

“NUNCA NADA TUVO NADIE SINO SU VOZ”.  
HABLAR, ENMUDECER, ESCRIBIR *ESTA PARCELA*  
DE GUADALUPE SANTA CRUZ

*Víctor Ibarra B.*

Universidad Diego Portales-Universidad de Leiden  
Santiago de Chile, Chile  
v.ibarra.b@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo propone una lectura de la novela *Esta parcela* de Guadalupe Santa Cruz, que intenta desentrañar la relación que el texto trama entre la escritura, la muerte y la violencia. Esta novela experimental tiene como una de sus figuras principales a una cantante que ha perdido la voz ya desde las primeras páginas. Se pretende aquí ofrecer una respuesta a la pregunta: ¿por qué la cantante que, al borde de la muerte, no puede cantar decide ensayar diversas formas de escritura? Se mostrará, a través de un análisis exhaustivo de *Esta parcela*, cómo la escritura de la cantante se confronta con la muerte.

PALABRAS CLAVE: Guadalupe Santa Cruz, escritura, silencio, violencia, voz.

“NOBODY HAS EVER HAD ANYTHING BUT HER VOICE”. TO SPEAK, TO SILENCE, TO WRITE *ESTA PARCELA*  
BY GUADALUPE SANTA CRUZ

*This paper proposes a reading of the novel Esta parcela by Guadalupe Santa Cruz in order to unravel the relationship between writing, death and violence. One of the main characters in this experimental novel is a singer who has lost her voice. From here, this article seeks to consider why a singer who is on the verge of death decides to try different forms of writing. Therefore, the in-depth analysis of Esta parcela will show how the singer's writing is confronted with death.*

KEYWORDS: *Guadalupe Santa Cruz, Writing, Silence, Violence, Voice.*

Recepción: 16/03/2018

Aprobación: 23/07/2018

*Bajó sus párpados como se bajan los párpados de los muertos  
para que los ojos no perturben a los vivos cuando siguen mirando  
el mundo al que ya no tienen ningún derecho.*  
Valeria Tentoni

¿Por qué escribir muriendo, es decir, por qué escribir no sobre la muerte, no *como si* la muerte estuviera cerca o *como si* la muerte fuera un sustantivo entre otros al que atribuimos un significado que destilamos del uso lingüístico común –del sentido común, antes bien–, sino por qué escribir *mientras* se muere, en el tiempo infinito al que nos condena el ilimitado morir en esa relación que abre el comienzo de *El paso (no) más allá*<sup>1</sup>, relación que no cierra, que nos salvaguarda y amenaza ante el paso efectivo al más allá, que nos apresa en el linde, y entonces por qué escribir rodeada de tubos y de intervenciones tecnomédicas, acuosas, higiénicas, empalmando la mano sobre la mesa de arrimo o, quizá, despejando con plegadera la superficie –palabra tan querida por Guadalupe– para depositar el cuaderno como un cuerpo y escribir, de nuevo, pese a la muerte, ante la muerte –contra el sentido común–?<sup>2</sup>

Las palabras que escribo a continuación quieren proponer –inevitable violencia– cierta lectura de *Esta parcela* de Guadalupe Santa Cruz, escritora chilena que ha muerto al terminar esta, su última novela. Que ha muerto tras el texto, graficando su última narración larga, texto de *corte* narrativo, como decía ella, mientras los tubos, a la vez que postrada, en el marasmo de un lenguaje que nos quiebra y no se quiebra, que corre y rabioso desafía su forma con la violencia de pequeños golpes, relieves geométricos que Guadalupe encuentra en la selección obtusa de cada palabra, materialidad que suplanta la primacía del sentido, que nos impide hablar de trama, de peripecia, de fábula o de historia. Y sin embargo algo debo decir de *Esta parcela* que los oriente a ustedes en las líneas que siguen –que los oriente en la confusión que el texto despierta inevitablemente–. Ella es un texto de *corte* narrativo, como

<sup>1</sup> “Entremos en esa relación: / La muerte: no estamos acostumbrados a ella” (Blanchot, *El paso* 29).

