

1-1-2009

La idea de muerte literaria para una deconstrucción de Opio en las Nubes

Camilo Ariza Baquero
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras

Citación recomendada

Ariza Baquero, C. (2009). La idea de muerte literaria para una deconstrucción de Opio en las Nubes. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/3

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

**LA IDEA DE MUERTE LITERARIA
PARA UNA DECONSTRUCCIÓN DE *OPIO EN LAS NUBES***

**LA IDEA DE MUERTE LITERARIA
PARA UNA DECONSTRUCCIÓN DE *OPIO EN LAS NUBES***

CAMILO ARIZA BAQUERO

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
BOGOTÁ, D.C.
2009**

**LA IDEA DE MUERTE LITERARIA
PARA UNA DECONSTRUCCIÓN DE *OPIO EN LAS NUBES***

CAMILO ARIZA BAQUERO

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título
de Filósofo**

**Asesora
María Cristina Sánchez**

**Universidad De La Salle
Facultad de Filosofía y Letras
Bogotá, D.C.
2009**

Aprobado por el profesorado del departamento de Filosofía y Letras en cumplimiento de los requisitos exigidos para otorgar el título de Filósofo

**Carlos Hernán Marín Ospina
Decano
Facultad de Filosofía y Letras**

Primer Jurado

Segundo Jurado

**Bogotá, D.C.
2009**

**A mis padres, que han
apoyado todas mis decisiones,
mis hermanas Lina y Bibiana, cómplices
de los derroteros de mi vida. A Paloma
y sus alas de luz e inspiración.**

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación promueve un profundo agradecimiento al apoyo y confianza de las personas, llenas de sensibilidad, que propiciaron mi pasión por las humanidades. Quisiera comenzar por mis padres que siempre velaron por alentar permanentemente mis sueños. Al Doctor Carlos Hernán Marín, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle, por su especial atención a mi trayectoria académica, a mi tutora María Cristina Sánchez y al profesor Carlos Fajardo, quien me guió productivamente por los senderos de la literatura; igualmente, a los demás profesores y compañeros que cultivaron mi espíritu reflexivo permitiéndonos experimentar el arte como una fuente productora de sentidos.

CONTENIDO

0. Introducción

I. Capítulo primero. La cuestión “de” la literatura y la filosofía

1. La salida del libro y el comienzo del texto: “De la gramatología” como nueva mirada

1.1 El fin del libro y el comienzo de la escritura derridiana.

1.2 El significante y la verdad.

1.3. El ser escrito.

2. La farmacia de Platón, Hermes y los dioses de la escritura

2.1. La subordinación del dios de la escritura y del fármakon.

2.2 Suplantar y fármakon.

3. Una nueva pregunta en la época de la escritura no filosófica

II. Capítulo segundo. Muerte y lenguaje: dos problemas de lo literario

1. Dialéctica y metafísica: dos ideas de la muerte y la nada

1.1. La idea muerte del hegelianismo.

1.2. La nada y la pregunta metafísica.

2. *Lo sagrado y la muerte: el lenguaje literario*

2.1. Lo sagrado: una negación no apofática.

2.2. Comentario derridiano a este apofatismo.

2.3. El instante de la muerte.

III. Capítulo tercero. Deconstrucción de *Opio en las nubes*

1. *Opio en las nubes: relato (tale) y escena.*

1.1. El aliento de Marilyn.

1.2. Bogotá y la ciudad del Opio: geografía alucinada.

2. *Recepción alterna de Opio en las Nubes*

2.1. La Inspiración y su taxis.

3. *El lenguaje del trip de chaparro en Opio*

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

La interrogación por el lenguaje ha entrado recientemente en las más amplias y profundas vigilancias. En la actual época, hija de la crisis y la decadencia ideológica de siglos precedentes, la perspectiva en torno al lenguaje ha sufrido varias modificaciones e intervenciones con respecto a la tradición y las determinaciones de orden esencial y absoluto, de las cuales hoy nos abstenemos y resistimos. Por un lado, los discursos fundantes de la historia y la filosofía que trataban de determinar la objetividad del lenguaje, sus reglas de producción, su autoridad y fundamento, en general, toda su praxis, se ven hoy agonizando o en descomposición; en el ocaso de todo, la muerte y la destrucción de estas inquietudes parece inminente. A diferencia del lenguaje vivo y necesario que, por otro lado, trata de escapar de dicho acabamiento y rehuir de los controles mortales que las instituciones detrás de estos discursos le prefiguran como su fin y su agotamiento; significándose en otros lugares marginales y prohibidos que llaman ahora la atención de todo pensamiento.

En efecto, la primacía que ha tenido el denominado giro lingüístico ha llevado a reconsiderar no sólo el estatuto que tiene el lenguaje, sino las dicotomías entre pensamiento continental y pensamiento insular con las que antes nos caracterizábamos. Baste mencionar el breve encuentro entre Foucault y Chomsky a principios de la década de 1970 que Fons Elders condujo en el *International Philosophers Project*, donde se dieron una serie de debates entre los filósofos más destacados de la época, para ver esto. En dicho encuentro veíamos cómo convergían en algunos temas como la naturaleza creativa del lenguaje y los poderes que lo dominan; las instituciones centrales del gobierno y aquellas menores; la justicia ideal y las sociedades de clases. Temas que despertaban en cada uno posturas irreconciliables, más en común con cierto parecido, mostrándonos el marco de la filosofía que damos el nombre de contemporánea.

En este encuentro, la literatura tiene un papel protagónico dentro de las consideraciones lingüísticas. Con ella se han repensado las posibilidades lingüísticas tanto literarias como no literarias, irradiando a su vez algunas *sospechas* de la pretendida base ideológica y legal que tanto la historia como la filosofía han buscado dar a todo lenguaje. Por ello, resultaría inadmisibles negar a lo literario una cierta autonomía e independencia como pensamiento de cara a la filosofía. Si bien desde antaño nos hemos acostumbrado a pensarla desde la hegemonía filosófica, esta relación se ha puesto en juego desde ciertas prácticas literarias que aquí examinaremos en una obra singular.

Justamente, desde la suplantación y el reemplazo, la literatura ha sido capaz no sólo de denunciar y resistir las violencias ejercidas contra ella por parte de la tradición, sino que además se abre otro espacio para el pensamiento. Esta tarea viene siendo acusada desde varios frentes y disciplinas, como desde lo filosófico, donde los límites más que ser supuestos, son reconfigurados desde una filosofía no de la literatura sino literaria. Es así como el tema principal de esta monografía será la relación entre la literatura y la filosofía, no a partir de la nostalgia por la filosofía de otras épocas. En nada extrañaremos al Homero de Platón, el Goethe de Hegel o el Hölderlin de Heidegger, de los cuales nuestra época se encuentra privada; la ausencia de esta poesía -nacionalista en algunos casos- sufre un giro frente a la aparición de *lo literario* y la imposibilidad de toda gran narrativa, pues ésta solicita y no concuerda con las antiguas estructuras con que antaño pensábamos la cosa literaria. Por ende, junto a esta querrela histórica entre lo literario y la poesía, se nos presentan otras concomitantes, a saber, la clausura de la vieja y soberana ciencia de la metafísica, la proliferación del análisis lingüístico de los analíticos y la lógica matemática y, por último, la aparición de la denominada postmodernidad.

En contraposición con el status primordial del discurso poético para la filosofía clásica, acusable desde Platón y Aristóteles, y que había hecho considerar al

historiador y al filósofo en sus investigaciones a la literatura como objeto, nos abriremos ante el espacio que opera entre filosofía y literatura con mirada descentralizada. En efecto, la arbitraria e identitaria lógica binaria que controlaba la sintaxis y gramática de lo literario, objetualizaba la denominación y reconocimiento de un libro o de un texto como literatura; este proceso era acriticamente practicado hasta tal punto que hoy lo vemos como natural -es común ver en librerías una sección de literatura universal. Sin embargo, la apertura del análisis contemporáneo ha reintegrado, al contrario, estas relaciones desde un carácter problemático y más profundo.

Para cumplir con este propósito cuestionaremos la centralidad misma de la filosofía, dándonos a las dudas hiperbólicas acerca de la existencia literaria como objeto filosófico. Con ello no buscamos un estudio de caso para la novela *Opio en las Nubes*, sino que anotaremos al margen de ella, los raciocinios tradicionales acerca de lo literario, estando atentos a aquello que se conjuga y difiere del sistema mismo de la objetividad. Aun cuando esta estrategia no sea sencillamente marginal, buscaremos hospedarnos en los límites bordeados desde ella; sobre todo, en particular desde la marginalidad de la teoría francesa que ha aportado grandes preocupaciones imperdibles a nuestras reflexiones sobre la literatura.

Esta destrucción de la mirada filosófica es atestiguada como una deconstrucción de la metafísica, sobre todo, en los aporte de Jacques Derrida y cierta herencia de Maurice Blanchot, la cual aquí buscamos tematizar. Estas dos figuras han rodeado a los intersticios de la literatura de una vitalidad atrayente y dicente que nos despierta en contra de toda relación inmediata o identitaria entre filosofía y literatura. Para ellos, el reconocimiento de la literatura y sus condiciones están mencionadas convencionalmente, así como nunca vemos una afirmación absolutista y categórica que trata de definir el objeto que limite el espacio deconstruido. En ese sentido, queremos interrumpir cualquier definición o sistematización acerca de la escritura literaria, de su textualidad y, en cambio, nos 'centraremos' en los márgenes con que dichas cuestiones han sido valoradas.

En un primer momento, nos detendremos en cómo Derrida pone de manifiesto los contextos en que la filosofía define el trazo como escritura literaria, en general, tomándola por objeto, cuestionamientos sobre la escritura y la biografía en dos de sus más grandes obras: *De la gramatología* y *La diseminación*, ambas llenas de insinuaciones “literarias” de las que no queremos escapar hacia alguna certeza o costa firme, sino que buscaremos profundizar. Para tal efecto, mostraremos que en el corazón de lo literario está más bien una escritura inquietante, no plenamente asignificativa, ni significativa, sino marginal, como centro inquietante, significante de significante.

En un segundo momento, ahondaremos en la relación filosofía-literatura para preguntarnos qué tipo de experiencia podemos encontrar en la literatura. Pregunta que abordaremos desde la figura de Blanchot, y los comentarios derridianos a éste. En primer lugar, ahondaremos allí en la experiencia de la muerte como experiencia literaria; retomándola de cara a cierta dialéctica hegeliana en su reinterpretación kojeviana y la reapropiación de la pregunta metafísica de Heidegger. En el segundo lugar, pasaremos a mostrar en qué sentido el lenguaje literario se torna en lo sagrado y la negatividad como pura nulidad. Ello desplaza esta cuestión y su escritura blanchotiana, no en un Apofatismo místico, sino desde un ejercicio literario mundano como experiencia de inframundo.

Por último, Así se da el paso al espacio literario en concreto y el análisis de una obra en concreto: *Opio en las Nubes*.

CAPÍTULO PRIMERO

LA CUESTIÓN “DE” LA LITERATURA

Si alguien se acercara a la relación entre literatura y filosofía con la pregunta “qué es la literatura”, qué sentido o significado tiene este término o cuál es su esencia, preguntas aparentemente constitutivas del inquirir filosófico desde los Griegos, y con ingenua esperanza aguardara conseguir así una respuesta definitiva, terminaría inevitablemente por recolectar en sus anotaciones generalizaciones más que una respuesta verdadera. En efecto, el cuestionar sobre la esencia (el ser de lo literario), aun en sus reformulaciones más recientes, espera integrar y devolver a la cuestión preguntada su verdad, dar con la verdad de lo preguntado; esta mirada de la filosofía históricamente determinada ha determinado la comprensión de la literatura a aventurar una mirada dogmática y sesgada, asumiendo siempre una jerarquía y postura de dominación de la filosofía frente a la literatura.

En este sentido, la pregunta filosófica “qué es la literatura”, vista por encima, parece indagar por el sentido, la esencia, el Ser de algo -conceptos implícitos en la tradición del “qué es” (Dick & Ziewing, 2002)¹- y se relaciona con lo preguntado - en este caso con la escritura literaria, con la forma y estructura de la literatura- considerándolo como un ente, un *objectum* o tema definido; de ahí que en todo comienzo parezca más que pertinente el “qué es”. De lo cual se seguiría una ciencia de la literatura y un conocimiento universal de dicho objeto.

¹ En el documental *Jacques Derrida, The Movie*, Derrida señala como se ha designado a la cuestión por el “qué es” como la pregunta inaugural y originaria de la filosofía; apuntando que desde los Griegos, los filósofos se preguntan a sí mismos por el sentido de esto o aquello y al significado del término Ser. Fundando así la tradición filosófica y metafísica.

Sin embargo, Derrida sospecha que ésta sea la forma privilegiada de la filosofía, como cuestión inaugural y primera; reapropiándose de la cuestión heideggeriana por la pregunta, dice que de todo “qué es” es posible solicitar su hegemonía, reescribirla. Esta pregunta que parece haber instaurado Occidente y su filosofía, a su vez que ha callado la pregunta misma, recurriendo a ciertos gestos que posibilitan tanto su logocentrismo como su autoridad, sus tejidos excluyentes y leyes de dominación y distribución. Para el filósofo francés la pregunta por el qué es, antes que darse como pregunta fundante, afirma ya algo, supone ya algo, una cierta afirmación. En este sentido, siempre evidenció que en el carácter problemático de la cuestión literaria es necesario preguntarnos si es o no suficiente la pretendida pregunta tradicional filosófica por el “qué es”, aportando dos consideraciones que operan en los márgenes, en los intersticios y nos llevan a inquirir si esta forma pretendida inaugural del preguntar como tarea principal de la filosofía puede estar antecedida de una cuestión aún más previa, una filosofía de la escritura. Veamos en qué consiste esta para el caso de la literatura.

Este problema lejos de ser simple para el filósofo francés es bastante complejo. De manera análoga a la desarticulación de la pregunta “qué es”, Derrida se mostró mudo cuando le eran planteadas en abstracto estas preguntas sobre la literatura; así en varias entrevistas y artículos él o se confesaba incapaz de elaborar e improvisar respuesta alguna, o prefería callar y no decir nada, pues estas dos posiciones eran mejores que limitar a la literatura a reducto de objeto o sujeto del pensar filosófico, el cual desde joven le pareció problemático e inaccesible desde sus perspectivas discursivas, críticas, históricas o filosóficas sobre la literatura. Ello, lejos de ser un obstáculo para el “propio pensamiento” lo llevó a “tematizar” algunas consideraciones generales sobre la intersección entre ambas, filosofía y literatura, sin el afán (pre)figurativo o absolutista de quitar el aspecto pensante de la literatura.

Derrida, consciente de este juego peculiar de la pregunta “inaugural” y de su historia de olvido, en su práctica escritural no iteró, por otra parte, los gestos

concomitantes a la pregunta (de ahí su silencio o su reformulación de las condiciones previas del “qué es literatura”), sino más bien trató en ella mostrar cómo lo literario juega, excéntricamente, precisamente un papel contrario, de resistencia, de suplemento a dicha historia. Mientras la filosofía trataba meramente de calcular la obra literaria con su pregunta por el Ser, la literatura, que interesó de joven a Derrida, replegaba críticamente dicha pregunta, aparentemente consistente y justificada por la tradición, llevándola -llevando a Derrida mismo- a la apertura de otro terreno, de otra pregunta, de otra práctica “estructural”, a saber, la textualidad derridiana.

Esta opción de pensamiento nos interesa aquí, en primer lugar, porque nos previene del error de creer en la asignación de algunos lineamientos estandarizados a la diversa y prolija escritura de cualquier literatura. Si bien esta advertencia Derrida la acusó con, de y sobre varios “corpus” literarios como los de Joyce, Mallarmé y Flaubert y en general del concepto de escritura, nosotros nos abriremos a uno en especial, el de Chaparro. En segundo lugar, porque antes de entregarse a la evidencia de que existe *la* literatura, se fija en las condiciones (materiales) en que, tanto a la inscripción literaria como la escritura en general, son atribuidos desde una Idea, un concepto único de literatura y una revisión crítica; sin reducir a signos, modas de una época, de una cultura o de una personalidad lo literario, para designarla y adivinarla con estas categorías, dicotomías y series de oposiciones heredadas de la tradición filosófica que mimetizan una forma filosófica prefigurada, dejando escapar lo más interesante, sino al contrario para ver cómo en la literatura “ocurre” -en su grafía en su trazo nombrado “literatura”- la ausencia misma de sentido del ser, del acontecimiento diáfano, de “lo” general y siempre se reconstituye una potencia singular de otro pensar.

Ahora bien, por estas razones se equivocaría aquel que tratara en principio de *interpretar* la obra literaria, pues toda interpretación supondría que es posible

figurarse la totalidad biográfica² de ella, de un pensamiento literario. Tentar una biografía, cualquiera que sea su estilo y contenido, fue para el filósofo francés una tarea tan impropia como la pregunta por el qué es. Se negó siempre a la introspección, de la que recurrentemente se abstuvo, si advertía que en sus memorias podrían presentarse *la tarea, el itinerario o el método a priori* para investigar lo literario. Asimismo, Derrida se negó a aportar inscripciones biográficas que sirvieran, ficticiamente, de *medium* para fijar una autobiografía final (una imagen) de su pensamiento. Estrategias repetidas, con mayor razón, cuando se le aproximaba al diario, como discurso biográfico autosuficiente, para normalizar sus obsesiones literarias. Este gesto está impulsado por la misma fascinación que lo llevó forzosamente en su propia producción a resistir todo ejercicio de la *Anamnesis*, peligroso por los estereotipos y por su composición.

Esta preponderancia de lo biográfico (o autobiografía) no sólo lo interpeló en su propia imagen, sino también en la lectura filosófica y literaria de *Otros*. En su lectura de algunos “autores”, Derrida se rebeló a generarse una imagen que pretendiera dar cuenta de la vida y del pensamiento de una manera total, completa y acabada, pues aquellas imágenes biográficas, más cómicas y ridículas que rigurosas e inventivas, circulaban confusamente y sin restricción, hasta el peligro de convertirse en un dispositivo fetichista.

Acerca de este doble problema interpretativo y político encontramos dos anotaciones esclarecedoras, en una conferencia en la Universidad de New York (Dick & Ziewing, 2002), donde cuestionó el lugar privilegiado de las biografías “de” autor, en especial aquellas filosóficas. Ante la pregunta por cuál era la función que la biografía tiene en la comprensión del pensamiento de cualquier filósofo o pensador, Derrida respondió algo que vale la pena rescatar a propósito no sólo de este o aquel filósofo (Hegel, Heidegger, Platón) o para el mismo relato biográfico

² Aquí lo biográfico no se restringe a la vida del autor, como comúnmente se piensa, sino que es un concepto más amplio: la vida de toda la grafía, de la vida de la Obra y de la literatura misma.

que estaba siendo registrado (el documental), sino que intervenía al mismo discurso autobiográfico y su ley de producción en general.

Para Derrida la licencia otorgada a este discurso así como la ley que este seguía, máxime en el caso de aquellas biografías extensas y detalladas, estaba sustentada en la autoridad tanto del que escribe (filma, firma, comenta, produce la biografía), autoridad de poder editorial, de archivar, de registrar, como por la licencia históricamente constituida de lo literario. Estas licencias no son propiedades y atributos naturales del discurso biográfico o esquemas *anteriores* a su producción, sino que se guían, se conjugan, éste las adquiere, siempre en su práctica bajo ciertas circunstancias (contexto), que las hacían legibles, comunicables a todos (Derrida, 1998: 347).

Para ilustrar este punto, con un ejemplo de un caso hipotético, el filósofo francés supone que sólo tuviéramos de la biografía de Heidegger una versión, la cual estuviera más o menos bien informada, aparentemente constituida y consistente, amparada tanto por un aparato crítico suficiente, como aceptado por la comunidad académica y escrita bajo la tutela de un investigador acreditado. A partir de eso, pronto olvidaríamos que ésta fue escrita y producida bajo ciertas circunstancias y la tomaríamos como la vida misma del autor, en este caso como la vida misma de Heidegger, y al relato como una fiel imagen de la misma.

En este sentido, la biografía considerada así nos trataría de presentar “una vida o una imagen de la vida” de Heidegger, la cual no es posible acceder sin leer dicha biografía. Su discurso se instauraría auto-suficiente y como bien informado, dando cuenta también de la obra completa de este autor. Todo esto sería posible gracias a que ha sido estabilizada como “una” misma e inalterable imagen la vida de alguien. Bajo este gesto, y poco a poco, cada vez más asumiendo la autoridad del biógrafo (del autor-escritor como del autor-filósofo), fingiendo una relación inmediata con el texto. A causa de lo cual terminaríamos por ver en esta biografía representada el completo y verdadero relato de la vida, no una ficción o un texto,

sino la verdad de quién y qué pensó el filósofo alemán llamado Martin Heidegger; cual si esta versión correspondiera por y en el texto biográfico a una propiedad de la vida efectiva que éste tuvo.

Por este movimiento irreflexivo de toda biografía, producida en dichas condiciones y por la ley del texto biográfico, viene a ser aceptado y considerado desde su propio borrarse en sí mismo el pensamiento de un “autor”. Estos *corpoi*, ya independientes y fortalecidos aparentemente su valor anecdótico, tras unos cuantos años de haber sido publicada su edición³, se nos olvida que son esas ediciones y que, ésta, a su vez está siempre hecha y determinada por un idioma, una cultura y unas situaciones políticas que, atraviesan al texto, lo constituyen en tanto son borradas en la esquematización de “la vida”, “la verdad” y otros tantos rótulos con los que nos acercamos a las biografías. Por ello toda biografía y todo texto sobre, de y a partir de Derrida, Blanchot o Chaparro, debido a las circunstancias y el modo de proceder del texto, son *un relato* que no podemos tomar como la verdadera vida.

