



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

Robles, J. Francisco
An-atomía/Desaparición del cuerpo en Excesos, de Mauricio Wacquez
Revista Signos, vol. 37, núm. 56, 2004, pp. 105-121
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013763008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LITERATURA

An-atomía/ Desaparición del cuerpo en *Excesos*, de Mauricio Wacquez

J. Francisco Robles

Universidad de Chile

Chile

Resumen: El presente trabajo sobre el cuento *Excesos* del escritor chileno Mauricio Wacquez, propone una lectura a través de las concepciones de simulacro y travestismo, siendo el primero de ellos redefinido desde sus primeras fuentes en la Antigüedad hasta el siglo XX, siglo en el cual se inicia una proliferación escritural sobre la imagen del travesti. La tesis central de este trabajo postula una incapacidad del encuentro amoroso, a partir del concepto rector en la simulación: la diferencia. Esta diferencia sitúa al travestismo sobre la fisura discursiva o límen, en que el error y la imposibilidad de ser, el desajuste entre los fragmentos del cuerpo, desembocan en una fractalización o pérdida de las componentes fragmentarias y corporales de la simulación. Por esta razón, el concepto de an-atomía reviste características que lo desplazan desde una óptica clásica hacia una ruptura con el pensamiento atomista: la an-atomía del cuerpo en *Excesos* es la posibilidad de su movimiento hacia la desaparición, concepto que este trabajo pretende establecer, al final, en su lectura concluyente.

Palabras Clave: Excesos, simulacro, travestismo, Mauricio Wacquez.

An-anatomy/Absence of the Body in Mauricio Wacquez's *Excesos*

Abstract: This paper has been based on the short story *Excesos* by the Chilean author Mauricio Wacquez. The paper proposes a reading that considers the concepts of simulacrum and transvestism. The former is evaluated in the light of its development from ancient times through the 20th century, period which sees a proliferation of the image of the transvestite in written media. The main thesis lies on the incapability of the loving act as the central term present during simulacra is considered: difference. This difference situates transvestism on a discursive fissure, where both error and the impossibility of being, the disparity between bodily fragments, give rise to a fractalization or a loss of the fragmentary and bodily components of simulation. This is the reason why the concept an-anatomy bears features which displace it from a classic viewpoint toward a rupture with atomist thought: the an-anatomy of the body present in *Excesos* allow for its movement toward disappearance, concept which will conclude the development of this paper.

Key Words: Excesses, simulacrum, transvestism, Mauricio Wacquez.

Recibido: 24 de mayo de 2004 Aceptado: 9 de agosto de 2004

Correspondencia: Francisco Robles (frobles@uchile.cl). Tel: (056 – 02) 6787057. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Ignacio Carrera Pinto # 1025. Santiago. Chile.

INTRODUCCIÓN EL EXCESO EN *EXCESOS*

*Por quién sabe qué sinos de la hondura,
o acaso por qué númenes divinos,
al cantar las alondras a Eva pura
oí el cantar, y confundí los trinos.*

Porfirio Barba-Jacob
Canción del día fugitivo

Excesos, cuento homónimo al libro publicado por Mauricio Wacquez en 1971, es el objeto del presente trabajo. *Excesos* plantea la posibilidad temática del travestismo y el simulacro como pérdida, tanto de Irene como del simulador travestido. A modo de introducir esta lectura, propongo una breve discusión con el ensayo que sobre este cuento efectuó Sergio Holas (1984). Holas (1984:13) propone que el travestismo en *Excesos* busca la recuperación del objeto amado (Irene), a través de la escritura del cuerpo; de este modo, el exorcismo llevaría a superar el fragmentarismo de la existencia. A mi modo de ver, tal apreciación carece de una lectura profunda en el momento de comenzar una investigación sobre el concepto de simulacro. Holas plantea al exceso como recuperación de "seres perdidos", validándose esta tesis en las palabras que el propio Wacquez señala en la contratapa del libro. De esta manera el exceso para Holas (1984:14-15) sólo se encuentra a nivel de tradición, de transgresión social, relacionado sólo con el travestirse como intersexualidad transgresora moralmente y no como acto escritural estético. Su lectura tiene un final feliz en la culminación del travestismo ("ahora, sí, ahora soy Irene")¹: es aquí donde, según mi lectura, no hay encuentro posible; se define la pérdida de Irene como deseo, la pérdida del simulador y la pérdida de cualquier posibilidad de encuentro. La "cita" se torna imposible, en tanto el simulador deja de ser quien era para "ser" Irene; por lo mismo, Irene deja de "ser" Irene y el simulador queda diferido de ella en aquel umbral o *limen* que deviene esa imposibilidad. Esta fisura rompe cualquier vínculo con el "encuentro" feliz del sentido, en tanto el exceso es la escritura de la des-escritura, lo que desgasta el exorcismo (encuentro con el cuerpo) imposibilitándolo, y lo que consigue, finalmente, no sólo mantener la fragmentación sino erosionar al fragmento, fractalizarlo hacia su desaparición fantasmagórica. El exceso, el exceder, en tanto reviste al acto de conformación de una escritura de la fisura, de una an-atomía del cuerpo, propone la ruptura con una sistematización ho-

mogénea en el relato de Wacquez, con lo cual su lectura requiere, primeramente, un olvido genérico que nos lleva a dicotomías o dualidades de lectura.

La lectura de *Excesos* tiene que ser una lectura "en" el travestismo, tal como apunta Sarduy (1987:54-55): "Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin [...]" . Bajo este primer signo, el simulacro aparece en su intensidad como engendrador de lo diverso que, como dirá Deleuze (1989:268), no nace de lo único, sino de los contrarios que nacen unos en otros, de la nada. Esta vinculación no opositiva entre los contrarios, que permite la existencia de una "nada" ontológica en la generación de simulacros, también es rescatada por autores anteriores, como Rousset (1972), bajo las figuras mitológicas de Circe y Proteo, las cuales encarnan esta proliferación del disfraz y la metamorfosis. Pero este exceso de las formas requiere una nueva lectura desde su primera fuente, luego del concepto de *eidolon* o ídolo de Epicuro: Lucrecio en *De la naturaleza de las cosas*, texto que funde o atomiza la problematización del pensamiento y la materia corporal en el encuentro con el simulacro². Las conexiones entre el simulacro discursivo en Deleuze o los fantasmas platónicos que amenazan el discurso de la filosofía o, más aún, del pensamiento y su argumentación, y las propuestas estéticas de Sarduy, nos llevan por dos caminos no diferentes, pero sí distinguibles uno del otro: desde el simulacro en Deleuze y la escritura en Derrida y Blanchot, podré adentrarme a un encuentro con la des-escritura de *Excesos* que instalen el concepto de *fractalización*. Desde las categorías de Sarduy recorreré las líneas de un cuerpo travestido, sus porosidades sexuales y desapariciones que establezcan un puente necesario entre la escritura y la corporización, la fisura que marca la an-atomización o vacío que permite la movilidad del cuerpo y su fractalización en *Excesos*. Este trabajo no participará de oposiciones, como el de Holas³, en tanto la búsqueda del entretelido nos obligará a reconocer qué textualidades operan, se contaminan y traducen o entrecruzan para lograr esta lectura de *Excesos*. Ella está dividida en cinco capítulos que a continuación revisaré.

