



programa de teoría crítica

Vol.8 / N°1 / 2026

www.eeaa.cl

DOSSIER III:

Lecturas de Marcel Proust

escrituras
amERICANAS



escrituras americanas

www.eeaa.cl

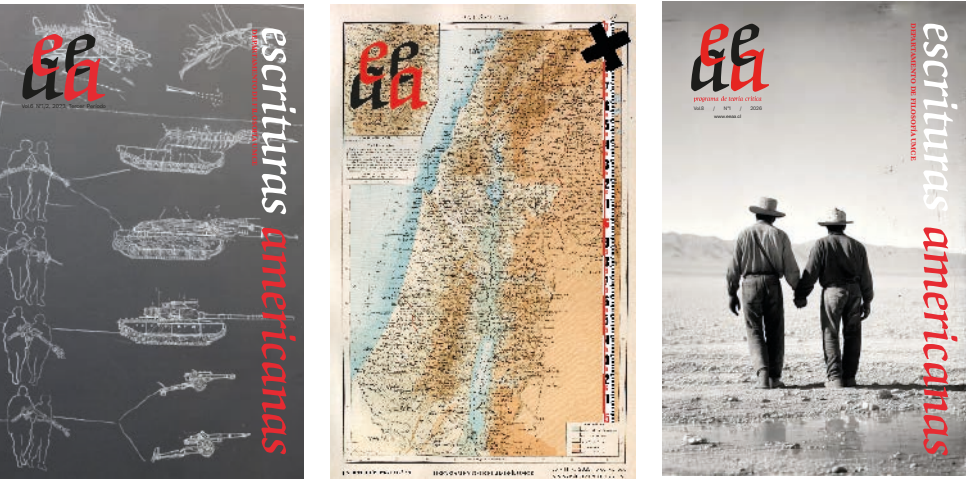
Primera serie, año 2014/2015



Segunda serie, año 2016-2021



Tercera serie, año 2023-2026



.....

Coordinadores: Alejandra Castillo / Willy Thayer • **Comité de edición:** Mauricio Rojas, Gonzalo Díaz-Letelier, Gerardo Muñoz, Elizabeth Collingwood-Selby, Sergio Villalobos-ruminott, Juan Leal, Andrés Ajens, Ingrid Valenzuela, Mauricio Gonzalez, Rudy Pradenas • **Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación**
Rectora: Solange Tenorio Eitel • **Decana Facultad de Filosofía y Educación:** Ximena Acuña Robertson
Director Departamento de Filosofía: Claudio Ibarra Varas • Avenida José Pedro Alessandri 774 / Ñuñoa, Santiago de Chile / Correo electrónico: escriturasamericanas@umce.cl • Diseño y diagramación: José Aguayo Morales
ISSN: 0719-3416 Versión en línea • Se permite la reproducción parcial o total citando debidamente la fuente.

Portada: Imagen de Felipe Rivas San Martin, en *Un archivo inexistente*. Santiago, Écfrasis ediciones, 2024.

Índice

- 07 Imagen tiempo
Willy Thayer
- 14 Chimuchina Ruiz Proust
Andrés Ajens
- 28 Tiempo, simultaneidad y escritura. Blanchot,
sobre la escritura de Proust, el relato puro
Mauricio Rojas Peña

Imagen tiempo

Willy Thayer

[...] el tiempo quiere decir muchas cosas [...]. Por ejemplo, estamos viviendo acá esta entrevista que se desarrolla desde las once y media hasta las doce y media, una hora. Ahí tienes una secuencialidad. Y dentro de esa secuencialidad aparecen y desaparecen las duraciones múltiples. A ratos quién la está viendo se aburre, se distrae, a ratos vuelve. Mientras tanto está funcionando la memoria, muchas memorias. Tiene puestas unas tostadas en la cocina y no se puede olvidar porque se le va a llenar la casa de humo, pero también se acuerda de su infancia, al mismo tiempo que tiene que pagar el arriendo al día siguiente. Esos tiempos no son el tiempo duración, son estructuras artificiales que se dan una sola vez, y no pueden esculpirse. [Para esculpir el tiempo] he encontrado una solución provisoria ahora que estoy haciendo *En busca del tiempo perdido*. Mi solución provisoria es estructurar estos bloques sin romper completamente las duraciones que residen dentro de ellos, estructurarlas entorno a un núcleo que es una suspensión, un cuadro de suspensión, un *tableau vivant*. Cada escena, cada bloque lleva una fuerza centrípeta que es este cuadro en suspensión. ¿Qué quiere decir <<un cuadro de suspensión>>? De alguna manera tengo que hacer que la escena vaya progresando hacia el centro. Y después, cuando siga adelante, vaya alejándose de ese centro.

Raúl Ruiz¹.

“El cine es un arte del tiempo ... el tiempo pertenece a la naturaleza de cada imagen”², lo reiteramos más arriba. “La vida está llena de tomas demasiado largas o demasiado cortas. El tiempo se pasa volando o se hace eterno”³. “En *La hora del lobo* de Ingmar Bergman, el personaje central (Max von Sydow) propone que dejemos pasar un minuto. Toma un reloj y durante un largo momento no pasa nada, salvo el minuto. Al cabo de una pequeña eternidad, el personaje tiene un ataque de risa que trata de ahogar [...] y explica: no ha pasado ni medio minuto”⁴. “Un minuto vaciado de acciones es larguísimo”⁵. “Los días son interminablemente largos / Sin embargo, las semanas son cortas / Los meses pasan a toda carrera / y los años parece que volaran”⁶. “Hay [...] films que vuelan y sobrevuelan los momentos [...] sin detenerse en ninguno (*El arca rusa*, *Ciudadano Kane*) [...] films que utilizan el tiempo al que se refieren los poetas aldeanos cuando dicen: <<los años vuelan>>. En estos films la música es

Seminario *El problema del tiempo en la obra de Raúl Ruiz y Marcel Proust*, que tuvo lugar Departamento de Filosofía (UMCE), entre julio y agosto de 2025, en formato mesa redonda (cinco sesiones Proust-Ruiz, Proust-Benjamin, Proust-Blanchot, Proust-Deleuze, Proust-Derrida, a partir del visionado de *Le Temps retrouvé*, Ruiz, 1999).

¹ Cf. Raúl Ruiz, “Entrevista con Cristián Warnken” en *La belleza de pensar*, canal 13, 1998, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sDqVGS1jliY&t=1116s> Ruiz, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=sDqVGS1jliY&t=1116s>

² Cf. Ruiz, *Alejandro*.

³ Cf. Ruiz, *Alejandro*.

⁴ Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 303.

⁵ Cf. Ruiz, *Alejandro*.

⁶ Cf. Ruiz, Raúl, citando a Nicanor Parra, *Poéticas del cine*, p. 303.

indispensable. La música, <<que es puro tiempo>>, nos cuenta una historia abstracta que depura los hechos sobrevolados⁷. “En cada film bebemos el agua del <<nunca mismo río>>”. Así en *El tiempo reencontrado*. El film se abre con un río en primer plano, agua siempre otra y distinta, y en paralelo inmediato, esa otra corriente, la música de Arriagada difiriendo de sí, también. Mismo río, misma música, mismos solo en tanto otros, difiriendo de sí. Río y música serial. La cámara ondula parsimoniosa sobre el torrente de agua, en medio del reguero de melodías, elevándose a un <<segundo grado>>, en ese entrecruzamiento, el coeficiente de refracciones y vibraciones. Entra, entonces, el otro río, la escritura de Marcel, las páginas manuscritas sobre la cubierta del escritorio, y el hilo de voz entrecortado del moribundo, su respiración, dictando a Celeste —como Mozart a Salieri en el *Amadeus* (1984) de Milos Forman—. Respiración a penas de Marcel postrado. Las fuerzas de ese cuerpo, todo él una máquina de escribir en tanto máquina de respirar allí donde no quedan pulmones ni atmósferas para hacerlo, como si escribir y respirar solo fuera posible si al respirar produjeras las branquias y el oxígeno, como si para pintar tuvieras antes que pintar los colores que requieres para pintar (la paradoja de la condición como resultado), o como si para recordar tuvieras que fabricar el recuerdo de un inmemorial que nunca existió, una especie de <<afecto sin afección>>, de *saudade*.

El cine, la escritura de Ruiz es esa respiración. Tiene su alegoría en el resoplo de fondo de Marcel en *El tiempo reencontrado*, o en *El pulpo* de Painlevé, su extensa cita en *Ballet Acuático*⁸.

Al río de agua y de sonidos, se suma el río de recuerdos que Marcel repasa al ir revisando el montón de fotos que sin ninguna causalidad interna, ninguna historia concatenada, le ha pasado Celeste. La declinación de las fotografías en esta escena de agonía dispuesta al inicio de la película, toma lugar según el ritmo en el que, como se suele decir, en la hora última le sobreviene al moribundo el resumen de su vida. En este caso le sobreviene como un desfile de retratos, una galería de fantasmas⁹. Desfile de retratos a la vez que procesión de nombres propios: “Odette, abuela, los Verdurins, mamá, papá, Cottard, Robert, abuelo, Rachel, Gilberte, y yo”). Esta secuencia de nombres que rondan una vida, dispuestos al inicio del film, performan también como sinopsis o anuncio del <<reparto>> de los personajes que nos disponemos a ver. Nos detenemos en la última escena del desfile de fotografías, en el retrato de Proust-infante aún, auscultado por la imagen cinematográfica de Proust-adulto en los finales de su vida. Como si la imagen cinematográfica se despidiera de su infancia precursora, la fotografía, abriéndose ese otro río de espejos y reflejos entre el cine y la foto, pero también entre el cine y la pintura, y el cuadro viviente, y la televisión, la serial y el teatro, y la escultura, y la novela. Reflejos y espejos que tienen lugar en la inmanencia de la medialidad cinematográfica, la imagen moviente.

