”<sup>184</sup>

Sin duda, y regresando progresivamente a la noción de museo que imperaba en este trabajo, pues se ha resaltado aquello que fue arruinado y desastrado por el goce –autorreflexión masturbatoria, onanista– de la modernidad, se ve el claro desplazamiento al museo como una de las instituciones que dirige y administra la modernidad, no está de más decir que, esta soberanía sobre la modernidad, es la posmodernidad, pero, de otro modo, la única que fue capaz de dominarse a sí misma –en la destrucción– fue la modernidad. Esto es, segunda revolución que no es más que recogimiento y éste re/cogimiento –(re)conocimiento– es el duelo que se postuló anteriormente, el duelo en el país de mnemosina, el duelo de sí mismo.

## **El relato.**

Lyotard dice que “en la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado.”<sup>185</sup> Este gran relato que ha perdido su credibilidad fue la modernidad misma, pues, con el advenimiento

<sup>182</sup> Baudrillard, Jean. La transparencia del mal. Op. Cit. , 1991, p. 66.

<sup>183</sup> Baudrillard, Jean. La seducción, p. 24.\_

<sup>184</sup> Connor, Steven, Op. Cit, p. 16.

<sup>185</sup> Lyotard, Jean-Francois. La condición postmoderna, Cátedra, Madrid,1989, p. 73\_

de la posmodernidad la situación teórica es la siguiente: “Puede decirse que lo característico de las postmodernidad es su *relación peculiar*<sup>186</sup> y compleja con la modernidad, que a veces es invocada, admirada, recelada o rechazada. Esta relación se superpone a complejidades mayores en los diferentes discursos disciplinarios de la postmodernidad, donde la lucha con la modernidad se convierte a veces en una lucha con la historia e instituciones de la disciplina.”<sup>187</sup>

Al respecto, hay una película, que no trata precisamente de la relación modernidad/posmodernidad, cuyo título traducido es *Una Relación particular*, al contrario del título en francés, que es *A liaison pornographique*. Pues bien, esto es tremendamente significativo, ya que en este filme los protagonistas, que se encuentran por un aviso en una revista, comienzan una relación cuya ley, para el espectador, es el secreto. Ellos prefieren el silencio –ante el psicoanalista presumiblemente– pues se reunían en una habitación de hotel y realizaban lo desconocido para ‘nosotros’, sólo en el sentido en que no aclaraban qué era aquello que hacían.

De esta manera, la modernidad y la posmodernidad se reunieron en una habitación, dejando al hombre en el afuera –como diría Foucault– de la (pos)modernidad; dejando al sujeto de la experiencia –desastrada– en la infranqueable “puerta del hogar” –Bauman–, que resultó no ser su hogar, sino la alteridad, los sujetos extraños, es decir, la modernidad y la posmodernidad se reúnen, como extraños, que se unen en la desunión, de hecho, en el espacio del museo, pero que, en la confusión del placer y el dolor,<sup>188</sup> no se puede reconocer a ambas juntas, sino que en la pornografización de ambas. En síntesis, a lo que aspira el teórico, es a verle los genitales a la (pos)modernidad, mas no su acoplamiento. Y aún más, estos genitales, eran lo prohibido y de allí nace, el descontento.

Lo que tiene como resultado, la hiperrealización de todas las experiencias y de todas las disciplinas dispersándose desde la suciedad a la anhelada impureza. Es así como “asistimos, por tanto, al paso desde la amortiguada majestad de los Grandes Relatos a la autonomía dispersa de las micronarraciones.”<sup>189</sup> Es la micronarraciones que ya no pueden volver al seno de la legitimidad, más que como ruinas.

---

<sup>186</sup> El destacado es mío.

<sup>187</sup> Connor, Steven. *Ibidem*, p. 52.

<sup>188</sup> “Lo exterior se constituye por la proyección del interior del que sólo tenemos la experiencia del placer y del dolor. Un exterior a la imagen del interior, hecho de placer y de dolor. Por lo tanto sería inenunciable la indistintividad del adentro y del afuera, un límite que el placer y el dolor puede salvar en ambos sentidos.” (Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, p. 83).

<sup>189</sup> Connor, Steven, *Ibid*, p. 29.

## Conclusión.

Dados ya todos estos conceptos y nociones, que son de por sí insuficientes, lo único que queda es ligar, en una (post)orgía teórica, la situación de la (pos)modernidad en el museo.