1. Simulacro y estética

Excesos: el límite sobrepasado, lo que sobra, el desecho. El cuerpo que se excede en otro cuerpo, en corpúsculos que no consiguen contenerlo y lo desbordan: exceso del exceso, pérdida y desplazamien-

to de los límites, el fantasma del vacío que se manifiesta en lo demasiado *lleno*. El exceso es lo que amenaza al *ser* en su completitud y su aspiración a ser más que *ser*, la *idea* misma, su retorno original. En la *idea* está el exceso. Lucrecio (IV, 49-67):

"Digo que existen cuerpos a quien llamo/ simulacros, especies de membranas,/ que, de las superficies de los cuerpos/ desprendidos, voltean por el aire/ al azar, de continuo, noche y día,/ y el espíritu agitan con terrores,/ nos hacen ver figuras monstruosas/ y espectros y fantasmas horrorosos [...]."

Este fragmento de Lucrecio nos permite entablar una cuestión que desborda el problema atómico de la física epicúrea: plantearnos un cuerpo sujeto a cambios, un cuerpo que se desgasta, que no sólo marca un trayecto en el espacio, sino que también él es un espacio que a sí mismo se desborda hacia su diseminación. Aquellos *simulacros* lucrecianos inscriben las rugosidades de un cuerpo, su rizomatización, la multiplicación, el movimiento que reviste a la existencia humana de una curvatura estética, de una resistencia a esa totalidad única⁴: el quiebre con la geometría purista de un cuerpo ideal, de sumatorias que hacen de lo múltiple lo acumulativo, a través de líneas homogéneas que mantienen viva la identidad simbólica de la forma pura.

La anamorfosis de esa sustracción o desgaste, postula en la multiplicidad de la mirada que se desplaza, la entronización de lo estético que abandona, incluso, la autoridad de la perspectiva lineal, como señaló Wölfflin y, más tarde, Sarduy (1987:67) "como una opacidad inicial" que "reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto [...]"⁵. El simulacro ha perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética: la curvatura, en tanto desviación de la línea como límite formal del cuerpo (su existencia moral, su límite continuo), idealizado por la geometría euclídea, está propuesta aquí como la curvatura en la curvatura. Esto es el *clinamen*, concepto usado por la filosofía epicúrea para denominar a la mínima desviación de los átomos en su caída rectilínea y que aquí no responderemos a la categoría ideológica de libertad que Epicuro le asignaba, sino apelando a lo dicho por Oyarzún (2001:42): "El *clinamen* sería el éxtasis, el *ser* fuera de sí, que se abre y dispersa, como límite, en el reparto de las sin-

gularidades en que consiste el *ser* como comunidad, el reparto de la finita y a la vez interminable singularización". Cabe aclarar que este éxtasis no suspende la dimensión corporal sino que la disemina, la arroja excéntricamente, la desvía hacia la percepción de dichos *simulacros* o emanaciones con que los cuerpos se comunican con los sentidos⁶. Dentro del mismo pensamiento se inscribe Serres (1994:127), para quien esta curvatura da cuenta "*de la genealogía de los simulacros*, estos ídolos móviles que emanan de las superficies, de los bordes limítrofes del *eidoς*, *eidos*", es decir, los simulacros originados en los límites de la *idea* platónica, tal como Deleuze propone⁶. Con ello, podemos establecer la singularidad del desgaste del cuerpo, como la refutación con que Protágoras somete a Platón: "sobre cualquier cosa hay dos proposiciones contrarias entre sí". Pero sabemos que esta incipiente dialéctica no es lo suficientemente fuerte para quebrantar la presencia del *eidos*: la dialéctica protagórica llama a una elección, los márgenes del pensamiento del simulacro no discriminan en su diseminación.

Bajo este mismo signo, Marchant señala que la determinación de esta presencia (*ser*) en el *eidos*, de Platón hasta la modernidad, incluye la represión de la escritura, lo marginal del sentido de ese *eidos*. La escritura como ídolo ha sufrido su "purificación", ya sea como identidad cumplida o como receptáculo de diversas modificaciones que la idea es capaz de emprender como paradigma a cumplirse en su representación:

*"La determinación del ser como presencia -y la represión de la escritura y, como se verá, de la huella- se nos presenta, entre su apertura (Platón) y su cumplimiento filosófico (Hegel), articulada de una manera decisiva. Para los griegos la identidad de la presencia se constituye como idealidad del *eidos* o sustancialidad de la *ousía*. Para los modernos la objetividad toma la forma de la representación, de la idea como modificación de una sustancia presente ante sí".*⁷

Esta existencia estética de la escritura, entendida también desde el rol material con que los sentidos promueven dicho desgaste, debe situarse, en primer término, en un cuerpo simular, en tanto la escritura sobre él tenga la calidad de impureza, de segunda naturaleza o *limen* (umbral)⁸. La escritura estética, como suspensión del *eidos* "originario", viene a ser lo que para Pascal es una pérdida irrecuperable de la

naturaleza: "Como la verdadera naturaleza se perdió, todo puede convertirse en naturaleza"⁹.

Todo cuerpo simular es, en un principio, un corpúsculo, una aspereza, un vástago del cuerpo, la rebeldía de su propia anatomía: "siendo la superficie de los cuerpos/ de infinitos corpúsculos compuesta"¹⁰. Son estos corpúsculos o simulacros lo único posible en la percepción: el cuerpo original está ausente, desplazado, diferido. Lo que produce estas imágenes "engañosas" para la filosofía platónica, reciben un nombre: ειδωλον, *eidolon*, cuya similitud con el étimo *eidos* es evidente¹¹. La existencia de un cuerpo original como soporte, su reproducción y su diferencia, en tanto el simulacro nace a partir del mismo cuerpo, es aniquilada por el simulacro, como señala Deleuze (1994:259): "El simulacro se construye sobre la disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud". Es por esto que el simulacro no es una copia ni una copia de la copia, al volcarse en una diferencia y no en una pura iteración masiva: rompe con el principio mimético para establecerse antitéticamente. La diferencia, indispensable para una estética del simulacro, permite el travestismo en *Excesos*, la transformación: "no va a quedar nunca igual al otro y parece que será mejor dejarlo así; ahora, sí, ahora soy Irene". El vástago se traviste hasta en su *mínimum* que no es sino una ruta de su desconocimiento, su vacío que posibilita su viaje, su desplazamiento a través de las diferencias. En este sentido, ser cuerpo para el simulacro es desconocer su geografía, su escala, su límite para establecerlo como *limen*; por lo tanto, es la pérdida de su referencialidad: é/ es su propio referente, un referente que, como ya veremos, también está en vías de desaparecer.