A medida que transcurre *El tiempo reencontrado*, no es sino el río de imágenes “que se mueven en distintas direcciones y velocidades, desplegándose y replegándose como en el interior de un equipaje”¹⁰ brincando cerro abajo, revolviéndose en caleidoscopio, dando lugar, según el giro, “a una variedad de apariciones y desapariciones

cuya lógica se nos escapa [...] y que tiene como rendimiento hacernos ver la imagen inmóvil que está detrás del encadenamiento irreversible de los hechos”¹¹. Desde el inicio el film se realiza en *flash backs* directos de secuencias-escenas-datas saltando de unas a otras, pero también unas en otras, de modo que el film se resuelve en una ronda fantasmal de tiempos-materias-memorias que cifran este otro fósil, protagonista de este film, que es el cuerpo/mutante de Proust, todo él una máquina de respirar en tanto máquina de escribir, decíamos, en tanto máquina de recordar, se añade ahora, lo que no termina de recordar, de escribir, de respirar: la memoria, lo inmemorial, el tiempo. Corre el film saltando rizomáticamente de un recuerdo, una data a otra, en medio de la memoria-cuerpo-mundo en el que se cifra la singularidad de Proust, esa traza-materia-firma. “Quien sienta fascinación por los íconos rusos o griegos sabrá de qué estoy hablando: la mayoría de los íconos se presenta como una exposición de escenas piadosas, un poco a la manera de los *cartoons* [...]. Pero esas imágenes [...] fijan de tal modo los momentos de una historia eterna, que nos empujan hacia un juego combinatorio [...] en la que la Crucifixión coexiste con la Anunciación (anticronía) y personajes de diferentes épocas participan de una misma escena”¹². En la turbulencia de ese espejeo lo que parece desplegarse, mucho más o mucho menos que una lógica, es una imagen inmóvil pero mutante. Esa “inmovilidad borboteante”¹³, como la de un acuario doméstico sobrepoblado de peces, sería la imagen ronda, la imagen cinematográfica de Ruiz¹⁴. Una imagen terminal-germinal, una imagen inmóvil en turbulencia, configurada por las peripecias que unifica, pone en forma y a las que da consistencia; siendo a la inversa, también, ella configurada y modificada por tales peripecias, así como un pantano activo configura y es configurado por sus ingredientes, análogamente a un aparato psíquico. “Lo que postulamos es que la coherencia de las imágenes que se acumulan en la superficie de la pantalla no van hacia ni provienen de una historia resumible en palabras; surge más bien de un modelo abierto que percibimos a veces como una imagen-madre de la que proceden todas las imágenes que vemos, pero que tiene también la propiedad de dejarse modificar por las imágenes que la muestran y la ocultan”¹⁵. Habría “una interacción entre la imagen inmóvil y la tempestuosa ebullición de imágenes en mosaico que la envuelven”¹⁶. El cine de Ruiz, “temporal de tiempos”¹⁷, especie de danza abstracta, de espectros no identificables simplemente, que se substituyen unos y otros vertiginosamente, hasta el momento en que se produce una cristalización inesperada que instala ahí adelante una imagen mutante de “cerca de dos horas”¹⁸, a veces menos, a veces más.

“Un viejo refrán de Hollywood pretende que una cinta tiene éxito cuando el espectador logra identificarse al protagonista: es él quien conduce la acción, es él quien debe vencer. Yo creo más bien que en un film digno de ser visto uno debe identificarse con el film mismo y no con uno de sus personajes. La identificación debe hacerse con los objetos manipulados, con los paisajes, con los múltiples personajes, desdoblamiento este que solo puede tener lugar una vez pasado, sobrepasado,

¹¹ Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 163.

¹² Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 163.

¹³ Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 163.

¹⁴ Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 163.

¹⁵ Ruiz, *Poéticas del cine*, 164

¹⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 164.

¹⁷ Ruiz, *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 315.

¹⁸ Ruiz, *Poética del cine*, p. 20

⁷ Cf. Ruiz, *Diario*. V. II, p. 574-5

⁸ Ruiz, (dir.), *Ballet acuático*.

⁹ En una respiración fragmentaria, de “lista china” o <<vasija quebrada>>, en que la totalidad no recomponible de la unidad de una vida resplandece, cada vez, en la singularidad del escorzo (o foto). Tan cerca y tan lejos, a la vez, de la galería de retratos al final de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, en que las pinturas comparecen bajo la enseña del recuerdo (*Erinnerung*) absoluto.

¹⁰ Cf. Ruiz, *Poéticas del cine*, p. 163.

el punto hipnótico [...] Antes del punto hipnótico estamos delante de un espectáculo; las imágenes vienen a nosotros. Ahora, sobrepasado el punto hipnótico, habría que decir que las imágenes despegan del aeropuerto que somos nosotros, y se van volando hacia la película que vemos. Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados [su diégesis]; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible. Un buen profesor de construcción dramática podrá pretender, de todos modos, que lo que nos sucede no es otra cosa que aburrimiento”.¹⁹

Otro momento ejemplarmente temático de la temporalidad en *El tiempo reencontrado* es el de Marcel esperando en la biblioteca/salón el comienzo del segundo movimiento de un concierto que se ejecuta en el salón del lado —concierto al que no ha podido entrar por llegar tarde—, y sin tener nada que hacer en ese tiempo suspendido de la espera (como en las lentas demoras en un aeropuerto), recorre cada uno de los sillones, se sienta secuencialmente en ellos emulando las poses cortesanas en la conversación de etiqueta, sin que nada pase. Sin que nada pase mientras todo empieza a pasar, a durar, es decir, a mutar. Toda <<acción>>, los desplazamientos y gestos de Marcel en esa sala, cuando revuelve con la cucharita el terrón de azúcar en la tasa de té; cuando va de sillón en sillón; cuando cambia de ángulo según la posición de cada sentada; cuando se encamina hacia los libros y abre uno; o cuando elucubra la huida del presente hacia el tiempo puro de los paraísos, los tiempos perdidos; paraísos y tiempos del recuerdo que duran sin presencia; o cuando la huida del presente de la biblioteca/salón en el <<tin tan>> de la cucharita golpeando la porcelana de la taza que lo lanza en *flashback* hacia el <<tin tan>> de un mazo de hierro golpeando en el eje de una rueda de tren, en medio de un paraje en que este no debió detenerse; o el milagro de una analogía como la del sabor de la magdalena que te hace percibir después lo que había ocurrido antes sin que te percataras; o el perfume de una servilleta que te lanza, en *flashback* también, al aroma de otra de veinte años atrás, retroproyectando a Marcel en el cuarto de un hotel con sus ventanas abiertas de par en par, los ruidos de las aves, el cielo inmenso recostado sobre el mar, el viento en las cortinas, y casi corriendo por el borde de las aguas, seis mozos cargando una pesada escultura que depositan para descansar allá abajo, a media distancia, frente a su ventana, sobre la arena, a pocos metros de la resaca de las olas. Imagen esta de la escultura en el borde del oleaje que se une a la secuencia (y saltamos a *Muerte en Venecia* de Visconti) en la que Mahler todo en sus ojos contempla al niño/efebo que entrando/saliendo del agua se ha convertido en el nacimiento de Venus (*Venus saliendo de las aguas*). Bruscamente, gracias al corte simple, volvemos a la actualidad de la biblioteca otra vez, pero cargada ahora con la intensidad de los tiempos-recuerdos, circuitos-mundos cinematográficamente escritos, escenificados, que multiplican la actualidad de la biblioteca difiriéndola en un haz de presentes anacrónicos estallando en un ahora disyunto. Tal vez “Henri Bergson —otra vez la referencia— que tendía a restar importancia a un presente que se desvanecía bajo sus ojos entre el flujo y reflujo del pasado y del futuro, debió interesarse en ese momento privilegiado, cuando el pasado y el futuro se escinden [...] dejando transcurrir un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo [...] instante privilegiado [...] que sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma [...] mientras los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen” en

¹⁹ Ruiz, *Poética del cine*, p. 136.

un presente que es pura lejanía²⁰. Esos poco más de cinco minutos cronológicos de film en la biblioteca “se eternizan al pasar”²¹. Son breves minutos en que el vacío de acción abre, al transcurrir, el tiempo eterno de la pura mutación. Está la sala de la biblioteca, las murallas con anaqueles de libros, las ventanas, la luz entrando por ellas, los muebles, las alfombras, y Marcel en medio de ella sin hacer nada esperando. Cruje la sala, entonces, en cada paso, chasquea el piso, resuella la respiración, resoplan levemente los sillones con cada sentada, musitan las telas con la fricción, campaneala la cuchara al revolver el terrón de azúcar en la taza de té, el <<tic tac>> desaparecido del reloj de la habitación se va tomando tenuemente el audio de la escena como avisando que en cada tic o en cada tac, en cada resuello, en cada sonido, el cuerpo de la habitación, el cuerpo del film, el cuerpo del espectador, el cuerpo del universo, sin hacer nada, sin acción alguna, muta, pasa, y los ojos de Marcel en la biblioteca contemplan como va mutando el tiempo, análogamente a como los ojos de Marcel, moribundo en la habitación del fondo de la casa, contemplan el apagarse de la tarde mientras una algarabía de voces y gritos infantiles jugando, entra por la ventana. Todo ese movimiento traslaticio se ha vaciado de acción y abierto como sintaxis de mutación en la cual el presente del salón ha quedado bailando en los presentes intempestivos que el film construye. Tal como el terrón de azúcar se vuelve abstracto, licúa su representación en la tasa de té que la cuchara revuelve, los desplazamientos de sillón a sillón de Marcel, el tiempo cronológico de cada desplazamiento, y la topología de ese recorrido, se van gasificando en una temporalidad sin presente estable, localizable; así como en *La expropiación*, la actualidad cronológica del gobierno de la Unidad Popular y su programa agrario, se vuelve una brizna temporal más en la tolvenera de fantasmas intempestivos en el rayo de luz que cruza el universo oscuro de una sala de cine. A la vez permanecemos en la biblioteca con los recorridos de Marcel, a la vez estamos años atrás en ese tren detenido en un paraje de perforce, a la vez nos encontramos en esa pieza del hotel a las orillas del mar donde Marcel de 20 años mira desde la ventana la estatua que unos mozos abandonaron al borde del agua, al mismo tiempo estamos en el dormitorio de Marcel niño acompañado por su madre que comienza a leer un libro, el mismo que Marcel ha reencontrado en la biblioteca-salón mientras espera por el concierto; pero al mismo tiempo estamos en la escena de Marcel agonizando en un dormitorio mientras repasa fotografías. Escena esta última, la de la agonía en el dormitorio, que comparece como la escena de las escenas del film, escena de las escenas de *El tiempo reencontrado*, o de los tiempos reencontrándose en la agonía de Proust, en esa ronda inmóvil del moribundo asaltado sin causalidad lineal, por imágenes de la infancia, de la juventud y la adultez, pasajes intensos de los amores, los miedos, las vergüenzas, tiempos todos que aproximándose se gasifican en esa oquedad abierta que es el film, escena de las escenas que se inscribe, sin embargo, también, como una más de las escenas del film. Del film Ruiz/Proust. O del film Ruiz/*Klimt*, toda una ronda de imágenes también, en su *Klimt*, imágenes que se licúan como el terrón de azúcar en la tacita de té²², pero en torno a la ronda de este otro moribundo (Klimt). Circuitos escriturarios lejos de un tiempo recobrado, y más bien como tiempos encontrándose como film.

En un pasaje memorable, Georg Sebalde describe la visita que una amiga hace al colegio en el que treinta años antes estuvo sentada con sus compañeros de clase.

²⁰ Ruiz, *Poética del cine*, p. 21-22.

²¹ “[...] el cine se eterniza en lo visto al pasar”. Ruiz *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 315

²² Ver Ruiz, (dir.), *El tiempo reencontrado*.