A pesar de ello, de estas inscripciones sí podemos reconstruir una biografía a partir de los rasgos que el proceder tiene en particular, pues si bien todo texto biográfico está sujeto a esta ley, es posible abrir(se) a una práctica biográfica que no forme un relato completo y acabado, sino que tome la fuerza vital-muerta de la imagen. Con esto no se buscará en la obra derridiana alguna apodíctica demostración o un método *a priori* de análisis de caso, para practicarlo sobre ciertas obras literarias, pues nos veríamos rápidamente inmersos en pasos inconstantes hacia atrás y hacia adelante, con signos poli-direccionales y trazos al

³ Esta perspicacia de la lectura biográfica completa es completada, en la tradición, por la actitud que algunos filósofos clásicos han tenido frente a la posibilidad de escribir (o la posibilidad de que fuera escrita) su biografía. Para ellos ésta posibilidad de la exposición de su filosofía es inapropiada, porque se los mostraría como seres empíricos y se los representaría a partir de anécdotas exteriores a su filosofía. Esta actitud es extrapolada no sólo con respecto a la biografía en tanto relato completo de la vida, sino también con respecto a ciertos temas y anécdotas que “ocurren” en el transcurso de su vida y de los cuales ellos evitan pensar: Derrida recalca como continua la evasión de los filósofos de hablar acerca de su sexualidad y de sus preferencias personales. Historia que el mismo Derrida niega, pero que le interesa de personajes como Nietzsche, Hegel, y otros filósofos.

margen que más que objetivar la vida de todas las obras, de la Obra, muestra cómo ella se repite y se borra, aun con el pensamiento de imágenes “literarias” (biografías). La “interpretación” biográfica literaria por su parte retoma de una manera interpretativa vigorosa e inventiva no dentro de la institución literaria, y su campo particular de lo biográfico, sino que quiere abrirnos a su sistema desde un juego excéntricamente escrito y puesto en el límite.

De manera similar a este biógrafo derridiano que comenzamos a caracterizar, es posible que la literatura lo haya visto ya desde su principio. El relato jamás quiere ser completo y acabado en su efectuación, menos cuando versa sobre la vida de alguien. Para un escritor derridiano el reconocimiento de la propia vida, de la biografía ya es siempre un relato de otro, de mi Otro, es un punto de vista de la propia vida en otro, en otra edición, en la Otra. Cuando un gato se quiere narrar se narra a través de Otro, otra Amarilla:

Mierda, los días con Amarilla son algo serio. Yo voy a intentar hacer un horario de esos días llenos de sol, esos días un poco rotos, raros, llenos de humo, un poco llenos de café negro. Voy a hablar en presente porque para nosotros los gatos no existe el pasado. O bueno, si existe, lo que pasa es que lo ignoramos. En cuanto al futuro nos parece que es pura y física mierda. Sólo existe el presente y punto. El presente es ya es un techo, una calle, una lata de cerveza vacía, es la lluvia que cae en la noche, es un avión que pasa y hace vibrar las flores que Amarilla ha puesto en el florero, el presente es el cielo azul, es una gata a la que le digo eres cosa seria y ella me responde sí, soy cosa sería, mierda, el presente es un poco de whiskey con flores, es esa canción con café negro, es ese ritmo con olor a tomates, ocho de la mañana, techos grises, téticas con pecas, nada que hacer I want a trip trip trip mierda, que cosa tan seria. (Chaparro, 1992: 8)

Así, la aventura de la mirada derridiana sobre las obras literarias está poniendo en jaque dicha hegemonía de lo autobiográfico. Las literaturas que interesaron a Derrida como Gide, Mallarmé y Artaud fueron para él una desbordante obsesión y una extraña fascinación, confesadas y recordadas antes que sus inquietudes por la filosofía y, a su vez, una profunda experiencia inerme, insegura e inestable, que dinamitaban al sujeto, al yo de un teatro de sólo sombras, de efectos de lo absoluto perdido; del sólo Opio diremos nosotros más adelante. Si “algo” pudiéramos comenzar rescatando como general para Derrida como *la* literatura,

era la cosa [literaria] que no podía ser pensada sino en el pathos recurrente de su diferir y en los márgenes de su producción.

De manera paralela a este cuestionamiento sobre lo biográfico, Derrida *expone* “conceptos” a los que estamos acostumbrados designar propios del pensamiento derridiano y su lógica, “conceptos” como huella, *différance*, inscripción, archivo, envío, los cuales lejos de catalogar su cuestionar la literatura y reducirse a estereotipos, retoman la especificidad de cada obra literaria en sus aspectos críticos de una manera estratégica. Tomemos por ejemplo el término “deconstrucción”

[...] Con ocasión de nuestro encuentro, le prometí unas reflexiones -esquemáticas y preliminares- sobre la palabra «deconstrucción». Se trataba, en suma, de unos prolegómenos a una posible traducción de dicha palabra al japonés. Y, con vistas a ello, de intentar al menos una determinación negativa de las significaciones o connotaciones que deberían evitarse en la medida de lo posible. Por consiguiente, la cuestión sería: ¿qué no es la deconstrucción? O, más bien ¿qué debería no ser? Subrayo estas palabras («posible» y «debería») dado que, si bien es factible anticipar las dificultades de traducción (y la cuestión de la deconstrucción es, asimismo, de cabo a cabo la cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos, del corpus conceptual de la metafísica llamada «occidental»), no por ello habría que empezar creyendo -eso resultaría una ingenuidad- que la palabra «deconstrucción» se adecua, en francés, a alguna significación clara y unívoca. Existe ya, en «mi» lengua, un oscuro problema de traducción entre aquello a lo que se puede apuntar, aquí y allá, con esta palabra y la utilización misma, los recursos de dicha palabra. Y resulta ya claro que las cosas cambian de un contexto a otro, incluso en francés. Mejor aún, en los medios alemán, inglés y, sobre todo, americano, la misma palabra está ya vinculada a unas connotaciones, a unas inflexiones, a unos valores afectivos o patéticos muy diferentes. Su análisis sería interesante y merecería todo un trabajo en otra parte. (Derrida, 1997: 23)

En ellos la institución filosófica, histórica, crítica hasta literaria se ven solicitadas desde una sistemática pregunta por la escritura; la violencia que estos conceptos ejercen sobre toda tradición es algo que aquí no podremos mostrar de manera satisfactoria, mas nos bastará con exponer cierta pregunta por la escritura en general y su herencia.

Otro tanto sucede cuando se reconoce como método a la comúnmente denominada *deconstrucción*. Ésta más que ser un esquema *a priori* que se ofrezca

para un estudio de caso, se nos muestra como una infección⁴ dentro la obra literaria, la cual pone de manifiesto algo que en ella misma, que en su escritura se marginaliza, se aplaza pero que se ha venido presentando dentro de su configuración excéntrica. Sin pretender agotar ni prescribir algún sentido, la deconstrucción da más en el insistente declinar dicha atribución y fines teleológicos a las obras ya escritas, la necesidad tanto de destrucción como de reconstitución son reorganizados desde otra lógica, otra sintaxis.

El lugar *par excellence* para comenzar a ver esta interjección entre la deconstrucción y la escritura literaria, ya no de la filosofía en general y la literatura en general, nos parece puede ser el de una gran propuesta sugestiva dentro de las demás escrituras derridianas: *De la gramatología*. En ella se intenta dar a todo lo que nosotros comenzamos y adquirimos para leer, para escribir, para estudiar, cualquier cosa, cualquier literatura, el libro el fin y apertura desde una práctica dirigida a la textualidad, al texto.

1. La salida del libro y el comienzo del texto: “*De la gramatología*” como nueva mirada

El exergo con el que Derrida da inicio a su “libro” *De la Gramatología* (Derrida, *De la gramatología*, 1998), plantea diversos problemas con respecto a la escritura. En primer lugar denuncia el etnocentrismo que ha dominado siempre el concepto de escritura, así como el logocentrismo cuya forma de presentación inmediata se muestra como la metafísica etnocentrista de la escritura fonética que ha dirigido desde la historia de la metafísica hasta el concepto mismo de ciencia. En este sentido, en la historia metafísica se asignó siempre al *logos* el origen de la verdad en general y se marcó a la historia de la verdad como degradación de la escritura y su expulsión del ámbito del habla “plena”.

⁴ Este término nos permite comprender que la operación de la deconstrucción no está enmarcada en el registro de lo exterior y predefinido, sino que, opera “dentro de”, como una agente patógeno, como los virus o las bacterias, las cuales invaden un ser vivo y se multiplican en él.

El concepto de ciencia, en general, y de ciencia de la escritura, el cual parece avistarse en el título de gramatología también aparece bajo el logocentrismo, y pese a su batalla contra la soberanía filosófica, aparecía como hijo de estos desplazamientos. Por ello, parecería que tanto conceptualmente como estructuralmente en la actualidad la escritura fonética dominara la cultura del libro y de nuestra lectura. Así como el resto de nuestras aproximaciones científicas, sean éstas críticas, hermenéuticas, fenomenológicas, etc. El primer paso de Derrida consiste en anunciar esa soberanía del logocentrismo (y su relación con la metafísica, la teología y la metáfora), el cual es muestra de que la gramatología (ciencia de la escritura) puede estar por liberarse de su yugo.

Pero incluso suponiendo que dicha ciencia superara los diferentes obstáculos, existe la posibilidad de que no llegue a nacer nunca, porque *la* ciencia y *la* escritura están determinadas por una época histórico metafísica de la cual sería absurdo extraerlas. Además, tanto la una como la otra están inmersas en un concepto del signo y tienen sentido en una relación ya establecida entre habla y escritura. La clausura de esa época anuncia un mundo por venir que es anticipado por la conciencia de la soberanía del Logocentrismo. "Para ese mundo que vendrá y para aquello que en él habrá conmovido los valores de signo, de habla y de escritura, para aquello que conduce aquí nuestro futuro anterior, aún no existe exergo" (Derrida, 1998:10).

1.1 El fin del libro y el comienzo de la escritura derridiana

Derrida comienza presentando el problema: "El problema del lenguaje, cualquiera que sea lo que se piense al respecto, nunca fue por cierto un problema entre otros" (1998: 11). Esto se puede ver en la diversidad de investigaciones y discursos que lo comentan, al igual que la devaluación de la palabra misma y su manifestación en la inflación del signo mismo, que aún se encuentra en funcionamiento. Esa inflación es la falta de límites que tiene dicho concepto y que

lo pone en peligro. Hoy, de manera análoga a ciertos comentaristas del giro cartesiano, el análisis lingüístico, ya sea analítico él mismo o hermenéutico (peninsular o continental) siguen respondiendo a las estructuras de la lingüística preestablecida entre signo y escritura, subsumiendo a esta última.

Ha habido un movimiento en el que aquello que se denomina como lenguaje se ha desplazado para resumirse bajo el nombre de escritura. Este movimiento es necesario y en él, la escritura deja de ocupar ese espacio restringido dentro del lenguaje para desbordar sus límites. La escritura llega a comprender, a abarcar, el lenguaje, aunque siga designando el <<significante del significante>>, pues esta expresión ya no ocupa ese lugar accidental en el que es dominado por el logocentrismo. Ese segundo lugar que tenía la escritura afecta a todo significado, pues en tanto que hace parte de un signo, es decir, en tanto que es significado de un significante, ya es secundario (aquí permanece todavía supuesta la excentricidad, mientras el significante del significante reemplaza su anterior modelo, significado y significante).

Este fenómeno se da desde el comienzo del juego, de la historia, que es la relación lenguaje-escritura (el cambio, el movimiento de dicha relación), y que inicia con el advenimiento de la escritura. En la actualidad ese juego va borrando sus límites y lleva a la destrucción del signo y su lógica. "Todo sucede como si el concepto occidental de lenguaje [...] se mostrara actualmente como la apariencia o el disfraz de una escritura primera" (1998: 12). Esos disfraces que adopta la escritura, de los que el lenguaje y el oírse—hablar son buenos ejemplos, no son en absoluto contingentes, sino necesarios, y por ello no dependen de una elección. Esos disfraces son productores de múltiples conceptos que gobiernan las diferentes épocas, como la idea de mundo.

Aparentemente ese juego, ese movimiento, tendía a dejar a la escritura relegada a su función instrumental al servicio del lenguaje. Pero es sólo apariencia, pues ahora parece como si el lenguaje fuese sólo una especie de la escritura. Decir que

la escritura contiene al lenguaje, como lo ha hecho Derrida, y como lo hemos hecho hasta ahora, supone cierta "definición" del lenguaje y de la escritura. "Se decía "lenguaje" en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etcétera" (1998:12). La palabra escritura, además de designar eso, ha ampliado su campo mucho más allá de los confines que le eran propios, dejando atrás la parte física de la inscripción literal y la faz significativa, y gobernando todo aquello que dé lugar a una inscripción.

Esta situación se anunció desde el principio del juego. Para saber por qué ese fenómeno está en vías de reconocerse, podemos tomar unos pocos puntos de referencia. En primera instancia, la matemática puede servirnos, pues ella nunca estuvo ligada a una producción fonética. Además no es sólo un enclave: el lenguaje científico niega la escritura fonética y toda su metafísica. Pero, además de la matemática, esa ampliación de la posibilidad del lenguaje íntimamente relacionado con el desenvolvimiento con las prácticas de la información puede, mostrarnos que la escritura fonética está limitada en el tiempo y el espacio. En ambos casos, cuando vemos la relativa "precariedad" de la escritura, observamos el advenimiento de una nueva época, junto con la clausura de otra que fue marcada por ese juego.

1.2 El significante y la verdad

Derrida introduce este acápite mostrando que la "racionalidad" que dirige la escritura ya no surge de un *logos*. Además, ella deconstruye las significaciones que tienen su fuente en dicho *logos*, en particular la significación de la verdad. Las diferentes maneras de entender la verdad siempre han mantenido una relación con el *logos*, donde encontramos un vínculo originario entre ese *logos* y la *phoné*, que es ya ella misma logocéntrica. Esta relación entre verdad, *logos* y *phoné* está en Aristóteles. Para él la voz no es un significante entre otros; significa el "estado del alma" que refleja las cosas por semejanza natural. Ella es la convención primera y se produce como lenguaje hablado. Esta descripción le atribuye a la

escritura la función de ser una convención que liga convenciones. Las afecciones del alma constituyen un lenguaje universal, y la voz es la más próxima al significado, haciendo de todo lo que viene después de ella un derivado, algo técnico y representativo.

Esa derivación constituye la noción de significante, que se encuentra en la descendencia de ese logocentrismo. Él es también un fonocentrismo, pues hay una proximidad entre la voz y el *logos*, y un privilegio del sonido y la presencia. Ambos están relacionados con el ser del ente como presencia. La época del *logos* deja la escritura en una posición secundaria, pues ella es mediación de la mediación y está caída en la exterioridad del sentido, pues sólo la *phoné* está relacionada con el alma de manera directa. La diferencia entre significado y significante pertenecen de manera esencial a la historia de la metafísica, ya que la distinción entre lo sensible y lo inteligible es hija de las raíces de esa historia. Esa diferencia tiene una procedencia más alta: el *logos* absoluto, al cual está unido de manera primaria.

El filósofo francés hace una aclaración. No se busca rechazar esas nociones, ellas son necesarias. "Se trata de poner en evidencia la solidaridad sistemática e histórica de conceptos y de gestos de pensamiento que muchas veces se cree poder separar. [...] Es preciso rodear los conceptos con un discurso prudente y minucioso, [...] designar rigurosamente su pertenencia a la máquina que ellos permiten desconstruir" (1998: 22). Por eso es apropiado sospechar de la idea de signo, pero partiendo de lo que en el concepto de signo está determinado por la historia. Sin la exterioridad del significante, la idea de signo se caería, y como con ella caería todo nuestro mundo, nuestra tradición, y pensamiento no sería apropiado dejarla de lado.

Retomando lo anterior, la escritura y la lectura en la época del logocentrismo quedan en un lugar secundario por debajo del *logos*. Cuando no ocurre eso es porque se ha introducido una mediación metafórica, como en el *Fedro* o en la

Edad Media, que muestra la primacía del *logos* y funda el sentido propio de la escritura: "signo significando un significante que significa a su vez una verdad eterna, verdad eternamente pensada y dicha en la proximidad de un *logos*" (1998: 23). E. R. Curtius ve una evolución, pero la escritura sigue degradada. Por eso es necesario realizar una historia de esa metáfora que opone a la escritura hija del *logos* y a la inscripción humana. En la historia del uso de esa metáfora el corte más decisivo se da en la determinación de la presencia absoluta como presencia consigo, como subjetividad. El giro en la condenación de la escritura resalta la no-presencia.

La escritura es la letra muerte, ahoga la vida. La otra escritura que encontramos en la metáfora es venerada, pues es igual de digna al corazón. En Rousseau, de manera similar a como ocurre en el *Fedro*, hay una escritura buena y natural (la inscripción divina en el corazón) y otra perversa y artificiosa (aquella exiliada en la exterioridad del cuerpo). Antes de finalizar este numeral, Derrida realiza unos comentarios sobre la idea de libro. Ella es la idea de una totalidad del significante, que remite a una totalidad natural que "es profundamente extraña al sentido de la escritura" (1998: 25). Si se realiza una distinción entre texto y libro, la destrucción del segundo devela el sentido del primero.

1.3. *El ser escrito*

Según la "evidencia tranquilizadora" el signo es la unidad de una heterogeneidad: el significado (que no es en sí una huella) no está constituido por su relación con el significante. Su esencia es la presencia que tiene el privilegio de una proximidad al *logos*. Esta es la respuesta inmediata a la pregunta ¿qué es el signo? Para evitarla es necesario negarse a aceptar la forma misma de la pregunta, como lo hemos señalado hasta aquí.

Cuando Nietzsche radicalizó los conceptos, que no han dejado de atormentar a la filosofía, ayudó a liberar el significante de su relación con el *logos*, "convirtiendo"

tanto a la escritura como a la lectura en operaciones más originarias. Mas este compromiso con Nietzsche no será ubicable desde la reapropiación heideggeriana, sino que a éste hay que ofrecerlo en su totalidad, donde muestra que la escritura no se somete de manera originaria ni al *logos* ni a la verdad. El pensamiento heideggeriano volvería a colocar al *logos* en su lugar de primacía trascendental que tuvo en la Edad Media. El *logos* no se confundiría con ningún significante lingüístico, dejándose pre-comprender a través de ellos y permaneciendo irreductible. Sería preciso que existiera un significado trascendental para que la diferencia entre significado y significante se mantuviese absoluta. El *logos* del ser, el pensamiento que obedece a la "voz del ser", se manifestaría, y no por azar, a través de la voz. La voz se oye a sí misma, suprimiendo cualquier significante accesorio, y mostrando una experiencia del significado que se produce adentro de sí y en una idealidad, gracias a la cercanía con el *logos* y la supresión de cualquier mundanidad.

Pero esta experiencia de la supresión del significante es un engaño que corresponde a la historia de la verdad. La palabra adquiere una unidad con la voz y con el significado, con el concepto y con esa sustancia de expresión transparente. Es casi una deidad. Esa experiencia será considerada por su pureza como una experiencia del ser. La palabra "ser" sería una palabra originaria, trascendental y estaría pre-comprendida en todo lenguaje, pre-comprensión que permitiría la pregunta por el ser. Pero ese sentido está dentro del lenguaje. Frente a eso Derrida plantea dos posibilidades: 1º) Una lingüística que rompiera la unidad de la palabra y 2º) que el ser esté encerrado en una vieja lingüística de la palabra. El caso es que lingüística y metafísica se mueven en el mismo terreno.

Si, por un lado, la lingüística moderna se mantiene en la conceptualidad clásica sirviéndose de la palabra "ser", aquello que ella desconstruye no puede ser limitado como una ciencia óptica u ontológica. Sus límites no serían regionales, lo que permitiría que lo que se diga de ella se pueda decir de otras investigaciones que realizan desconstrucción de palabras. Por otro lado, la meditación de

Heidegger por el ser (la verdad y el *logos*) contribuye a dislocar el sentido del ser y la unidad de la palabra. Pero Heidegger nos recuerda que esa "voz del ser" es muda. Eso marca una ruptura entre ella y la *phoné*, entre el *logos* y la voz *dicha*. Ruptura manifiesta por la ambigüedad heideggeriana entre la metafísica de la presencia y el logocentrismo, pues, aunque está en ella, la transgrede. Para Heidegger el sentido del ser no es un mero significado. El ser escapa al movimiento del signo. El ocultamiento del ser, el hecho de que se produzca como historia gracias al *logos*, muestran que no hay nada que escape al movimiento del significante y que la diferencia entre significado y significante no es nada.

Para entender esa no-diferencia es necesario volver a pasar por el planteamiento heideggeriano de la pregunta por el ser. "La metafísica occidental, como la limitación del sentido del ser en el campo de la presencia, se produce como la dominación de una forma lingüística" (1998: 31). Al interrogar a esa dominación se está interrogando por lo que constituye la historia. Para ello Derrida realiza un paréntesis relativo a la deconstrucción con el que cerraremos la cuestión de la *Gramatología* y su apertura en la cuestión por la escritura.

Los movimientos de deconstrucción son internos a las estructuras, ya que sólo así son eficaces. Ahí, ella es arrastrada por su propio trabajo, pues extrae estructuralmente los recursos estratégicos de la antigua estructura sin poder aislar sus elementos constitutivos. Por eso las vacilaciones de Nietzsche y Heidegger no son incoherencias de una nueva metafísica algo esquizofrénica.

Dentro de esta estructura de la metafísica, denominada logocentrismo, la escritura exige un papel fundamental desde el *Fedro* de Platón. La escritura es el olvido de sí, es un soporte exterior que deja de lado y es contraria a la memoria interiorizante, en el *Fedro* es nemotecnia y poder de olvido. Hegel trata al alfabeto en tanto escritura fonética, y muestra también su doble dimensión, pues es tanto secundario y despreciable, como la mejor escritura, la escritura del espíritu. Ella es la escritura de la historia, del espíritu infinito. Por eso la lectura y la escritura son

un medio infinito de cultura; gracias a su aprendizaje el Espíritu se dirige al momento más formal para contribuir en la fundación y purificación en el sujeto del suelo de la interioridad. En ese sentido, la escritura fonética es el '*Aufhebung*' de otras escrituras. Para Hegel la escritura tiene un único fundamento y esto según una relación: "la lengua visible se vincula sólo como un signo a la lengua sonora; la inteligencia se expresa de manera inmediata e incondicionada mediante el habla" (1998: 33).

La vida es traicionada por la escritura en su momento no fonético. Inmoviliza la creación espiritual, pues es el principio de muerte. "Es al habla lo mismo que China es a Europa" (1998: 34). El momento no fonético amenaza la vida porque amenaza la sustancialidad, rompe el nombre, describe relaciones. En la escritura pura se borran esas unidades de palabra y nombre. Leibniz prefiere la escritura jeroglífica, pero para Hegel contradice la exigencia del lenguaje en general: el nombre. La borradura de la escritura en el *logos* es la realización de la metafísica de lo propio, ya que hay una reasunción de la huella. Para Derrida Hegel es el último pensador del libro y el primero de la escritura, pues es el pensador de la diferencia irreductible. Pone al pensamiento como memoria productora de signos y muestra la necesidad de la huella escrita en un discurso filosófico.