<sup>2</sup> Como se verá más adelante, el ritmo, la búsqueda del acento, es uno de los problemas principales de *Esta parcela*. Por eso me permito copiar, robar, plagiar el ritmo –para la escritura de esta pregunta– del primer párrafo de “Asche oder die Absolute Versöhnung” de Alexander García Düttmann, traducido por Cuadro de Tiza Ediciones con el nombre de *Ceniza o la reconciliación absoluta*.

decía la Lupe, tejido a –por lo menos– dos voces: “Quién escribe al unísono?, ¿quién es escribiendo a la par en la otra página? Resuena su relato en mis órganos musicales” (Santa Cruz, *Esta parcela* 48), “[s]é que en la otra página también se va escribiendo sobre esta parcela” (11), confiesa la cantante, una de las figuras, la una, la otra figura del escrito que se desorienta cada tanto en su propia, en su otra descripción. Cuatro partes tiene ella: “Parcela”, “Salas comunes”, “El Nuevo Mudo”, “Galpones”; cuatro partes que se montan y se remontan, se intercalan, se interrumpen. Interrupciones que, a su vez, se intersecan con grabados, con pelos, con otros fragmentos que se saltan, se encabritan, se montan, nos diluyen. Nos enferman, en suma, tal y como la cantante enferma y pierde, ante la inminencia de la muerte, absorta en su morir, la voz. Este montaje complicado, a ratos confuso, disecta la palabra de la cantante y de la otra a la que tiende, la otra que la determina y que no logra aprehender para clausurar su herida, su dolor, en un yo que no se disgregue con cada vuelta de la página. Y el lector ausculta estas alteridades aunque incapaz de unificar el sentido que el diálogo entre ambas disloca.

En esta maraña, en la descripción, en la exposición a la cercanía de la muerte, la narradora escribe. La que canta y la otra escriben. Y es necesario retomar la pregunta –al menos una versión simplificada de ella– del comienzo: ¿por qué escribir ante la inminencia de la muerte? Quisiera proponer, con todas las reservas que sé despertaría esta palabra en Santa Cruz, que *Esta parcela* es una respuesta al interrogante, un ensayo, un trazo, una resistencia a la muerte que se articula desde el lenguaje, el discurso que se multiplica y que ha contestado ya provisionalmente a la demanda: la cantante escribe para resistir la muerte. Pero decir que la escritura resiste la muerte no es decir, en realidad, nada. Tampoco es escribir nada. No se despliega. La cantante de *Esta parcela* ha perdido su voz. Una tragedia que se desarrolla desde la primera línea, referencia que además titula este ensayo: “Nunca nada tuvo nadie sino su voz, el cuerpo de voz que ha sido suyo” (11). Perder la voz compone la pérdida de la única propiedad, un cuerpo y no un espíritu, un cuerpo del cuerpo. De nuevo: ¿por qué escribir? La cantante: “... persigo el tono, busco los acentos que se han hecho espacio en mí desde entonces, desde cuándo, desde que lentamente, desde que esta parcela perdió su voz” (11).

Así, en principio la escritura es una respuesta a la falta de voz, a la ausencia de sonido y a la ausencia de la forma del sonido. Pero he anticipado que mi lectura supone, en este caso, que escribir *Esta parcela* resiste la muerte. Y entonces ¿por qué “escribir pues se ha perdido la voz” resiste la muerte? ¿Por qué necesita la cantante “perseguir el tono”, buscar los acentos? ¿Qué implica

perder la voz de cara, de cuerpo a la muerte? En lo que sigue, quiero mostrar cómo la cantante y narradora, la una y la otra, contestan estas preguntas a la vez que interrogan de modo inevitable –porque eso es lo que hace un pensamiento genuino de la literatura– el orden que la falta de palabra abre y, a la vez, obtura.