Al volver a esa sala treinta años después, encuentra al mismo profesor diciendo las mismas cosas que decía treinta años antes, como si el tiempo no hubiera pasado, pero hubiera pasado. Al salir más tarde del colegio, se derrumba y estalla en llanto, porque lo ya sido entonces con todo lo que confluía ahí, los niños con que compartía, los retornos a casa en que esperaba su madre, el viento en las arboledas, los olores del pasillo, los sonidos del paisaje ahora tan cambiado, todo seguía ahí coincidiendo, pero intempestivamente. No se trata de que recuerde lo feliz que era en la infancia perdida, ni vulgaridades de ese tipo, sino que efectivamente ha retornado (a) la infancia actualizándose intempestivamente en ella. Se avizora, entonces, que el tiempo, la memoria, los recuerdos, son algo muy distinto de lo que a diario se piensa.

El cine-ronda se anuncia y enuncia así como un cine de mutación. “Cada vez que veía una película tenía la impresión de hallarme en otra, inesperada, diferente”²³, “situado al mismo tiempo en la secuencia narrativa que se da a ver y en el potencial simbólico de las imágenes, los sonidos que demultiplican el contexto narrativo”²⁴, desestabilizándolo. Así, “en la secuencia de una mano en llamas se va sobreimpri-miendo el rostro de una mujer mirando en éxtasis una cruz perdida entre las nubes del cielo, la que resulta ser un avión DC6 en que un amante viaja a Nueva York. Estamos viendo a la vez, entonces, *Juana de Arco* de Theodor Dreyer y *Casablanca* de Michel Curtiz”²⁵. En *Las almas fuertes* —film sobre un afecto mutante—, la fuga de una campesina con su amante, los bruscos cambios de contexto que la circulación le impone, la vuelven vidente —y a nosotros con ella— hasta lo insoportable. Ya no ve en el mundo, sino que ve el mundo desde el que ve. Ya no ve los parajes, sino el ojo de los parajes. Se va exiliando paulatinamente no de los lugares del mundo, sino del mundo de los lugares, de la condición misma del mundo que la sostenía y asfixiaba, hasta volverse afirmativamente una “exote”, una huérfana errante sin mundo por el mundo. El film activa un enjambre de pasiones, se va externando en afectos sin contorno, imprecisables, que activan el androcidio como condición de su videncia.

Un cine, entonces, en que ninguna imagen, ningún presente, se presenta a sí sin estar dislocado de sí. Un cine en que el presente, cual fuere —el de la lluvia en la ciudad natal, el de un olor a harina tostada en un desayuno colectivo del internado, el del volado de un vestido en un sueño o al voltear justo una esquina, el del zumbido de los insectos al caer la tarde en un continente lejos de casa, el del vaho del cadáver en la ventanilla del ataúd del profesor—, se gasifica en circuitos de tiempo más y más amplios que se aproximan a diversos presentes sin llegar a palpar el borde de ninguna actualidad que no se convierta en la intempestividad de otra, y así, rachas de tiempo como ráfagas de iluminación en un día asoleado con vientos y nubes. Como si no existiera ni hubiese existido nunca un instante, una historia, un presente que no fuera pura aproximación, ronda de acercamientos que juegan al ahora que solo llega bifurcándose. A no ser, claro, el del presente mortuorio del querer representar, inmovilizar, detener, propio del cine de acción y de la interpretación cronológica del tiempo. En un cine del tiempo no solo no se arriba dos veces a la misma imagen; no se llega siquiera a una, a su río que pasa sin hacer actualidad que no sea a la vez virtualidad de otra.

Cine del tiempo, entonces, el de Ruiz, a contrapelo del cine historicista según temporalidades presentes a sí: cronologías del tipo ayer, hoy, mañana, hace veinte días,

²³ Ruiz, *Poética del cine*, p. 124.

²⁴ Cf. Ruiz, *Poética del cine*, p. 125.

²⁵ Ruiz, *Poética del cine*, p. 128.

un año atrás, tres siglos, la semana entrante, el mes que viene, en unos minutitos más. Cronometría que rige el funcionamiento de la percepción-acción-consecución, funcionamiento del que no podríamos prescindir, y en el que a diario, milímetro a milímetro nos desplazamos. Comprensión instrumental cotidiana del tiempo que dispone efectivamente la vida como pragmática *entertainment*, coincidiendo con la diégesis temporal hegemónica del cine. Y por mucho que la de Ruiz constituya una temporalidad dislocada desagregándose en una multiplicidad sin presente a sí, la plasticidad del calendario y su rosa de los tiempos los organiza como demoras, diferimientos, distracciones, negligencias acotables dentro de la instrumentalidad cronológica.

La sola medialidad, la materialidad de la “película” (piel), (cine analógico claro en este caso), antes de toda sobreescritura en ella, constituye ya un enjambre temporal, (in) memorial de testificaciones. Si las materias son memorias, y las medialidades materias, la medialidad cinematográfica caso a caso, será de suyo archivo de memorias, de testificación que no cierra; archivo sobre el que la escritura, el montaje, la sobreimpresión cinematográfica re-traza calculando el montaje y la cocinería exacta entre cantidades ignotas. No solo la memoriosidad de la «película» hecha de “huesos hervidos de caballo y de vacunos de matadero urbano que la Kodak comerció como negativos de luz hasta el escándalo de 1999”²⁶; también la multiplicidad de materias/fibras/memorias de medios y accesorios del *set* cinematográfico, pantallas, circuitos de exhibición, públicos diversos, todo ello al menos como palimpsesto transmedial, están hechos de tiempo-testificación. Así, cada film en tanto medialidad-materias-archivo, escritura y montaje, es un *environment* de heterocronismos, coexistencia, exposición sinóptica de tiempos que no hacen presente. Las memorias anteriores al film, las memorias durante la escritura del film, las memorias de la cifra montada del film, su distribución, los recorridos, la temporalidad del espectador y su proyección sobre la proyección, etc., se agolpan sobre la pantalla. Con ellos, en ellos, ha de cocinar la escritura para que el film, su *tempo*, su imagen, sus memorias, no hagan grisalla.

²⁶ Véase Alec Klein, «Company Grinds Cow Remains, But Keeps Costs Close to the Bone». En *The Wall Street Journal*, 18 de enero de 1999. Disponible en: <https://www.wsj.com/articles/SB916612340706719000>. Cf., Raúl Ruiz, «Máquina solar, noctámbula», p. 26; Ruiz, Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 329.

Chimuchina Ruiz Proust²⁷

Andrés Ajens

±

De etimografía incierta, oscura, al decir de la tan real como irreal Academia de la Lengua, que en su entrada *chimuchina* da: “Coloq. Chile. Conjunto de cosas sin orden ni concierto”. Suerte de racha chilena (dicción) entonces, alias *majamama* (otro chilenuismo, según la RAE).²⁸ Otros diccionarios (etimológicos y/o de americanismos), a esta especie de *lista china* o *miscelánea* sin pies ni cabeza, agregan “chisme, habladuría, embrollo”. Como la *talla*, la *majamama* y la *lista china* (en parte en chimuchina) fuera suerte de *shibboleth* ruiziano; santo y seña, al decir de Ruiz, término de paso. Dicha sea de paso, entonces, si la *china* de esta chimuchina pudiera eventualmente enlazarse con el quechua *china* (“criada, moça de servicio”, al decir de González Holguín, 1608) y aun con el mapuzungun *china* (tomado, como otros términos, del quechua), ‘nombre que tenían las esclavas de los caciques’, al decir de Augusta (1916), *chimu* no parece vincularse con lengua conocida alguna. Y/o, dicha sea de cuajo, tal vez nomás con el italiano *chimosina*, ‘cuajo’. Pero esta última hipótesis no tiene pies ni cabeza, suerte (ella misma) de majamama y/o chimuchina. ¿Por qué? Porque incluso si se tiene *chimuchina* como una variante (chilena) de *chamuchina* (‘cosa de poco valor’, ‘populacho’, ‘desorden, alboroto, especialmente de niños’, etc.), esta última tiene curso sólo en Centro y Suramérica, y no en España, al decir de la dicha Academia.

±

Raúl Ruiz:

Serge Daney [crítico de cine francés, asociado por un tiempo a los *Cahiers du cinéma*] distinguía dichos films [los que no permiten responder a la pregunta: ¿De qué habla este film?] de los productos de la industria, invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estadía organizada.

A lo que Ruiz añade:

Lo que vuelve único el auténtico viaje [el auténtico film] son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, **los hallazgos inexplicables**, además de **las pérdidas de tiempo, tiempo perdido y recuperado al término del film**. Mientras que en el caso de un viaje organizado, el placer equivale al **respeto sádico del programa**.

R. Ruiz (“Por un cine chamánico”, in *Poéticas del cine*, traslación de W. Rojas).

²⁷ Textil leído (en parte) en el seminario abierto “El problema del tiempo en la obra de Raúl Ruiz y Marcel Proust”, Departamento de Filosofía, UMCE, 10 de julio de 2025.

²⁸ De *Tres tristes tigres* (1968), Raúl Ruiz lo habrá dicho tal cual: “es una majamama” (en entrevista con René Naranjo, en la revista de cine Mabuse).

±

Walter Benjamin (quien no sólo se leyó completo *À la recherche du temps perdu*, sino que también tradujo al alemán tres de sus siete tomos):

La relación de Proust con la existencia sin duda tiene algo [*etwas*] de esta **sádica curiosidad** [*sadistischen Neugier*].

A lo que añade:

Hay pasajes en los que, con sus preguntas, Proust lleva la vida hasta el extremo, y otros pasajes en los que se sitúa ante un hecho que afecta el corazón como un maestro sádico [*ein sadistischer Lehrer*] ante el niño que tiene intimidado, para luego obligarle con gestos equívocos, y con unos pellizcos y tirones que están **entre la caricia y la tortura** [*zwischen Liebkosung und Quälerei*], a **revelar finalmente un secreto** que tal vez ni **siquiera sea real**. Así, **las dos grandes pasiones de Proust —el sadismo y la curiosidad** [*die Neugier und der Sadismus*]— **coinciden** en que nunca pueden darse por satisfechas con hallazgo alguno: en todo secreto creen que se oculta encerrado otro más pequeño, y en este otro más pequeño aún, y así sucesivamente, de modo que el descenso de tamaño incrementa la importancia de aquello que buscan.

W. Benjamin (“Diario de París”, 18 de enero, c. 1932).

±

Benjamin:

Una posible conexión entre la generosidad [sentimental] de Baudelaire [*generosité de coeur*] y **su sadismo** se puede ver en el retrato de Mademoiselle de Vinteuil que en Proust, por cierto, probablemente fue concebido como **un autorretrato**: “Los sádicos [o sádicas: *Les sadiques*] del tipo de Mlle. Vinteuil son seres tan puramente sentimentales, tan naturalmente virtuosos, que incluso el placer sensual les parece algo malévol, el privilegio de los malandras [*méchants*]. Y cuando ellos se conceden a sí mismos librarse a aquello un momento, es en la piel de los malandras que tratan de entrar y de hacer entrar a su cómplice, de manera de tener un momento de ilusión de haberse evadido de su alma escrupulosa y tierna en el mundo inhumano del placer”. (Proust, *Du côté de chez Swann*, traslape nuestro).