Vemos así que en *De la gramatología* hay un abandonamiento del estilo hasta ahora practicado en la historia de la filosofía, historia de la lingüística, historia del logocentrismo. Sin embargo, ésta abre la cuestión de la escritura más allá de estas advertencias e indicaciones recién expuestas. Si bien como veíamos hay un *motive* de "respetar las normas clásicas ", lo cual supone ya una legibilidad del texto o una argumentación que tiene rastros clásicos; ella utiliza en varias oportunidades un papel, que viene a jugar en la segunda parte, "estos últimos [conceptos críticos] son puestos a prueba en la segunda parte del libro " (1998: xiii).

Pasemos en un segundo lugar, en esta deconstrucción derridiana, donde el gesto metafórico del *Fedro* y su subordinación de la escritura a papel secundario, es examinado como gesto fundacional y diciente. En este breve recuento sobre el logocentrismo y el fonocentrismo, denunciado por Derrida, ahondaremos desde las cuestiones abiertas sobre el lenguaje y la metafísica, en un ejercicio de textualidad hasta ahora esperado y diferido, el cual ahora aportará un aspecto complementario en nuestra pregunta por la noción de Escritura y su relación con lo literario.

2. La farmacia de Platón, Hermes y los dioses de la escritura

La lectura propuesta por Derrida, en la *Farmacia de Platón* (Derrida, 1957) del *Fedro* está determinada en el ejercicio mismo de la escritura derridiana. Es fascinante ver cómo ambos textos, tanto el de Platón como el de Derrida, son distribuidos, (re)organizados, escritos e “interpretados”. La ley de su producción e interpretación, sin referencia a alguna “autoridad”, que más bien viene siempre en detrimento del tejido textual, son consideradas desde la textualidad misma. Estos dos escritos, el primer en tanto posibilita la comunicación (o no-comunicación) del texto platónico con el griego, con las mitologías egipcias, entre otras transferencias, y el segundo en tanto re abre el tejido desde las estrategias derridianas sobre el mismo texto (el *Fedro*), tienen un entrelazado digno de toda una “monografía”, mas ahora nos detendremos en una breve historia (*mithos*) que el *Fedro* relata y sobre la cual Derrida señala la subordinación de los dioses de la escritura al Dios del habla.

El ejercicio derridiano trata en general de abrir el tejido que en este relato del *Fedro* se trenza; la posibilidad misma de la deconstrucción se basa en esta operación inmanente a las leyes y su lógica. Derrida no puede evitar moverse en este espacio ya determinado, callando o difiriendo los desplazamientos que genera la lecto-escritura platónica; y se sitúa estratégicamente el juego del orden establecido o constituido (el tejido se constituye siempre en ciertas jerarquías).

Procedimientos que no niegan las lecturas canónicas y ejercicios de traducción como el de Robinson, que han guiado la clásica hermenéutica del *Fedro*, sino que los solicita en su estructura de efectucción.

Estas leyes se configuran y se conjugan en este sentido de una manera ordenada y sistemática, desde una lógica entre los diálogos y los mitemas egipcios que ellos abordan. Las normas van formando un marco (un contexto) que en su legalidad traza límites fijados en cada texto; en el caso del *Fedro* parece constituir el gesto "original" u "originario" de la metafísica Occidental y en Derrida lo que más o menos podemos reconocer como deconstrucción. Aunque la metafísica, que tiene su gesto originario aquí en el diálogo platónico, no ha cesado de reinaugurarse y clausurarse como pensamiento del ser trascendente al mundo, la *solicitud* de la deconstrucción, de Derrida al texto, abre un horizonte no trascendental puro y reconoce que la legalidad externa a la producción del Texto, debe destruirse en una inmanencia que trabaja en el texto mismo, que lo lleva a la impronta del gesto antes mencionado.

Si estas reglas no operan de manera trascendente, ¿se puede, sin embargo, entender dicho propósito como el de una búsqueda crítica hacia unos trascendentales que orienten el sentido de posibilidad de las relaciones entre textos? Si se entiende aquí "trascendental", en el sentido que Kant daba a este término en sus obras críticas, se trataría más bien de una búsqueda que consiste en hallar legalidades que operan inmanentemente como condiciones de posibilidad en todas las comunicaciones, ya sea en el mito de *Theut* en el *Fedro* con las mitologías egipcias; o los "sentidos" del fármaco griego con aquellos adscritos o proscritos en el texto platónico.

Sin embargo, con esta determinación no se pararía la inmensa apertura derridiana, no bastaría con enunciar estas leyes en tanto generales como formas *a priori* en el texto, sino que en la particularidad del texto que se examina se busca un "además", un excedente, un abrir la historia de la metafísica, que se dejaba

atrás en la ahistoricidad de las formas puras del entendimiento y la sensación en Kant. Esta ampliación de dichas significaciones parece algo más que una tarea crítica de la metafísica. La textualidad derridiana en este sentido parece intentar mostrar la reconfiguración de la metafísica desde ella misma, como límite y apertura de sí misma y como desplazamiento del límite mismo. En este sentido las posibilidades inscritas en *De la Gramatología* pasan a ser re "significadas" aquí en un examen de la lógica del suplemento o lógica suplementaria.

De ahí que la "búsqueda" de *La farmacia* se pueda caracterizar, por una parte, como el poner de manifiesto qué tipo de leyes estructurales y jerárquicas intervienen en la composición de un relato, mito, genealogía, y cómo éstas se ordenan en las series binarias que el pensamiento metafísico ha adscrito a ellas. Pero recordando siempre que, por otra parte, las estrategias de Derrida no se quedan en enunciar este límite del texto, sino que además fuerzan a una apertura de estos sistemas compuestos, una nueva forma de lectura, de interpretación, de dominio de lo leído y lo escrito. Las configuraciones que las leyes del texto han formado en cierto punto son llevadas a un desplazamiento en su estructura e interior.

Teniendo en cuenta esta perspectiva se hará referencia a dos momentos de *La farmacia*, se expondrá el problema común que "La inscripción de los hijos: *Theut*, *Hermes*, *Thot*, *Nabu* y *Nebo*" (Derrida, 1957: 124) y "El Fármakon" (1957: 140) tienen en su interior y estructura, a saber, la subordinación o la suplementariedad de la escritura; después se pasará a recomponer grosso modo las series de significación de cada uno de estos capítulos (en este punto se expondrá la intrusión o resignificación de uno de los elementos de la serie como una extrañeza y un exceso que permite la serie y la serialidad de ésta). Todo esto bajo el "signo" o el carácter suplementario que *Hermes* tiene como figura del dios de la escritura en la suplantación del recuerdo por la memoria en el fármakon; finalizando brevemente con algunas consideraciones que quizá puedan comenzar a

configurar la deconstrucción en términos de estrategia desde esta reconstrucción de *La farmacia* y un espacio que ella misma abre.

En la intervención del texto, Derrida anuda las dos series al diálogo del *Fedro*. En los capítulos mencionados con un mismo gesto, que opera tanto en la lectura como en la escritura, la deconstrucción liga tanto la violencia que lo suplementario ejerce una vez toma el lugar principal, como el modo en que dicho suplemento lo hace desde un orden ya establecido hegemónico del texto (la lectura clásica del *Fedro*, sobre todo la de Robinson y sus traducciones del término *pharmakón*).

Además de las preguntas por las (re)significaciones del término “Fármaco” dentro del *Fedro*, qué “tipo” de personajes es fundamental en este relato; no sólo importa el qué dice sino quién lo dice, el dios de la escritura en la figura de *Theut*, *Thot* y *Thamus* a quienes Hermes suplanta. ¿Cómo es posible dicha transferencia?; análogamente ¿cómo ésta es determinada, no tanto por un carácter definido que constituye su identidad, sino más la ambivalencia e inesencialidad de las funciones y papeles de Hermes dentro del mito?

El fármakon, de manera similar a la *différance*, aporta una “nueva” estrategia suplementaria en la constitución de la filosofía como instauradora del *logos* verdadero en contraposición con la retórica y el *mythos* de la sofística. Aquí se manejará la siguiente "hipótesis de lectura": en estos dos capítulos a leer de *La Farmacia* se abren consideraciones y aspectos sobre la escritura (¿filosófica?) de cara a su influencia retórica, algo que en principio parece estar vedado por la interpretación clásica de Platón, esta herencia gorgiana (del *Gorgias* y de Gorgias) termina de ser anudada al final.

2.1. La subordinación del dios de la escritura y del fármakon

La relación con la que parten ambos textos es el papel que desempeñan y la función que cumplen ciertos dioses por encima de otros segundos, inferiores y

dependiente. Derrida señala que tanto la escritura (como memoria segunda) como el dios de ésta *deben su ser a otro*, pues son determinados en sus funciones y operaciones por los dioses superiores. Esta organización jerárquica que comparten dichas distribuciones de las funciones de dioses inferiores y superiores se presentan como oposiciones (la serie está organizada sobre todo por oposiciones binarias). Por ello, el nacimiento y trabajo del dios de la escritura y la función misma atribuida a la escritura de cara a la memoria (viva) están subordinados a la parte inferior de las opciones; esto es claro en el caso del conocimiento, la voz y la luz del padre.

En la verdad de la *Anamnesis* y la memoria viva, el conocimiento se da como rememoración de las ideas que “en algún momento” hemos percibido como voz interior del examen del alma (examen de sí mismo, navegación de sí mismo), en donde predomina primero la idea, después la voz más cercana a ella y la memoria viva del diálogo consigo mismo (del alma), mientras que la escritura es siempre ambigua, siempre potencialmente perjudicial para el verdadero conocimiento, sus representaciones pueden ayudar, apoyar nuestro conocimiento intuitivo, mas nunca ser ellas mismas dicho conocimiento.

Si bien en el texto platónico, la configuración del personaje del dios de la escritura y su escritura no se describe como el de un carácter idéntico a sí mismo, si es posible en la comparación hecha con *Thot* ("otro" dios de la escritura) la inscripción de algunos rasgos conceptuales de este último. *Thot* es construido en este primer punto a partir de los discursos, de los temas o contenidos que hablan de su situación; como dios hijo y auxiliar de Amón, *Thot* es un dios secundario en la creación e iluminación de las cosas, es la voz de la diferencia dependiente del pensamiento perfecto; su otro, es precisamente Amón dios sol-oculto. Todos estos rasgos se conjugan, finalmente, en la imagen del huevo de la historia que desarrollaremos en el siguiente punto.

Esta comparación es posible y pertinente en la *Farmacía* por cierta correlación que podemos comenzar atestiguar entre el paradigma egipcio, y algunos aspectos de Hermes como Dios mensajero. En la “mitología” este dios jamás es el mismo creador de noticias, está al servicio de la verdad de Zeus, de Apolo, quienes envían sus mensajes por medio de él, su ser emisario es además, con todo, una función encargada, comisionada por los dioses olímpicos y principales.

Análogamente: en la escritura ocurre lo mismo, ésta sufre la subordinación en el ámbito de lo secundario tras la presentación de *Theut* ante *Thamus* padre del habla. Aquí la escritura que *Theut* pretendía mostrar como un auxilio o remedio para la memoria viva, en la traducción de Robín que no expresa toda la ambigüedad del término griego, o sea los dos polos de significación del término *fármakon*, parece jugarse dentro la opción hasta ahora elaborada entre habla y escritura, a saber, un juicio que el dios del habla hace de la escritura en términos de depreciación. Allí la escritura que pretendía mostrarse como verdadero remedio para la memoria, es denunciada como un recuerdo inútil que sólo es maléfico en el conocimiento, pues en vez de remediar, aumenta el olvido de la memoria y la llena de puros fantasmas, en vez de llevarla al verdadero conocimiento, comportando así más que una ayuda, en un peligro para la memoria viva. Esta escritura está sólo llena de citas y fragmentos, sin vida absoluta, es tan sólo recuerdo de contenidos sin generar ninguna verdadera rememoración. Por eso debe no sólo ser vigilada y castigada por sus efectos, sino que también debe llegar a ser expulsada del todo⁵, como se verá.

La semejanza en la lógica que comparten estas dos subordinaciones como primera tensión que se encuentra en *La farmacia*, abre la oposición y su sistema más general de subordinaciones. El rechazo es la fuerza que efectúa la apertura entre la escritura y el habla. En este punto, al intentar designar de igual manera la subordinación de la escritura se puede creer que se intenta descubrir un

⁵ Ante el máximo riesgo es necesario la máxima expulsión, la muerte de la escritura, su condena a ser exiliada del orden griego y de su tradición. La expulsión de la escritura es análoga aquí a la expulsión homérica.

verdadero proyecto de Platón y su mito de *Theut*, mas como veremos, Derrida se desplaza en esta cuestión y opera con esta lógica. Por lo tanto, la subordinación del dios de la escritura del emisario o funcionario, que debe sobre todo *su esencia* a otro y la subordinación de la escritura no sólo se da en el nivel entre la escritura por el habla, sino que se juega una nueva significación de la verdad y del puesto que se tiene frente a un verdadero lenguaje y su otro la retórica gorgiana.

2.2 Suplantar y fármakon

En las relaciones que se han mencionado, hay un papel fundamental que rescata Derrida en su lectura del mito de *Theut* en el *Fedro*: en la comparación con Hermes, rescata que él es *esencialmente* suplementario. El carácter suplementario que tiene tanto el dios de la escritura, como la escritura misma en el relato de su subordinación, se configura un excedente, un rédito que tras la subordinación se opone y (des)configura la jerarquía establecida, ya no sólo de la escritura derridiana como práctica avistada, sino en el texto platónico. En la subordinación de la escritura siempre hay una suplantación, el papel de aquel que subordinaba pasa a ser tomado por el subordinado. La lógica que antes se describía es ahora desplazada por una lógica del suplemento o lógica suplementaria.

La figura de Hermes como pura mediación interviene de manera decisiva en la configuración del dios de la escritura. El papel que *Thot* toma en la ausencia del dios solar y único del habla no es una mera contingencia, ese "tomar el lugar" del dios creador o dios ocurre como un acto violento, que no se ejerce contra el dios padre, sino contra el sistema de la antes mencionada subordinación. Se trata así de un movimiento que abre el sistema en otra posibilidad, los rasgos suplementarios que comparten de *Thot* y *Theut*, en Hermes. En efecto, ninguno de ellos mira directamente al padre en un enfrentamiento directo, para ello deberían ser esencialmente su otro, otro dios olímpico, solar, etc., sino que lo hacen subrepticamente, estratégicamente.

El “paradigma” de esta desemejanza es Hermes, un dios que en tanto que personaje siempre suplementario se muestra sin contenido, sin esencia. La lógica de éste, tras la violencia subrepticia de la suplantación, no es pues la creación, todo le está ya dado a él; tampoco es la de llevar el mensaje del pensamiento a la realidad, Hermes siempre difiere dicho paso del pensamiento a la presencia, como mensajero no da el paso en absoluto (nunca da el paso más allá de su inesencialidad); nunca se deja determinar. Hermes es la máscara de esta fuerza siempre significante de significante que juega en la subordinación entre *Thamus* y *Theut*, la hace posible como límite suplementario, pero no sin reducirse a esta relación; permanece inerme e intocado.

El *Fármakon* queda subordinado al espacio de lo no vivo, de la carencia absoluta y por lo tanto del peligro que era excluido en los movimientos de la vida y la naturaleza. La condena del rey dios (dios del habla) era una reacción violenta, trataba de suprimir la importancia de la escritura. Sin embargo, en ese gesto violento, la escritura le presenta como *fármakon* solicitante de la estrecha vinculación entre pensamiento y habla; lo hace justamente para llenarla de fantasmas, de apariencias cavernosas, difiere la *anamnesis* y como medio interrumpe las comunicaciones. En la constitución del *logos* mismo, la escritura que parecía inferior en el conocimiento de lo verdadero, se muestra ahora como la repetición esencial, frente a la constitución fundamental del *logos* como habla y su exclusión de la escritura (frente al logocentrismo).

En este breve recuento vemos cómo el “carácter” suplementario no puede ser evadido en la subordinación; este elemento suplementario es necesario para la constitución propia del *logos*. En efecto, sin ese rechazo el *logos* no se hubiera instituido como fármakon primero. Sin embargo, Derrida acusa que esta reconstitución no da la totalidad del fármakon, sino que constituye y actúa en su propio inacabamiento, su inefabilidad. Esta deconstrucción funciona, así, suplementariamente no da el método propio de la crítica farmacéutica para todas

las lecturas, sino en su proceder estratégico en los órdenes lógicos binarios, permanece callada, cortada que vemos tan sólo como *no* efectuación.

Retomando para aclarar algo este último punto, en *De la Gramatología* esto abre una nueva época, una nueva forma de ver la inscripción no sólo de la escritura material, empírica, sino de toda *inscripción*. La lógica del suplemento en la historia del ser y la verdad, aquel aspecto que tratábamos de recoger de la primera parte de este capítulo, trataba de abrir una lectura en la segunda parte a la época en que un gesto metafórico, análogo al del *Fedro*, lee la época de Rousseau, su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. La segunda parte *De la gramatología* comienza con un planteamiento hipotético, como es costumbre en el proceder derridiano, entregándole una falsa confianza, que será más adelante blanco de la deconstrucción, a la oposición entre una lectura "histórica" y una "sistemática". El primer signo de interrogación, marcado en comillas, es si es atribuible esta imagen de época o de autor sin más, a "Rousseau" "¿qué se indica bajo el nombre propio [Jean Jacques Rousseau]?" (Derrida, 1998: 129). Y sobre todo qué tipo de cuestionamiento en la escritura se abre en esta época.

Para ilustrar mejor este punto veamos el espacio que en este lugar se abre un nuevo espacio en la escritura, en la escritura del desastre, de la carta en blanco, que permite toda la constitución de esta construcción histórica y retórica de Maurice Blanchot.

3. Una nueva pregunta en la época de la escritura no filosófica

El distanciamiento que poco a poco iremos reconstruyendo desde Maurice Blanchot se da en este espacio nuevo de la escritura ya no dominada por su logocentrismo o sus formas foncéntricas. La distancia de éste frente a la influencia de la dialéctica filosófica clásica (sobre todo de su versión hegeliana fundada en las ideas de Kojève), no se puede comprender de una manera inmediata o simple

en esta historia. Las posibles razones que se pueden aducir para explicarlo pueden ser de principio. En efecto, Blanchot y su escritura se deciden fundamentalmente en la distancia, en la concepción misma del instante, de la muerte, se juega otra mirada sobre estos temas.

Esta ruptura con la dialéctica y con su idea de muerte no fue una decisión espontánea que el “autor” tomó frente una forma diferente de pensar; como una acción sucedida de una intención; ni tampoco como la superación de historicismo dialéctico, donde se desarrolla la otra postura comparada con la mía a modo del desarrollo histórico del espíritu. Al igual que Derrida, Blanchot vive y bebe de la reconfiguración hegeliana en Francia, en figuras como Hippolyte, Althusser y Kojève, las cuales dominaban el campo de la filosofía y la cultura; algunos con más herencias marxistas que otros. En este ámbito común y el pensamiento más o menos común de la época, la reapropiación de la fenomenología es de vital importancia.

Por ello, en un comienzo, esta mirada de Blanchot del ámbito francés, atestiguada en *La inspiración* (Blanchot, 1969), aparece para nosotros como una experiencia más profunda, desde lo literario, la cual nos aparta de cierto modo de dicha influencia del hegelianismo de Kojève. En otras palabras lo que se quiere resaltar del texto de Blanchot, en un principio, es que éste habla o narra la experiencia en el quehacer de la escritura, desde la escritura misma, es decir, que la pregunta o la cuestión por la obra y su experiencia no puede ser otra que la de la escritura y no ya así de una forma del espíritu Absoluto.

No se trata así aquí ni de una psicología de los estados mentales de Tolstoi, Rilke y Kafka entre otros escritores, ni tampoco de la exposición científica que medie entre la experiencia que se tiene al leerla y un saber al que deba llegar. Se trata más bien de ver un ejercicio desde la experiencia del no hacer, del no trabajo reflexivo propuesto por Blanchot, que en la preocupación de la escritura parece esforzarse por mostrar una experiencia, mas termina por dar con la imposibilidad

precisamente del experimentar literario, de la experiencia literaria. Así aquello que se busca, tratándose en este sentido más bien de una especie de fenomenología imposible, no es revivir al libro, al dios desplazado, sino reconfigurarse frente a la muerte literaria.

Sin embargo, esta experiencia, allende toda posibilidad, es conmensurable desde algunos “lugares” o “temas”, desde algunos márgenes, si nos es posible adelantar algo, que muestran precisamente en su aparecer su borradura. En el discurso de Blanchot, parece que los enunciados pierden toda consistencia positiva en el transcurso del escrito del *Espacio literario*, para mostrarse allí como momentos de esta nulidad de la experiencia y de la obra. La siguiente parte se detendrá por ello en esta reapertura de la muerte literaria desde Blanchot, y los comentarios derridianos a la misma; tratando de poner de manifiesto en qué forma el texto literario se nos termina acercando no en su ser diáfano, ni en su ocultamiento, sino en su impasibilidad estructural, sobre todo, desde el lenguaje “blanchotiano”.

El texto de Blanchot se podría dividir en tres grandes perspectivas, la primera habla del tema o el contenido del que habla la obra, el tema de la noche y la muerte que serán ahora examinados, el segundo es el tema del artista, donde la mirada inspirada y su relación con la obra, en tanto sacrificio y don, están íntimamente relacionados con Orfeo. Por último, se pasa a la producción o producir de la obra en tanto escritura, como lenguaje automático del un sacro decir no.

El propósito así será abrir la fascinante idea de Blanchot sobre la muerte literaria. En primer lugar, la obra en tanto contenido y los temas particulares de la muerte y la primera otra; pasando a las consideraciones acerca de la mirada de Orfeo y la escritura automática. Buscando determinar en coherencia con los planteamientos blanchotianos, si es posible hablar de “el contenido de la obra” en tanto contenido del pensamiento. Para ello pasemos a considerar brevemente las dos primeras preguntas que se podría dar en general de los planteamientos blanchotianos, en la

forma en que aquí se retoman, ¿qué tipo de experiencia se da en la imposibilidad? o ¿qué noción se tiene de la verdad cuando ésta no parece nunca adecuarse a ningún contenido? y, sobre todo, ¿cómo es posible que esta experiencia no sea tomada como un juego pueril de la imaginación y sí un ejercicio del pensamiento?