Bauman, desde una perspectiva inquebrantablemente (socio)lógica, con estadísticas y todo, dice lo siguiente leyendo a Freud: “En concreto –nos dice Freud–, la civilización (léase modernidad) <<impone grandes sacrificios>> sobre la sexualidad y la agresividad del hombre. <<El ansia de libertad, por consiguiente, se dirige contra formas y exigencias concretas de la civilización o contra la civilización en su totalidad>>.”<sup>190</sup> Cuando esto se rompe y los instintos –la libertad– ganan la batalla, se produce la (pos)orgía. Y asimismo como aparece esta nueva orgía, comienza su inevitable declinar, y comienza de cierta forma, el terror de las cartas de Kafka, el insomnio: “las noches insomnes constituyen la maldición de los hombres libres.”<sup>191</sup> Pues el hombre, ahora posmoderno, no descansa en la tarea de ordenar el caos, pierde el sueño buscando las formas en que va a restituir la seguridad de su existencia. En otras palabras, la posmodernidad, al igual que lo modernidad, conlleva una serie de descontentos –una serie del mal–estares– creados

---

<sup>190</sup> Bauman, Zigmunt. La posmodernidad y sus descontentos. Editorial Akal, Madrid, 2001, p. 8.

<sup>191</sup> Bauman, Zigmunt. Op. Cit, p. 10.

intencionalmente algunos y otros creados inintencionalmente por la posmodernidad, es decir, la política aleatoria de la (pos)modernidad es la (in)intencionalidad.

En este sentido, cuando el hombre se encuentra en esta situación de ingobernabilidad crea una serie de micronarraciones, como los “extraños” de Bauman o ciertas ideas que al final de cuenta resultaron ser metástasis para la sociedad, por ejemplo, el sueño de pureza.

Centrarse en el sueño de pureza es sintomático para esta discusión sobre la relación (pos)moderna, pues éste fue el gran inicio de la tragedia de la (pos)modernidad, la gran catástrofe, que estuvo atada –de la mano del artista y de la crítica de arte– con la propaganda y el cine, y que no es otra cosa que una decisión de idea etnográfica que pasa por la concepción estética del mundo –hay quienes creen en una visión estética de la vida– esto es: “<<La solución final alemana>> (...) <<Fue una solución estética, se trabajaba con un trabajo de retoque, del dedo del artista borrando una mancha; algo que sencillamente aniquilaba lo que se consideraba disarmonico.>><sup>192</sup> En otras palabras, se (con)fundi6 lo 6tico con lo est6tico, y lo que result6 de esto fue la cosm6tica que planteaba D6otte: “La cosmetizaci6n general posee, de hecho, un objetivo privilegiado: las figuras pasadas y ex6genas de la Ley. *El museo se retira contra la ley*. Es siempre Museo de la ley difunta. Cada museo exhibe y realiza una antigua ley: de ah6 el privilegio museal –al que la modernidad y la posmodernidad fueron entregados– de los objetos culturales. De ah6 la necesidad desde los or6genes de la Rep6blica de abrir los museos a la pintura religiosa (el Louvre), a las tumbas de los reyes (*el Museo de los monumentos franceses de Lenoir*).”<sup>193</sup>

En otras palabras, para finalizar, el museo se abri6 a la vida y a la muerte indistintamente, a la modernidad y la posmodernidad indistintamente, es decir, a la diferencia, y s6lo en 6l se encuentra el reposo del olvido activo y del duelo imposible. S6lo aqu6 descansan todos los esfuerzos del hombre por entender lo inconfesable de una relaci6n que hasta el d6a de hoy resiste en su imposibilidad.

---

<sup>192</sup> Bauman, Zigmunt. *Ib6dem*, p. 13.

<sup>193</sup> *Cat6strofe y Olvido*, p. 61.

## Bibliografía.

### 1. Bibliografía informe final.

- 1.1. Elizondo, Salvador. Farabeuf, o la crónica de un instante. Montesinos, Barcelona, 1981.
- Cuaderno de escritura. Fondo de Cultura Económica, México, D. F, 1988.
- 1.2. Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003.
- 1.3. Roland Barthes por Roland Barthes. Editores Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1975.
- 1.4. La cámara lucida. Paidós, Barcelona, 1997.
- 1.5. Bataille, George. El erotismo. Tusquets, Barcelona, 2000.
- 1.6. Baudrillard, Jean. De la seducción. Cátedra, Madrid, 2001.
- 1.7. Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”, “La palabra postrera”. En: De Kafka a Kafka. Fondo de Cultura Económica, México, 1991

- 1.8. El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- 1.9. El paso (no) más allá. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1994.
- 1.10. De Man, Paul. La resistencia de la teoría. Visor, Madrid, 1990.
- 1.11. Déotte, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.
- 1.12. Derrida, Jacques. “La Différance”. En: Márgenes de la filosofía. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- 1.13. “Fuerza y Significación”, “Estructura, el signo y el juego en el discurso...”. En: La escritura y la diferencia. Anthropos, Barcelona, 1989.
- 1.14. El tiempo de una tesis. Anthropos, Barcelona, 1989.
- 1.15. Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. Pre-Textos, Valencia, 1988.
- 1.16. Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Editorial Sudamericana, Bs. Aires, 1976.
- 1.17. Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Edhasa, Barcelona, 1981.