Cabe pensar también —añade Benjamin— remitir a la nota de Anatole France sobre el erotismo de Baudelaire [que antes habrá citado]. Cabe preguntarse, con todo, si todo sadismo se estructura de la misma manera, ya que el concepto de mal que Proust confronta parece excluir la consciencia. La relación sexual entre parejas humanas (a diferencia de las animales) incluye la consciencia y, por tanto, quizás también incluya el sadismo en mayor o menor grado. La reflexión de Baudelaire sobre el acto sexual tendría, por lo tanto, más peso que esta alegación proustiana.

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Anotaciones y materiales [J 89 a, 3]

±

En *Zum Bilde Proust* (c. 1929), que puede traducirse tanto como “Para la imagen [un retrato] de Proust” y a la vez como “Hacia la imagen de Proust” (hacia la imagen que el propio Proust crea, en parte, de sí y de su obra, o hacia el tratamiento de la imagen en Proust), de Benjamin, leemos:

Cocteau se ha dado cuenta de lo que de derecho hubiese tenido que ocupar en grado sumo a todos los lectores de este creador y de lo cual, sin embargo, ninguno ha hecho eje de su cavilación o de su amor. **En Proust vio el deseo ciego, absurdo, poseso, de la dicha** [*Glücksverlangen*]. Brillaba en sus miradas, que no eran dichosas [*nicht glücklich*]. Aunque en ellas se asentaba la dicha como en el juego o como en el amor. Tampoco es muy difícil decir por qué esa voluntad de dicha, que paraliza, que hace estallar el corazón y que atraviesa las creaciones de Proust, se les adentró tan raras veces a sus lectores. El mismo Proust les ha facilitado en muchos pasajes considerar su “oeuvre” bajo la cómoda perspectiva, probada desde antiguo, de la renuncia, del heroísmo, de la ascesis. [...] Pero hay una doble voluntad de dicha —agrega Benjamin—, una **dialéctica de la dicha** [*Dialektik des Glücks*]. Una figura himnica de la dicha y otra elegíaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado ahí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una vez más, la eterna restauración de la dicha primera, original. Esta idea elegíaca de la dicha, que también podríamos llamar eleática, es la que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo.

W. Benjamin, “Zum Bilde Proust” (‘Una imagen de Proust’); trad. De J. Aguirre.

±

Casi al comienzo de *El libro por venir* (1959), Blanchot le dedica una suerte de umbral a la “experiencia” de Proust. Su inicial fraseo:

¿Puede existir un *relato puro* [*récit pur*]? Cualquier relato, aunque sólo fuese por cortesía, procura disimularse en la espesura novelesca. Proust es uno de los maestros de este disimulo. Todo ocurre en él como si la navegación imaginaria del relato, que conduce a otros escritores a la irrealidad de un espacio centelleante, se sobrepusiera a la navegación de su vida real, la que llevó, en medio de las trampas del mundo y por *el trabajo destructor del tiempo*, hasta el punto en que encuentra al acontecimiento que permite cualquier relato (traslape nuestro).

Luego, en un acápite que llama “Los cuatro tiempos”, Blanchot analiza diversas formas de temporalidad y/o temporalización de *En búsqueda del tiempo perdido* (Blanchot afirma que son más, pero él se detiene en estos cuatro):

El tiempo: palabra única en la que se depositan las experiencias más diferentes, que **Proust ciertamente distingue con su vigilante probidad, pero que, al superponerse, se transforman para constituir una realidad nueva y casi sagrada**. Recordemos solamente algunas de estas formas. Primero [1], tiempo real, destructor, el Moloch temible que produce la muerte y la muerte del olvido. [...] Tiempo [2], y sin embargo el mismo, que por esta acción destructora nos da también lo que nos quita, e infinitamente más, ya que nos ofrece las

cosas, los acontecimientos y los seres **en una presencia irreal que los eleva** hasta ese punto en que nos conmueven. [...] Ahora bien —continúa Blanchot—, el tiempo es capaz de un juego aún más extraño. [3] Tal incidente insignificante, que tuvo lugar en un momento preciso, por lo tanto pasado, olvidado, y no solamente olvidado sino desapercibido, he aquí cómo **el curso del tiempo lo devuelve**, y no como un recuerdo, sino como un hecho real, y que acaece de nuevo, **en otro momento del tiempo**.

Así, el pie que tropieza contra los adoquines mal ajustados del patio de Guermandes es, de repente —nada más repentino—, el mismo pie que tropieza contra las baldosas desiguales del Batisterio de San Marcos; el mismo paso y no “un doble, un eco de una sensación pasada... sino esta misma sensación”, incidente ínfimo, conmovedor, que desgarró la trama del tiempo y mediante este desgarró nos introduce en otro mundo: [4] fuera del tiempo [*hors du temps*] —dice Proust [con precipitación (*avec précipitation*) —dice Blanchot (*fuera del tiempo —dice Proust con precipitación*, traduce Pierre de Place, en Monte Ávila editores)]. Sí —afirma [Blanchot, citando a Proust]—, el tiempo está abolido [...] He aquí, pues, el tiempo que borra el tiempo mismo; he aquí la muerte, esta muerte que es obra del tiempo, suspendida, neutralizada, hecha vana e inofensiva. ¡Qué instante! Un momento “liberado del orden del tiempo” y que recrea en mí “a un hombre liberado del orden del tiempo” [*un homme affranchi de l'ordre du temps*].

Pero en seguida, mediante una contradicción que apenas percibe, por lo necesaria y fecunda que es, Proust, como por descuido, dice que este minuto fuera del tiempo le permitió “obtener, aislar, inmovilizar --en un relampagueo-- lo que nunca se aprehende: un poco de tiempo en estado puro” [*un peu de temps à l'état pur*].

¿Tendríamos que demorarnos tal vez en lo que Blanchot llama “precipitación” [*précipitation*] de Proust, su apuro en declarar tal experiencia del tiempo como fuera del tiempo y, de paso, su apuro en afirmar un tiempo en estado puro? Reiteremos cómo comienza este pasaje sobre Proust en *El libro por venir*: “¿Puede existir un relato puro? Cualquier relato, aunque sólo fuese por cortesía, procura disimularse en la espesura novelesca. Proust es uno de los maestros de este disimulo.”

±

Paul Celan:

¿Es ser [demasiado] exigente [*anspruchsvoll sein*] si se desea, como escritor, que quien lea esté dispuesto a pensar *con* la dicha [*mit dem Gedicht mitdenken*]?” (traslape y énfasis nuestros). Con esta pregunta, Celan cierra una carta fechada el 17 de febrero de 1958, en respuesta a un estudiante de secundaria alemán, quien le había escrito consultándole sobre su poesía. Tal pensar o *copensar* (*mitdenken*), al que el poema da lugar viene asociado en la misma carta a planteamientos que Celan elabora explícitamente en el “Discurso de Bremen” (1958) como en “El meridiano” (1960), en cuanto a la búsqueda de “realidad” [*Wirklichkeit*; dado y/o data] que acontece en el poema —realidad no pre-dada,

realidad (en el lenguaje), a alcanzar. De ahí un par de párrafos que preceden a la pregunta en cuestión:

Poemas son [...] un intento de entreverarse con la realidad [*sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen*], un intento por ganar realidad, hacer visible la realidad. Realidad no es para el poema en absoluto algo preestablecido [*etwas Feststehendes*], dado de antemano [*Vorgegebenes*], sino **algo que está en cuestión, algo que ha de ponerse en cuestión**. En el poema ha lugar algo real, acontece realidad [*Im Gedicht ereignet sich Wirkliches, trägt Wirklichkeit sich zu*]. [...] El poema es sin duda consciente, en tanto que vero poema [y/o vera dicha: *wirkliches Gedicht*], de lo problemático de su comienzo; acercarse a un poema con ideas fijas [*unverrückbaren Vorstellungen*] significa, pues, al menos una anticipación de **aquello que en el poema mismo es objeto de una —en ningún modo acabada— búsqueda**. (Traslación de J. L. Reina Palazón, lev. desviada).

±

[Sabido es que Proust asiste a los cursos de Bergson en el *Collège de France* en 1900 y que 1927, año en que es publicado (póstumamente) *Le temps retrouvé*, es también el año de la publicación de *Sein und Zeit*. De *Sein und Zeit* a *Zeit un Sein* (1961), el “problema” del tiempo (en el afiche, script, guion y/o casi *scénario* de este pequeño seminario), no hace sino desplegarse en las pensantes lides. Problema (¿enigma?), lo que (nos) viene por (caso por) delante, en frente. *À suivre*].

±

Benjamin: “*Más allá del principio del placer* [*Jenseits des Lustprinzips*] es probablemente el mejor comentario sobre la obra de Proust” [GW 5; 679]. El “juego” del *fort-da* (lejos-ahí), desde ya, como estructura mínima, ínfima, del relato: tiempo perdido, alejado, desaparecido, y (luego, al cabo) tiempo encontrado, reencontrado, recuperado. Lo mismo, aparentemente, en Ruiz:

Lo que vuelve único el auténtico viaje [el auténtico film] son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, los hallazgos inexplicables, **además de** las pérdidas de tiempo, **tiempo perdido y recuperado al término del film**.

Pero tal vez no haya que precipitarse: tal vez esta estructura mínima esté siendo desmontada en el auténtico viaje, en el auténtico *cinema* (al decir de Man Ray en 1927 y de Vinicius en 1951) alias *poema en movimiento*. Sin demorarnos por ahora, de cierto, en el raro valor de lo auténtico: del latín *authenticus* (‘original’, ‘que responde a sí mismo’); el latín lo toma del griego *authentikós*, que significa primordialmente y/o también todo lo en relación con un poder de sí en sí; de *authentía* (‘poder absoluto’) y este de *authentés*, ‘quien actúa por sí mismo, que toma la iniciativa y que es dueño de sus actos’ (el vocablo se relaciona por demás con *autós*; ‘mismo’, ‘por/en sí mismo’).