CAPÍTULO SEGUNDO

MUERTE Y LENGUAJE: DOS PROBLEMAS DE LO LITERARIO

Y sin embargo. Maurice Blanchot en vida. Maurice Blanchot mientras vivía, aquellos que lo han leído y escuchado lo saben perfectamente, fue alguien que no dejó nunca de pensar en la muerte, incluso en su propia muerte, en el instante de la muerte, lo que tituló *El instante de mi muerte*.

DERRIDA, *A Maurice Blanchot*⁶

Hasta aquí nuestra posición frente a la cosa literaria, frente a sus intersticios, no ha querido definirla, pues ella se ha mostrado como un extraño aunque atrayente fenómeno del que *nada* hemos aprehendido o conocido. A este fenómeno sólo hemos podido convencionalmente darle el nombre de literatura. En ese sentido, hemos visto la necesidad de interrumpir cualquier definición o sistematización acerca de la escritura o de cualquier obra literaria particular y, en cambio, nos hemos centrado en los márgenes de dichas cuestiones para la filosofía derridiana; sobre todo, nos hemos detenido en cómo Derrida pone de manifiesto los contextos en que tradicionalmente la metafísica ha definido el trazo como escritura secundaria, en general, tomándola por objeto.

Asimismo hemos atestiguado algunas de las preguntas y signos equívocos de la filosofía, que no cesarán de plantearse y solicitar el conjunto de la institución literaria, mostrando algunas de las suposiciones de la tradición y su operar. Con el ejercicio de deconstrucción, Derrida nos ha permitido desplazar nuestra mirada frente a la objetividad de la escritura (literaria) pretendida por la historia, la filosofía, la antropología y otros discursos; dejándonos más con una serie de sospechas que con una ciencia o conocimiento cierto.

⁶ Texto leído en el transcurso de la ceremonia de incineración de Maurice Blanchot. el 2 de febrero de 2003. publicado en una versión resumida en *Libération*, París. 26 de febrero de 2003.

Por ello, de manera análoga a aquel personaje cartesiano de la segunda meditación, inmerso en el mar de la duda, que no encontraba algún fundamento o piso firme (no sabía que puede conocerse con certeza, no veía algún punto arquimédico en los conocimientos adquiridos), nos vemos aquí antecidos por los cuestionamientos de la escritura en *De la gramatología* y *La diseminación*, llenos ambos de poli-direccionales insinuaciones sobre lo literario. Mas, al contrario de aquél, no queremos escapar hacia alguna certeza o costa firme, sino que buscaremos profundizar en ellas. Para tal efecto, mostraremos cómo está compuesto el corazón mismo de lo literario en su centro inquietante para Derrida en la figura de Blanchot. Todo esto conjugado en dos grandes temáticas la muerte para la literatura y su lenguaje.

Derrida, heredero de Blanchot, ve que el texto literario está colmado más por estas sospechas y no por confianzas en su interpretación; la ley de su interpretación y su producción, nos advierte al principio de *la Farmacia*, no se da a una lectura inmediata, es más ella no se da jamás por completo (Derrida, 1957: 93). Sugerir o esperar la disolución de la sospecha como principio, abstractamente, ha sido un gesto reiterado hasta la saciedad en nuestra filosofía contemporánea y nos parece igual de infértil que el más abstruso dogmatismo. En nuestro recorrido ya no nos es lícito apelar a una constitución (aparentemente consistente) de la pregunta clásica por “qué es la literatura”, la de la cual nos hemos desplazado en sus márgenes.

Con todo, nos parecería igual de improcedente apelar a la muerte literaria y su lenguaje como simple polo de ocultamiento por parte de la filosofía tradicional y los momentos históricos en que la dialéctica y su idea de la muerte constituyeron nuestro pensamiento, a la manera de escalones sobre pasados (superados) sin más. Creer que esto es posible, la total separación de la tradición, suena todavía más sospechoso con respecto a la idea de la muerte tanto para Derrida como para

Blanchot tiene su devenir en el pensamiento; en ello, ellos dan cierta revolución, cierto giro en nuestra mirada de la muerte.

Ahora bien, con el título de este capítulo, que parece anunciar el centro (o tema) que alistábamos en el anterior momento y el capítulo fundamental de la monografía, nos acercamos (o ello se nos acerca) a “algo” que se configurará o se des-configura de manera aún más inquietante que la escritura logocéntrica. Todo aquello que nombrábamos con el título de escritura o literatura, y parecía dar carta blanca a todo escritor y daba paso fantasmagóricamente a los procedimientos de lo literario en general, deben ser abiertos *de nuevo* y manifestar, de cara a la muerte, un nuevo aspecto del pensamiento que había permanecido impensado. En efecto, la legalidad que está implícita en la literatura y su institución, en lo que se denomina comúnmente como licencia literaria, se escondía una mecánica propia, la cual aquí queremos “re-significar” con el concepto de muerte y lenguaje literario, ambos aspectos constitutivos del espacio literario.

A partir de esta nueva consideración del rótulo literario, queremos llamar la atención del carácter mortífero o mortal que es esencial a la escritura literaria. Para ello direccionaremos algunas de nuestras preguntas de la siguiente forma: ¿en la literatura, o en los textos que llamamos literarios, existe algo como una idea sobre el fin, el acabamiento, *la* muerte? ¿Son acaso estas ideas *análogas* a los conceptos filosóficos de muerte, fin, etc.? O, por el contrario, ¿es posible separar ambos pensamientos como no irreductibles, como no hereditarios? ¿Plantear estas preguntas no suponen ya que uno es el verdadero y el espejo de lo finito y lo mortal, y el otro es más bien el rechazo de la inmortalidad?

La ‘muerte’, así, tomada como eje articulador del pensamiento de Derrida y su herencia blanchotiana recién mencionada, no *habla del* concepto de muerte como tradicionalmente lo hace la filosofía, sino que trata más bien de poner en ejercicio, de hacer patente el movimiento de su auto-cancelación, de cancelación de todo “tema” para la literatura. La exaltación de dicha potencia o fuerza de decir no,

propia de la muerte literaria en su ejercicio mismo, no forma un relato más o una meta-reflexión, sino margina una interjección entre los relatos ausentes. Una vez hayamos expuesto esto, recurriremos al breve aunque “diciente” relato blanchotiano de *El instante de mi muerte* (Blanchot, 2002), el cual Derrida comenta ampliamente⁷.

Es importante antes de ello aclarar que expresiones y palabras semejantes, del vocabulario de Blanchot, como muerte, Otro, negatividad, no son asumidas sin más por Derrida; considerarlas así nos podría llevar a un engaño del facilismo, el mundo-lenguaje que en ellas se abre no es calculable en una aproximación lógico-formal o analítica, pues su significado y sentido no sólo no es reductible y parecen contradictorios a una consideración tal, sino que ellos son el porvenir que nunca llega de una nueva lengua, una nueva literatura. Por ello nosotros, en cambio, nos proponemos tratar de *reconstruir* dicha experiencia, desde aquello que se pone en juego entre Derrida y Blanchot.

La experiencia literaria se nos mostrará aquí difusa pero contundente, incluso más cuando es tratada desde la máscara de la muerte, la noche o lo neutro, las cuales nos muestran un cierto rasgo paradójico, ambiguo y claro del lenguaje literario. Éste nos aparecerá insondable por la gramática común o por una lógica demasiado abstracta, cuando ellas tratan de precisar si es la literatura la que recurre al nombrar la muerte con un signo, presentándola como un acontecimiento singular, recaen en dicotomías al no poder asignar un concepto o definición corriente, excluyendo el velo que encierra la muerte literaria. Por esta razón, el mayor reto será no perder este engaño accesorio de lo puro, mostrándolo como pura impureza en la literatura.

Justamente, es en la literatura que la muerte se muestra, en un primer momento, de una manera ambivalente. Por un lado, cuando ella es nombrada, se da pie a la

⁷ Este punto sobre el relato de la muerte nos abrirá al espacio literario y nos servirá para abrir “nuestro” espacio literario en *Opio en las nubes* (Chaparro R. , 1992).

ambigüedad que cada formulación encierra dentro de sí, el mostrar y el ocultar de sí misma, en la muerte de Berkhounov (Blanchot, 1969:85), en la muerte del muchacho que queda “vivo” (Blanchot, 2002)⁸, que a una lectura inocente parece la muerte de un personaje, de una persona cualquiera, pero que son más bien efectos o ligerezas desarraigadas de sentido; estas experiencias de lo nulo, nada personales, aunque aparezca fenomenológicamente definitivo para cada ser vivo. La muerte literaria, en segundo lugar, tampoco nos es familiar desde la vida corriente, en lo prosaico se esconde la heterogeneidad que comparte y rechaza una lógica no suplementaria, las formulaciones del tejido literario y sus otros “conceptos”, la relación entre la muerte y la noche, lo neutro, etc., son más bien relaciones sin fondo, significantes de significantes, cada uno apuntando a un centro ausente y ellas mismas denominadas desde su ambigüedad, *lo mismo*, la totalidad de lo neutro; y no a la experiencia cotidiana de cada quien⁹.

Desde esta doble perspectiva podemos abrirnos al fin a una hipótesis aproximativa: cada una de las estrategias empleada en conceptos como la noche, lo otro, lo neutro, la muerte, por los cuales se guía los procedimientos de la escritura de Blanchot, y sobre los cuales opera Derrida, por un lado, interrumpen la comprensión del lenguaje literario desde los conceptos clásicos de la ontología de una manera más determinada que el capítulo precedente, donde quizá el juego más determinante y el peligro más presente era la pérdida de la idea del lenguaje como representación de una presencia. Estas formulaciones, por otro lado, son una apertura a la vez que una clausura de dicho lenguaje prometido, no sólo la clausura de la metafísica imperante sobre la escritura (Nietzsche), sino que, frente al pensamiento filosófico, cancelan y difieren el espacio heterogéneo de lo literario, llevándolo a una indeterminación constitutiva e irrecuperable desde cualquier consideración por fuera de la literatura misma; la heterogeneidad se muestra así también hermética.

⁸ En la muerte de Sven (Chaparro, 1992),

⁹ Para esto véase las reflexiones de Derrida y Blanchot en torno a las diferentes formulaciones que Mallarmé dio acerca del Libro, de su intento siempre iterado y aplazado de escribir la Obra.

Con esta hipótesis no pretendemos caracterizar *la* condición *a priori* de todo pensamiento literario o de cualquier obra particular, sino que, “tratando de ser fieles” a la experiencia que el mismo Blanchot suscita en Derrida desde sus textos críticos y literarios, en especial en aquellas referencias explícitas a su relación con la filosofía y al proceder mismo de su escritura, intentaremos anotar un interrogante más al problema y la dificultad acerca de la relación entre la filosofía y la literatura, sea ésta planteada desde la completa heterogeneidad o desde su completa dependencia. Allí quizá podamos anticipar que, entre uno y otro, Derrida no pasará a decidir, sino que mostrará más bien la impostura blanchotiana que no se determina, que no “prefiere”, nada más que el momento de la indecisión.

Por último, debemos advertir que ni la literatura se forma una idea general de la muerte, ella no trata de delimitarla en una experiencia total u absoluta dentro del movimiento de una metódica reflexión, ni es tampoco nuestro interés prefigurarle idea alguna a ella. El movimiento que cumple la muerte literaria no nos parece indicativo en términos categóricos. En los dos textos literarios que mentamos no encontramos un estudio de términos como muerte, noche u Otro; éste no es su *modus operandi*. Tampoco hallamos una exposición sistemática, ni discursos del sentido exacto de cada uno; la muerte es para ellos un escenario de personajes y tramas ausentes, una escena sin escenografía, un teatro de la crueldad.

Este capítulo se dividirá para ello en dos grandes apartados, en el primero ahondaremos en la relación que se puede establecer desde la experiencia de la literatura como experiencia de la muerte; sobre todo, de cara a cierta dialéctica hegeliana en su reinterpretación kojeviana y la reapropiación de la pregunta metafísica por qué pasa con la nada en Heidegger. En el segundo momento, mostraremos la relación entre lo sagrado y la negatividad, en el lenguaje de lo sagrado y lo misterioso, llevando la particular escritura blanchotiana, no a un Apofatismo místico de la *Teología mística* y su concepción de lo sagrado como misterio supra-esencial inefable, sino desde un ejercicio literario de inframundo, de la experiencia de lo excesivo como vicio.

1. Dialéctica y metafísica: dos ideas de la muerte y la nada

Ahora bien, la nada sólo es de hecho el verdadero resultado, cuando se la toma como la nada de aquello de lo cual proviene; con lo cual ella misma es algo determinado y tiene un contenido. El escepticismo, que termina en la abstracción de la nada o del vacío, no puede avanzar más allá de esa abstracción, sino que tiene que esperar a ver si algo nuevo se le presenta –y qué sea eso nuevo–, para arrojarlo en el mismo abismo vacío. Por el contrario, en cuanto que [68/69] el resultado es captado tal como es en verdad, como negación determinada, ha surgido con ello inmediatamente una nueva forma, y en la negación se ha operado el tránsito mediante el cual el proceso se efectúa por sí a través de la serie completa de las figuras.

HEGEL, *La fenomenología del espíritu*¹⁰

Los filósofos han temido frente a la nada y la muerte, Blanchot recorre su historia en dos pasajes fundamentales dicho temor, (Blanchot, 1969: 157) (Blanchot, 1996: 470). Éstos han intentado apropiarse conceptualmente de la nada, de lo neutro, de la muerte, al mismo tiempo que se han rehusado a pensar lo neutro en cuanto neutro, le han sido infiel. Este doble movimiento, históricamente, en primer lugar, “comienza” en los griegos y su concepción de aquello que es propio y digno de considerarse como una vida buena alejada de todos los excesos y defectos; estos últimos rechazaban sobre todas las cosas la desmesura, la risa desmesurada. En segundo lugar, por la limitación propia del racionalismo moderno que ponía en la muerte un límite que debe ser infranqueable e impensado. Por último hasta la reapropiación conceptual, del ideal y su lógica (ser y nada) en la figura de Hegel, que se desplaza a la recuperación de una nada ya no lógica, sino ontológica en Heidegger.

¹⁰ (Hegel, 2007) Esta traducción permanece inédita y no está publicada, mas circula dentro de los alumnos del profesor Jorge Aurelio de la Universidad Nacional de Colombia.

Estas denominaciones históricas no pretenden ser rígidas y dogmáticas, es decir, no pueden ser tomadas como la reducción de todos los pensadores, pues en algunas aproximaciones filosóficas a lo neutro, los filósofos son casi tan fieles a lo neutro mismo como la literatura. A este respecto Blanchot menciona que “cuando Sartre condena lo que llama “lo práctico-inerte”, *de lo que habla como los teólogos hablan del mal*, al ver en ello no un momento de la dialéctica, sino un momento de experiencia capaz de poner en jaque toda dialéctica, otra vez el pensamiento se está acercando a lo neutro” (1996: 471)¹¹.

1.1. La idea de muerte del hegelianismo

El primer hito de esta breve historia en el cual queremos caer en la cuenta es el hegelianismo y el distanciamiento de Blanchot de su influencia. Principalmente no nos enfrentaremos directamente con la idea dialéctica de Hegel, sino que trataremos a la ya citada interpretación que de ésta hacía Alexandre Kojève, quien la introdujo junto con Hippolyte, al contexto francés. Estas dos corrientes fueron fuertes influencias para la generación del siglo antepasado, por ello la distancia de Blanchot y Derrida es paulatina y se inscribe de una manera peculiar Blanchot. Sólo hasta *La inspiración* (Blanchot, 1969: 154) es efectiva en uno de los puntos centrales, a saber, en la concepción del instante de la muerte como quiebre.

En esta comparación, entre Blanchot y Kojève, intervienen dos textos: *La idea de la muerte en la filosofía de Hegel* de éste y la recién mencionada *Inspiración* de Blanchot. En el primero aparece una idea de la muerte y de la negatividad propia de la autodeterminación de la auto-consciencia: Kojève tras examinar largamente una frase del Prólogo a la *Fenomenología*, atribuye así a la muerte la connotación de la negatividad que impulsa al hombre a actuar (a usar la razón)¹² y en ello llega a su verdadero ser. La negatividad es vista así como el motor mismo del Espíritu inter-subjetivo, el cual dinamiza al hombre a que se realice como hombre libre,

¹¹ El subrayado es nuestro.

¹² El carácter marxista y la reapropiación de la categoría de trabajo no es algo accidental de estas interpretaciones hegelianas de la idea de muerte.

como hombre en y desde el trabajo de su auto-ponerse y su auto-negarse, movimientos ambos de antropogénesis.

En un primer acercamiento, Blanchot parece reinscribir esta dialéctica del trabajo en el día y la primera noche. El mundo que vivencia aquél puede ser así representado como un lugar o un momento configurado por la luminosidad y la claridad y la oscuridad y las tinieblas. En esta reconfiguración dialéctica, Blanchot hace reiterado uso del 'en' y 'otro', pareciendo aludir a los sentidos del lenguaje común que se asignan a estos términos cotidianamente de día y noche. Cuando hablamos de mundo nocturno y diurno se podría dar la idea de espacialidad y temporalidad en el primer caso. Sin embargo, quedarse en dicha representación ignoraría el otro uso que Blanchot da a los términos. Al hacer este énfasis en las palabras en relación con 'la noche', se muestra un recurso precisamente de la nulidad que el lenguaje mismo comporta en su precisar. Para mostrar este rasgo característico del procede de Blanchot se aludirá al primer numeral de *La inspiración*.

La muerte aparece ligada, en un primer momento, en una relación ("cosmológica" y "metafísica") con el mundo y con la libertad. Morir se convierte en una relación con los otros y con el lugar en donde se muere, "se trata de trascender hacia el mundo de los otros" (Blanchot, 1969: 154), se trata de liberarse, de luchar, que muestran su acción como una separación decidida. En esto reconstruye Blanchot una idea de dialéctica entre día y noche, con la clara influencia de la lectura de Kojève, como el espacio en que la muerte se convierte en ese lugar y garantía de perfección del hombre, como el fin del día en tanto su realización. En esta perspectiva se muere decididamente para ser mi otro yo, la auto-enajenación se da por el deseo de superación de sí de una auto-consciencia.

En la primera noche donde el 'en' parece indicar el lugar y el momento se presenta una ambigüedad. Porque precisamente en el uso de esta preposición es donde el lugar fenoménico tan sólo aparece como un recurso de otro lugar, de otro

momento, del día. Precisamente la noche en que todo desaparece está siendo vista, construida de cara al día, cuando se dice que “en la noche todo desaparece” se está tratando de determinar un lugar desde lo que es, desde el aparecer, desde la presencia. Es decir, para que todo desaparezca en algún momento tuvo que haber algo, día, Ser, y que en la primera noche es donde se da el desvanecerse de esto, su ocaso, sin hechos, el lugar sin vacío.

En esta perspectiva, hay una doble preocupación. Se habla de la primera noche como un ‘el lugar y el momento’, de la muerte, pero no como si fuera *la* muerte. En la primera noche la muerte aparece ligada a dos categorías fundamentales, la de mundo-libertad y la de tiempo- trabajo. Mientras se comienza a dar paso a la *otra* noche, que pertenece al “momento” de ruptura de Blanchot del hegelianismo. Con el recuento que hace de la escena narrada por Tolstoi, muestra como en un instante *la otra noche sucede en la noche* pero que, sin ser algo calculable o pensable, transforma y quiebra la muerte; ésta ya no puede ser vivenciada como una fuerza liberadora, ya no es un fondo oscuro que se muestra como construido desde el día. La muerte de Berkhounov es algo sin significado, es tan sólo un gesto, una máscara de la otra noche, un susurro. La otra noche que se aproxima y aparece en la noche es precisamente ese desaparecer de la noche. El gesto nocturno no es pues una acción moral, tampoco el acontecer o esenciarse *del* ser, sino tan sólo un murmullo que, en tanto imperceptible, deviene en aquello que no se puede dejar de percibir. La experiencia de ligereza que ya hemos mencionado. La muerte es ese gesto ligero, es su gesto.

El distanciamiento blanchotiano consiste precisamente en decir, en esto, en la otredad de la otra noche, que si bien sucede en el espacio de la dialéctica, no se subsume a ella, nosotros no imponemos nuestras categorías a ello, sino todo lo contrario, ello se nos muestra como inerme al día. La muerte es así mostrada como aquello que no se ha asumido y que no se puede asumir *del todo*. La muerte literaria pasa a ser un juego dialéctico a una palabra sin esencia, no se designa un hecho particular, sino que, en tanto gesto inevitable, es aquello que da que pensar

y, sin embargo, debe pensarse como puro permanecer impensable, como impensado antes y después de Blanchot. En el instante en que se experimenta esto, en el lenguaje, las palabras que se usan ya son todo menos posibilidad de sentido, expresiones de esencias que se deben adecuar en la producción humana, en ese instante se pierde la posibilidad de la experiencia; el lenguaje literario no está poblado de un mundo que visitamos, sino el cual se nos impone ya acabado, ya desolado.

En la *otra noche* no hay una nueva esperanza, en esta muerte no hay nada que abrigue la esperanzas de la libertad o de la salvación que estaban en el fondo del concepto de historia kojévianos. El quiebre del instante y la muerte son esta *otra*, noche que sucede en la noche, transforma y se quiebra la muerte en ella misma. Blanchot recalca que la muerte de la *otra noche* no es nada diferente a la nada misma, que sin embargo, no se abre como una posibilidad más, sino clausura la posibilidad de la muerte misma, pues nadie muere en ella.

La muerte así deviene en sí, no en un sí mismo. Como la posibilidad del sujeto y su realización, nadie muere en la muerte, siempre se muere en lo Otro, en los otros, en el Afuera, agregando así la radicalidad. No la negatividad como horizonte de posibilidad a partir del cual el sí mismo se reconstruye. Da paso a la imposibilidad de determinar objetivamente qué es la muerte, y diferir a todo sujeto muerto como portador de la experiencia de la muerte. Cuando se dice que muere un personaje o una persona muere tal o cual persona, pero esto desde la construcción dialéctica entre el día y la noche, como experiencia dadora de sentido, pero más profundamente o (no) más allá, en una extraña trascendencia inmanente de la muerte, no muere nadie, sólo hay un encuentro de la muerte con la muerte.