\*\*\*

*Había comenzado despaciosa a marcharse del canto la cantatriz*  
Guadalupe Santa Cruz

Convengamos que el órgano de la cantante no es la mano con que escribe. No en principio. El cuerpo que ha perdido es la voz. Busca incesante el acento porque “[n]o devuelve una voz el espejo” (*Esta parcela* 13). Como afirma la narradora, “[l]a cantante es una mueca sin reflejo en las vitrinas, un silencio que busca su nota en la conversación de la mesa vecina, en el timbre de la locutora que anuncia las partidas en el terminal de buses, en el roce de las zapatillas sobre el maicillo de las plazas. No encuentra el acento” (13). La cantante desespera ante el enmudecimiento que le sobreviene. No sabe cómo hacerle frente, pero sabe que debe recuperar el ritmo, la cadencia, el temblor. Está segura de que ese cuerpo resonante la pone a resguardo y que su ausencia la condena. En principio no tiene certezas, arremete a tientas contra el mundo para recuperar el sonido: recompone prendas<sup>3</sup> porque el mutismo es total y, por consiguiente, el temblor del roce emula aquel que se le ha arrebatado junto con el habla<sup>4</sup>.

Nota que la pérdida de voz la destina al horror, mas no de inmediato. La progresión es crudelísima y delicada. Primero pierde la saliva que tenía “cuando ella hablaba y cantaba”, “... que viene de tan adentro y que sin caer

<sup>3</sup> “Hasta que no acontezca un ruido encorva la cantante su espalda sobre la prenda que recompone. Hasta que la abandone ese temblor sin sonido. Lo hace sin paciencia ni método, solo vierte el cuerpo en ese rompecabezas sencillo que empalma los brazos al torso overloqueando a mano, en gestos circulares, repetidos y con hilo corriente, los paños de lana tejida destinados a envolver las axilas y sostener los hombros” (Santa Cruz, *Esta parcela* 20).

<sup>4</sup> “... el temblor carece de forma acústica, vibra, sin más, sin que pueda el cuerpo o el aire prestarle caja de resonancia. La calladura es de pies a cabeza, desde su espalda a la prenda de lana y desde el vellón apretado hasta su espalda, temblor trasvasado para quedar en sí mismo” (*Esta parcela* 20).

de la boca se sostiene en el aire cuando es propicio el aire, cuando algo de la atmósfera también quiere hablar. Sí, la saliva, espuma, unción o escupitajo se adhiere a cada cosa viva, toca sin miedo porque al tocar ya es lo tocado sin dejar de apegarse y ser la cosa viva, como un órgano” (*Esta parcela* 21). La saliva entonces, porque se adhiere a lo vivo, es propiedad de lo vivo y lo vivo mismo. La cantante ha perdido la voz, luego la saliva, por consiguiente, al perder la voz y el agua de su voz pierde la fluidez de lo vivo. Nada se le adhiere, ni saliva ni unción ni escupitajo. La ausencia de saliva nos destina a la muerte. Pero antes de la falta de fluido, ¿a qué nos destina la falta de voz como preludio de la muerte, que es una falta de la vida?

La falta de voz, el silencio de la cantante, aparece claramente en la novela como la violencia profunda, y a la vez como un motor que da lugar al discurso de la cantante, discurso que se levanta contra el silencio. Discurso que no es solo el ruido de la mano que escribe, es también la tijera que corta los paños y que compone la ropa, formas de escritura a las que recurre como suplemento de su voz, como prótesis, estrategias contra el mutismo. ¿Cómo modalizar la violencia de ese silencio? Pensemos en el Aristóteles de la *Política*. Muy al inicio de sus reflexiones sobre la polis, llega su definición típica de hombre, lugar común del pensamiento filosófico: “... el hombre es por naturaleza un animal político (*Zóon politikón*)” (1253a). Un poco más adelante nos dirá que la politicidad del hombre, y entonces su esencia en tanto animal político (precisamente lo *político* distinguiría al hombre respecto del animal en este enunciado), se hace evidente pues “... el hombre es el único de los animales dotado de palabra” (1253a). El sonido no sería de suyo privativo de los hombres, porque los animales no políticos también pueden *sonar*. “Pero el lenguaje sirve para expresar aquello que es conveniente o nocivo, lo justo o lo injusto” (1253a).