±

Para comenzar a acabar, volvemos al comienzo *Le temps retrouvé*, de Proust. Se trata de un no poco lato fraseo que, en sus desvíos, vueltas y/o revueltas, parece no acabar nunca, lo que resulta más raro aún en franco romance que en castellano (que tiene una tradición barroca acaso más más vasta). Leo la frase *en su lengua* primero, a fin de seguir su sintaxis respiratoria, en parte, *à la lettre*; luego ofrezco una traslación al castellano romance, en vista que la única traducción (al español) que conozco, no la de Borges (que no hay) sino de Berges (Alianza editorial), huele a un inacabable desastre. No sólo porque no sigue ni de lejos las escansiones respiratorias sintácticamente marcadas en la lengua de Proust sino que parece literalmente mimar un texto que no está en parte alguna de *Le temps retrouvé* (*à suivre*)²⁹. *Voilà*, en franca lengua, la inicial, casi iniciática frase de *Le temps retrouvé*:

Toute la journée, **dans cette demeure** un peu trop campagne qui n’avait l’air que d’un lieu de sieste entre deux promenades **ou pendant l’averse**, une de ces demeures où **chaque salon a l’air d’un cabinet de verdure**, et où sur la tenture des chambres les roses du jardin dans l’une, les oiseaux des arbres dans l’autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie – isolés du moins – car c’étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu’on eût pu si elle avait été vivante la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l’apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations des chambres d’aujourd’hui où sur un fond d’argent, **tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures** que vous passez au lit; toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l’entrée, les feuilles vertes des grands arbres **au bord de l’eau, étincelants de soleil, et la forêt de Méséglise**. (Luego, en los párrafos que siguen, se alude a menudo por demás a la traducción, y, de paso, a la memoria involuntaria).³⁰

En traslucine:

Todo el día en esta demora [*démeure*: también ‘morada’, estancia’ y/o ‘habitación’] un poco acaso asaz semi-rural que parece nomás un lugar para darse una siesta entre dos paseos o durante el aguacero, una de esas demoras en las que cada salón parece una glorieta [*un cabinet de verdure*], y en los tapices de los dormitorios, las rosas del jardín en uno, los pájaros de los árboles en otro, se te unen y os hacen compañía, aisladas al menos, porque son tapices viejos en los que cada rosa está lo suficientemente separada de la otra como para que, si estuviera viva, se la hubiera podido coger, cada pájaro meterse en una jaula y, al paso, domesticarlo, sin ninguna de esas grandes decoraciones de los dormitorios actuales en los que, sobre un fondo plateado, **todos los manzanos de Normandía han venido a perfilarse a la japonesa** para **alucinar las horas** que pasas en cama [*vous passez au lit*]; todo el día lo pasaba en mi cuarto [*chambre*] que da al hermoso verdor del parque y a las lilas de la entrada, a las hojas verdes de los grandes árboles a la orilla del agua, brillando al sol, y de Méséglise, el bosque.

²⁹ En la edición de Santiago Rueda, Buenos Aires, 1947, con traducción de Marcelo Menasché, ocurre lo mismo, por lo cual no cabe sino entender que tanto Berges como Menasché siguen otra edición de *Le temps retrouvé*, diferente a la edición príncipe de la NRF de 1927. *À suivre* (bis).

³⁰ Sans doute l’oisiveté même de ceux-là [ces hommes toujours ennuyés, toujours blasés, que sont *les gens trop intelligents pour la vie* relativement oisive qu’ils mènent et où leurs facultés ne se réalisent pas] **peut se traduire** par de la *nonchalance*. Mais, surtout depuis la faveur dont jouissent les exercices physiques, l’oisiveté a pris une forme sportive, même en dehors des heures de sport **et qui se traduit par** une *vivacité fébrile* qui croit ne pas laisser à l’ennui le temps ni la place de se développer *et non plus par de la nonchalance*.

Este mismo fraseo (su comienzo) viene levemente desplazado en *Le temps retrouvé* de Ruiz; el comienzo o co-marca (del tiempo reencontrado: *retrouvé*) no está al comienzo del cinepoema (Man Ray, Vinicius, Alferi *et alii*) de Ruiz, sino una pizca más adelante. Pero como el primer párrafo de Proust, lo que se demora, lo que da vueltas y/o revueltas, ruedas y/o rondas, difiriendo a cada paso su acabamiento, se inscribe en la dicha cinematográfica y, en parte, traslación de Ruiz, cuyas secuencias, casi secuencias y/o inconsecuencias, se suceden morosa, demorosamente, a puro sin apuro, sin apuro ni pausa.

±

En más de una ocasión, Raúl Ruiz habrá *aparentemente* marcado un par de rasgos característicos (analítica mínima y/o provisoria en obra) de toda lista china. [*L*]as listas son, afirma en sus “Apuntes para una poética” (en traslación de W. Rojas), *heteróclitas y exhaustivas, es decir, completas*. O al menos, añade, en *cada lista hay suficientes elementos como para que se pueda presumir exhaustividad* (completitud). Heteróclitas: arbitrarias, dispares, inconexas, sin dios ni ley que las comande, salvo tal vez la misma (repartida) heterocliticidad y exhaustividad en juego. Luego aquilataremos cómo está presunción de exhaustividad se vuelve por momentos, al decir de Ruiz, inoperante. En la entrevista con Pierre-Alexandre Nicaise (quien habrá hecho su D.E.A. en la EHESS sobre el cine de Ruiz), Ruiz retoma los motivos de la exhaustividad y de lo heteróclito, a lo que le añade de paso la risa, la filo-filosófica broma (ergo, todas las listas chinas fueran, en parte al menos, tallas):

Se puede vincular esto [suerte de puntual lista china en la respuesta de ocasión] [con /a] algo que me interesa mucho: **el arte de la lista en la cultura china**, verdadera **manía de listarlo todo que llega hasta Mao Zedong** [y que a la vez este, en parte, “en una fase muy hegeliana de su argumentación contra el formalismo, en especial contra ‘el quinto crimen del estilo estereotipado del partido’”, al decir de Derrida en un pasaje de *La dissémination*, al que volveremos, abomina]. **Los catorce deberes de un buen revolucionario, las seis calamidades, las veinticuatro maneras de hacer un buen poema**, las veintidós formas de mirar un paisaje. **Siempre son cifras precisas y listas exhaustivas**. Son **listas heteróclitas e inconexas**. Usted conoce seguramente *Les mots et les choses* (1966), de Michel Foucault: empieza con una lista heteróclita china citada por Borges. Es una broma. Ahora bien, lo que no sabía Borges era que las **listas chinas son también bromas** porque **la risa es una herramienta filosófica**. Estas listas comenzaron con bromas y terminaron con **cosas más bien serias como las listas taoístas**.

Como adelantamos, en otro pasaje de *Poéticas del cine* el criterio de exhaustividad de la lista china se vuelve inoperante, y sólo queda el rasgo de lo heteróclito, lo inconexo, como si la única ley estructurante de una lista de tal laya fuera el carecer de toda ley estructurante. Haciendo el cuento corto, relata y comarca Ruiz:

En la aduana de Santiago de Chile se puede leer **la lista de animales que no se pueden entrar al país**. Están los perros, gatos, tortugas, loros y varios otros, pero el animal número doce se llama “animales en general”, porque si se pusieran todos, la lista sería larguísima. Y aun en ese caso se podría olvidar al ornitorrinco o al centauro.

Quiero decir que, **no habiendo lista exhaustiva, todas las listas están condenadas a ser heteróclitas e incompletas**. [/] Para contrariar la incompletitud inevitable, ya lo dijimos, están las elipsis, los “etc.”, los “y en general”, los “en síntesis”, los “para hacer el cuento corto”.

Todo ello parece acercar la *lista china* ruiziana a la *enumeración caótica* de Spitzer (1942), a la que Ruiz alude explícitamente en sus *Poéticas*. Spitzer, que rastrea las enumeraciones en literatura desde sus albores (el catálogo de las naves, en *La Odisea*, por caso), pero sujetas aún a un orden (temático y/o formal, poco importa), y que en el barroco español (ejemplarmente) empiezan a disgregarse, sin perder del todo algún principio de unidad y/o unicidad (en Calderón y Quevedo, por caso, para lo cual, de paso, concita el *Trauerspiel* de Benjamin), con la modernidad literaria, y particularmente, con Walt Whitman, se vuelven enumeraciones sin dios ni ley, caóticas. Spitzer asocia este procedimiento a cierta incierta extrañeza radical de la experiencia de la vida moderna (aunque evita u olvida enlazarla con alguna eventual exploración y/o escritura an-árquica³¹). Y cita, entre escritores de lengua castellana, en parte a Darío, pero principalmente a Pedro Salinas y a Pablo Neruda. De Neruda cita varios ejemplos de “enumeración caótica”, concluyendo con el bien conocido remate de *Walking around*:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

Borges, que cita más de una vez a Spitzer, y que echa manos tempranamente al modo de la lista china (como ya recordamos, citando a Ruiz citar a Foucault citando a Borges, en epígrafe de *Les mots et les choses*) parece vacilar ante una lista o enumeración abismal o no más caótica, y una enumeración que aún (en parte) guarde algún principio, aunque menor, de inteligibilidad y/o coherencia. En *El idioma analítico de John Wilkins*, Borges pone en cuestión (o simula hacerlo) todo intento por dar cuenta analíticamente de la diversidad óptica de una totalidad supuesta (el mundo), en vista de las “ambigüedades, redundancias y deficiencias” que tal empresa no deja de conllevar. Es en ese momento cuando alude al ejemplo de una *enciclopedia china* — donde el intento clasificatorio se muestra absurdo:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta **enciclopedia china** que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales

³¹ Spitzer: “En la lírica de Whitman, la enumeración caótica es reflejo verbal de la civilización moderna, en que cosas y palabras han conquistado derechos ‘democráticos’ extremos, capaces de llevar al caos”. Aunque ciertos acontecimientos de tal enumeración en tanto lista china puedan vincularse a la experiencia moderna, los ejemplos de enciclopedia china aludida por Borges así como las farmacias chinas mencionadas por Mao Zedong, dan cuenta de que no estamos sólo ante un acontecimiento moderno y, menos, sólo moderno-occidental. El mismo Spitzer lo admite hacia el final de su ensayo cuando teoriza la cosa *sub specie aeternitatis* y, de paso, repone la dialéctica cosmos/caos (y no su *diferencia* an-árquica): “Y, en el fondo, la lucha entre el principio del orden y el de la autonomía es una lucha eterna. Cuando las fuerzas centrífugas parecen aniquilar la obra de arte, se produce una saludable reacción: renacen las fuerzas de orden y, conservando lo que haya de bueno en las nuevas técnicas literarias, les imponen su yugo. La enumeración caótica no puede ser más que un episodio en la historia literaria, que eternamente aspira y continuamente trata de llegar a un orden nuevo, a un *cosmos* nuevo”.

se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Aunque hay una serie de poemas de Borges que se estructuran a la manera de una lista y/o “farmacia” china (o “enumeración caótica” a lo Spitzer), hay textos tardíos en que lo caótico y/o arbitrario es matizado, en favor de algún resto de orden y/o forma vinculante. A propósito del *Poema de los dones* (1960), que parece estructurarse a modo de lista china, Borges habrá afirmado:

responde a lo que los teóricos llaman “enumeración caótica”. Salvo que no es caótico. Porque no puede ser caótico. Usted ve que aquí se ve muy claramente el paso de una imagen a otra. Y además, tiene que ser así, porque **si fuera realmente caótica, sería una sarta de desatinos, ¿no?** “Agradezco a la bicicleta, agradezco a la geografía, (sonríe), agradezco al ajedrez, agradezco... no sé... a Sarmiento... **Eso no sería un poema.** [...] **Es que quizá el caos sea difícil. O imposible [...]. En la enumeración que yo he hecho, eran sustantivos todos. Lo cual ya es un orden. [...]. Las cosas tienden a la forma.**

Las cosas tienden a la forma, a algún orden (por más mínimo y/o formal que fuera), afirma Borges, como poniéndole comillas a la lista china *alias* la enumeración caótica (como Mao en sociedad) en literatura. Habría algo así como una *afinidad secreta* y/o tácita que intersecta la apariencia de enumeración caótica. Borges:

Creo que se ha abusado de la frase ‘enumeración caótica’, inventada, creo, por algún teórico alemán... [en otro texto nombra a Spitzer como tal, en vista que la noción de “enumeración caótica” viene al mundo en Buenos Aires, 1945, de la mano de un traductor de la UBA, antes de popularizarse en alemán]. Creo que si realmente se hicieran enumeraciones caóticas resultarían irresponsables y el lector NO podría seguirlas... **Desde luego la enumeración tiene que ser aparentemente caótica, pero realmente tiene que haber ciertas afinidades secretas** (cit. in Stelio Cro: *Jorge Luis Borges, poeta, “saggista narratore”,* 1971).