En esta incompleta heterogeneidad, la figura de *la otra noche*, se deconstruye constituye un distanciamiento de la idea hegeliana de la muerte como el resultado que deja el proceso, en donde era posible atestiguar el proceso del Espíritu

mismo. La reconfiguración del método dialectico aquí expuesto con los términos blanchotianos del día y la noche, nos ha mostrado que la muerte no pertenece a una figura dialectizable de la conciencia singular, ni del Espíritu real. Con la muerte de Berkhounov acontece una salida, el afuera inaccesible a la dialéctica.

La muerte es una categoría sin esencia o significado; ella se da como el clamor más profundo pero improfundizable del pensamiento. La experiencia de dicha muerte no sólo no transforma a aquel que experimenta esto, cambia y pone en perspectiva la concepción misma del lenguaje, las palabras que se usan, las expresiones de esencias ausentes, de testigos sin qué testiguar o mostrar. En el instante de la muerte se pierde la posibilidad de la experiencia de la muerte en la palabra misma. Hecho que la literatura incesantemente busca reconstruir y que no puede dejar de hacer, pero a pesar de su esfuerzo debe y fracasa en cada una de las presentaciones que pretenden mostrar la idea de la muerte en la literatura. Para cerrar este punto de la espacialidad citemos algunas palabras del mismo Blanchot:

Y ese movimiento imprevisible y siempre oculto en su infinita inminencia —el de morir tal vez— no proviene de que el término no pueda darse por adelantado, sino de que no constituye nunca un acontecimiento que tiene lugar, incluso cuando tiene lugar, [*un événement qui arrive, même quand il survient*] nunca una realidad capaz de asirse: inasequible y manteniendo totalmente inasequible a aquel a quien está destinado (Blanchot, 2007: 327).

En un segundo punto, la muerte está ligada con el tiempo, ésta deviene un extraño éxtasis temporal, un por fuera del tiempo, como un estar proyectado que no se cumple jamás en el presente, sino que siempre es lo que vendrá, lo 'por venir'. El hombre y su muerte son lo porvenir. La muerte es pues ese movimiento que desata al hombre de su estar presente ahí, de su existencia, para ser la muerte del hombre que morirá; la muerte es reasignada así al tiempo eternamente prometido y esperado por el hombre al fin de los tiempos que vendrán; la muerte es la muerte de la muerte. Por ende, se muere para el futuro, no para una idea de realización del desarrollo necesario de la historia.

Veamos algunas anotaciones de Derrida acerca de esto: para él Blanchot “nos ha puesto en guardia contra todas las leyes del género y de la circunstancia, contra el elogio del amigo y contra el género biográfico o bibliográfico de la oración, incluso si, de cualquier manera, ningún discurso, aunque fuera interminable, podría compararse aquí con la dimensión de semejante deber” y continúa “[a estas advertencias y a su escritura] nuestro agradecimiento de lo siguiente: aquel a quien acompañamos hoy aquí nos lega una obra que no acabaremos nunca de agradecer lo bastante, tanto en Francia como en el resto del mundo. A través de los fluidos de una escritura sobria y fulgurante, que interroga incesantemente y pone en duda su propia posibilidad, ha influido en todos los dominios en el de la literatura y la filosofía, en los que no se ha producido nada que él no haya conocido e interpretado de una manera inédita, en el del psicoanálisis, en el de la teoría del lenguaje” (Derrida, 2003)¹³.

Según Derrida, con esta idea de la muerte, las grandes y pequeñas preocupaciones literarias y filosóficas que habían preocupado a los siglos pasados, en ello, nada se le escapó a Blanchot y su pensamiento y a sus textos. Mas ante este tipo de elogios respondería como si estuviera afrontando implacables exhortaciones. La irradiación del *satus quo* a veces invisible de su obra ha transformado nuestras miradas, nuestras formas de escribir o de actuar. Y por ello, Derrida no cree que pueda definirse con palabras tales como “influencia” o “discípulos” dicha irradiación. La herencia de él no lo permite (Derrida, 2003). Por ello según el filósofo francés, hemos más bien heredado la muerte de la literatura de Blanchot, herencia de un tiempo ya acabado, de un tiempo sin herencia.

Para Derrida esta idea de la muerte y su temporalidad no abre una escuela, más bien cuestionaba por lo demás los discursos y disciplinas pedagógicas que se practican en su vida. El mismo filósofo francés lo declara en estas palabras que

¹³ Texto leído en el transcurso de la ceremonia de incineración de Maurice Blanchot. el 2 de febrero de 2003. publicado en una versión resumida en Libération, París. 26 de febrero de 2003. Edición digital

dedica “a” su amigo, “Blanchot no ha tenido eso que se llama influencia sobre discípulos” (2003). La herencia, en vez, que ha dejado promete a la vez que aplaza una huella un vestigio en Occidente más cercano y más grave de lo que muchas veces quisiéramos reconocer: algo que desafortunadamente o afortunadamente nos es inapropiable, que genera réditos de los que nadie es propio y de los que nadie puede guardar un poco para sí. En efecto, con esta idea de la muerte Blanchot nos deja solos, con un compromiso inagotable con sus incesantes indicaciones sobre este y otros puntos. “Algunas nos comprometen ya con el futuro de su obra, de su pensamiento, incluso de su firma. La promesa que le hice a este respecto por mi parte seguirá siendo indefectible, y estoy seguro de que muchos aquí compartirán esta fidelidad” (2003).

La muerte del mismo Blanchot fue algo que para casi toda la generación de Derrida dio a pensar: aun cuando podemos hoy establecer la fecha de dicho acontecimiento, para ellos Blanchot “muere sin desaparecer pero también que desaparece sin morir”. Entre la ficción literaria y el irrecusable testimonio, *El instante de mi muerte* nos proporciona el relato y su inconcebible temporalidad. Aquel que entonces, en cierto modo, murió ya, y más de una vez, sopesaba y examinaba todavía lo imponderable. Cito:

[...] el sentimiento de liviandez que no sabría cómo traducir: ¿liberado de la vida?, ¿el infinito abriéndose? Ni felicidad ni desdicha. Ni la ausencia de temor y tal vez ya un paso más allá. Sé, imagino, que este sentimiento inanalizable cambió lo que le quedaba de existencia. Como si la muerte fuera de él no pudiera ya más que enfrentarse a la muerte dentro de él. “Estoy vivo. No, estás muerto... (Blanchot, 2002: 5).

La carta que acompañó el envío de *El instante de mi muerte*, el 20 de julio de 1994 a Derrida, indicaba “desde las primeras palabras, como para señalar la vuelta o la repetición de los aniversarios: “20 de julio, hace cincuenta años conocí la felicidad de ser casi fusilado. Hace veinticinco años pisábamos por primera vez la luna”” (Derrida, 2003). En la temporalidad que incluye esta “experiencia” de la muerte Derrida se decide mencionar una breve y dicente sugerencia, en ella se introduce una imprevisible extrañeza del final de Blanchot, de la que éste insistió hasta el

final. Retomando las palabras que cerraron el discurso que ahora reproducimos, Derrida hace una “distinción entre sobrevenir (*survenir*) y llegar (*arriver*)”. Digamos que la muerte de y para Blanchot ha sobrevenido (*survenue*) innegablemente, es una cuestión a la que jamás uno se puede sustraer, pero que aún así no ha llegado, que no llega, y que no llegará nunca (*elle n'est pas arrivée, elle n'arrive pas. Elle n'arrivera pas.*) dice el texto francés.

En esta consideración de la temporalidad de la muerte, que connotaba brevemente el uso del ‘en’ en *La inspiración*, se da paso del registro kojéviano al heideggeriano; la muerte se convierte así en un éxtasis temporal, como un estar proyectado que no se cumple en el presente, sino que siempre es lo que vendrá, lo ‘por venir’ el hombre y su muerte son así el que vendrá y el aquello que ha de venir. La muerte en ese tiempo extático desata al hombre de su estar presente ahí, de su existencia, para ser la muerte del hombre que morirá, para definirlo como *el que ha de morir*; alejándose definitivamente de la muerte y su relación con el tiempo como un trabajo que siempre hace en el presente al hombre como ocurría en Kojève. Blanchot hará relacionar esta espacialidad y su temporalidad con una metafísica específica que ahora vamos a tratar.

1.2. *La nada y la pregunta metafísica*

El otro punto al que vamos acudir es las consideraciones de la nada y lo neutro, en el *Diálogo inconcluso* (Blanchot, 1996) de Maurice Blanchot y su interjección con el texto *¿Qué es metafísica?* (Heidegger, 2000) de Martin Heidegger. Aparentemente se podría decir que los dos acercamientos buscan determinar el mismo fenómeno: la nada. Sin embargo, la concepción de qué papel juega esta nada en uno y otro es del todo diversa; sobre todo, en lo relativo al decir de la poesía heideggeriana y la neutralidad literaria blanchotiana.

En principio mientras aquél sublima la cuestión de la nada al estatus del *Seyn*, (aun cuando diga la nada es muda), éste, a pesar de encontrar en lo neutro una

imposibilidad o un lugar no acogedor, busca ser lo más fiel posible a dicha experiencia y pensar a lo neutro como neutro, sin necesidad de recurrir al recurso del Ser, de la historia metafísica del ser.

Para Heidegger, la pregunta por ¿qué pasa con la nada? se termina respondiendo de una manera no conceptual. Y sin embargo, cae en el mismo gesto de toda la filosofía anterior: envía a esta nada a la plenitud propia del Ser el cual, aunque está rescrito como *Seyn*, se ve mediado por la filosofía y su tradición. En la nada el filósofo alemán veía una nueva posibilidad más profunda, a saber, el movimiento del nadear propio de la nada. Para Heidegger esto fue posible gracias al desfondamiento, que en las nuevas tareas del pensar después de Nietzsche, acaecen en el desfondamiento del mundo. Sin embargo, él mismo termina por ver en este abismo (*Abgrund*) la posibilidad misma de su fundamentación (*Begründung*) del acontecimiento (*ereignis*).

Su comprensión de este *otro* comienzo, en *Los aportes a la filosofía. Acerca del evento* (Heidegger, 2003: 29), aunque se postule diametralmente diferente a la filosofía metafísica, le es necesario el paso desde ella, desde su profundización para el salto desde el primer comienzo: en el tránsito que trata de “operar” entre el primero y el otro comienzo, se pretende ahondar en la metafísica y la filosofía del primer comienzo como experiencia del olvido del ser. Este fue el proyecto que se dio curso tanto en los cursos introductorios a la metafísica y el tránsito operado en su obra más conocida *Ser y Tiempo*.

En este marco, la pregunta por la nada, la pregunta de la metafísica, se ampliaba en una posibilidad ontológica que históricamente no se había elaborado de esta manera. En otras palabras, la pregunta por la nada de la metafísica se daba el paso en la historia del Ser a una nada más originaria, más propia del *Seyn*. En *¿Qué es metafísica?* sucedía, así, que la pregunta que se buscaba y se planteaba a partir de un cuestionamiento de las ciencias, la pregunta por “¿qué pasa por la nada?” era enmarcada por Heidegger como *la* pregunta metafísica. No en vano en

su *Introducción a la metafísica* (Heidegger, 1999: 8-54) comienza por el mismo cuestionamiento sobre lo ente y la nada, o lo que es lo mismo el lo ente y el ser.

Esta apertura al otro comienzo heideggeriano llegaba así a configurarse en la disposición anímica fundamental de la metafísica o la actitud del *Dasein*. A diferencia del tedio, que abre a la totalidad de lo ente, es la angustia la que acogía y se apropiaba del *Dasein* en una calma serena. La desesperación, que parecería ser la salida propia a cualquiera que ve en los abismos del Ser, es repensada como más bien cierta posición eirenica; por ello la nada para Heidegger generaba una disposición de serenidad.

Por otro lado, el acontecimiento apropiador que acogía al *Dasein* en el claro tranquilo del Ser, en su ámbito propio, se mostraba ya no como lenguaje del cálculo o del concepto racional filosófico, sino más bien en la palabra, en el decir poético. De ahí el juego también en los *Aportes* con el *Er-eignis* ya no como simple acontecimiento (*ereignis*) sino como acontecimiento apropiador (*er-eignis*) del otro comienzo, para diferenciar el acontecimiento filosófico de este otro poético.

En Heidegger, la palabra poética se decía en este clamor de la pregunta y en esta tranquilidad. Ella era tomada como la esencia de este otro comienzo, donde el poeta era el guardián del ser, y aparecía una reinterpretación del sentido del lenguaje. Esto se presenta para Heidegger como una aperturidad de sentido, más amplio, como posibilidad de fundar el mundo, de fundar sentido; desde una perspectiva más allegada a la intimidad del Ser, en comparación con la metafísica clásica que se había olvidado de este aspecto y había preguntado qué es el ser, convirtiéndolo en un ente.

En contrafuego con esta consideración, lo neutro en Blanchot, con la literatura o desde la literatura, se piensa como un afuera del sentido metafísico o poético, lo neutro es propio como irreductiblemente neutro, negando primero toda posibilidad de reenvío al Ser. Esta acción aquí referida a modo de historia general primero

con la interpretación hegeliana y aquí con el decir poético heideggeriano, hacen parte de un gesto constitutivo para el pensamiento de Occidente, para la lógica de la supremacía del Ser y ha sido posible gracias al olvido de la nada o de lo neutro.

A pesar de la inadecuación del esquema antes usado con Hegel para exponer los planteamientos heideggerianos, donde se configuraba una cierta relación entre la nada, el *Dasein* y la angustia; este esquema resulta en cierta medida útil para tratar de pensar en los planteamientos sobre lo neutro de Blanchot desde esta otra cara. Si bien podríamos a manera inadecuada caracterizar las reflexiones, a manera de paralelo, entre lo neutro como la nada heideggeriana, la experiencia de atracción hacia ese espacio que repele como la angustia heideggeriana, y al escritor como el *Dasein*.

Sin embargo, lo neutro no se reconfigura de ninguna manera positiva en ningún relato, por más que las obras literarias hablen de él, intentan dar con él, tan sólo logran apuntar y reconstruirse otra vez desde la dialéctica del día y la noche, de la muerte y la vida, sin poder llegar a acceder a este espacio; al espacio de lo neutro. La noche, lo neutro, la muerte ~~son~~ precisamente para Blanchot aquello incesante que aparece y no aparece sino en su ausencia. Detengámonos ahí para ver que tampoco el “lo”, aquel pronombre que parece remplazar de manera anafórica la nada o lo neutro indica algún ente o ser sentido a la manera de la angustia y el acontecimiento heideggerianos. El “lo”, neutro, tanto como artículo como pronombre, no se presenta como lo acogedor, lo que abriga, algo como una nueva experiencia poética. Lo neutro es más un no centro inhabitable, una imposibilidad de situarse en alguna casa, y sin embargo, sigue siendo una manera más “auténtica” de habitar la imposibilidad propia del lenguaje literario. Por lo tanto, lo neutro fragmentario en la literatura es lo habitablemente extraño, recayendo otra vez en lo paradójico del lenguaje mismo.

Derrida lo vuelve a rescatar de una manera precisa, el “Decir de la muerte que no tiene lugar, no es por tanto ni una afirmación del triunfo de la vida, ni una

negación, ni un arranque de rebeldía o de impaciencia, más bien la experiencia de lo neutro que él define de este modo en *El paso (no) más allá*:

La amable prohibición de morir allí donde de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos transporta con la proximidad de lo lejano. Palabra por pronunciar todavía más allá de vivos y muertos, testimoniando con la ausencia de testimonio (Blanchot, 1994, pág. 107).¹⁴

Porque más allá de una lectura apresurada, más allá de lo que esta constante atención a la muerte de parte de él, “a ese acontecimiento sin acontecimiento del morir nos puede hacer pensar, Maurice Blanchot sólo amó, y sólo afirmó, la vida y el vivir, y la luz de todo lo que se manifestaba” (Derrida, A Maurice Blanchot). Para probarlo no requerimos tener mil pruebas de ello, estos textos y la biografía derridiana han mostrado esa aceptación de la vida sobre todas las cosas, “en que ha *preferido* la vida, hasta el final” (Derrida, A Maurice Blanchot). Él vivió con una especial alegría, aquella del que a pesar de estar atormentando por el instante de la muerte conoce el “sí”, conoce su felicidad; una alegría distinta de la de Nietzsche, menos cruel, pero la cual en todos sus escritos sobre la muerte un lector atento no puede dejar de ver.

Al respecto del estilo jovial recién mencionado Derrida dice “En todos los escritos que dedicó a la muerte, es decir, en realidad en *todos* sus escritos” (Derrida, A Maurice Blanchot), “mezcla de una forma indisociable, y de una manera todavía inédita, la meditación filosófica y la ficción poética, pues bien, en todas partes, lo mórbido y lo letal no tienen nada que ver con el timbre o la tonalidad musical de esta palabra. Contrariamente a lo que se dice a menudo y a la ligera. Ninguna complacencia en él, numerosas citas podrían confirmarlo, con la tentación suicida o con cualquier otro tipo de negatividad. Si leemos *Le Denier Homme*, podemos oír a aquel que, antes de pronunciar “había llegado a convencerme de que primero

¹⁴ Lo neutro, la dulce interdicción del morir, allí donde, de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos lleva a la proximidad de lo lejano. Habla todavía por decir más allá de los vivos y de los muertos, que testifica por la ausencia de atestación. Esta es la otra traducción que no está en la traducción de *A Maurice Blanchot*.

le había conocido muerto y después moribundo” ya había dicho, cito, la “felicidad de decir sí, de afirmar continuamente” (p. 12).” (Derrida, A Maurice Blanchot).

Me gustaría con Derrida para cederle definitivamente la palabra a Blanchot terminar este punto con *La escritura del desastre*, “ese inmenso libro obsesionado por la innumerable incineración que fue el holocausto, cuyo acontecimiento como se sabe, como si fuera otro nombre del desastre absoluto, se convirtió pronto en el centro privilegiado de gravedad de su obra” (Derrida, A Maurice Blanchot). El tema del holocausto y su sobreabundancia es sumido indirectamente en todas partes, el holocausto fue recordado en el principio del libro y en el instante de mi muerte no sólo desde la sobriedad blanchotiana, sino desde una apertura que en pocos lugares podemos ver, quizá en *Hiroshima mon amour* de Resnais.

En estas dos consideraciones anteriores hemos tenido que repetir un gesto continuo de Blanchot, la negación de que no es la muerte, la noche, etc., etc. Esta negación, como hemos visto, no puede ser entendida a la manera de la negatividad de Hegel. La reticencia de Blanchot por no definir la noche, la muerte... es propia de la experiencia de su lenguaje y del lenguaje literario. Tratar de exponer un pequeño bosquejo de este aspecto continuo en los momentos en que habla Blanchot acerca de la muerte, puede ser entendido desde varias perspectivas. Unas, entienden en dichas estrategias enunciaciones apofáticas de la enunciación, mientras otras ven el carácter destructivo que él no conlleva frente a una tradición como la filosófica.

Sin embargo, lo común se disuelve en una concepción del ejercicio de la escritura, más allá de lo ontológico. La experiencia del hacer nada, donde en esta peculiar preocupación de la escritura literaria se halla un esfuerzo por mostrar imposibilidad de una experiencia, y tal vez algo más, una vacuidad de experiencia, una fenomenología que al final no es ella ciencia de la experiencia, sino todo lo contrario su fracaso y nunca existencia. Tratándose en este sentido en la certeza desconocida pero anunciada desde el principio de *La inspiración* o primera

formulación del de lo mismo según nuestro recorrido, se hallaba todo el recorrido con sus palabras y procedimientos.

2. Lo sagrado y la muerte: el lenguaje literario

Es innegable el uso continuo que Blanchot hace de las negaciones y, en ello, puede parecerse a los procedimientos de Dionisio Areopagita en la *Teología mística* (Dionisio, 1990: 369-379). Mas creer que ello determina al espacio literario y su “tipo” de lenguaje sea el mismo que el del apofatismo místico del antiguo padre griego, u otro, nos parece bastante problemático. Discerniremos este segundo punto no tanto por el uso, sino por la concepción que de lo sagrado y del misterio tiene cada uno, creemos que es mejor alejar de nuestra interpretación la equiparación entre un misticismo heredado y tergiversar la obra de Dionisio y del *El espacio literario* de Blanchot.

El movimiento de pérdida de la muerte que hemos intentado caracterizar hasta ahora como el distanciamiento del hegelianismo de Kojève y de Heidegger, tiene en la formulación de la mirada inspirada de Orfeo una expresión mucho más clara y completa. Recapitulemos cortamente antes de entrar a examinar el ensayo de Derrida “sobre” el apofatismo, donde se comenta a Blanchot una vez más, un atisbo sobre la inspirada mirada de Orfeo y cómo su movimiento es el sacrificio de la literatura, de la obra por aquello que fascina como fondo oscuro, la transfiguración de Eurídice.

2.1. Lo sagrado: una negación no apofática

Orfeo es aquel que se dispersa en la experiencia nocturna y se entrega a tal dispersión perdidamente, él es quizá la forma más radical de entender la experiencia literaria. Pues Orfeo si bien dedica a Eurídice sus cantos, lo hace tanto a la Eurídice que conoce en el día, como al fantasma que ella es para él; Euridice

es ambos fantasma y mujer que se produce en la obra, en el intento de llevar al día a ese fondo oscuro perdido. Por ello el proceso o camino que acomete Orfeo tiene que realizar a la vez La Obra y su pérdida. Eurídice es el fondo perdido, al cual todo novelista como Orfeo trata de seducir y sacar de la oscuridad, de recuperar desde la escritura diurno-nocturna (hecho que hemos visto no es experimentable por alguien; el autor como sujeto es una construcción del día y de la noche en tanto sujeto), pero que a su vez la prefiere sin dicha recuperación, la quiere muerta, perdida. La obra, en dicha imposibilidad, muestra no sólo la dialéctica antes mencionada, sino que al margen nos muestra lo otro, el afuera, la noche en tanto Otra.

En la mirada inspirada de Orfeo se da esta última pérdida; al mirar a Eurídice, no sólo se pierde a sí mismo en la noche, no sólo pierde toda posibilidad de relato desde la esperanza de la muerte experimentada en la perspectiva del día, sino que además la pierde a ella, a la muerte, a Eurídice, “Para Orfeo la obra es todo, a excepción de esa mirada deseada en la que ella se pierde, de modo que también es sólo en esa mirada que puede trascenderse, unirse a su origen y consagrarse en la imposibilidad” (Blanchot, 1969: 164 y 165).