Sarduy (1987:57) trabaja sobre este concepto de desaparición del sujeto travestido, a través de su apariencia que difiere de lo mimético, como ya dijimos, en que la desaparición guarda relación con su referente exterior: "El animal-travesti no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la figura para desaparecer". Esa pérdida de la referencialidad de un original propone en *Excesos* una desjerarquización ontológica por una poética del corpúsculo, del *simulacro* o aquello que pretende "por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión [...] pretensión no fundada que recubre una desemejanza como un equilibrio interno"¹². Esta subversión agresiva, en la cual simulacro y modelo de lo otro (no puramente Irene, no el *ser de Irene*, sino su cuerpo maquillado) terminan por confundirse, trabaja en la figura del travesti el punto de

su encuentro. Sarduy (1987:55): "¿Qué se simula? La simulación", el trazo de la factura del simulador, su eficacia diferencial en el *trompe l'oeil*. *Trompe l'oeil*:

*"La naturaleza muerta hace explícito su desajuste con el referente, el alejamiento del motivo [...] el trompe l'oeil, cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el arte la técnica, no puede funcionar más que en la negación de toda fluctuación del significante, aquí disimulado como tal, adhiriendo una a la otra, al máximo, las dos láminas, más separadas cuanto más ostentoso es el estilo del significante y su referente palpable, real"*¹³.

Esta "codificación sin residuos" según Sarduy, guarda estrecha relación con el mundo exterior, el ambiente, la referencialidad de un contexto que debe ser simulado para que el *trompe l'oeil* pueda llevarse a cabo: quebrar el marco (la escala) de la representación, espacializarla infinitamente. De lo establecido por Sarduy, deseó su inversión: la co-fusión de formas " pierde", previamente, la diferencia para remarcar una diferencia aún mayor e irreconciliable, guardar una codificación residual que no reproduzca un "nuevo original", como Sarduy desea al homogenizar la representación en su ausencia, sino que tense el cuerpo en el *limen*, en el poro, en tanto el residuo sostenga al vacío y no lo totalice¹⁴. En mi opinión, el *trompe l'oeil* de Sarduy en su contradicción, pasa por un conflicto de impostura ontológica más que por una tensión de diferencias, de simulación, de fisuras¹⁵: las tres partes que procesan a la simulación sarduyana (copia, anamorfosis, *trompe l'oeil*) necesitan ineludiblemente de la copia para significarse simulares y redimirse en su abismo reproductivo, icónico. El *ídolo* epicúreo, para Sarduy, claudica en el ícono, en la parodia del ícono, en el fracaso de poder liberarse de la forma simbólica: lo artificial para Sarduy es su aporía, puesto que intenta llevar al artificio hacia su inversión en el simulacro¹⁶. No subvierte ni destruye ni los modelos ni las copias, como hace el simulacro, sino que sólo invierte cuando esa inversión es necesariamente imposible: en una palabra, refiere.

El simulacro exige una categorización estética, como pasaremos a revisar en los capítulos por venir. El trabajo del simulacro caracteriza en todos sus aspectos la escritura corporal del travestismo en *Excessos*, en tanto el simulacro es el exceso de las formas sobre el determinismo, la posibilidad de la fisura en el

discurso, la an-atomía que excede al cuerpo que en y por ella se define.

2. Travestismo y diferencia

"El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada", Sarduy (1987:55).

La ausencia permisiva, los residuos de una ausencia doble: lo que el travestismo de *Excesos* muestra es un cuerpo imposible, un cuerpo originario que ya no está, el del simulador, y un cuerpo por venir, un cuerpo adivinado que en ningún caso está ni estará (el cuerpo maquillado de Irene). Las huellas desaparecidas de la ausencia doble, desaparecidas en tanto pasado y futuro, posibilitan a un espacio presente que apenas asoma a su "presencia": soy Irene, en el cual el soy es la conjugación desgastada del movimiento del travesti, su metamorfosis hacia la ausencia, la ausencia de temporalidad en el cuerpo travestido y su des-espacialización como soporte del acontecimiento¹⁷. En este mismo sentido, Derrida (1971:102) postula:

"[...] la presencia entonces, lejos de ser, como se cree comúnmente, lo que significa el signo, a lo que remite una huella, la presencia es, entonces, la huella de la huella, la huella de la desaparición de la huella [...] Y por ello no hay contradicción en pensar juntos lo borrado y el trazado de la huella".

Aquel residuo infinito de la presencia marca la caída de la jerarquía del modelo, la simultaneidad o coexistencia del acontecimiento sexual en *Excesos. Simulacrum*, éntimo en que lo simultáneo y lo semejante se dan la mano, desplaza los límites del travesti; *simulacrum* ha sufrido la fractura en su éntimo, se ha desgastado y perdido, se ha ganado en la desaparición de su identidad: permanece lo simultáneo, mientras lo semejante se desvanece en el exceso. Igual que en el travesti: la fisura diferencial en su cuerpo sobrescrito lo lleva todo hacia las vestimentas que fundan su condición; pero aquella defundación se lleva a cabo silenciosamente: el travesti no es un ser, nadie detrás de las vestimentas, sino en la manifestación de los pliegues de su vestidura¹⁸. Los pliegues,

que invitan a indagar, denuncian un cuerpo en los claroscuros, en las rugosidades que el vestido originalmente no posee, salvo cuando nos remite a la presencia de ese cuerpo o bien, al desecho, al abandono azaroso de la vestidura: a desastrosa presencia de cuerpo que reaparece como *semejante* con la ausencia.

El pliegue de Deleuze (1989:14):

"Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea [...] El despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue".

"Ahora, sí, ahora soy Irene": la idea (Irene) se desfonda, no en el abismo fatal o en la verticalidad de la escritura reflexiva idealizada (realizada en la idea o identitaria), o en la mirada dirigida a un punto (anamorfosis) que hace desaparecer al sujeto en el cuerpo del otro, sino en una espacialización en el "ahora", porosidad temporal o estiramiento que deforma, en tanto postulemos a la deformidad como un primer paso hacia la corporcularización del cuerpo unitario. La caverna platónica pierde su estructura esencial, su agujero exclusivo, sus poros se abren y aquella entrada a la caverna se hace múltiple. Su sexualidad es táctil, pero no preludia a la cópula, como generalmente concluye la incitación amorosa¹⁹: el falo se hace mínimo, insignificante, una misérrima lengua desajustada por el insopportable vacío diferencial, sólo soportable con el tacto que percibe los umbrales que delatan aquel vacío en que la caverna se sostén. El simulador de Irene propone el tacto errático del pliegue; en esta develación de su vacío, incluso, en su espacialización o estiramiento, está su desaparición que revela la inminencia de la diferencia como su catástrofe y, simultáneamente (*simulacrum*), su triunfo: "[...] la raya menos dócil y ondulada y sobre todo de otro color -me **estiro** el ojo con el índice de la mano izquierda mientras la otra mano **tiembla** repasando el borde²⁰ donde están plantadas las pestañas".