La cantante escribe porque no quiere renunciar a la palabra. Es el temor de esa posibilidad que la cercanía de la muerte le ha mostrado aquello que la hace tomar la tela y cortar, componer la prenda, narrar. Admitir la privación de palabra a la que la muerte la somete, abrazar el mutismo, implicaría naturalizar un silencio que la cantante rehúye para escapar de la violencia. Ese silencio traería consigo cierta incapacidad para construir un mundo, para comunicarse con los otros, para ejercer la destinación de la politicidad del hombre que habla.

Aunque una lectura superficial de *Esta parcela* podría hacernos pensar que esta politicidad no es una preocupación relevante para Santa Cruz, la desesperación de la cantante por encontrar la palabra, por combatir con

el discurso, en cambio, revela que es la preocupación por el otro, por la comunicación con y el recibimiento de todo otro mediante el lenguaje uno de los problemas principales de esta escritura. Sin palabra no puede haber comunidad, por un lado<sup>5</sup>. Por el otro, si la cantante abraza el silencio como la nueva naturaleza que le destina su encuentro con la muerte, privada de toda posibilidad de comunidad con los otros, queda reducida a lo que Aristóteles consigna como el lugar de aquellos que por naturaleza carecen de polis: "... [aquel] es o un loco, o un [ser] superior, o un individuo como [aquel] a quien condena Homero, [como alguien] 'sin familia, sin ley y sin hogar'" (1253a).

Ahora bien, esta contaminación aristotélica podría hacernos concluir, también rápidamente, que la consideración de Santa Cruz sobre la palabra es tal que supone una actividad, un dominio, un control capaces de poner de un lado la violencia y del otro un yo que controla y orilla esa violencia. Y así, teniendo palabra, la cantante no sería loca ni un ser superior ni un individuo sin familia, sin ley y sin hogar. Pero Guadalupe nos pone sobre aviso. Nuestro dominio del lenguaje no es tal, no es realmente dominio, no nos permite una posición segura respecto de la locura, la superioridad o la infamiliaridad. La palabra si bien resiste la muerte, no puede exonerarnos de ella, mucho menos del dolor y de su intrusión biológica. Sobre la otra, dirá:

No es ritmo, es la cercanía de un compás de fondo que le impulsa desplazamiento a mi cuerpo por momentos retraído, ensimismado. Porque también exprime al escribir, este ejercicio prolijo de trasvasar en palabras, esquivando las que se cuelan como virus por las disminuidas defensas del cuerpo expuesto a infecciones y expresiones ajenas que arremeten contra mi debilidad, esta flaqueza pasajera. Y poco a poco me doy cuenta de que no hay tal trasposición a las palabras, sino que peligro yo al escribir: son ellas, las palabras, que arrastran mi mano y con ella esta parcela es jalada por las letras, por el roce del sonido, del sentido que producen entre sí y se enciende otra cosa, cosa que empuja hacia zonas lábiles y quemantes (*Esta parcela* 48).

<sup>5</sup> Como Juan Manuel Garrido me ha hecho ver, esto —es decir, la palabra— no basta para definir políticamente a la comunidad. Quiero pensar en la palabra como en la condición que haría posible toda comunidad y, entonces, como una cuestión de otro orden que lo político. Pero una reflexión sobre la comunidad se escapa de los límites del presente artículo. Para un abordaje suficiente del problema, véase Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, y Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante* y *La comunidad revocada*.