En *Los conjurados* (1985), su último libro de poemas, Borges usa y abusa de la enumeración más o menos caótica, al punto que en algún momento se le impone la necesidad de explicar este recurso dentro de *Alguien sueña*, un poema por antonomasia (supuestamente) enumerativo. A la pregunta “¿Qué habrá soñado el Tiempo [con mayúscula, entonces] hasta ahora [...]?” contestata con una extensa enumeración anafórica con la fórmula “Ha soñado...”, enumeración que incluye, en su mitad, el verso siguiente: “Ha soñado [el Tiempo] **la enumeración que los tratadistas llaman caótica** y que, de hecho, es **cósmica**, porque **todas las cosas están unidas por vínculos secretos**”.

El Tiempo, con mayúscula, que al cabo (último verso) “Ha soñado a Alguien [mayúscula] que lo sueña”, ha soñado la enumeración... caótica, que, de facto, es [enumeración] cósmica, dicha de Borges, porque **todas las cosas están unidas por vínculos secretos**. Como si estos vínculos secretos (tácitos, encubiertos), que unen a todas las cosas (en el sueño del Tiempo), repusieran el triunfo de Cosmos sobre Caos, el Orden sobre el Desorden, la Forma sobre lo Amorfo y/o Informe, la Neguentro-

pía sobre la Entropía. ¿Nomás un sueño? ¿La dialéctica Cosmos/Caos (en Borges) resuelta? En cualquier caso, con Borges la lista china alias alias enumeración caótica parece dejar de ser un procedimiento, un recurso poético matriz, o de estilo (al decir de Spitzer) para pasar a ser respuesta, comarca y/o correspondencia (en parte, transformación: más *Entsprechung* que *Ent-sprechung*, entonces, al decir de Heidegger) de un secreto vínculo (dado) entre las cosas, cósmico.

¿Y en Proust? ¿La chimuchina, la majamama, la enumeración caótica, la lista china? ¿Quién pudiera objetar que la acumulación incesante y no poco disparate de secuencias y/o semi-secuencias (narrativas) a que da lugar cada “memoria involuntaria” (la de la *madeleine*, la del “tropezón”, etc.) no da entrever la fuerza indomable (y a ratos *intratable*) de una majamama, de una lista china?

±

Todo parece indicar que en China, tradicionalmente al menos, no hay lista china, chimuchina ni tampoco enciclopedia china (el término para nombrar la “enciclopedia” en chino —*百科全書*, *Bǎikē quánshū*, literalmente ‘Cien[to] Ciencia Completa Libro’— fuera acuñamiento tardío, del siglo XIX, para traducir tal término europeo, consabido, del griego *enklyklios paidéia*, ‘educación redonda’; de *ἐν*, dentro; *κύκλος*, *kiklos*: rueda, ronda, círculo; y *παιδεία*, *paidéia*: educación; ciclo formativo de infantes). Pero si no hay lista ni enciclopedia china en lenguas chinas, hay farmacopea en chimuchina, por decir, “farmacias chinas”, a las que Mao (al contrario de lo que parecer sugerir Ruiz) para nada alaba sino, al contrario, quisiera ver desaparecer, porque, argumenta, son un obstáculo para la racionalización *alias* modernización de China: son métodos “formalistas” (dice Mao), pues clasifican las cosas según signos externos y no según **ligazones internas** (un poco acaso como las afinidades *secretas*, de Borges). Todo esto lo recuerda (cita y concita) J. Derrida, en un célebre pie de página de *La diseminación* (1972), poco antes de “La farmacia de Platón”, al que ya aludimos. Se trata de “Una farmacia ‘china’ —comillas de Derrida— a la que se refiere tal vez [*peut-être*] Mao-Tse-Tung, en una fase muy hegeliana de su argumentación contra el formalismo, en especial contra ‘el quinto crimen del estilo estereotipado del partido’”:

Tener la manía de ordenar los puntos tratados según el orden de los signos cíclicos como en una farmacia china. Echad un vistazo a cualquier *farmacia china* y veréis armarios con innumerables cajones, cada uno provisto de una etiqueta: aligustre, rehmania, ruibarbo, dondiego y todo lo que queráis. Este método ha sido adoptado también por nuestros camaradas. En sus artículos y discursos, en sus libros e informes, utilizan primero las cifras chinas en caracteres mayúsculos, luego las cifras chinas en caracteres minúsculos, luego los signos cíclicos y los doce signos del zodíaco chino, luego también las letras mayúsculas A, B, C, D, las letras minúsculas a, b, c, d, las cifras árabes ¡y qué sé yo qué más! ¡Nuestros antepasados y los extranjeros crearon, por suerte, tantos símbolos para nuestro uso que podemos abrir sin ningún esfuerzo una *farmacia china*! Un artículo que, atiborrado con tales símbolos, no plantea, no analiza, no resuelve ningún problema y no se pronuncia ni a favor ni en contra de algo se convierte, a fin de cuentas, en una *farmacia china* y no tiene un contenido determinado. No digo, que los signos cíclicos y otros símbolos no deban ser utilizados, pero sí que esta manera de tratar los problemas es equivocada. Muchos de nuestros camaradas se han encaprichado con *el método de la farmacia china*, que es en

realidad el más vulgar y el más infantil de los métodos. *Es el método formalista*, que clasifica las cosas según sus signos externos y no según sus **ligazones internas**. Si, basándose únicamente en los signos externos de las cosas, se construye un artículo, un discurso o un informe con un revoltijo de conceptos que no tienen ninguna ligazón interna entre sí, lo único que se hace es juegos de manos con los conceptos, lo que puede llevar a otras personas a hacer otro tanto, a contentarse con enumerar fenómenos en el orden de los signos cíclicos, en lugar de hacer funcionar su cerebro para examinar los problemas, de reflexionar sobre la esencia misma de las cosas. ¿Qué es un problema? [Por caso: ¿qué es el tiempo como problema, la decir del título de este seminario abierto?]. Es la contradicción inherente a una cosa. Donde quiera que no ha sido resuelta la contradicción hay un problema” (Derrida cita la traducción francesa de los *Escritos* de Mao, publicada por Maspero, y nosotros la traducción castellana de *La disermnación*, de José Martín Arancibia).

±

“El cine como viaje clandestino” (capítulo VII de *Poéticas del cine*) concluye con un párrafo en que el cine como lista china (como “polisemia infinita”, al decir de Ruiz, como *diseminación* al decir de Derrida citando a Mallarmé *et alii*) muestra sus puntas políticas y/o agonísticas con respecto al cine que siguen los “modelos narrativos industriales” y, por ello, tal cinematografía no deja de volverse a ratos una pizca insoportable, “intratable”:

Pero los films que nacen de tales modelos narrativos industriales son intercambiables: el deber de transparencia prohíbe el secreto y la unicidad de un film. Orson Welles se preguntaba; *¿Para qué trabajar tanto si es para fabricar sueños ajenos?* Hay que decir que Welles, al creer a la industria capaz de soñar, daba pruebas de optimismo. Aceptar su postulado equivaldría a confundir el sueño con la mitomanía interesada, la mentira calculada. A pesar de todo, seamos más optimistas que él: **aun cuando la industria se perfeccionara (en su tendencia al control de todo), nunca llegaría a ocupar el espacio de incertidumbre ni la polisemia propia a las imágenes**; nunca lograría la posibilidad de transmitir un mundo privado en tiempo presente en donde radican varios pasados y varios porvenires. **Presente abierto y por lo tanto inactual.** (*La inactualidad*, decía Alberto Savinio, *consiste en cercar el presente quedándose siempre ligeramente más acá o ligeramente más allá*). Es en esos mundos privados que harán su aparición **unos films que el deber de misterio y la práctica de la clandestinidad volverán inclasificables, proteiformes, inagotables, en suma, porque estarán dotados de una polisemia infinita**; duros de derribar, además, porque, como aquellas lombrices de tierra que, a falta de alimentos, se rejuvenecen, vuelven al huevo y renacen, **esos films sabrán hacerse pequeños sin desaparecer. Con un poco de suerte**, todos podremos ser testigos del renacimiento de ese cine, igual a sí mismo [en cuanto otro], y, por esa razón, más **intratable** que nunca.

Por decir: la diseminación en obra y/o desobra en la cinepoética de la lista china de Ruiz (alias chimuchina) no parece ya reponer la dialéctica Cosmos/Caos sino, apartándose de los esquemas narrativos industriales (predominantes), afirma una pizca de singularidad fuerte — *con un poco de suerte*. Singularidad que no acaba de acabar (o constituirse como tal) en tanto atravesada por un inacabamiento esencial (citamos otra vez a Derrida: *un inachèvement essentiel*, en *Parages*) que no se deja reducir a una incompletitud en tanto insuficiencia. Inacabamiento que abre la posi-

bilidad (no asegurada) de un suplemento de inacabamiento: “(La diseminación se explica *también* [...] pero de una manera bien otra [que la ficción enciclopédica]). Heterogeneidad, exterioridad absoluta de la semilla [*la semance*], la *diferancia* seminal se constituye en programa, pero en programa no formalizable. Por razones [por demás] formalizables. La infinitud de su código, su ruptura, ergo, no tiene la forma saturada de la presencia a sí [en sí: *à soi*] en el círculo enciclopédico. Tiene [relación], si cabe decirlo así, a la caída incesante de un *suplemento de código*”; “*Hors livre*”, en *La dissémination*, traslucine nuestro).

±



Luis Mora (como Luis Mora) y Fernando Bordeu (como Narciso Campos) en *Het dak van de walvis* ('El techo de la ballena') (1982).