El vacío en *Excesos* revela que hay una diferencia anterior a la diferencia: "[...] un ojo ya terminado, el otro sin embargo que sospecho quedará un poco distinto, más oscuro, con la sombra menos violeta, tirando al malva (lo que es la inexperiencial), la raya menos dócil y ondulada y sobre todo de otro color [...] sin saber por qué, ya que he utilizado el mismo

lápiz para uno y otro ojo [...]"'. Un cuerpo heterogéneo, fragmentario, erosionado: el soporte diferencial que es la escritura en el vacío, aquel punto de anatomización, de penetración y porosidad. La escritura del cuerpo en *Excesos* es táctil, como dijimos, sus sentidos están sintetizados a través del tacto²¹: el pliegue que invita, invita a tocar, a sorprenderse con el vacío de las diferencias o irregularidades accidentadas: "advierto, de una ojeada, que las uñas me quedaron ásperas e irregulares". La "ojeadas", la mirada, convoca a lo táctil del simulador (la aspereza), remitiendo a través de un sentido, la vista, a otro, el tacto, como en la noción de *teoría* (*θεωρία*): "ver la cosa [causa] en sus más nimios detalles más allá de todas las vestiduras, las indumentarias y las envolturas"²²

teoría no es sólo reductible al juego platónico de la persecución fragmentaria del detalle, llevada a cabo paradigmáticamente en *El Sofista*. No debo olvidar que mientras se cumpla la persecución en un encuentro, quizás fugaz, con lo táctil de la descripción, soy contaminado por el cuerpo: las condiciones que me exige la forma son las de la contaminación de la *teoría*, su pérdida de la *mirada*, la fragmentación de su etimología como pérdida anterior a la pérdida, como diferencia anterior a la diferencia. En esta pérdida de la mirada lo táctil sobredimensiona: lo pequeño *aparece* como grande y lo grande como inmenso, confundiendo la referencialidad, anulándola, engañándola (*trompe l' œil*). Tanto tacto como escritura participan del *simulacrum*, esto es, son simultáneos: *realizan* el cuerpo, lo perciben, lo reescriben, en el trabajo de escritura y borramiento del travestismo en *Excesos*, y lo *irrealizan* de sus límites, esto es, su dimensión, su pérdida de la escala (extrañamiento del contexto), la sustracción referencial de sus fragmentos con el incremento de su "monstruosidad" (desequilibrio, desproporción, desmedida, desastre): "[...] que este arreglito va a resultar un desastre, parado como estoy sobre el piso mojado del baño y que sus pantuflas de raso me oprimen salvaje los pies".

El travestismo de *Excesos* también responde a la estética del desastre en Blanchot (1990:50): "Aque-lllos nombres, lugares de la dislocación, los cuatro vien-los de la ausencia de espíritu que soplan desde nin-guna parte: el pensamiento, cuando éste, mediante la escritura, se deja desligar hasta lo fragmentario". *Irene* es la lengua muda de ese desastre, es la llaga perpetrada por la escritura, el falso inminente del travesti²³ a tres voces; *Irene*, *simulador*, *él*: un nom-bre múltiple que se desgasta en el espacio de la es-pera, en el juego travestido de un cuerpo-nombre per-dido, des-esperado, o como subraya Blanchot

(1990:46): "Se gasta el nombre, se fragmenta, se dis-grega el fragmento. La pasividad pasa a paciencia, lo que se juzga zozobra". La pérdida de la esperanza, es la pérdida de Irene (ειρηνη, esperanza), del nom-bre original: la palabra perdida, la presencia perdida.

3. Travestismo y espera: posibilidad del discurso amoroso, discurso amoroso de la imposibilidad

Excesos: la *espera* de tres ausencias a partir de tres ausencias. ¿Dónde está el cuerpo, qué dibujo conse-guirá "mapear" la brutalidad del accidente geográfico, como el desgarramiento más allá de lo fisiológico²⁴, en *Excesos*? Para Barthes (1987:48), "La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la ne-cesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso". El cuerpo es la pura obsesión alucinada por la ausencia de los tres fantasmas: la escritura de esa obsesión, la escritura del cuerpo, es la perver-sión que goza de esa tautología, de ese vacío de vo-ces, cuyo único rastro no es la palabra sino la ima-gen, el recuerdo de *él / la*, el recuerdo de Irene en su "proceso escriptural", como primer momento de travestismo: "Ahora, sí, ahora soy Irene", no señala ya a Irene. Irene es el yo que ha borrado su huella, salvo en un solo punto: la tautología "soy Irene", esto es, "soy quien soy". La tautología del verbo en prime-ra persona singular y tiempo presente deja esta hue-lla que da cuenta de su travestismo en aquel cuerpo, en ese espacio alucinado (desviado), en éxtasis (*clinamen*), o como diría Derrida (1971:56): "El espa-cio es ese ser-fuera-de-sí". Pero esa tautología es aporética, es voz, es presencia (soy) imposible, *ser Irene es no ser Irene, por tanto Irene ya no es, ha desaparecido en (con) su simulacro* (su nombre, su cuerpo).

La repetición, la tautología: Irene dibujaba la línea del párpado, "dibujarla como siempre vi que ella la di-bujaba". La anatomía repetida, la anatomía imposible, el cuerpo wacqueziano que escribe las ausencias en su ensoñación diferida constantemente "que no sé cuándo voy a terminar de darle al ojo ese aspecto ensoñado que ella conseguía [...]"': es la imagen ensoñada de la desilusión, su paradoja, la deses-pe-ranza temporal que se espacializa en aquel soporte que es el vacío corporal de lo irrepetible. Esta imagen del dolor, la inalcanzabilidad de aquel tiempo (que se manifiesta en este espacio vacío, territorio de las fisuras), es para Barthes (1987:155) *la cosa misma*:

"Lo que me hiere son las formas de la relación, sus imágenes; o más bien, lo que los otros denominan forma yo lo experimento como fuerza. La imagen -como ejemplo para lo obsesivo- es la cosa misma [...] (nada más allá de la imagen)".

La obsesión de esa imagen lograda por Irene en *Excesos*, plantea esa imposibilidad por alcanzar la imagen como identidad: no hay reproducción, hay esterilidad, no hay copia, hay simulacro. La "cita" no se concreta, se difiere, el cuerpo ausente es perdida en su anatomía, en sus fisuras que permiten sus desplazamientos anatómicos por las coordenadas de una escritura que declara la abolición del espejo como metáfora de reconocimiento, reduciéndolo (abriéndolo) a ser un verificador del error. El gesto de Irene es irrepetible, la memoria es una reflexión deformada en la cual identificar, repetir o coincidir son actos improbables: el *clinamen*, la escritura de desviación, de éxtasis, propone el exceso más allá de la escritura, más allá de la re-escritura (más allá de la apuesta de Derrida)²⁵, en la escritura en el vacío, en el onanismo irrepetible (inaugural) del sentido. La punta del lápiz amenaza y es amenazada, *tiembla*, con su desvío fuera de la hoja (*corpus*, cuerpo), al vacío, fuera del soporte: "[...] la otra mano tiembla repasando el borde [...]".