Sobre este fragmento es importante notar que las palabras se cuelan como virus, que atacan el cuerpo de la escritura que se compone a la manera de un organismo que puede ser enfermado, atacado por “expresiones ajenas que arremeten contra mi debilidad”<sup>6</sup>. La escritura así se debilita y *me* debilita: tal y como señala Santa Cruz, peligro *yo* al escribir. Por consiguiente, la escritura no nos salva de nada, *aunque* se enfrenta y reacciona ante la muerte y prolifera. Esta adversación no es necesariamente una oposición excluyente. Debe ser leída como un tropiezo en la concepción del lenguaje de esta parcela que ha quedado ya en las primeras páginas enmudecida, y que es jalada por las palabras, no las *de* la cantante, sino de las palabras *a pesar y mediante* la cantante. De este modo, si bien el silencio es violento y el discurso aparece como la necesidad de enfrentarse a esa violencia, la cantante no emularía el optimismo aristotélico respecto de la palabra como una liberación de la locura, la quebradura de la ley o la infamiliaridad. La palabra literaria es también una suerte de violencia; solo con ella resiste al silencio que, como dice Derrida en “Violencia y metafísica” (*La escritura y la diferencia* 157), es la peor de todas las violencias. Que sea la peor indica de inmediato que no constituye la única. Esta violencia de la palabra literaria la ha visto Guadalupe en otros textos. En su presentación de *Lengua apócrifa* de Jean-Luc Nancy escribe:

Violencia sin violencia, rotunda diferencia que se da siempre en el *espacio*, no como fondo sino en tanto materia compartida, revuelta, dispersa, acosadora y que, sin embargo, permite tocar, ser tocado y *asir* (no agarrar, no des-prender ni des-gajar) una cosa en los filamentos que la hacen materia de otras materias. Esa delicadeza, esa política radical de la “excritura” que vive y se traza en los lindes de la propia extrañeza de una cosa entre las cosas (*Reserva de lugar* 10).

Violencia sin violencia de la escritura, de la palabra literaria que es la palabra que ayuda a la cantante a resistir la muerte. Y es que entonces, volviendo al papel de la palabra para la determinación de la politicidad como esencia del hombre en Aristóteles, habría que decir que la mediación de la vida de la polis a través de la palabra nos libra del uso de *cierta* violencia, no de *toda* violencia. Nos libra de esa violencia, la peor, la de la ausencia total de palabra; pero lo hace precisamente gracias a la “violencia sin violencia” de

<sup>6</sup> Para un abordaje de las metáforas bélicas asociadas a la descripción biológica de la enfermedad, véase *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* de Susan Sontag.

la palabra, que en su resistencia al silencio es siempre literaria. Derrida será taxativo al respecto:

Sólo hay guerra después de la abertura del discurso, y la guerra sólo se extingue con el final del discurso. La paz, como el silencio, es la vocación extraña de un lenguaje llamado fuera de sí por sí. Pero como el silencio *finito* es también el elemento de la violencia, el lenguaje no puede jamás sino tender indefinidamente hacia la justicia reconociendo y practicando la guerra en sí mismo. Violencia contra la violencia. *Economía* de violencia. Economía que no puede reducirse a lo que Levinas apunta bajo esta palabra. Si la luz es el elemento de la violencia, hay que batirse contra la luz con otra cierta luz para evitar la peor violencia, la del silencio y la de una noche que precede o reprime el discurso (157).

*Violencia contra la violencia.* No podemos, en definitiva, renunciar al lenguaje, dejar de batallar contra el silencio. No puede la cantante dejar de buscar el tono una vez que la parcela ha enmudecido. No puede abrazar el silencio, abandonar la composición del vestuario, sino entregarse al sonido de la mano que escribe, de la tijera que corta la tela, no quiere, en suma, quedarse pasmada frente a la peor de las violencias que es el silencio al que la muerte la destina.