El sacrificio de la Obra, de sí mismo y de Eurídice por parte de la mirada de Orfeo entra en el juego, y si bien ella busca trascender todas estas categorías, no se va a un más allá, sino como lo indica Blanchot, se va a un más acá. La experiencia de lo sagrado no está para Blanchot allende lo profano, él va más allá de estas divisiones y realiza el movimiento de la despreocupación por la cual tanto Orfeo como el artista se entregan a una imposibilidad, y no a la manera de los místicos, a la plena presencia o unión mística, así sea por un instante, con lo sagrado o lo divino.

Este lenguaje de la negación, que hasta aquí hemos usado, puede semejarse con la vía negativa de la teología negativa, donde el camino de la negación puede todo menos hablar de Dios. La santa negación del Areopagita actúa, para poder

ascender a la contemplación de lo sagrado, prometiendo con ella que dicha unión se dará en un futuro, como lo hacía la concepción de la muerte en el hegelianismo de Kojève, mientras que en las consideraciones blanchotianas acerca del lenguaje no encontramos ninguna promesa. La despreocupación como el poder otorgado desde la experiencia de lo neutro da al muerto su muerte, no otorga un poder absoluto, sino más bien una fuerza que no es activa.

Sin embargo, a pesar de esta despreocupación, la literatura y la preocupación por qué tipo de pregunta esta plantea al pensamiento, es para Blanchot, la tarea de toda su obra y su escritura, tanto de la que a veces se clasifica como obra crítica como de su obra literaria. Dando así a la última cuestión la relación entre literatura y muerte, y que nuevo espacio puede aportar al pensamiento, filosófico o no filosófico.

2.2. Comentario derridiano a este apofatísmo

Dios es el único ser que para reinar no
tiene siquiera necesidad de existir

Charles Baudelaire

Nos encontramos frente a la dificultad de pensar aquello que no se deja reducir, ni a las categorías por medio de las cuales se supone ha procedido el pensamiento occidental -desde Aristóteles hasta Kant- ni a los elementos involucrados en una dialéctica, bien sea ésta de corte platónico o hegeliano. Nos encontramos, despojados, ante aquello que rehúsa toda reducción. -- Pero aquí ya hemos introducido un equívoco en los términos puesto que, en el momento en que decimos que nos encontramos ante, no sólo damos por sentado que eso frente a lo cual estamos es, de algún modo, para nosotros, sino que procedemos por un pensamiento que supone la presencia-(ausencia) para todo aquello que piensa, cuando lo propio de aquello que aquí pretendemos pensar es que no es ausencia

ni presencia. En suma, estamos predicando algo de aquello que no permite ser incluido en la estructura propia de ningún discurso predicativo.

Así, pues, nos encontramos ante la pregunta: ¿Cómo no hablar? Pero, una vez más, como hemos visto sucede con frecuencia en los textos que nos llegan bajo firma de “Jaques Derrida”, ésta pregunta no es unívoca, no tiene un único valor ni una única forma de ser entendida -como nos ha mostrado la deconstrucción sucede con tantos términos que suelen ser, gravemente, sobreentendidos. ¿Cuáles son, pues, algunas de las posibles connotaciones de este interrogante? La respuesta a ésta última cuestión nos permitirá realizar una suerte de tránsito. En la primera línea de esta conferencia Derrida nos pone en el contexto de la “teología negativa”, cuando menciona su interés por “hablar de la «huella» en su relación con lo que se llama, a veces de forma abusiva, la «teología negativa»” (Derrida, 1997: 13). Es desde este contexto desde donde intentaremos dar cuenta, en primer lugar, de la expresión “¿Cómo no hablar?”.

De esta manera encontramos que lo que suele llamarse teología negativa es un conjunto de prácticas lingüísticas o formas de uso del lenguaje, con ciertos modos retóricos, lógicos y gramaticales, y ciertos procedimientos demostrativos que, podría decirse por hipótesis aproximativa, consideran que todo predicado y, más aún, todo lenguaje predicativo, resulta inadecuado a la esencia de Dios, por lo cual sólo cabe *aproximarse* a ésta mediante una atribución negativa (1997: 13). El hecho de que en su consideración de éstas prácticas Derrida comience por examinar los textos del llamado Pseudo-Dionisio quizá obedece, por una parte, al hecho de que éstos se presentan como ejemplares y explícitos de esta forma discursiva y, por otra, a la influencia que han tenido en occidente -a pesar de su brevedad. Sea como fuere, la renuencia que manifiesta el autor de la *Teología Mística* a elaborar un discurso predicativo respecto de Dios, es una actitud que responde a la hiperesencialidad propia de éste: “En realidad, debemos afirmar que, siendo causa de todos los seres, habrá de atribuírsele todo cuanto se diga del ser, porque es supra esencial a todos. Esto no quiere decir que la negación

contradiga las afirmaciones, sino que por sí misma aquella Causa trasciende y es supra esencial a todas las cosas, anterior y superior a las privaciones, pues está más allá de cualquier afirmación o negación”(TM 1000B1-3)¹⁵. La insuficiencia de un discurso predicativo para “dar cuenta” de Dios, probablemente, se debe a que el lenguaje está constituido de manera tal que pueda referirse exclusivamente a esencias, a entes, a criaturas; es el lenguaje-del-mundo -que, aproximadamente en este sentido, refiriéndose a Agustín, Derrida llama “antropomorfismo gramatical”.

Así, la expresión “¿Cómo no hablar?” referida a la *Teología negativa* de Pseudo-Dionisio -entendida como el camino de silencio por el cual se niega refundirse con El Inefable- se encuentra determinado por la sobrepuja ontológica de hiperesencialidad que subyace a toda teología negativa, una suerte de ser detrás del ser. Y es precisamente este el punto que separa el discurso derridiano -si hay algo que pueda llamarse así- de la teología negativa: “lo que «quiere decir» la *différance*, la «huella», etc. -que por otra parte no quiere nada «antes» del concepto, «algo» que no sería nada, que no dependería ya del ser, de la presencia, todavía menos de alguna hiperesencialidad” (Derrida, 1997: 18). Mas, ¿Cómo hablar de algo que no es nada? ¿Cómo hablar de algo que no es y que no está presente? Sin duda, no podemos aprehenderlo: no puede ser nuestro más que por lo que nos permita apropiárnoslo un rodeo interminable.

Hablar de *Teología negativa en Jerusalén*: tal fue la promesa que un día hizo Derrida y se hizo a sí mismo. Una vez en Jerusalén, en un coloquio sobre Ausencia y Negatividad, ¿Cómo evitarlo? ¿Cómo no hablar de eso? “El discurso sobre la promesa es por adelantado una promesa: en la promesa. No hablaré, pues, de tal o cual promesa sino de aquella que, tan necesaria como imposible, nos inscribe con su huella en el lenguaje, antes del lenguaje” (1997: 32-39). La promesa, como un diferir en el lenguaje, me precede, y atrapa al yo que promete

¹⁵ (Dionisio, 1990, pág. 372)

hablar al otro: el lenguaje es una promesa previa a todos que todos estamos llamados a *cumplir*.

Al verse inevitablemente arrojado a hablar de *Teología Negativa*, Derrida se cuestiona por el modo en que debe evitar hablar de ello, es decir: “¿Cómo al decir, al hablar, evitar tal o cual modo discursivo, lógico retórico? (...) ¿Cómo evitar tal predicado, incluso la predicación? (...) ¿Cómo decir finalmente algo? Lo cual equivale a la cuestión *aparentemente* inversa ¿Cómo decir? ¿Cómo hablar?” (1997: 34). Así, pues, el “¿Cómo no hablar?” adquiere aquí un matiz de corte, diríamos, imperativo, que al menos en un sentido, se encuentra en oposición con la forma en que lo entendiéramos en el contexto de la *Teología Negativa* de Dionisio Areopagita, a saber: que éste es un discurso no-predicativo, mientras que aquel –“¿Cómo hablar?”- se inscribe dentro de la predicación y la positividad.

Derrida, como es claro, no nos lleva nunca a la cosa misma: su proceder es un diferir del cual “no se puede decidir nunca si no da lugar, en cuanto aplazamiento, a eso mismo que difiere”. Pero siendo la «huella» aquello de lo que quiere hablar, y habiendo admitido que el estatuto propio de ésta es -como diríamos con Lévinas- de otro modo que ser, inaprensible, indeterminable, la improcedencia sería, justamente, querer llevarnos a la cosa misma.

Así, en continuidad con su rodeo y prolongando su *diferir*, Derrida nos lanza a una digresión: la del secreto. No pretendemos detenernos en los pormenores de su consideración: quisiéramos evitar incurrir en el resumen. Lo que quisiéramos retener en este momento de su conferencia, es la relevancia de las implicaciones políticas que suponen algunas de *sus* consideraciones del secreto. Si tenemos en cuenta que la deconstrucción no se propone solamente enunciar y denunciar la exclusión -en lo que concierne a una cierta adopción de políticas, en cuanto que pone de relieve la constitución logo-falo-céntrica del pensamiento occidental- sino encontrar, descifrar y denunciar la ley que hace posible la exclusión, consideramos

que en la digresión del secreto se nos ofrecen algunas herramientas para vislumbrar en alguna medida la naturaleza de esta ley.

En el texto de Pseudo-Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, después de que éste exhorta Timoteo a apartarse de todas las cosas que son y aún de las que no son y esforzarse por subir lo más que pueda hasta unirse con aquel que está más allá de todo ser y de todo saber, añade: “Pero ten cuidado de que nada de esto llegue a oídos de ignorantes”(TM 1000A6)¹⁶. Consideramos que es en relación con este tipo de afirmaciones que Derrida sostiene:

En esta topolitología del secreto, las figuras o lugares de la retórica son también estratagemas políticas. Los «símbolos sagrados», las composiciones, los signos y las figuras del discurso sagrado, los «enigmas», los «símbolos típicos» son creados como otros tantos «escudos» contra la masa. (. . .)

Como la promesa es también una orden, el velo retórico se convierte entonces en un escudo político. (...) No hay que pensar, precisa Dionisio, que las composiciones retóricas se bastan a sí mismas, en su simple fenómeno. Son instrumentos, mediaciones técnicas (...) que garantizan esta ciencia inaccesible, intransmisible, que la masa no debe contemplar en absoluto.

Sólo unos cuantos se encuentran en condiciones de acceder al inefable, de fundirse con él en la rula del silencio. Lo que nos parece relevante a este respecto son las posibles consecuencias que de esto se puedan extraer. La exclusión que está a la base de esta formulación -y que, probablemente, ha encontrado eco desde entonces en la tradición Cristiana. (Derrida, *Cómo no hablar. Denegaciones*, 1997, pág. 28 y 29).

Pero esta digresión nos ha apartado de la digresión del secreto. ¿Qué es lo propio del secreto? Es decir, ¿Cómo no divulgar un secreto? ¿Cómo no decir? ¿Cómo no hablar? Si admitimos que el secreto es una suerte de ocultamiento, de disimulación, nos encontramos con que el secreto se niega así mismo, en tanto que secreto, en la medida en que, al ponerse como secreto para otro, supone un dejar de ser secreto, una “disimulación de la disimulación que es” -dirá Derrida. Así, si equiparásemos el secreto y el nombre de Dios éste sólo podría ser oculto en la medida en que tal ocultación supone su propio desocultamiento: la partición del secreto. Pero en la *Teología Mística*, tal desocultamiento sólo puede tener lugar por vía negativa.

¹⁶ (Dionisio, 1990, pág. 371).

Ahora bien, recordemos que Derrida desea hablar de la huella: si omitiéramos -en caso de ser posible este movimiento- la hiperesencialidad que subyace al no-decir de la teología negativa, ¿podríamos entonces comprender de manera análoga los procedimientos de ésta y de la deconstrucción? Es decir, ¿lo único que diferencia el proceder del deconstruccionista del proceder del teólogo de la negatividad, es la superesencialidad que impele y/o subyace a los movimientos del pensamiento de este último?

Si respondiésemos afirmativamente, la huella podría pensarse, hasta cierto punto, de forma análoga al secreto: en tener ya un inefable con el cual fundirse -y que supone la exclusión de los ignorantes- la huella, ocultamiento de lo que ni es ni no es, de ese “algo que no es nada, supondría también un mostrarse en su ocultamiento que, en ese mostrarse, no obstante, deja intacto en lo oculto aquello que se oculta. Es decir, el mostrarse de la huella que sería otra cosa que la expresión de su ocultamiento. -Pero, una vez, hemos introducido cierta equivocidad en los términos, puesto que hablar de el ocultamiento de la huella puede dar lugar a pensar en una cierta hiperesencialidad -la llamada re apropiación onto-teológica de la huella de la que habla Derrida- que se esconde, cuando, justamente, detrás de ese mostrarse no hay nada, nada que sea se oculta. Así, pues, podemos hacer mención de algunos puntos concretos que diferencian la teología negativa de la deconstrucción. Por una parte, el pensamiento de la *différance* no tiene como asiento el *telos* intuitivo: la intuición de lo inefable que subyace, por lo menos, a la *Teología Mística* de Pseudo-Dionisio. Por otra, la teología negativa se vale de axiomas y términos que la deconstrucción se propone revisar.

2.3. *El instante de la muerte*

Más tarde, de vuelta en París, se encontró con Malraux. Éste le contó que había sido hecho prisionero (sin ser reconocido), que había conseguido escaparse, aunque perdió un manuscrito. «No eran más que reflexiones sobre arte, fáciles de rehacer, mientras que un manuscrito no podría serlo». Con Paulhan, mandó hacer investigaciones que no pudieron más que resultar vanas. Qué importa. Tan sólo permanece el sentimiento de ligereza que es la muerte misma o, para decirlo con más precisión, el instante de mi muerte desde entonces siempre pendiente.

Maurice Blanchot, *El instante de mi muerte*

En un pequeño texto titulado el *instante de mi muerte* Blanchot, da un relato que además de conmovedor y escalofriante, da como en ningún otro sitio alusiones a la muerte. La narración se mezcla con los anteriores aspectos que hemos intentado poner de manifiesto en la particular concepción de la muerte de Blanchot, sobre todo cuando afirma acerca del sentimiento del joven:

Sé —lo sé— que aquel al que ya apuntaban los alemanes, no esperando más que la orden final, experimentó entonces un sentimiento de ligereza extraordinaria, una especie de beatitud (nada feliz, sin embargo). ¿Alegría soberana? ¿El encuentro de la muerte con la muerte?

La finitud que implica esta concepción de la muerte es, a nuestro parecer, la recuperación más grande del pensamiento de Blanchot, el ver en la infinitud no un defecto de poder ser inmortal, sino la condición irrevocable de la vida, y mantenerse fiel a ella. Quizá desde allí como afirma Derrida Blanchot no haya hecho más que vivir más allá, que haya dado un paso más allá de la comprensión en oposiciones entre el ser y la nada, entre la vida y la muerte, y se haya situado más allá, en un allá que no podemos desocultar, que no podemos traer ante nosotros por medio de la palabra.

CAPÍTULO TERCERO DECONSTRUCCIÓN DE *OPPIO EN LAS NUBES*

Cada cosa en el mundo tiene su lógica. Las calles tienen su lógica propia. Los tomates y los gatos también. Mi lógica es un poco gris, un poco nocturna. Es una lógica con techos, lluvia, una lata vacía de cerveza trip trip trip, qué cosa tan seria y un poco de soledad y whisky. En el fondo toda lógica es solitaria y sobre todo la de los gatos.

Chaparro, *Opio en las Nubes*¹⁷

La tesis en filosofía de Rafael Chaparro, como es conocido desde sus amigos y lectores hasta el común, fue en torno a Martin Heidegger; a través de ella uno se puede acercar, de cierta manera, a Rafael Chaparro como escritor. El énfasis que se hace en las disposiciones anímicas y, en su escritura (algunos dicen esperando), frente a la muerte no es gratuita. Desde temprana edad, nos lo muestran varios testimonios diseminados, Chaparro fue un escritor interpelado por este instante, que hasta hemos referido a Blanchot y su “prosa”. En este capítulo nos gustaría comenzar por comentar brevemente esta idea que se disemina entre la crítica más o menos establecida y los relatos que giran en torno a la escritura y vida de Chaparro, retomando algunos de los pasajes de *Opio en las Nubes*.

Nos gustaría para ello dejar entre paréntesis esa primera impresión de escritor de la muerte o llevado por la muerte, que también puede compartir el lector no sólo de su tesis sino también de su *única* obra publicada, para establecer alguna que otra diferencia entre dos aspectos que hasta aquí nos hemos esforzado por distinguir acerca de lo biográfico de un autor. Como es de esperar aquí no

¹⁷ (Chaparro, 1992: 161)

queremos dar una nota biográfica extensa y completa sobre lo que conocemos de Chaparro y su vida, recordemos que uno de nuestros principales propósitos ha sido evitarlo, junto con todo discurso biográfico y auto-biográfico aparentemente autosuficiente. Tratamos, en cambio de dar un periplo entre el Chaparro escritor y el Chaparro persona redactor de *La prensa*, con una historia de vida más o menos precisa.

Para ello volvamos al título de su trabajo de filosofía: *Interpretaciones de los estados de ánimo como experiencias ontológicas con base en "Ser y Tiempo"*, con él se abre un amplio haz de posibilidades. No es nuestro propósito comentar o mostrar esta primera obra como horizonte de toda la producción de Rafael, sino que buscamos iniciar, con su título, y quedarnos en breve con cierto aire de familia que "prepara" nuestra novela por examinar. Para no alargarnos mucho, son de especial mención algunos conceptos claves, que Chaparro trata de una manera inédita y sugestiva. "La angustia", el "miedo", la "muerte", la "nada", "tiempo" y "ser", "amor", "finitud", "paz", "libertad" y "justicia" son algunos de estos hitos los cuales sus amigos también quisieron releer a través de los lentes y la escritura de Chaparro.

Esta referencia es, en la medida en que nos muestra una cierta y temprana preocupación por consideraciones metafísicas o (más bien existenciales) y apuntes del lenguaje, con el que él siempre nos vislumbro. Si es posible ver en "*Opio en las nubes* como un premeditado testamento literario" de esta temprana época, no nos interesa dicha investigación. En cambio, a partir de nuestro enfrentamiento, una resistencia que hasta aquí hemos tratado de generar desde Derrida y Blanchot, la cual ahora queremos formarla desde Chaparro, vemos que la "influencia" de Heidegger sobre éste ha sido una continua y bien consistente. Pero ¿cómo lograr homogenizar esta ambigüedad de la imagen? Pues si bien es cierto que a Chaparro se le conoce desde temprano como un pensador de la existencia, parece que en su escritura sucede un destrozo, un re pujamiento del vicio y la decadencia humana en unas situaciones particulares, es decir, cuál

sería al tratar de rastrearla en una novela tan poco arraigada como *Opio*, la imagen del pensamiento que tiene Chaparro.

En efecto, ninguna de estas dos imágenes parece corresponderse, la del punketo intelectual, como algún amigo le quiso llamar desde su intimidad, y la del filósofo comprometido y angustiado por una cuestión metafísica profunda. Quizá sólo en la intimidad de estos testimonios puedan reunir esta imagen partida, la del heideggeriano que, por un lado, dio a sus personajes y escritos dicha carga de decadencia, mucho de exceso y nada de compromisos, lo cual él no aparentaba en su exterioridad y forma de vida nada similar a este mundo. Veamos primero cómo lo señalaba un amigo suyo, el Man de los andes (Manuel Hernández), a quien esperaba de Chaparro una persona semejante a los punketos pertenecientes a aquella cultura suburbana se toparía con una gran sorpresa al verle en estos ojos.

Para mí sigue teniendo mucha importancia el desaliño de Rafael, lo que Borges llamó “el torpe aliño indumentario”¹⁸. Pero no sólo me refiero a su manera de vestir, sino que voy más allá e incluyo su modo de escribir desinhibido e irrespetuoso con algunas reglas del idioma. Lo que en él fue un juego y se constituyó en una novedad, por ejemplo, en la forma de construcción de frases o párrafos de *Opio* y sobre todo la manera de titular. Algo que aunque parezca descabellado puede compararse con lo que hicieron escritores como James Joyce o Julio Cortázar, que siempre estuvieron buscando cosas nuevas sin perder coherencia.



Él fue un punketo, pero en el mejor de los sentidos. Y que se me entienda bien, porque no me refiero al pobre muchacho bizarro que sale a la calle con el pelo parado sin saber por qué. Lo de Rafael, aunque se exteriorizaba un poco con su vestimenta, era algo interno. Él, para mí, siempre tuvo un espíritu anárquico y con una fuerte alma de intelectual probo. Si no hubiese tenido esa maldita enfermedad él hubiese sido un gran estudioso de Heidegger en Alemania, además de un gran escritor. Carlos B. Gutiérrez, el asesor de su tesis, con la que optó para el título de Filosofía y Letras, lo tenía casi listo para aplicar a una beca para irse a Alemania, pero fue un proceso que tuvo que pararse por sus dolencias físicas. (Hernández, 1992)



¹⁸ Esta frase es atribuida en dicho artículo a Borges, pero es más bien de Machado: “Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido/—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—, /más recibí la flecha que me asignó Cupido, /y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario”. Machado, Antonio de, *Retrato*, 1906. En <http://www.poesi.as/amach097.htm>.

Con este pasaje no es nuestro interés hacer de Chaparro otro discípulo más o un imitador del distanciamiento que hemos tratado de generar entre Blanchot y Heidegger, o un disimulado de los punketos como los llama Manuel Hernández, sino que buscamos abrir su figura a cierto comentario o reflexión desde las herencias que Chaparro puede atestiguar en el lenguaje heideggeriano siempre cargado de mucho Ser, mientras que el de Chaparro siempre estuvo marcado por mucho whisky (sin ser con esto prosaico o dar paso a creer que esto es simple retórica y palabrería).

Es en efecto la sensibilidad que tenía Chaparro con y en el lenguaje, es el rasgo que primero queremos resaltar. No es un abuso el compararlo con gentes como Joyce y Mallarmé. Antes dicha vecindad en los lenguajes nos permite poner en perspectiva la potencia de los estados fundamentales u ontológicos planteados por el pensamiento heideggeriano a través de casi todas sus obras, recordemos que desde *Ser y tiempo* se plantea una interjección no sólo ya entre el primer y el otro comienzo en términos de Ser y Seyn, sino también entre el estado anímico, el temple del ánimo, que la filosofía desde Aristóteles definía como asombro y el giro permitido por la angustia del acontecimiento en Heidegger.