"Eros y Tánatos se distinguen en que Eros debe ser repetido, no puede ser vivido sino en la repetición, mientras que Tánatos (como principio trascendental) es lo que otorga la repetición a Eros, lo que somete a Eros a la repetición", según Deleuze (1988:62): el discurso amoroso, el discurso de la repetición, la muerte diferida que aliena al sujeto amoroso, lo empuja a la alucinación que es la espera. Pero la repetición nos habla de aquella fisura insustituible, inintercambiable, cuya metáfora es improbable²⁶. El gesto de Eros, la repetición, deviene imposibilidad en *Excesos*: el umbral que conduce hacia (no *hasta*) Irene es errático, incapaz de repetir salvo sus propios movimientos no travestidos anteriores a este primer momento, "[...] repetir los movimientos que acompañaron nuestras últimas veladas lentas y silenciosas", la inexperiencia de la simulación en la vestidura del travesti ("¡lo que es la inexperiencia!"): la escritura del cuerpo excede hasta lo *inaugural*. En la propia masturbación extática, Irene es una imagen, una imagen olvidada que al acercarse la memoria su sombra de goce la va borrando, oscureciendo, hasta ser la mácula de la esperma, el error o imposibilidad de repeti-

ción (reproducción) que amenaza con la ruina, con la catástrofe, con el desastre que en la inminencia se cumple:

"[...] que me doy cuenta que antes debí ponerte el pancake y los polvos ya que de este modo la piel estaría ahora seca y no chorreando esta especie de esperma: la siento correr silenciosa por el cuello y es por esto que me quedo quieto, para no arruinarme el vestido: las manchas de grasa se impregnán para siempre en la muselina blanca".

El discurso amoroso de Eros, la repetición de su gesto²⁷, queda relegado a un pasado irrecuperable: "ANTES, AYER, yo amaba a Irene. Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente". Esta repetición también se disemina en el desastre cosmético: la imagen esperada (Irene) que no coincide con la imagen recordada o imaginada por el simulacro. La imagen de Irene, que es espera, se va perdiendo, en tanto la imaginación, su error, toma su lugar, fracturándola, o como dice Lezama (1971:157):

"Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre [esperanza], con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre".

Está el propio simulacro desgastado en aquel "desajuste" de los sentidos, de la memoria del devanir y la perdida de la imagen, del recuerdo intacto. La memoria ha sido tocada, es táctil y palpable, es cuerpo desapareciéndose en la caricia esperada.

Por esta razón, hay una des-esperación, una espera y su escenificación, una espectacularización del cuerpo en la espera, como apunta Barthes (1987:123): "Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro", del cuerpo desesperado, que espera a otro cuerpo (el amado) para travestirse con él; cuerpo que difiere su llegada, que se diluye en múltiples llegadas, que se disemina en la alucinación de su imagen en el umbral o *limen*:

*"El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, "lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él": el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio"*²⁸.

La espera es la muerte estésica del cuerpo epicúreo²⁹, pero también es aquella posibilidad de la imagen esperada (él en *Excesos*), alucinada, simulada, esto es: travestirse del otro frente al espejo, pensarlo (alucinarlo) prontamente inscrito en el cuerpo, travestirse con el otro en la imagen de la espera desesperada. "Si el dilema es delirar o morir, no fallará la respuesta y el delirio será mortal", escribe Barthes (1987:44). Aquel reflejo especular, vaciado en lo errático, es el *tabú intermedio*³⁰ entre lo impuro y lo sagrado, o sea: la imagen prohibida por el *olvido*, el olvido original, el olvido platónico del *eidos*, pero sin retorno, sin repetición. La diferencia del *exceso*, la del simulacro de Irene, es la irremediable perdida del desborde fantasmal: fantasma siempre fantasmal, imposibilidad del exorcismo que cura su errancia, que lo haga retornar a un cuerpo para, luego, salir expulsado de él³¹. El fantasma, lo que en *Excesos* describe el cuerpo, es la transparencia del cuerpo, la imagen de su pura piel o porosidad excesiva que desdibuja sus límites. Esta es la venganza del fantasma con la escritura incumplida de Irene: la línea corrida del párpado, el cuerpo delineado erráticamente como herido y sangrante³².

Lo fantasmagórico, el delirio, la alucinación es doble: por una parte, aquel fantasma de la perdida alucinado (Irene), y por otra, el fantasma que alucina un cuerpo (*soy Irene*, por lo tanto alucino a él que aún no llega). Esperar es estéril, lo no verificable, lo inalcanzable por repetición, como señala Sarduy (1987:234), el fantasma erótico³³, "[...] venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos y justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias". La blasfemia, lo demoníaco espiritual es aquel fantasma de la posesión que espera su exorcismo a través de la simulación, simulación ya superada en *Excesos*, simulación fractalizada en la fisura. El fantasma erótico, propone Deleuze (1994:277):

"[...] se halla constituido por simulacros emanados de objetos muy diversos, hábiles en condensarse ("la mujer que creíamos tener en nuestros brazos aparece de pronto transformada en hombre"). Sin duda, la imagen cons-

tituida por estos simulacros se remite al objeto de amor actual; pero, a diferencia de lo que sucede en las otras necesidades, el objeto no puede ser absorbido ni poseído; sólo la imagen inspira y resucita el deseo".

La imagen perdida u olvidada del objeto amado, el error que desesperanza al discurso amoroso: sólo el simulacro, el *eidolon*, el ídolo, toma ese lugar, el del desaparecimiento, el del cuerpo perdido por el del corpúsculo o cuerpo desgastado, diseminado. Pero el simulacro en *Excesos* cumple la "cita" para pervertirla y pervertirse; "cita" al cuerpo ausente en que él también ha devenido para nunca hacerlo aparecer, para no tomar su lugar, para siempre diferirlo: para siempre aparecer como *el cuerpo*, el original perverso, una totalidad de la perversión. La locura del discurso amoroso, encarnada en el pavoroso "Yo no soy otro" de Barthes³⁴, viene a dar cuenta de ese cuerpo irremediablemente perdido en el pliegue, y paradójicamente esperanzador, del simulacro.