En una de las escenas de “Salas comunes”, la cantante se queja de la vecina que no la deja en paz (¿le declara entonces la guerra?). Le habla, en la sala común, porque sabe que la cantante está despierta. Le pregunta si ha oído los ruidos del otro box, el del frente, pero también si ha oído el silencio. La cantante se pregunta: “¿Por qué no deja que hable el silencio por sí solo, por qué hablarme del silencio, por qué hablar?” (*Esta parcela* 56). Recordemos que la cantante ya ha perdido la saliva. Que la saliva se pega únicamente a lo vivo, se confunde con lo vivo porque lo reconoce como tal, pero porque constituye lo vivo mismo. La cantante, que habita el linde del silencio, escribe “¿por qué hablar?” y concluye el fragmento. ¿Cómo tendríamos que leer su molestia? ¿Qué significa dejar que el silencio hable?

La cantante está en una sala común, sobre una camilla. Probablemente en camisón, intervenida por una serie de aparatos que intentan resistir el avance de su enfermedad. Ha perdido la capacidad del habla. Se molesta porque la vecina le habla, porque interrumpe el silencio, porque escuchar “es ser tocado a distancia” (Quignard 68) y el tocar supone un espacio en el que la violencia sin violencia de la palabra literaria puede tener lugar.

Así lo ha señalado Santa Cruz en la referencia que he citado más arriba a la presentación de *Lengua apócrifa* de Nancy.

En la página siguiente, después de sugerir que quizá los personajes de esta sala común deberían dejar hablar al silencio (¿y así dejar venir a la muerte?), se pregunta la cantante si de verdad habló alguna vez. Tan abandonada a la ausencia de lenguaje se siente que se pregunta si el mundo de las palabras es realidad o fantasía: “Varias veces al día se pregunta la cantante, se interroga sin punto de interrogación, solo extrañeza, si ella hablaba, si de verdad había sido así, ella hablando” (*Esta parcela* 57). El silencio la ha sumido de tal modo en la violencia, en el orden absurdo de una impotencia sin actividad, no una pasividad más pasiva que toda pasividad, sino una pura pasividad inactiva, menos que pasiva, que la ha llevado a olvidar las palabras. No obstante, en esta composición experimental de la novela de Santa Cruz, la cantante a ratos retoma su búsqueda del acento, motor que ha guiado el recorrido de estos pliegues, por la cantante, de este lenguaje y de un habla que no siempre careció de saliva. “Me hago no está en los idiomas que traduzco: es solo *hago*. / Me vuelvo, en la lengua que yo hablo, me vuelvo eso” (87). La cantante y la otra han admitido que el yo está en peligro gracias al lenguaje. Por eso la cantante y la otra disputan ese yo de la experiencia que aquí debe dislocarse, espaciarse, para siquiera enunciar la amenaza que la escritura le imprime. El yo se vuelve cosa, me vuelvo eso, lo escrito. Como la saliva, que se confunde con aquello que escupe, lo vivo. Aquí lo muerto, la escritura, es la cosa del cuerpo, el cuerpo vuelto cosa, un cuerpo del cuerpo, un yo cosa –formulación vecina a la que usó Santa Cruz para referirse a la voz–. El yo entonces es otro, otra, en realidad: otra cosa. Se hace yo, enuncia, porque es enunciado. Está inevitablemente orientado a otro que sí mismo:

Podría quien maestró mi voz ser ella escribiéndose en la otra página, la maestranza de mi cantavoz, mi cantoz, mi cuento.

Hablaré después della la maestra que de mis cuerdas vocales –de mis nudos bocales– hizo campanas por sonar y estremecer. Tendré que acudir a mi cuerpo fluvial como era, canales y afluentes no acuosos sino agua vuelta sifón, evaporada irrigación abriéndose curso por entre las quebradas de los huesos, concavidades de retumbe. Nunca supo de amaestrar ella, solo traspasar esa geografía conocida a los enconos que taponeaban mi libre curso (*Esta parcela* 51).

La otra, la que escribe a contrapágina, es la maestranza de la cantante, su fundamento. Un yo que es ya otro, la otra. Y para hablar de ella requiere saliva.