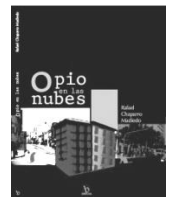
Mas no somos nosotros los primeros en tratar de diseminar la imagen de este escritor en el contexto colombiano: se ha creado un *blog* llamado *Crónicas de Opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato* con el fin de rendir un tributo a Rafael Chaparro Madiedo y sobre todo a su obra *Opio en las nubes*. “Doy a conocer esos aspectos sensacionales en una forma menos romántica, menos amena y menos cercana. No están impresos, por tanto no existe la relación libro-tacto-espíritu. Este sitio es lo que nos queda a mí, y a los posibles navegantes interesados en Pink Tomate, Amarilla, Gary, y los demás personajes de *Opio*, para recordar un libro, un universo que nos dio la agilidad para saltar de tejado en tejado y una garganta sin asperezas para bebernos sin atosigamiento una

Ambulancia con whisky”¹⁹. Mas demos ya paso a la obra, al libro y no demos tantos rodeos.

1. Opio en las nubes: relato (*tale*) y escena

Queremos comenzar nuestra reflexión desde el título mismo, todo y nada se nos presentan aquí, y otra vez muchas preguntas acerca de los porqué elegir este comienzo o por qué comenzar acerca del cuestionamiento del título. En la muerte literaria se daba ya un abandono de todo aquello que parecemos insinuar desde su título o que el título mismo insinúa, tanto la cuestión literaria como la muerte misma nos estaban cerradas, ni en ellas pudimos llegar a alguna certeza o tierra firme.

En ese sentido, debemos explicar porqué aquí también existe y se da la imposibilidad de hablar, de hablar estrictamente de un ‘tema’ o de un ‘concepto’ desde el título mortífero. En este sentido, queremos aplazar en primera instancia lo que desde el título mismo parece sugerirse para algunos. Opio en las nubes, no tiene nada de ensoñado y volátil en sus nubes, menos de prosaico y representativo en Opio. Será así nuestro intento, evadiendo estas preguntas generales por lo literario, que en los márgenes de la pregunta, anotar algo que se le ha escapado a la crítica normalmente. De manera similar queremos plantear un asunto necesario para no considerar a una práctica escritural como la de Chaparro desde la tradición metafísica y filosófica de Occidente, sino más bien en ella; la aparición de Opio en las nubes es una resistencia a ciertos cánones de la literatura latinoamericana y, sobre todo, a la colombiana. Por ello desde lo que se llama un “nuevo título” queremos ver una pequeña historia a forma de breve prólogo



¹⁹ <http://ambulanciaconwhisky.blogspot.com/>

sobre el distanciamiento (quizá también distanciamiento de la filosofía) que parece borrar e indicar ‘*Opio en las nubes*’.

Plantearlo sin más como un título o un título de una escritura escatológica, de una situación apocalíptica, como una indicación del detrás de las letras (o del telón como veremos), nos parecería un retroceso, al igual que definir lo mortífero de *Opio* y su ficción como un testimonio fijo y determinable. Para resumir este punto, la ficción en torno a la muerte de *Opio* tiene un status tanto o más complejo en la escritura de Chaparro.

1.1. *El aliento de Marilyn*

Si no estoy mal desde esa noche empezaron los vuelos de los peces negros sobre la ciudad. (...) De sus bocas salían lenguas de fuego que preñaban las nubes con su veneno. Esa noche de sábado la ciudad empezó a oler a cebolla, a sangre caliente. A caucho quemado. Olía a odio, a desesperación.

Chaparro

“Detrás” del título de *Opio en las nubes* se suele pensar en una leyenda. Nadie ha podido establecer su procedencia, ni el mismo Manuel Hernández, que está involucrado en ella, ha tratado o ha querido desmentirla porque quizá algo de cierto y ficticio se mezcla en el entre de la leyenda y la verdad. La leyenda “se refiere a que yo [Manuel Hernández] intervine para que *Opio en las nubes* se llamara así y no *El aliento de Marilyn*, como Chaparro la pensó titular inicialmente” (Hernández, 1992). La incidencia no confesada y jamás declarada de aquél en esta decisión tiene una amplia significación



en el breve recuento que Hernández nos relata, el cual nos puede “revelar” el primer aspecto de *Opio* que llama nuestra atención.

Era común a la época anterior a que Chaparro escribe *Opio* la imagen de Marilyn Monroe para los jóvenes literatos, (debemos confesarnos nosotros, nuestra nueva Eurídice y Chaparro otro heredero de Orfeo). La rubia era una imagen que toda esta generación admiraba mucho más que ya le era extraña y lejana. El estatuto exacto de su imagen no sólo para ellos a la Marilyn Monroe, modelo y estrella de cine, sino también a su muerte, a su decadencia y las escabrosas relaciones en “política” con la familia Kennedy. Ella se entremezclaba entre la dulce joven de películas como Niágara y las portadas de la *Play Boy* y la mujer de los escándalos de drogas y la figura no sólo de líos de orden personal e interpersonal (son conocidos sus varios *affaires* con estrellas) sino que además aquella Marilyn de la conspiración. Hernández llama a ésta:



La Marilyn de verdad, la estremecida con la puta realidad gringa. Ahí también entra el poema de Ernesto Cardenal, *Oración por Marilyn Monroe*, que además es sumamente importante porque prácticamente es la apertura de los nadaístas a la poesía. (Hernández, 1992)

Aquel amor, que parecía dividido y enfermizo, se declara depositario y deudor más que con aquella parte apolínea de la Monroe, con su parte dionisíaca. Este nombre de Marilyn se articula como un perfecto aire (acordemos que ambos títulos tiene algo de aéreo, Nubes y Aliento) parecía perfecto para que en un lapso de tiempo naciera el espacio que hoy damos el nombre de *Opio*... mas con esta meta, ocurrió algo que redirigió la mirada de Chaparro, la desvinculo de su Eurídice e hizo nacer a *Opio* (¿a Amarilla como la nueva Marilyn?).

Mientras Rafael escribía la novela, continúa Hernández, Bush padre llegó en su primera visita a Cartagena. Todos recordamos que apenas él descendió del avión, en un instante, incesante para la literatura colombiana, éste se quedó

mirando al cielo en una especie de perplejidad o “acción paranoica”. Hernández comenta esto como el inicio o la “inauguración de la supervigilancia que se vino sobre América Latina, especialmente sobre Colombia y la que al poco tiempo devino en hechos como las fumigaciones, el avión fantasma, el Plan Colombia, la certificación y la cancelación de la visa de Ernesto Samper, entre otros.” (Hernández, 1992). En este pequeño relato, la influencia de Hernández sobre la decisión del título que él mismo atestigua desde *Ese último paseo* y su relato sobre bombardeo a las nubes con una solución de plata y cromo, parece dar la clave para el cambio de decisión.

Leámoslo aún más de cerca, en las mismas letras que parecen hacer efectivo y justificar ese cambio: “acción desesperada que adoptaron las autoridades bogotanas, cuando aceptaron los servicios de una firma norteamericana que por medio de unas avionetas bombardearon las nubes de la ciudad buscando que lloviera para acabar con una sequía terrible” (Hernández, 1992) Es en esta acción que se cargan las nubes de significado y el marco que determina la atmósfera definitoria no sólo para el título de *Opio en las nubes*, sino para la decadente ambientación de todo el relato de la Av. Blanchot.

A nosotros más que corroborar esta leyenda con otros testimonios que se pretenden más fidedignos, nos gustaría re direccionar un capítulo específico que en *Opio* resuena de aquella atmósfera de Hernández. Si bien estos dos eran amigos el recuerdo de las conversaciones que tuvieron ambos no es lo suficientemente fuerte y fundamentado para que se diga esto categóricamente. Sin embargo, entre la visita del ex presidente de los Estados Unidos de América y la sensibilidad despertada por Hernández acerca de las acciones de los bombardeos en Bogotá, la selección por una atmósfera diferente, un ya no topolitología como Derrida lo señalaba de Dionisio, aquí se da paso a una atopolitología: se abre sobre todo una no decisión, una no liberación que creemos todavía actúa marginalmente en la novela (el opio y las nubes son una especie de cierta topografía, pero no del cielo o del espacio arriba de la ciudad,

sino de Marilyn, de su ciudad, de su figura, corporal e “ideológica”, en fin de la atopología de Amarilla en ese capítulo quinto de *Opio*.

Si bien era cierto que estas dos situaciones puestas en contraposición podrían hacer diáfano el cambio entre uno y otro título, y esto verse justificado en que ya para aquella “época se había escrito demasiado sobre Marilyn Monroe y ya no era algo novedoso, más que quemado” (Hernández, 1992). Ese supuesto aplazamiento no se eliminó, sólo se tachó se subordinó, se subtituló al interior como el encabezado de uno de sus capítulos, en donde ocurre el encuentro entre Sven “el protagonista” y la voz principal inaugural pero deterioradora de Amarilla, sin que sean ellos mismos.

En efecto, las vidas y los nombres de estos personajes de Chaparro sin embargo no pertenecen al espacio tradicional de nuestra nación y de nuestra ajetreada “Bogotá”, la creación de personajes está más inspirada en “las películas Hollywoodenses y la desesperación de la vida en Bogotá” (Hernández, 1992) y la música rock, en la cual halla Chaparro no la simple fuerza expresiva, sino una carente repetición de excesos de *murmillos* no bogotanos (vale recordar su trip trip trip, más adelante). El aliento y las nubes más que formalizar un espacio supra espacial de vigilancia, descienden y se juegan junto a la Bogotá vivida de Chaparro. Escuchémoslo:

Parecía una inmensa tela azul salpicada por gotas de luz. Amarilla estaba en su bote, vestía una camisa blanca, de esas que se deben lavar a 20 grados de temperatura con jabón especial y comía enormes naranjas azules y me dijo con las manos, con las babas, con el sol, hola muñeco y yo le dije hola muñeca y entonces después trate de llegar hasta el bote pero Amarilla me lanzaba las naranjas azules sobre mi cabeza y cada vez me iba hundiendo más y más hasta que me despertó el ruido del taladro y no le pude decir más hola muñeca vámonos a otro sueño. Hablamos de Amarilla (Chaparro 1992, p. 45).

El lector que busque seguir en los pasos del apático gato-narrador Pink Tomate, “quien pestañea perezosamente en las más terribles condiciones de violencia urbana y se queja cuando impiden un acto de suicidio fortuito”... a esta Amarilla perdida entre el aliento “Amarilla [ahogarse] ella misma en la playa del mar

“Bogotano” para escapar de una sociedad en la que el más alto honor es un cargo profesional”; que trate de ver el paso de la muerte en el novio de Amarilla, Sven, narrador de su propia muerte y las vivencias anteriores a ésta con el lenguaje de la cocaína, el alcohol importado y el kitsch y reconocer a una topografía y arquitectura bien definida, se pierde y no está ya en el mismo registro que exige que tengamos con Opio. En este espacio caótico en donde la tradición, la oralidad y la religión han sido reemplazadas por la cultura del consumo y las desmotivadoras condiciones de vida material y espiritual de finales de siglo XX en Colombia, se topará con una sorpresa al no poderse adecuar a dicho espacio desde las perspectivas de la narración o la representación.

Y es que por más que hayamos compartido algún tipo de experiencia de una mujer que se asemeje a esta aventura del aliento, del viaje bogotano de Amarilla, hasta en las mismas crónicas de prensa, de *La Prensa*, de Chaparro ya nada nos preparará para este cambio, esta transfiguración de Marilyn en Amarilla. Vivir algo como la “Bogotá de Marilyn” no es posible por fuera (por el afuera) de *Opio*, por fuera de Amarilla y la reorganización que el espacio sufre con ella. Entre todos sus encuentros en *Opio*, los de Amarilla y Sven, se divisa como una extensa ciudad, sin nombre o quizás una exterioridad de Bogotá, sólo deconstruible en las experiencias de la muerte, la vida, el sexo y ambos personajes de su nombre:

Purpura profunda, Mariposa del Tíbet, Cuba, Capitán Berlín, Comandante Cero, LSD, Estrella polar, Orión, Sandinista, Mermelada. Todos eran nombres de fuerzas, nombres que invocaban otras cosas. El anciano me dijo que todos los sábados eran sus días sagrados. Se ponía su chaqueta blanca, que le había regalado su mujer, y se venía al hipódromo a gastar el día viendo como LSD, Sandinista, Cuba y Capitán Berlín sudaban y corrían bajo el sol de la tarde (Chaparro 1992, p. 48).

Mas estas fuerzas también pertenecían a Amarilla, no la persona sino a su nube, a su aliento:

Creo que fue al regreso cuando tropecé con una mujer que llevaba en sus manos el diario. Pedí disculpas. La mujer olía a lavanda, a tarde de sábado. Olía como si hubiera estado sobre la hierba fresca leyendo la página de los caballos. La mire a la cara y en sus ojos vi a Purpura Profunda, a LSD y me dieron ganas de decirle muñeca no quiero problemas, solo quiero oler tu perfume, solo quiero pasar la tarde junto a ti, solo quiero que hablemos y que nuestras palabras se vayan con el humo azul de nuestros cigarrillos. Muñeca, solo quiero meterme un poquito más allá de tus olorcitos, todo bien. Nos sentamos. Le ofrecí un poco de Heineken. Me hablo y me pareció olía como debía oler el aliento de Marilyn Monroe: a rosas rojas en medio de la turbina de un DC-3 plateado en una noche de lluvia. Esta mujer que estaba a mi lado expulsaba palabras que olían a tinte dorado, a faldas blancas, a cigarrillos rubios con café y brandy. Me dijo que se llamaba Amarilla y que todo bien, fresco loco, que me sentara junto a ella, que le hablara, que le dijera muñeca todo bien, que ella también respondería todo bien, que no quería problemas (Chaparro 1992, p. 48).

1.2. Bogotá y la ciudad del Opio: geografía alucinada

A pesar de esto son varias las críticas que establecen un paralelismo entre la ciudad de *Opio* y Bogotá. Aquí trataremos algunas de ellas, sobre todo aquellas que especifican una cierta manera precisa a qué lugar de esta ciudad se refiere aquel espacio literario; comenzando de nuevo por el comentario que a este respecto hace Hernández:

Además él nunca pudo engañarme a mí, pues al *leer su novela de una descubri*²⁰ que su principal trama secreta era topográfica, pues yo en ésta veo la Bogotá de todos los días y no la alterada. Veo la misma Bogotá que él se recorrió de bar en bar, de cine en cine y de buseta en buseta [...] yo te puedo decir que el mar de la ciudad de la novela queda en el barrio Polo, que la frontera del puerto donde sucede parte de la trama es en el modesto puente peatonal de la 85 y que la 85 es la Avenida Blanchot (Hernández, 1992).

En este fragmento se muestra la declarada intención de la mayoría de los comentaristas y críticos de Chaparro, en sus esfuerzos por ver una especie de trampa retórica en la arquitectura de *Opio*, en donde su “autor” trata de ocultar alguna verdadera experiencia, alguna experiencia detrás de *Opio*. En general, la

²⁰ El subrayado es nuestro.

ciudad tópicamente bogotana ubicada como fundamento de la ciudad de Amarilla. Nosotros al contrario no haremos dicho esfuerzo, que es válido y necesario, sino que la deconstruiremos desde otro espacio. Es válido por dos razones, porque ella parece ser el afuera de la ciudad tradicional que reconoce(mos) todos los bogotanos y porque también se muestra, desde las palabras de los críticos como una alucinada geografía que fue inventada por Rafael Chaparro Madiedo, lo cual nos obligaría, a nuestra lectura, a ver una melancólica Bogotá recreada a finales del siglo XX, como melancolía decadencia, algo que suena bastante extraño por principio.

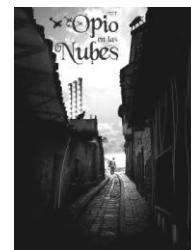
A esta toponimia de los críticos, a esta topografía, a esta arquitectura, por otro lado, corriente y simplista, queremos nosotros contraponer en una breve anotación desde lo que hemos constituido o reconstituido como “nuestro espacio literario” una consideración acerca de la arquitectura deconstructiva que recorreremos en *Opio*, que esta obra nos hace recorrer, ciudad de muerte, de la nada, una no ciudad, una ausencia de la arquitectura bogotana, un (no) espacio.



El escenario de *Opio en las Nubes* es ubicado comúnmente entre la cordillera Andina y un mar negro atestado de basura, como ciudad fantasmal, el lugar que sus personas “inhabitan”. Así se ha hecho [es] una geografía y una cultura cuyo contorno ha sido moldeado durante décadas por una crisis de la modernidad. Lejos de repetir lo conocido por el canon, a través de un ejercicio experimental de la “post-modernidad”, *Opio* ofrece una lectura inaccesible mediante la parodia de una ficción y construye un relato de lo contradictorio de la vida en Bogotá en una era de globalización. La apocalíptica no es la Bogotá de Chaparro, es un espacio urbano masivo lleno de prisiones, altos edificios, salas de emergencia, asilos, bares sucios, playas idílicas y soleadas pistas de caballos; es una ciudad

inhabitada por anónimos caminantes muertos y alegres suicidas vivientes.

A esta metrópolis, cuya existencia parece ser narrada mediante el pastiche de modernistas (en esto sí estamos de acuerdo) de la ficción (Juan Rulfo, Arthur Rimbaud) y los íconos de la cultura pop (U2, Alfred Hitchcock, Sex Pistols, etc.), y cuya topografía está estructurada más temática y emocionalmente que en cantidades de tiempo y espacio fijas. Nos gustaría preguntar ¿qué tiene de bogotano esto? ¿Qué tiene de sí *mismo*, de identidad esta ciudad con la de *Opio*? Si, “efectivamente, los principales habitantes de la ciudad son radicalmente diferentes de aquellos que se encuentran en obras de ficción colombiana anteriores” (Silva, 1995).



Puesto que si bien esta crítica a pesar de reconocer la alteridad entre el espacio urbano clásico que conoce cualquier bogotano y separar la producción de la arquitectura inhabitable de Chaparro, reincide en un canon, a saber, el de la vulgar representación de la experiencia. En este punto se cree poder en algún momento adivinar qué pasará en la calle Blanchot cuando se ha vivido en la avenida 85, o en el mejor de los casos se cree posible ser testigo del relato, de la obra, de su ciudad; reduciendo el espacio en el que Chaparro se aleja de Bogotá y se profundiza en ella en una disímil transfiguración y no un hueco; como observa el actor Fabio Rubiano en el prólogo de la obra, “lo mejor de estos personajes es que no representan a nadie, son lo que son, no imitan ni se parecen, incumplen su cita con la alegoría, vomitan ante lo emblemático. Están vivos y muertos, son personajes perpetuos” (Chaparro, 1992:13).



Es en el espacio de este comentario teatral, el espacio de la reapropiación teatral, donde la arquitectura de *Opio* es más fiel a su espacio literario, el director de su adaptación optó no por organizar a los

personajes en una línea aristotélica de continuidad, en el espacio de la *mímesis* clásica y su correspondiente teoría de representación en orden cronológico, sino que “el director acertadamente no lo hizo, para no robar la fuerza de fragmentación que caracteriza la novela. Esto, “porque los personajes [y la ciudad], según la estructura temporal de la novela, pasan de la vida a la muerte y viceversa, o de jóvenes a viejos de una manera impredecible”. (Rubiano, 2008) Este jamás podría ser el escenario de Bogotá, sino que hace máquina con él.

La calle Blanchot, allí donde tiene ocurrencia la mayoría de encuentros y muertes, esta calle poblada de bares de *strip tease*, droga y vodka con rosas, es precisamente ese callejón donde nada reconocemos de nuestra Bogotá. Todo *Opio* pasa por ella, pero nada más, ella no pasa por ninguno, o por lo menos no como la descripción arquitectónica puede hacernos ver una calle. En todo el libro, resistente a la descripción como lo hacen notar bien sus críticos, no hay alguna figuración o alguna pintoresca visión de cómo es esta calle, si quisiéramos referirnos a ella más allá de su nombre, tendríamos que recurrir a puros encuentros, a anécdotas, pasajes que no nos dejan con una *imagen* de la avenida Blanchot.

En efecto, esta ausencia del espacio circundante impregna a toda la ciudad de Chaparro, lo cual no corresponde a una simple negación, a una no descripción, a un espacio negro y oscuro, a un escenario sin escenografía; quien vea en esto el espacio de *Opio* pasa sus ojos más por Bogotá y no Av. Blanchot. Esta avenida es no sólo el corazón de la ciudad chaparriana, es toda ella, aunque sólo exista una, todas las calles, lugares quieren y esperan parecersele.

Por estas razones, el lugar *par excellence* es la calle, no un edificio o una bonita alcoba, el afuera de todos los sitios. Por ello, más que una topografía nos parece que *Opio* en las nubes termina o nos fuerza por exigir no reconstruir sino a

respetar su *atoponimia* y no vulgarizarla con alguna representación común de Bogotá. La ciudad que creó Chaparro, por ende, en *Opio en las Nubes*, sus calles, sus espacios, en conclusión, más que jugar un papel determinante, son lugares aporéticos, calles oscuras sin salida, sin entradas, que sólo Gary Gilmore o Sven recorren.

2. Recepción *alterna* de *Opio en las Nubes*

Desde su publicación como premio nacional de Colcultura en 1992, *Opio* ha sido acogida con una extraña popularidad. Esta novela de Chaparro ha ido recobrando poco a poco, dentro ciertos grupos de intelectuales, el *status* de libro de culto, de ficción urbana que sigue estimulando el interés de numerosos críticos, y cada vez más llama más la atención al público “en general”.

Las dos reseñas críticas que más se conocen sobre *Opio* son las de Juan Manuel Silva, en su artículo *Opio en las Nubes y otras novelas ácidas* (Silva, 1995), y la de Álvaro Pineda Botero en su artículo *Novela colombiana: la propuesta de los noventa* (Pineda, 2005). Estas dos son resumidas por Jaime Alejandro Rodríguez, quien trata acerca de los puntos que aquí nos interesan. La presentación comienza subrayando que ambas reseñas presentan un balance, en general, positivo de la novela de Chaparro. Para lo cual resume brevemente las posiciones de estos otros dos “autores”: “Silva, justifica esa valoración desde dos observaciones generales: una, que podríamos llamar, la “espontaneidad” de la novela y otra que llamaré su franca ruptura del canon”, lo cual parece estar en consonancia y complementarse con las observaciones de Pineda Botero.