El cuerpo perdido de Barthes (1987:80), el cuerpo fragmentado y liberado no es aproximable a la marca de la "voz": "[...] su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo"; esa voz que siempre quiere anticiparse al rastro corporal, llevar al cuerpo a su pérdida, a ser un mero soporte discursivo (pedestal de la voz como monumento de una Presencia): en *Excesos* la voz desaparece, debido a la ausencia fantasmal. Nada revela esa voz: ni un ensayo vocal del amor en la espera, ni el disimulo del tono que intenta borrar lo indeleble, la huella de la nota masculina que enrarece al amante. Pero ese enmudecimiento abre aún más la fisura en que el simulacro se despliega corporalmente. El cuerpo en su *exceso* se enmudece, gestualiza, se torna repetición vacía, ritualidad, "repetir los movimientos que acompañaron nuestras últimas veladas lentas y silenciosas": la inalcanzable imagen ensoñada de Irene (no Irene, sino su escritura ensoñada), el sacrificio ante el silencio. Este silencio es la fisura no amorosa del desplazamiento: la partida, el abandono sin pasmo, "Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente" ("locamente": como una "loca") es la ausencia del susurro amoroso por el exceso del sinsentido. Es aquello, finalmente, la escritura inaugural, la enfermedad que sobreviene terminalmente: la pérdida de un discurso amoroso, la pérdida infinita (infinita iteración) del cuerpo imaginado en un accidente fatal de su exceso: "que me doy cuenta que antes debí ponerme el pancake y los polvos ya que de este modo la piel estaría ahora seca y

no chorreando esta especie de esperma: la siento correr silenciosa por el cuello y es por esto que me quedo quieto, para no arruinarme el vestido [...]" La esperma que corre por la piel, es esa catástrofe de los *Fragmentos de un discurso amoroso* de Barthes (1987:54-55):

"[...] ninguna relación con el pasmo del sujeto abandonado: no me autocompadeczo. Es puro como una catástrofe: ¡Estoy perdido! [...] me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre".

El discurso amoroso ausente, catastrófico, en tanto discurso fragmentario desde la fisura sigilosa de su cuerpo (su anatomía), es un discurso imposible: "Porque si ausente está el objeto amado,/ vienen sus simulacros a sitiarnos/ y en los oídos anda el dulce nombre", dice Lucrecio. El nombre de la perdida, esa anatomía inútil en que cada fragmento del cuerpo, cada uno de sus nombres para lo cual la anatomía es exclusiva en la denominación, ha olvidado su discurso. La escritura del cuerpo es silenciosa, el simulacro de Irene (como ya sabemos: el simulacro de nadie, el no-simulacro), es olvido, es fisura, *vacue-facio*: escribir es borrar, el cuerpo escrito es cuerpo olvidado, perdido.

La an-anatomía: es aquella catástrofe, aquella fisura en que el cuerpo desaparece (donde es más cuerpo, más ágil) y se desplaza fantasmalmente; es la diseminación del fragmento atómico o residual del último fragmento (instante) del discurso, como un último argumento ya estéril, entre el umbral o *limen* de su presencia-ausencia: "Ahora, sí..."

4. Fisuras del fragmento, an-anatomía del fragmento perdido

Debo tener en mente una cuestión: sólo el vacío me permite el desplazamiento³⁵, el exceso de mi ser, ser fuera de sí, lo que al mismo tiempo me afirma residualmente para liberarme. Por ello no hay oposiciones en el travesti, en el simulador: "ANTES, AYER" y "Ahora, sí, ahora soy": doble afirmación del exceso como un eco en el vacío, la traducción legible de una desaparición simultánea. Por ello la muerte no es temible para Epicuro: lo Único no existe para el simulacro, es la privación del goce y del desgaste, lo homogéneo³⁶. Los residuos sostienen el vacío sustrayéndose, impidiendo el todo, lo homogéneo to-

tal. No es el átomo lo que queda, sino su desconsuelo, su vanidad que soporta las diferencias: su an-anatomía. El travesti remite a la arqueología, dice Sarduy, al mito del andrógino, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física/ discursiva de los sexos³⁷. La indiferenciación latente se da no porque simplemente no haya límites en el cuerpo del travesti, sino por que existe un *limen* que nos da cuenta que su trabajo está soportado en la fisura. La androganía de *Excesos* es una confusión de límites, una ruptura de ellos, la ascensión del *limen*: el corredor del pliegue, el trabajo que el travesti ejerce sobre las fisuras o pliegues de su vestidura, su "coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea"³⁸; el cuerpo intertextual, intersexual, anatómico del andrógino que contamina a la vestidura desplegándola, haciendo de lo genital un pliegue visible en su invisibilidad. Por ello es la vestidura la que permite que el cuerpo sea an-atómico, cambiándolo, moviéndolo o remeciéndolo. La an-anatomía del cuerpo travestido en *Excesos* es un fenómeno que llama al ojo no para conocer sino para desconocer la anatomía corporal de la *machina* que el Renacimiento sirvió en su mesa.

An-anatomía y travestismo: la anatomía es la ruptura del sistema causal, del límite atómico con que Lucrecio traza la imposibilidad de una división eterna. Puesto que el travestismo requiere del vacío (espaciamiento) como soporte (atópico), el cuerpo se fracciona, se an-anatomiza por la vestidura para acoger aquella instalación que podríamos denominar "escritural". Se desplazan los límites no-opositivos, esto es, en un intercambio de diferencias: nada más semejante cuanto más se opone, nada es más parodia de lo *otro* a través de su oposición, que es su supervivencia en el pensamiento dual (contra un pensamiento vacilante), su legitimación argumentativa y referencial. Por ello, la imagen de la simulación frente al espejo en *Excesos* es una imagen de *limen*, de umbral: el espacio se duplica en el cuerpo, se anatomiza; hace de la fisura un órgano de desplazamientos de diferencias, reduciendo al concepto de límite a lo genérico o a lo natural "originario". El *limen* como fisura, la an-anatomía del cuerpo travestido es *hipertético*, va más allá de Irene, más allá de la simulación (su fin, su *telos*), como expresa Sarduy (1987:91). Es en la an-anatomía donde surge la escritura de *Excesos*, la cual *excede* las oposiciones causales extremas del cuerpo atomizado como una solidificación o fortificación impenetrable y sin porosidades en su punto más pequeño³⁹. El exceso

es el fantasma del cuerpo, fisura que amenaza con la desaparición por la permeabilidad. Exceso de la causalidad: la escritura sobre el cuerpo no efectúa a perpetuidad al cuerpo, no le asegura una estabilidad como soporte neto, sino que lo hace desaparecer en la inestabilidad de su sentido.

Para Barthes, la fisura entre dos bordes, el intersitio del goce, es provocado en el volumen de los lenguajes, en el desgarramiento que desviste⁴⁰, o más que desvestir “descarna” al cuerpo que se ejecuta (inaugura y consume) en su textualidad. Tal como la fisura para Barthes es aquello que permite una erótica del texto, una espera de ser llenado (para excederse luego), así Wacquez agota su escritura en aquel vacío abierto por la simulación: “[...] tengo que ir a sentarme a la sala, encender la tele, repetir los movimientos que acompañaron nuestras últimas veladas lentas y silenciosas; que aún me falta ponerme los zapatos y todo por este ojo, que, mierda, no va a quedar nunca igual al otro [...].” La imposibilidad de la copia (“no va a quedar nunca igual al otro”) instala la transitividad del cuerpo erótico, de su porosidad *sobre* la porosidad que le prohíbe la homogeneidad de su propio cuerpo como organismo: le habita lo extraño fantasmal en lo habitual corporal, el holograma del fragmento simulado (el ojo nunca igual) que atenta contra el fragmento del cuerpo (el ojo). El desastre se anuncia en esta erosión del error, de ese fragmento a la deriva o infinito que profetiza Lucrecio (I, 774-778): “Además, si nosotros no admitimos/ de división un término preciso,/ se compondrán los cuerpos más pequeños/ de infinidad de partes,/ caminando de mitad en mitad al infinito”. Ese infinito que en la escritura de *Excesos* es lo ilimitado, no la infinitud propiamente tal, sino un no-límite, por un *sí-limen*.