Requiere lo vivo. Escribir, de este modo, aunque está del lado del morir, no se confunde con la muerte. Escribir produce su propia saliva sobre la hoja, que se pegotea con la otra, con la maestranza, para darle salida, para evitar que se calle. Pero esta saliva no nos devuelve la vida. Tampoco nos salvará para siempre de la inminencia de la muerte. Lubricará el papel para que el discurso escrito pueda seguir rajando<sup>7</sup> la página y, de este modo, haga callar al silencio al menos hasta la siguiente plana, hasta la reseña biográfica, hasta el colofón, para expulsarlo fuera del libro, de la palabra literaria que con su violencia sin violencia permite a la cantante y a su otra, a la narradora y a su otra, la cantante, “en el mínimo absoluto de su existencia”<sup>8</sup>, “vibrar por las superficies”<sup>9</sup>.

¿Por qué escribir muriendo, al filo de una voz que ha sido sustraída? ¿He querido decir, yo, el yo que pelagra a lo largo de este texto, que *podemos* resistir a la muerte? Al contrario. He querido únicamente reconocer en la narrativa de Santa Cruz una resistencia que no es ingenua, una proliferación del discurso que nos enfrenta a la muerte no mediante la profilaxis de una palabra como la platónica –pienso aquí en el *Fedón*– que nos ayuda a morir, sino más bien a través de la oposición que la literatura puede ofrecer a la muerte como antesala que no prepara su ocurrencia, antes bien como enclave contradictorio que es también violencia porque es lenguaje. Así, una mirada del discurso que, como dirá Guadalupe en otra parte, admite que las palabras “también erigen lugares asimétricos” y que “pueden crear imperios de dolor”

<sup>7</sup> “Rajadura: se desprende una fina película adherida a la superficie, lo hace por una esquina y se puede tirar de ella, jalar esa capa subcutánea que revela aquello a lo que se adhiere como lo hace una polaroid. En su separación se da a ver.

Sucede una rajadura cuando, en la lectura de un texto cualquiera, de improviso una oración (la llaman así) no se redacta a sí misma sino que escribe, hace algo con las palabras que bifurcan el curso de su dardo: un traspíe mueve entonces el cuerpo lector, un declive gozoso se apodera del sentido, resbala, cae sin caer, cae sobre sus pies pero no como antes, ligeramente alterado. Muda leve, cambio de posición casi imperceptible. Una rajadura cambia el plano. Cambia el cuadro. Se introduce otro tiempo en el tiempo. Es bombeado, como si fuera aire, de un modo irreconocible. Rajadura: se arranca una página de un cuaderno. Trac. Del archivador. Del bloc. Del libro. La página es arrancada para producir ese *switch*, ese espacio nuevo, tambaleante. Un pequeño movimiento de tierras. Trac” (Santa Cruz, *Reserva de lugar* 21).

<sup>8</sup> Para decirlo con Hamacher. Algunas claves de lectura aquí presentes se inspiraron en las reflexiones sobre la súplica en Aristóteles, que Hamacher desarrolla en su artículo “Del derecho a tener derechos. De Marx a Arendt”.

<sup>9</sup> Para decirlo con Santa Cruz.

(*Lo que vibra* 209), pero que siguen siendo necesarias porque es “urgente tender una palabra hacia el negativo velado de aquella experiencia” (210) que es el horror de la tortura, del dolor y de las vivencias que, sublimes, nos enfrentan con el límite del pensamiento articulado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Política*. Trad. Manuel Briceño. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.
- Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- García Düttmann, Alexander. *Ceniza o la reconciliación absoluta*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones, 2016.
- Hamacher, Werner. “Del derecho a tener derechos. De Marx a Arendt”. *Pléyade* (Jun. 2017): 26-66.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: Lom, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La comunidad revocada*. Trad. L. Felipe Alarcón. Buenos Aires: Mardulce, 2016.
- Platón. “Fedón”. *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- Santa Cruz, Guadalupe. *Esta parcela*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Lo que vibra por las superficies*. Santiago: Sangría Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Reserva de lugar*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones, 2016.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo, 2015.