±

Con un poco de suerte, el poema en movimiento (ciunepoema) de Ruiz, en China. Pero antes, en parte, en Santiago, con Silviano en el Peda. Y aun antes, “problema del tiempo” entre medio, con Willy Thayer, Alejandra Castillo *et alii*. En 2011, Miguel Valderrama edita un volumen, de autorías varias, haciéndose eco de algunas elucubraciones de Giorgio Agamben: “Todos los tiempos [*Tutti i tempi*] son, para quien experimenta la contemporaneidad [*per chi ne esperisce la contemporaneità*], oscuros. Contemporáneo es, precisamente [*appunto*], aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en la tiniebla de lo presente’ [*intingendo la penna nella tenebra del presente*]”. *¿Qué es lo contemporáneo? / Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* — título del libro editado por Miguel, que comienza con un textil de Willy Thayer, cuya frase inicial afirma: “Si lo contemporáneo refiere a la co-existencia en una misma época o presente temporal, entonces lo contemporáneo no va más”, y acaba con un textil de Alejandra Castillo, que a su vez termina con este fraseo: “El bestiario feminista es ajeno al tiempo de lo contemporáneo, tanto como es ajeno a la diferencia sexual”. Sólo para acercarnos a China, *Chimuchina Ruiz Proust* obliga, me demoro un segundo en otro textil de *¿Qué es lo contemporáneo?*, uno del vecino Cristóbal Durán, que cita un poema, pasajes de

un poema, publicado en China (Cristóbal reenvía a la dirección de un sitio web de literatura de un profesor de la Universidad de Macao, que hoy por hoy parece estar discontinuado). El poema, o cinepoema (en movimiento), que Cristóbal se atribuye algo misteriosamente a un hombre de letras (*a man of letters*, dice), literalmente se llama: “La Dichtung de Raoul [a la francesa, entonces] Ruiz”. La *Dichtung*, no tanto entonces la poética (de Ruiz) sino la dicha, su poesía. No les leo el pasaje del poema que cita Cristóbal, no sólo porque ustedes pueden consultarlo en la página 28 de *¿Qué es lo contemporáneo?*, sino sobre todo porque, cómo no admitirlo, me produce unos no pocos intratables celos. Es justo lo que habría querido escribir un buen día y he aquí que hay otro (*a man of letters*) que ya lo ha escrito y por demás publicado en (el sur de) China. Celan, consabido, no habrá dicho otra cosa; lo mismo Derrida, que se demora en los avatares de los celos, tanto los “buenos” como los “malos”, en más de un aguayo de nota (celos, al decir de los etimografistas de fuste, del griego ζῆλος, zēlos, inicialmente no remite a la celotipia tan barroca como moderna, sino a toda pasión ardiente, quemante, intensa, e incluso al ‘objeto [mismo] del deseo’). Pero si no les leo esa susodicha dicha que me da celos, leo esta otra (en parte en respuesta, correspondencia y/o comarca, en parte como chimuchina, farmacia, majamama y/o lista china). Dicha con dedicatoria:

A Thayer

MACHADO RUIZ

Siendo Ruiz un caballero de Flandes,
la lista china chirria en *Cofralandes*.
¿Por qué chirria? ¿Y por qué en *Cofralandes*?
Si *onhe Warum* es sin por qué, ¿por qué

el conjunto recuerda aquellas listas
heteróclitas y exhaustivas hechas
por esos dichosos chinos de la época
clásica, a saber, las veinte maneras

de saludar al emperador, los
veintiún modos de leer un poema
o los doscientos cuarenta y tres trazos
en pintura, básicos? Siendo Ruiz

un caballero de Flandes, *El techo*
de la ballena, donde Lucho (Mora)
alegoriza al chileno tirano,
traslucina la ronda al sur del Ande.

Como Machado Ruiz, como de Rokha
su *Epopeya* oculista cabalista,
la voltaria rueda, como sin coma.
U otra vez, dicha de Montaigne, *si je*

ne come bien, qu'un autre come pour moy.

±

¿*Qu'un autre come pour moy?* ¿Qué algún otro coma, comente y/o compare por mí? En cualquier caso (bis), la chimuchina en tanto escritura en diseminación inacabable y por momentos intratable, sin saber asegurado que la acredite, que la fundamente, no se reduce con todo a la mera improvisación. *La diseminación* otra vez:

El exceso venturoso [*aventureux*] de una escritura que no está ya dirigida por un saber no se abandona a la improvisación. El azar o el golpe de dados [*coup de dés*] que ‘abren’ un tal texto no contradicen la necesidad rigurosa de su ajenciamiento [*agencement*; la RAE admite variantes con jota y con ge] formal. El juego es aquí la unidad del azar y de la regla, del programa y de su resto o de su excedente [*surplus*].

±

Con un poco de suerte, santo y seña de Ruiz. En *Duelos y quebrantos*, ese volumen de cinepoemas (en movimiento) publicados póstumamente (2019), casi todos los textiles se dejan leer como listas chinas, no sólo los que traen lo chino en el título, como “Paisaje chino con fondo de sangre” y “Vacaciones en un cementerio chino”. Para ir ya inconcluyendo *alias* inacabando esta chimuchina abierta al acontecer de la suerte, tal hendidura y/o pausa en el continuo del Tiempo, estos cuatro versos de la página 211:

que qué entiendo por buena suerte
la buena suerte es un paradigma sin memoria
un orificio en el continuo del tiempo
un temporal, una racha, una chilena [...]

y/o estos otros, página 130:

el paisaje que en estos instantes lees y relees
tiene (ya lo habrás descubierto)
la particularidad de desdecirse y de apagarse
como una fogata abierta a los tiempos.

Tal vez estos versos operan desde un comienzo —*como una fogata abierta a los tiempos*— como epígrafes de esta cinematográfica chimuchina *alias* lista china (con lo cual estamos otra vez al comienzo). El poema en movimiento rueda, el cinepoema, ruedan dichas, duelos y/o quebrantos, ruedan cabezas (*la imagen rueda*, Gola marca, Favela comarca), rueda el Tiempo (dicha de Proust) con sus bochornos (Violeta) y, con una pizca de suerte, inacabable, incalculablemente, *Chimuchina Ruiz Proust* —rueda. Y el fin al fin, dicha sea de paso, comienza.

Tiempo, simultaneidad y escritura Blanchot, sobre la escritura de Proust, el relato puro.³²

Mauricio Rojas Peña

[...]su esfuerzo había consistido a menudo en disolver el conglomerado de razonamientos que llamaba visión

Proust, *El Mundo de Guermantes*

Toda la escritura de Proust tiende a la imagen, a la semejanza, una semejanza externa. Así ocurre con el comentario de Blanchot sobre el relato puro, su escritura nos lleva hasta la imagen, esa suspensión siempre en la proximidad que conlleva lo parecido, lo puramente parecido. La semejanza externa es desemejanza respecto de una idea que modela el parecerse de la semejanza. La pura semejanza es el límite revelado con lo indefinido, con la otra noche. En la proximidad del afuera, de lo perdido, lo no recuperado torna inestable el decir de la narración, deshace el teatro, la representación que sostiene el sentido se hunde en el flujo implicado y simultáneo de los tiempos. Toda ella no puede sino cristalizar en ese aspecto, porque está grávida de tiempos. Desteje y expone sus modos hasta encontrarnos con el tiempo de la escritura que hace aparecer y, nos vuelve, en el retorno sobre lo semejante, la imagen y el tiempo en el abismo de su espejo.

Cuando Blanchot piensa en la escritura de Proust observa que los tiempos se despliegan en una cuádruple disposición simultánea. Esos tiempos son aquellos que nos permiten pensar en la imagen, la escritura y lo imaginario. Cifra ahí el origen del encuentro. La experiencia de Proust es fruto de una búsqueda, una revelación que ocurre en el relato, pero que da pie a lo que origina el relato. La escritura es arrancada del (1) tiempo destructor como un primer tiempo, del que no puede deshacerse. En ese primer paso que considera precipitado, se encuentra con el (2) fuera de tiempo, pero no ya como un tiempo abolido o superado como en una primera instancia podríamos pensar a partir de Proust. Ese fuera de tiempo, en el tiempo (El paso (no) más allá)³³, es el despliegue de la escritura emanada de las fisuras del tiempo destructor que se dispone como desaparición, olvido del olvido, caída en lo más antiguo sin origen³⁴. No obs-

³² Mauricio Rojas, Doctor en Filosofía con mención en estética y teoría del arte, texto escrito para el seminario de Cine y Filosofía, El problema del tiempo en la obra de Raúl Ruiz y Marcel Proust, Programa de Teoría crítica, Escuela de Filosofía UMCE.

³³ “Tiempo, tiempo: el paso (no) más allá que no se cumple en el tiempo conduciría fuera del tiempo sin que dicho afuera fuese intemporal, sino allí donde el tiempo caería, frágil caída, según aquel «fuera de tiempo en el tiempo» hacia el cual escribir nos atraería, si nos estuviese permitido, tras desaparecer de nosotros mismos, escribir bajo el secreto del antiguo miedo.”
Y en una nota al pie dice lo siguiente: 1. En francés: le pas au-delà, que es asimismo el título de este libro. Pas puede ser: 1°) un sustantivo masculino que significa, en su acepción más común, «paso» pero también «andares» (modo de andar), «etapa», «estrecho», etc.: 2°) un adverbio de negación que se emplea con frecuencia en correlación con ne (ne... pas.), pero que también se utiliza expresiones como pas beaucoup (no mucho), pas du tout (en absoluto, de ningún modo), pas encore (aún no), pas un (ni uno), etcétera.

A fin de mantener en castellano la ambigüedad de la expresión francesa, he optado por traducir le pas au-delà por «el paso (no) más allá».[T.]

³⁴ [...] así, en cuanto pasado habitado, aunque sea por fantasmas, concedería el derecho de vivir inocentemente

tante, esto ocurre como el rayo, de inmediato, aunque poco a poco. En ese proceso de escritura, en el que se vuelve sobre el tiempo, nos encontramos con (4) el tiempo puro, que es un tiempo que deriva en (3) el tiempo como espacio. En ese proceso, el fuera de tiempo muta en el afuera como espacio de lo imaginario, tiempo puro de la ficción, relato como relación a sí del proceso de intermitencias de la escritura. Ahí, linda con el afuera como no relación, lo no concerniente que bordea al relato.