5. Fragmento, fragmento perdido: *fractalización* y *simulacro*

¿Cómo puedo pensar a *Excesos* a través de sus desapariciones y pérdidas, en una estética que me exige no la fractura como concepto o, aún, como acto, sino como cuerpo, la fisura misma (lo más carnal del cuerpo, la propia anatomía) que es la desaparición del cuerpo? En la fisura, por un instante, el cuerpo no existe, pero pensar la ausencia me posibilita al “aquí hubo”, al residuo; un tiempo que a la fisura ya no le importa, puesto que esa pérdida es su ganancia: “ANTES, AYER, yo amaba a Irene. Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente”, la ganancia del simulacro.

La escritura de *Excesos* está soportada sobre la fisura, sobre la desaparición, el abandono y el vacío: escribir es des-escribir el soporte, “ahora, sí, ahora soy Irene”, desplazamiento jerárquico ontológico en que la representación es anulada por el vacío que media entre uno (“el que representa”) y otro (“el representado”). Acaso el fragmento, aquella parte del cuerpo representada como significante sea posible en el vacío que no acepta abismamiento, que lo ha hecho caducar frente al espejo: “me tengo que inclinar hacia el espejo donde la luz es más fuerte [...]”, la luz más fuerte que ciega la imagen reflexiva. Abismo y representación: dos formas de morir del discurso, dos maneras de pensar lo caduco (pensar el pensamiento), que no es sino caducar.

La aparición de la fisura consume al fragmento: los antiguos espacios, antes de abismamiento y reconocimiento se distancian, fantasmagorizando el cuerpo que ante el espejo se inclina. No hay ojos que soporten la luz de la fisura, no hay cuerpo que destruya a la imagen que invisibiliza todo “[...] donde la luz es más fuerte”. El *vacue-facio*, o “hacer vacío”, de aquella fisura abierta en el corazón del fragmento, del corazón en Deleuze (1988:38) como órgano de las repeticiones abismadas e infinitas, borra las huellas orgánicas del cuerpo pensable. El exceso de la fisura va más allá de la escritura y no sólo hasta ella, como Derrida (1989:38) propone, sino hacia lo que borra en la sobreescritura, haciendo de ambas inscripciones (Irene y su simulacro) algo ilegible, un hormigüeo de signos que anuncia la desaparición o la muerte.

Esta escritura excedida de Wacquez no tiene lugar, es atópica, como diría Barthes⁴¹; es de la fisura en el vacío: ningún cuerpo, sino su vacío anatómico, la posibilidad del movimiento en Lucrecio. En este mismo sentido, escribir ya no es escribir, es la desaparición del corpus (cuerpo y texto) que no es la “perdida de sí”, sino la afirmación del silencio anunciente⁴² (que es la negación del sentido de la voz), el “sí de la pérdida” o el sí-limen, que es el *no* de la escritura de la *fractalización*: “no lugar”, “no cuerpo”, “no fragmento”. A través de esta escritura fractalizada, el error en *Excesos* se posiciona como la raíz de la pérdida del cuerpo en esa escritura que des-inscribe o desabisma su soporte, que lo hace desaparecer. Es la erosión del significante: “[...] que siento que el calor de la ampolla funde la crema base haciéndola gotear por la frente y las mejillas [...]”, el sujeto extenuado y su borrhadora, la mácula del sinsentido. El cuerpo como soporte se niega en *Excesos*, como la escritura wacqueziana niega su sentido previo a ella: el cuerpo del exceso es un fragmento, porta en sí su

fisura. Esa fisura que lo desgasta con los fragmentos que lo componen, fragmentos de fragmentos que en el cuerpo de *Excesos* son ojos, mejillas, pies. Este fragmento del fragmento es superado por la fisura del simulacro que entre cada fragmento se abre. Éste es el desastre del cuerpo de *Excesos*, su conversión al vacío residual. En *Excesos* el desastre sobrepasa la estrategia narratológica, para establecerse como punto de encuentro y desencuentro de la desaparición: [...] que parece que este arreglito va a resultar un desastre [...], un desastre que ausenta, como producto, la disseminación de la escritura en un código de lo ininteligible. No hay narración posible en el exceso, no hay control, todo cae en el abismo de la simulación: por ello el abismo como montaje desaparece, se disimula.

No me puedo abismar, por ello soy *Irene*, para decirme el simulador: y en la medida que *no lo soy* tampoco puedo hacerlo (no puedo ser reproducido, puesto que no existo como imagen). Si anteriormente dijimos que esta escritura es inaugural, ahora la apuntamos también como *terminal*: se acaba incesantemente (no se clausura), se consume a sí misma, se ciega en su propia imagen: "que siento que el calor de la ampolla funde la crema base haciéndola gotear por la frente y las mejillas como un excesivo sudor que amenaza también con inundar y echar por tierra el paciente trabajo de los ojos [...]", o como diría Baudrillard (1994:40), "desaparecer es dispersarse en las apariencias".

Por ello, Wacquez no espera recuperar la "esperanza" (*Irene*, ειρηνή) del ser en el fragmento, sino en la eterna desesperanza de la desaparición: "ahora, sí, ahora soy Irene". ¿A quién espero?: "debo apurarme porque debe faltar poco para que él llegue". ¿Quién es ese él, sino un yo que ya no existe ni en Irene ni en el simulacro que ha tomado su lugar?: sólo su desastre como pensar nos exigiría Blanchot (1990:12). Pensar (recordar) a Irene es destruirla como imagen y sólo a través de ello alcanzarla (desaparecerla) en su simulacro. Cada fragmento del cuerpo de Irene (mejillas, ojo, labios, etc.) está escrito para hacerlo desaparecer en la monstruosidad del "repaso" o re-escritura.