## **2. Bibliografía apéndice (1)**

- 2.1 Ades, Dawn: Fotomontaje. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2002.
- 2.2. Albera, Francisco (comp.): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme, Paidós, Barcelona, 1998.
- 2.3. Andrew, Dudley: Las principales teorías cinematográficas. RIALP, Madrid, 1993.
- 2.4. Anger, Kenneth: Hollywood Babilonia. Barcelona, Tusquets, sin fecha.
- 2.5. Artaud, Antonin: El cine. Alianza, Madrid, 1992.
- 2.6. Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003.
- 2.7. Roland Barthes por Roland Barthes. Editores Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1975.

- 2.8. La cámara lucida, Paidós, Barcelona, 1997.
- 2.9. Bazin, Andre: ¿Qué es el cine? RIALP, Madrid, 2004.
2. 10. Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte” En: De Kafka a Kafka. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- 2.11. El espacio literario. Paidos, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1992.
- 2.12. Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En: Discursos Interrumpidos I. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1986.
- 2.13. Bürger, Peter: “Montaje”. En: Teoría de la Vanguardia. Editorial Península, Barcelona, 1987.
- 2.14. Clark, Toby: “La interpretación fascista del cuerpo”. En: Arte y propaganda en el siglo XX. Akal, Madrid, 2000.
2. 15. Eisner, Lotte. La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Madrid, Cátedra, 1988
2. 16. Eisenstein, Serguéi: “Montaje 1938”. En: Anotaciones de un director de cine. Editorial Progreso, s. f., Moscú, sin fecha.
- 2.17. Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.
- 2.18. Metz, Christian. “La gran sintagmática del film narrativo”. En: Roland Barthes et. al.: Análisis estructural del relato. Coyoacán, México, 2002.
- 2.19. Pérez Estremera, Manuel. Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straubb, ¿un “nuevo” cine alemán? Tusquets, Barcelona, 1970.
- 2.20. Rohmer, Eric. El gusto por la belleza, Paidós, Barcelona, 2000.
- 2.21. Shklovski, Viktor. “El arte como artificio. En: Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Editorial Siglo XXI, México, 1970.
- 2.22. Sánchez-Biosca, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Paidós, Barcelona, 2004.

- 2.23. Sarlo, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis tecno–científica” En: La imaginación técnica Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.
- 2.24. Truffaut, Francois: El cine según Hitchcock, Alianza, Madrid, 1990.
- 2.25. Williams, Raymond: La Política del Modernismo. Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997.

### **3. Bibliografía apéndice (2)**

- 3.1 Adorno, Th. y Horkheimer, M., “Concepto del iluminismo. Odiseo o mito e iluminismo”. En: Dialéctica del Iluminismo. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987.
- 3.2. Baudrillard, Jean. La seducción, Cátedra, Madrid, 2001
- 3.3 La transparencia del mal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991.
- 3.4. Bauman, Zigmunt. La posmodernidad y sus descontentos, Editorial Akal, Madrid, 2001.
- 3.5. Blanchot, Maurice. El espacio literario, Paidós, Barcelona, 1992
- 3.6. “La literatura y el derecho a la muerte” En: De Kafka a Kafka. Fondo de Cultura Económica, México, 1990
- 3.7. Berman, Marshall, “Brindis por la modernidad” En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos–modernidad. Editorial Punto Sur, Buenos Aires, 1989.
- 3.8. Casullo, Nicolás *et al.*, “La Modernidad como Autorreflexión.”, “El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas” y “El lenguaje de la Ilustración”, En: Itinerarios de la Modernidad. Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- 3.9. Connor, Steven, Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Ediciones Akal, Madrid, 1996.
- 3.10. Déotte, Jean Louis, Catástrofe y Olvido. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.
- 3.11. Derrida, Jacques. Memorias para Paul de Man, Editorial Gedisa, Barcelona, 1989.
- 3.12. Fernández, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. En: Obras Completas, Ediciones El Corregidor, Buenos Aires, 1975, Tomo VI.

- 3.13. Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad, Editorial Punto Sur, Buenos Aires, 1989.
- 3.14. Hobsbawm, Erick, “La muerte de la vanguardia”. En: Historia del siglo XX. Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999.
- 3.15. Luhmann, Niklas, “La modernidad de la sociedad moderna” En: Observaciones de la modernidad, Paidós, Barcelona, 1997.
- 3.16. Lyotard, Jean-Francois. La condición postmoderna, Cátedra, Madrid, 1989
- 3.17. Papini, Giovanni. “La primera y la segunda” En: Palabras y sangre, Ediciones G. P., Barcelona, 1966.
3. 18. Touraine, Alan, “Las luces de la razón.” En: Crítica de la modernidad. FCE, Buenos Aires, 2000.