La escritura se vuelve una experiencia de la estructura originaria del tiempo, introduciéndose al tiempo propio del relato. Se sumerge mediada por el relato en el tiempo del relato y sin comenzar aún. Vuelve esa relación del relato con la estructura del tiempo al momento originario del relato, caída, abismo sin tiempo que convoca los tiempos en ese cuádruple acaecer. Este es el momento que suspende la narración en una relación con aquello que la produce y sobre la que oscila. Trae todo a la semejanza que linda con el afuera y es tocada por la distancia de lo que no puede llegar y, se presenta como pérdida; recobrada en la huella de la escritura que articula la simultaneidad metamórfica del tiempo. Ese es el momento del tiempo puro, es el momento de lo imaginario como metamorfosis. Lo que la metamorfosis nos entrega como experiencia, es el proceso en que lo imaginario se hace presente como imaginario, que tiene una carga propia respecto del ser, la escritura, la imagen y la semejanza como símil. El símil sería, ahí, la proximidad que nos acerca a la distancia que delimita lo fenoménico y acontece como no llegada. La articulación que lleva a cabo en el ensayo acopla elementos que despliegan lo que ha llamado espacio literario. Ese espacio se sostiene, sin sostenerse, en un tiempo sin presente ni presencia. Lo que experimenta Proust con su escritura. Escritura que, en el momento del tiempo puro se vuelve imagen, es la puesta en evidencia de esos tiempos, del tiempo que origina la escritura y es símil en el mero aparecer, donde todo lo que se introduce en ella está abierto al desfondamiento ontológico que, implica el desplazamiento hacia el simulacro, en la medida en que ese tiempo es un tiempo sin presencia. Reflejo de su apertura, oscilando entre la clausura del límite que figura en el borde de la mirada, y una apertura sin acceso que replica el gesto de una escritura que se vuelve singular sin serlo. Es solo presencia aparente de los tiempos que se convocan, anulando la posibilidad de realización de algún tiempo específico, perdido. Solo la pérdida retorna, lo semejante, el abismo en el espejo de la escritura. La imagen hacia la que tiende, devolviéndonos a la estructura del tiempo en esas cuatro instancias, abre otra relación, la escritura de una escritura, la de Blanchot sobre la de Proust. Señalamiento de los restos del desastre al que no asistimos, donde nada se modifica pero todo tiembla. Al

(en el modo narrativo que permite evocar una vez, dos veces, tantas veces como una vez puede repetirse) aquello mismo que, sin embargo, se ofrece como revocado por siempre jamás y, al mismo tiempo, como irrevocable. Lo que hace reflexionar sobre ello (¿cómo reflexionar, en verdad, sobre ello, reflejándolo, restituyéndolo a una cierta flexibilidad?). La irrevocabilidad sería el rasgo con el que el vacío del pasado marca, considerando que son imposibles de ser nuevamente vividos y, por consiguiente, que ya han sido vividos en un presente insituable, los remedos de acontecimientos que sólo están ahí para tapar el vacío, para hechizarlo ocultándolo, anunciándolo a pesar de todo con el indicio de Reversibilidad. Lo irrevocable no es, pues, en modo alguno, o no solamente, el hecho de que lo que ha tenido lugar ha tenido lugar por siempre jamás: es, quizás, el recurso —ciertamente, extraño— que utiliza el pasado para advertirnos (con cuidado) que está vacío y que el vencimiento —la caída infinita, frágil— que designa, ese pozo infinitamente profundo en el que, de haberlos, los acontecimientos caerían uno tras otro, no significa más que el vacío del pozo, la profundidad de lo que carece de fondo. Es irrevocable, indeleble, sí: imborrable, pero porque nada está inscrito en él. La irrevocabilidad sería el deslizamiento que, vertiginosamente, hace caer, en un instante, en el presente más recóndito, en lo absoluto del no-presente, lo que «acaba de acaecer». Con la irrevocabilidad, lo que apenas acaba de tener lugar resbalaría y caería inmediatamente (nada más rápido) en «lo espantosamente antiguo», allí donde nada fue nunca presente. La irrevocabilidad, desde esta perspectiva, sería el deslizamiento o la frágil caída que abole el tiempo en el tiempo, que borra la diferencia de lo próximo y de lo lejano, los indicios de referencia, las medidas llamadas temporales (todo lo que vuelve contemporáneo) y sepulta todo en el no-tiempo de donde nada puede retornar, menos por falta de un retorno que porque nada cae en él, salvo la ilusión de caer. El paso (no) más allá

que no podemos asistir constitutivamente, pero cuyos restos emergen en la imagen, en el espacio literario como inestabilidad de suyo, en tanto desfondamiento ontológico. Es decir, no hay una construcción literaria, al estilo de la Bildungsroman o novela de formación, cuyo valor fija una experiencia que constituye al individuo moderno. Esa escritura, esas imágenes simultáneas en movimiento traen la inminencia salvaje de una antigüedad inaudita.

Con el canto de Sirenas, piensa en el silencio, en lo no dicho, en el desvío. Emanación que sigue la escritura. Lo que ocurre con la cháchara, que escucha, en la atención, en esa energía atenta en la que se le aparece aquello que se desfonda, lo no escuchado, recubierto de sonidos que se repiten como costumbres que pierden su sentido, en cuyo fondo material se revela la máscara. Las representaciones que terminan por sucumbir. Ahí, se aloja el mero aparecer de la semejanza, donde todo se parece intensamente, manteniendo esa distancia que no los resuelve en una identificación tranquilizante. Pero, es el aparecer en la escritura de esa memoria repentina, el movimiento que requiere del encuentro que se desplaza. Entonces, el espacio imaginario es el encuentro de los tiempos, de su estructura, de la exigencia. Ese espacio imaginario es propio de las imágenes, es decir del límite que nos resguarda de lo sin figura. Es la distancia inquieta, la ausencia inestable. Sin presencia que obstruya ese vacío siempre en transformación. Esa distancia, esa lejanía, que constituye el ámbito y principio de la metamorfosis. Esa distancia deviniendo, es lo que Proust llama metáforas, según Blanchot. Ahí, no hay interioridad, todo lo que es interno se desplaza en la metáfora, en ese movimiento, hacia fuera. Y con ello adquiere la forma de una imagen. La esencia de la imagen es estar toda ella afuera, carecer de intimidad. Ser más inaccesible. Sin profundidad, pero reclamando la profundidad de todo sentido posible. Los tiempos ocurren a la vez, ¿sobre qué fondo?, ¿en el del tiempo destructor? Frágil caída que exige la escritura.

La figura de las sirenas se vuelve el atractivo y fascinación de ese intervalo del sentido que no llega, como fisura de un silencio que no podemos oír. Descubre el secreto de la escritura antes de escribir. Un antes, que es la experiencia de la escritura como relato. Pensada como re-citación (del francés) de ese momento que se sustrae o, como relación (en castellano) con la no relación.

El tiempo destructor es la retirada de la escritura.

¿Dónde se ha producido la experiencia? ¿En qué tiempo? ¿En qué mundo? ¿Quién es el que la ha experimentado?

El acontecimiento decisivo, la revelación que pondrá en marcha la obra, tiene lugar en el libro cuando gran parte de la obra ya está escrita. Lo que habla en la obra de Proust es la metamorfosis, no es el Proust real ni el escritor. La sombra del narrador convertido en personaje, el cual, en el relato escribe un relato. Produce la metamorfosis, que son sus otros yoes. Proust se vuelve inaprensible porque es ese cuádruple movimiento de la metamorfosis hacia la obra. Del libro a la obra.

En el relato de Proust adviene el relato como tal, la ficción del espacio imaginario, de la metamorfosis como basculación de la imagen en la que nos deja la escritura. La fascinación de su estructura cristaliza en un punto fabuloso, el presente, el pasado y el porvenir. El porvenir en la simultaneidad de los tiempos, revelación de un golpe, de inmediato, aunque poco a poco. Intimidad transformada del tiempo. Disposición del tiempo puro como principio de la metamorfosis y el del espacio imaginario, realidad del poder de escribir.

La intimidad pura del tiempo escapa de la duración, y convertido en espacio imaginario brinda a todas las cosas una unidad transparente, superficies reflejantes.

Todas las cosas se dibujan ahí por medio del reflejo. La metamorfosis, metamorfosea el presente, profundidad indefinida, donde el presente da inicio al pasado. Pero, donde ese pasado se abre al porvenir. Se repite para que lo que siempre viene, retorne. La revelación, aquí ahora, por primera vez. La imagen presente es siempre ya otra vez, el ahora es antaño. La transformación lo saca fuera de sí, la mano que escribe se torna imaginaria. Salva el pasado imaginario, retahíla vacilante y fugitiva de yoes, atrae el presente fuera del presente y el pasado fuera de su realidad determinada. Nos arrastra lejos con esa apertura en todas las direcciones, expuestos a lo lejano, brindándonos lo lejano, donde todo se da y se retira. Impresiones puras en las que se pone en movimiento la imaginación.

Buscar el flujo, la obra sin trabajo producto de un don, evitar el discurso novelístico, acercarse al flujo poético, instante al que quiere acercarnos fugazmente. Las estrellas centellean porque ya no les falta la inmensidad vacía del espacio, de esa intermitencia de espacios de luz es de dónde le viene escribir. La obra representa lo más discontinuo, des-semejanza interna, semejanza externa. El retorno de esos instantes son los más íntimos movimientos de la metamorfosis del tiempo. El espacio de la obra debía comportar todos los poderes de la duración. Búsqueda del origen y lugar de lo imaginario. El tiempo puro donde la duración no puede ser lineal, paciencia por la cual se dio (el) tiempo.

En el proceso de escritura de Blanchot, cada momento se desprende del otro, pero, no desde un poner, sino desde una retirada que oscila. De ahí el símil, los reflejos replicantes. La escritura que persigue un momento perdido y se vuelve metáfora, nos entrega a la metamorfosis del tiempo, a los cuatro tiempos de la sustracción con el motivo de Proust. Proust es esa experiencia. Una materialidad revelada que no se da. Un tiempo recobrado y su evanescencia. Una simultaneidad que nos arroja existencialmente a la intemperie de la escritura y que nos dispone, en el tiempo, a la ausencia. A partir de ahí, nuestras certezas se esfuman y la representación tambalea. El temblor respira la síncope del intervalo que se abre a todo aquello que se contiene en la desaparición en curso. Proximidad del afuera; distancia que sostiene y derriba. Los pliegues se revelan en el cuarto momento. El momento sin referencia, donde todo se vuelve superficie y lo vemos desde la línea que sobrevive a una mirada que se hunde. Vestigio de lo no concerniente, ineludible en el extravío. Pero, todo ocurre a la vez. A la vez que la narración “avanza”, se desmigaja. A la vez que parece volver a un tiempo sido, se abre el abismo donde cae. Así, también los reflejos parecen saltar de ese agujero.

[...] Ese trabajo que hizo nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestros hábitos, es el trabajo que el arte deshará, es la marcha que nos hará seguir en sentido contrario, el retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido. [...] Pues era, ante todo, renunciar a las más caras ilusiones, dejar de creer en la objetividad de lo que en uno mismo se ha elaborado. [...] La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura. (Proust, El tiempo recobrado)

La escritura resiste como membrana que hace posible la memoria y sus roturas. Piel y a la vez potencia de bifurcación. La escritura sería mimesis de lo que compone el reflejo. El símil revelado de la ambigüedad esencial. La oscilación entre el sentido que disimula y el simulacro expuesto, su planicie asignificante.