Según la crítica de Silva, a esta obra de Chaparro le es propia el carácter impetuoso y expresivo, en tanto da cuenta del mundo contemporáneo “descuadernado y múltiple” sin tener de fondo algún recurso moral o una ideología que fundamentara su posición. Es esta carencia de referencias y de

substancia las que nos interesa comentar, junto con la falta contra el canon que parecía haberse establecido a partir de las tentativas vanguardistas en la novela colombiana. Chaparro, afirma Silva, “es simplemente un productor de sensaciones” en las cuales se produce “un ritmo vertiginoso del lenguaje, una fragmentación perfectamente concomitante con el mundo que expresa, la creación de una atmósfera existencial impactante y eficaz y una renovación de lo real” (Rodríguez, 2003)²¹.

Este entroncamiento con lo real, que desde nuestro anterior apartado hemos tratado de resaltar, muestra que una reapropiación o consideración de *Opio* no sólo desde el canon, sino también desde cualquier residuo surrealista, sería infiel con su “desautomatización de la percepción del mundo contemporáneo, que a su vez está fundamentada en la mayor virtud de un productor de ficciones: su fuerza expresiva” Como lo expresa Rodríguez.

Sin embargo, según Silva mismo, a pesar de ser reconocibles estos aspectos positivos de la obra de Chaparro, la cual califica de madura y signo de un autor cuya ganas de ser reconocido como un escritor virtuoso en su primera novela se ven negadas tanto por “la sincera necesidad de expresar el mundo que le tocó vivir” como su propósito de ocultar su nombre en la presentación del manuscrito al concurso. Estos aspectos que “determina[n] que la obra de Chaparro sea una buena novela” existen en la obra a pesar de “ciertas dificultades técnicas “propias de la época”: sus limitaciones de lenguaje y sus imperfecciones en la construcción”. Mas de qué época mejor nos habla esta crítica, desde qué perfección o acabamiento del lenguaje compara la escritura chaparriana.

Si bien, como lo señala Rodríguez, la crítica de Silva sólo enuncia estas dificultades técnicas *para* la novela, no las desarrolla; seguro se puede decir que estas consideraciones están sustentadas “seguramente [por] esa doble sensación que afecta al lector de *Opio*: de un lado, el ritmo vertiginoso de la obra tiende a

²¹ Esta reseña también se puede encontrar en: www.javeriana.edu.co/narrativacolombiana

arrastrar su lectura hasta el final, pero, de otro, el monologismo de la novela termina haciendo empalagoso esa lectura” (Rodríguez: 2003).

Este “defecto” o característica peyorativa es, precisamente, el mayor inconveniente de la obra que también acusa Pineda Botero en su artículo cuando califica a *Opio en las Nubes* como una novela posmoderna. Según éste, en esfuerzo por “hacer que la novela alcance un alto nivel de dialogismo se ve frustrado cuando el lector reconoce que los distintos narradores seleccionados utilizan “el mismo sistema de metáforas”, los mismos juegos lingüísticos y similares temas y procedimientos. Es decir, no hay varios narradores, sino un mismo narrador monofónico, de modo que el mayor logro de la novela: su lenguaje, se ve opacado por esta incapacidad de diferenciación de las voces que pueblan el texto” (Rodríguez, 2003). Dejemos por ahora entre paréntesis esta consideración acerca del lenguaje y pasemos a retomar otro aspecto que resaltan estos críticos de la obra de Chaparro.

Este otro ítem, que se sigue de su fuerza expresiva algo amainada por el monolingüismo, consiste en otra capacidad de *Opio*: el desarraigarse del canon mismo de la novela colombiana, como venía sido establecido. “Opio... no se comporta de manera canónica: no construye una anécdota coherente y sólida, la escritura está llena de faltas de una manera heterodoxa, *mediante descripciones*, listas con frases de ingenio, falta de puntuación, repetición, cacofonía, onomatopeya y sus *metáforas no producen* el efecto *retórico* clásico esperado)” (2003)²². En resumen con tono irónico dice que *Opio* está pesimamente escrita (si alguien espera de ella una producción ortodoxa y depurada del lenguaje) y llena de balbucear y tontería, como algunos de los autores que competían con Chaparro calificaron a *Opio* tras haber perdido.

Estos dos aspectos nos parecen se desligan en esta novela, y su consideración a partir de sólo ellos nos parece tratar de recusar en *Opio* cierto tributarismo de

²² El subrayado es nuestro

algunos aspectos de la novela colombiana. De un lado, lo su "pésima escritura", obedece a sopesar la diferencia entre una escritura que se entrega a la necesidad de expresar un mundo fracturado y frenético, frente otro intento de tejar el relato de forma cronológica y estructurada. En efecto, buscando mostrar cierta adecuación entre contenido y forma en *Opio*, la cual no podría haber alcanzado dicho efecto de sensación de fractura y frenesí, si se la hubiera construido aristotélicamente, apolíneamente.

El requerir del ritmo vertiginoso y de una historia que también se fractura en lo virtual, ese ritmo perteneciente a la música rock, es valorado como "uno de los elementos (quizás el de mayor peso) de la manifestación contracultural propuesta en la novela" (2003). Sin embargo, nos parece del todo inadecuado y no el enunciar a este como recurso frecuente, como si la música rock fuera un discurso que juega en el texto, más que un clisé, es el impulso que nace de la necesidad - de quien ha descubierto la mentira del discurso oficial- de encontrar un espacio de comunicación franca". El carácter que así se ha buscado de señalar de Chaparro frente a la institución, a la institución literaria colombiana, pasa por aquella pérdida de "confianza en el orden establecido, se contraponen la vida, esa vida se expresa en el ritmo -en la posibilidad de sostener infinitamente ese ritmo- y ese ritmo alcanza su espacio natural en la música." (2003).

La música es tomada así como una confesión tanto del autor como del discurso que no es capaz de la mentira, que es más honesto que todo discurso y nos conecta con cada estado puro mediante sentimientos, goce, comunicación (en la imaginación). Para estos críticos el rock es como el vehículo que "comunica sin tener que acudir al *logos* oficial, es universal porque expresa y significa para aquellos que ya no tienen cabida en el mundo de la cultura hegemónico" Por lo cual sólo contraponen un orden dionisiaco ante el apolíneo, pero creemos esto es tan sólo el comienzo de la crítica de *Opio*.

Si bien uno está tentado a preguntarse a lo largo de la obra, y sobre todo a preguntárselo en cada canción, en cada trip trip trip que ofrece Chaparro, los críticos sólo piensan esto desde uno de los lados de la dicotomía y desaprovechan la sutura apolínea de *Opio*. Ahora, esta experiencia de la música (como lo advierte el propio Silva) que ya estaba propuesta en la obra de Andrés Caicedo *¡Que viva la música!* Pero, ¿se puede reducir a ella a *Opio*? Debemos abrirnos ante la posibilidad de diferenciar lo que a primera vista es una confluencia, en lo cual es más que iluminador el artículo de Pineda Botero.

En este artículo se señala dicha diferencia entre Caicedo, cuya “historia es sólida y cerrada, donde los personajes se han construido según el canon, la propuesta ideológica es clara y está más o menos explícita, existe un único sujeto de la narración y el comportamiento formal sigue una senda tradicional” y Chaparro y su *Opio*, donde “lo anecdótico es débil y contradictorio, los personajes no alcanzan una identidad clara, no se hace culto a ninguna institución y sobre todo no hay propuesta ideológica, ni mensaje, ni enseñanza” A esto nos parece recen en lo mismo los críticos como Pineda que destacan el hecho de que la masificación, el despilfarro y la contaminación "se asumen no con propósito de denuncia sino con naturalidad, como si nadie quisiera protestar o cambiar el mundo" (Pineda, 2005).

El Caos que parece presentarse de manera pura, es recusado por estos críticos a una diferenciación confesada. El narrador disperso y confuso, un espacio desarticulado y sobre todo un tiempo carente de continuidad en el que los hechos suceden sin relaciones de causa efecto (2005: 263), está siempre definidos con y en contraste con *¡Que viva la música!*

En el intento de ambas narrativas de hacer oposición explícita al orden establecido y presentar una propuesta de resistencia: convertirse en la enfermedad de los valores burgueses, se asume “el final de los tiempos en el que

la música y la droga terminarían por suplir los grandes valores del pasado”. En *Opio*, al parecer de Pineda Botero, todo ese proyecto se ha consumado:

En *Opio en las Nubes* ya todo está desacralizado y ni siquiera se mencionan los antiguos dioses para tener un objeto de risa. Tampoco existe la oposición modernidad-posmodernidad: el universo se ha convertido en una inmensa ciudad contaminada, desacralizada y yerma. El proceso de posmodernización del mundo ha concluido (Pineda, 2005: 263).

Esta desacralización que parece dar con lo más mundano, con el rock, las drogas, la decadencia de los valores en las sociedades contemporáneas, no es otra cosa que la sacralización de todo lo mundano, sacro en el sentido que hemos mencionado acerca de Blanchot y Dionisio.

2.1. *La Inspiración y su taxis*

Esta apocalíptica posmodernidad de *Opio*, nos fuerza a que la clasificación e historización no sea ni sencillo ni posible, el proceder de la literatura colombiana contemporánea escrita hasta la fecha y las nociones filosóficas correspondientes, nos parecen un camino impropio. Pues la novela de Chaparro tiene de literatura colombiana, lo que a veces Nietzsche tiene de alemán, su carácter intempestivo no sólo requiere que se mire desde su modificación a los modelos nacionales preestablecidos, sino que busca no confundirse en ellos. Y es que *Opio* deja atrás, aquel sentimiento de atraso que “la novela modernista en Colombia como [se] lamentaba García Márquez y otros escritores de finales de los 50’s y principios de los 60’s, en el despertar del *Boom*. Los escritores, enfrentan a una era, a una generación escritores que padecen los acontecimientos posteriores al Frente Nacional, en un significativo aumento de la producción de obras, de comentarios al interior al exterior del ámbito colombiano. Efectivamente, mientras que muchas obras de la década pasada son ciertamente características de la vitalidad de la ficción colombiana contemporánea como una institución nacional, las grandes similitudes que estas obras pueden tener con novelas latinoamericanas de ficción del post-*boom*, son indicativo de una respuesta

continental a los acelerados procesos de trans-nacionalización y desterritorialización que afecta todas las instituciones de la cultura nacional a nivel global.

Dicho esto de *Opio*, su clasificación “mediante el uso de diferentes paradigmas literarios: lo urbano, lo irreverente, lo crudamente real, los referentes escatológicos de la cultura popular” dan sólo con un perfil abstracto del perfil psicológico (o quizá sicótico) de la vida en las metrópolis latinoamericanas contemporáneas. Dejando atrás el desarraigo de toda ciudad latinoamericana, en el lenguaje de *Opio*. Por ello es adecuado, ver ahora sí, “una falta de argumento político coherente, combinada un encaramiento del autor en un tono narcisista en mundos de consumismo tomados del modelo norteamericano, para no “revelar afinidad con las denuncias de otros autores latinoamericanos.

Por lo tanto, cuando a Chaparro se le inquiría acerca de sus fuentes literarias en diferentes entrevistas y la inspiración, este jamás se inscribió en lo simplemente latinoamericano, sino que vio, mejor que nadie como es obvio, que su obra estaba en el contexto Europeo y latinoamericano de la *ficción moderna*. Las narraciones que se daban en un monólogo interior (carácter que ya estamos por retomar) están y estuvieron inspiradas en el trabajo de James Joyce. Y quizá dentro del marco latino y su “experimentación lingüística y afición por los neologismos y el uso de la lengua extranjera” (Hernández, 1992) se lo imputaba a Cortázar, viéndose como hijo de una tradición latinoamericana que está muy impregnada de la cultura de la muerte.

El aire fresco de la avenida Blanchot ya no era tan fresco. Nuestra conversación era a veces interrumpida por la sierra y el ruido de los peces negros que continuaban volando por la ciudad dejando caer bombas... atardecía, llovía. Llovía, atardecía... creo que fue el último día en que fuimos felices. Los muertos seguían en los bares, en los estadios, en los parques. Pero arriba el cielo estaba herido, partido en mil leves infiernos... Por la radio me enteré que la ciudad entera había sido destruida. Una inmensa columna de humo se alzaba en el horizonte. El ruido de los peces negros era ensordecedor. El cielo se

tiñó de llamas y de gritos. El ruido de los peces hacía vibrar el vaso de vodka y el sol quemaba mis ojos, mis sueños rotos. Miré de nuevo la ciudad y una nube de ceniza venía hacia nosotros... Era lunes y no pude obtener satisfacción (Chaparro, 1992: 179).

Pasemos así a la conclusión de este discurso como ruido, onomatopeya, ruido de la muerte ya no sólo derridiana o blanchotiana, sino además chaparriana.

3. El lenguaje del *trip* de chaparro en *Opio*

Me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. No sé. O si me abalearon en la puerta del Bar Anaconda. O tal vez en el Bar Los Moluscos. Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el baño lleno de vómito y una canción, With or Without You...

Chaparro, *Opio en las Nubes*

And the tap drips, drip, drip, drip,
drip...

The Cure, *10:15 Saturday Night*

Quizás sea el uso “innovador” del lenguaje por parte de Chaparro la gran excusa que esta monografía tiene, por la que las cuestiones nominadas metafísicas se han traído a mención o se las ha tratado de redirigir. La escritura de su *Opio* está cargada de humor, de alteraciones temporales, cuya propuesta es mostrarnos un viaje no a través de unos territorios “espaciales” que no son los tradicionales a los nuestros, sino en los territorios espaciales afuera de los nuestros. El

monolingüismo aquí ya varias veces mencionado está a la orden del El olvido, la alucinación, y más exactamente [de] la interacción irreal con el Otro, aparecen en la narrativa actual [en Opio] de manera inversa, mostrándola escueta, hiperrealista, señalando formas performance de comunicación para que choque con el lector, [con su forma] de comunicarse con su Otro:

Cuando un punk se lamenta, una punketa triste la invita a una cerveza y le da patadas en el culo. Una patada significa te amo y quiero acostarme contigo, levantarme a la mañana siguiente, no lavarme los dientes y decirte que te amo así no tenga empleo en una fábrica de embutidos, en una fábrica de llantas o de cigarrillos. Dos patadas en el culo quiere decir te amo mucho, me quiero acostar y vivir un mes contigo, pero te odio también. Tres patadas significan te amo demasiado como para vivir y acostarme contigo. Sólo quiero que nos besemos, que tomemos cerveza, que compartamos nuestros pésimos olores y que después cada uno se salga por la puerta del bar y que nos olvidemos de esta noche tan punk trip trip (1992:. 94)

El aspecto comunicativo es claro, la expresividad no sólo ya del relato, sino de lo que en él se teje, corresponde a conciliación real y sexual dada por el discurso. “En otros términos, al igual que el proceso lingüístico de *La virgen de los sicarios*, la interacción social con el Otro se logra de manera metafórica en el texto, el discurso” (Dussán, 2005). Por ello, queremos comenzar con esta última consideración acerca del lenguaje chaparriano tratado el tema del monolingüismo, pero no de una sola identidad, como Silva acabamos de ver le imputa como defecto a Opio, sino el monolingüismo del *Otro*.

La intersección de esta realidad hiperreal de la decadencia y su relación con lo simbólico, (aspecto semejante a la obra dionisiana entre *Teología Mística* y *Los nombres divinos*) está mediada por aquella instancia que hemos decidido nombrar el instante de la muerte. Esta dicotomía que fascina al autor, a todos los Orfeos que trató de reunir Chaparro en Pink Tomate, a la vez que diferenciarlos en los otros narradores, se confunde y se intercambia siempre en otro. Las experiencias de los personajes y su posible significación siempre está aplazada por otra experiencia, sea ésta la del símbolo o la del no. La reconfiguración que dicho fondo toma parece borrarse en los nombre de los gatos, de las personas (¿el nombre de Dios?), así mismo que en la experiencia de la muerte, ambos

elementos se muestran como dos fases de la escritura Chaparriana sobre *lo mismo*. En aquellos momentos en que Amarilla descansa de una noche de haber estado bailando y drogándose, le precede y antecede la calma, así como el frenesí de la Otra noche, siempre esperada, siempre anhelada, más nunca vivida.

De esta manera, el re-ordenamiento espacial que ocurre en *Opio*, se hace a través no de la imaginación como acto de lo apolíneo, no desde la construcción del acto individual, de la creación individual, de *principio individuationis*, de una clara representación de un personaje (*prosópon* decían los griegos, para decir persona y su máscara en el teatro); ni tampoco desde un “acto exacerbado, hiperreal que expone más allá de lo fantástico, de la irreverencia, de la ironía, del panfleto la realidad de una sociedad particular” completamente dionisiaco. Estamos, más bien, en la lógica de lo estratégico, de la despersonalización de la identidad de cada personaje (sobre todo de Sven) y de su “autor”.

Este proceso ocurre no bajo el marco de la ausencia presentada no por el Teatro de lo absurdo, sino como figuras de alteridad en lo literario mismo. El Otro está siempre “desapareciendo desde lo físico y su correlato simbólico también”. Al respecto el crítico Jean Baudillard plantea:

Nuestra relación con el otro, bien sea otro país, otra raza u otro sexo ha cambiado completamente. Ya no hay enfrentamiento simbólico, el cual sería regulado por ejemplo por la religión, por los rituales o por los tabúes. (...) En un mundo donde ha surgido una relativa abundancia material, se puede decir que la verdadera escasez es la alteridad. Quizá sea pues en consecuencia que la única forma de luchar contra esta escasez sea la de inventar una ficción del otro. (...) Y yo diría que uno sólo puede luchar contra esta escasez del otro construyendo eso que yo llamo las ficciones mixtas, es decir algo que es construido a partir de un real y que a continuación se le inyecta una cierta cantidad de imaginario, de ficción (1994: 48).

Sin embargo, creemos que Chaparro va más allá de esta esperanza de Baudillard; en lo que parecería a una primera vista una de esas ficciones mixtas, *Opio* resuena aquí más que antes de una manera clara aunque conturbada:

Nadie escuchó el disparo que provenía del fondo del wc, al fondo a la derecha, pero Nadie no murió en el acto. Antes de morir escribió en el espejo del wc que odiaba la sucia mañana

del lunes, que vaina tan jodida y de ahí salió el nombre del puto bar trip trip trip (Chaparro, 1992: 96).

En efecto, la inyección de lo imaginario carece aquí de tal incidencia, parece que es más bien su recurso reorganizado una vez que se presenta, una vez que se practica, Nadie no muere, a qué imagen podría uno asociar esto, a que realidad, a que idioma afuera del idioma chaparriano. El otro que es nadie, que nadie es, más bien abre, en última instancia, ese entre que nos plantea Baudrillard, el entre lo real y la inyección de lo imaginario. Hemos visto como el espacio chaparriano se juega más bien en la vacilante indecisión de escoger entre uno y lo otro, monolingüismo es *de/ Otro*, es de Chaparro y no nuestro:

...Amarilla obsérvalo con esos ojos grandes huele ese cielo el olor de las calles siempre es el olor de la desolación todo parece quiero pero en el fondo todo está muerto todo parece feliz pero todo es infeliz uno cree que porque los chicos montan en bicicleta la felicidad anda por aquí y por allá pero nada de eso Amarilla nada de eso en el fondo todo es un engaño el olor de las calles nos mata lentamente nos atraviesa los huesos con precisión y nos dice que el tiempo está pasando por entre nuestros dedos y nuestros ojos y no hay nada que podamos hacer Amarilla... (1992: 87)

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *Figuras de la alteridad*. París: Descartes y Cie., 1994.
- Blanchot, Maurice. (1996). *El diálogo inconcluso*. (P. d. Place, Trad.) Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice. (21 de abril de 2002). *El instante de mi muerte*. Recuperado el 23 de mayo de 2000, de Derrida en castellano: http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/blanchot_muerte.htm.
- Blanchot, Maurice. (1994). *El paso (no) más allá*. (C. De Peretti, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice. (2007). *La amistad*. (J. A. Doval Liz, Trad.) Madrid: Trotta.
- Blanchot, Maurice. (1969). La inspiración. En M. Blanchot, *El espacio literario* (V. P. Jinkis, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Chaparro, Rafael. (1992). *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura.
- Derrida, J. (s.f.). *A Maurice Blanchot*. Obtenido de Derrida en castellano.
- Derrida, Jaques. (1997). Cómo no hablar. Denegaciones. En J. Derrida, *Cómo no hablar y otros textos* (págs. 13-59). Barcelona: Proyecto A Ediciones.

- Derrida, Jaques. (1998). *De la gramatología*. (O. D. Ceretti, Trad.) México: Siglo XXI.
- Derrida, Jaques. (1998). Firma, acontecimiento y contexto. En J. Derrida, *Márgenes de la filosofía* (C. González Marín, Trad., págs. 347-372). Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jaques. (1957). La Farmacia de Platón. En J. Derrida, *La diseminación* (págs. 91-263). Madrid: Fundamentos.
- Dick, K., & Ziewing, A. (Dirección). (2002). *Jacques Derrida, The Movie* [Película].
- Dionisio, P. (1990). *Obras Completas*. (M. Theodoro, Ed.) Madrid: BAC.
- Dussán, Pablo García (2005). *La narrativa colombiana: una literatura "thanática"*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hegel, G. (2007). *La fenomenología del espíritu*. (J. A. Díaz, traducción inédita.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Heidegger, M. (2003). *Aportes a la filosofía (Acercas del evento)*. (D. V. Picotti, Trad.) Buenos Aires: Almagesto.
- Heidegger, M. (1999). *Introducción a la metafísica*. (A. Ackermann, Trad.) Barcelona: Gedisa.
- Heidegger, M. (2000). Qué es metafísica. En M. Heidegger, *Hitos* (H. Cortés, & A. Leyte, Trads.). Madrid: Alianza.
- Hernández, M. (1992). El man de los andes. *La Prensa* .

- Kojève, A. (1972). La idea de la muerte en Hegel. En A. Kojève, *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*. Buenos Aires: La Pleyade.
- Silva, Juan Manuel (1995). *"Opio en las nubes y otras novelas ácidas"*. Gaceta NQ 29. Bogotá: Colcultura.
- [HTTP://AMBULANCIACONWHISKY.BLOGSPOT.COM/](http://ambulanciakonwhisky.blogspot.com/)