El cuerpo fractalizado es monstruoso⁴³ (gotear, inundar, desdibujar, "desencajar" del simulacro de Irene) cuando un fragmento arruinado de él no es capaz de medir a escala la longitud del todo, errando la coincidencia. Así lo señala el geómetra Paccioli (*La Divina Proporción*) en el Renacimiento; así Leonardo da Vinci, desde un fragmento del cuerpo (la cabeza) lo mide y analiza. Para Paccioli deben calzar los bra-

zos extendidos con el cuerpo en su longitud total: por esta razón un cuerpo es monstruoso en la medida que sus partes no otorgan las coordenadas del todo. Estamos hablando de escalas fragmentarias en que, realmente, aludimos a fracciones o fractales y no a fracturas o fisuras de cuerpos "mutilados" por sus vestiduras. Este último es el corredor vacío por donde avanza *Excesos*: el simulacro desde el soporte vacuo, el deseo desde la fisura que se desea ella misma a través del "espejismo" de otros cuerpos reconocidos (*Irene*) que no son sino desconocidos (el desastre de Irene es Irene, el nombre vaciado). La posibilidad de perder de vista el mundo, de "cegarse" del ojo davinceano, de no poder leer sino en braille, hace posible la penetración de lo enemigo a través del cuerpo sin imagen. Todo lo que me atraviesa en mi ceguera me brinda (me saluda con) el riesgo de la muerte, una proximidad habitual que me sorprende, una inestabilidad ("equilibrándome entre resbalones pues me tengo que inclinar hacia el espejo donde la luz es más fuerte") que desconozco, salvo en los encuentros, en las "citas". Ésta es la dimensión de la fractalización de la escritura, de la fisura infinita en que el fragmento se consume. El desastre del cuerpo es su fractalización, la disseminación de su fragmentariedad como significante (soporte), su geometría teragónica⁴⁴. Lo que anteriormente dijimos: en *Excesos* el cuerpo desaparece, la geografía claudica tanto en la desaparición del soporte en la escritura, como en el simulacro fantasmal de la perdida amorosa; pero antes, también, es cuestión de esa paciencia del cuerpo: el trazo que lo conforma a pequeña escala, lo va haciendo desaparecer en cada punto o fragmento de su sobreescritura corporal. Tras cada fragmento, el cuerpo en *Excesos* señala su fuga: así, el error posibilita la disseminación final: [...] y todo por este ojo, que, mierda, no va a quedar nunca igual al otro y parece que será mejor dejarlo así; ahora, sí, ahora soy Irene".

Si el fractal, como señala Calabrese (1999:138), no responde a las reglas generales de la topología, tampoco responde al *topoi* aristotélico, al silogismo argumentativo: lo fractal no guarda una relación con sus precedentes fragmentarios, sino en una iteración diferenciada, en las huellas simulares que la fisura otorga, como señala Hayles⁴⁵. Pérdida del argumento, disseminación del sentido, la aparición del cuerpo fractal es síntoma de su propia desaparición o desciframiento. A esto mismo refiere Marchant (2000:28):

"Cuerpo hay ahí donde el desciframiento de una serie de síntomas revela, de pronto, la

*conexión profunda que secretamente ha guia-
do toda una vida. Cuerpo hay ahí donde un
deseo, que se oculta para que se lo descubra,
tiembla ser descubierto, tiembla no ser des-
cubierto. Cuerpo hay ahí donde hay percep-
ción [...]".*

El cuerpo se oculta para que se lo descubra, como en el pliegue que invita a abrir, a desplegarse deshaciendo el pliegue. La invitación del cuerpo, su sola existencia es su catástrofe. El desciframiento, la lectura del cuerpo es la aporía corpuscular de su discurso, su necesidad implacable de desaparecer.

El desastre nos disuade de pensarla, nos es desconocido hasta la repetición. La repetición nos habla de aquello irreemplazable, de aquello cuya falta es inconcebible: "[...] repetir los movimientos que acompañaron nuestras últimas veladas lentes y silenciosas": la repetición es el silencio que se anuncia, el desastre amoroso que no tiene lugar, que es anacrónico. Ese silencio de la repetición, que oculta a la voz, que la desplaza hacia el pensamiento (es decir, a la inalcansabilidad), que no delata al travesti, disimula el encuentro, puesto que disimula las pérdidas: "El desastre, además, quizás sobre exceso que se señala tan sólo como impura pérdida [...] El disimulo, efecto del desastre", como señala Blanchot (1990:13), es lo que se dice sin que se diga, es la aporía dentro de esa escritura que des-escribe. Se concluye que este "desastre" en *Excesos* es el travestir, desaparecer para ser ("ahora, sí, ahora soy Irene") y seguir desapareciendo (los tres fantasmas amorosos) en ese hombre travestido y, sin embargo, desprovisto de género.

En consecuencia, la *fractalización* es la desaparición en *Excesos*: las fracturas como fragmentos se erosionan en su fin ausentándose. Los fragmentos del cuerpo del *simulador* de Irene, como dije, los ojos, las mejillas, el cuello, el rostro, los pies, etc., van corrompiendo al cuerpo hasta que tales fragmentos desaparezcan en la pérdida de su soporte: el *simulador* es Irene, Irene ha desaparecido. El *simulador* ha dado paso, a través de su trabajo fragmentario, a dicha *fractalización*: se ha pulverizado en cada punto de su escritura, en cada una de las partes de su trazo ("la línea del párpado"), para así, tocando erráticamente a la imagen del deseo (es decir, paradójica o teresianamente, no tocarla tocándola), desaparezca en esa iteración diferenciada: se repite hacia Irene (se escribe como Irene) y difiere por su vaciamiento doble: como *simulador* y como Irene, en tanto la repetición de esa escritura corporal desocupa. El

travestismo de *Excesos* es an-atómico: la diferencia o fisura se devora al cuerpo, al cuerpo de la simulación excedida hacia la desaparición.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo, hemos revisado, en un primer punto, las categorizaciones estéticas del concepto de *simulacro*, necesarias desde el momento de postular su inserción en el análisis del relato presentado. A partir de una crítica al trabajo de Sergio Holas V. (1984), iniciamos un recorrido que discute las diversas posturas que tanto la filosofía antigua como las más actuales de la teoría literaria sostienen en sus respectivos trabajos. El primer propósito de ello es diferenciar y revisar un concepto tan usado en nuestras escuelas, pero tan poco replanteado desde sus fuentes "originarias" a la hora de cualquier análisis textual. Por ello, podemos concluir, preliminarmente, que es fundamental una revisión mucho más que aproximativa a estos conceptos vitales para la categorización de las estéticas de la literatura latinoamericana contemporánea.

Desde esta posición, se concluye la importancia del concepto de *diferencia*, esencial para la comprensión de la categoría de *simulacro*, y por consiguiente, la necesidad de establecer un criterio más audaz que supere la visión de *copia* que algunos teóricos proponen como parte fundamental, y a veces terminal, de esta categoría estética (Sarduy).

Al escribir la *diferencia*, no podemos sino guiar nuestros pasos al motivo del desencuentro amoroso que revisamos en el capítulo 3. El abandono, la ausencia con la que la *diferencia* se presenta socavó la raíz lógica de ese "encuentro amoroso" entre Irene y su simulador: desjerarquización ontológica, fraccionamiento de esa unidad del ser, concluimos que "ser Irene" implica obligatoriamente, dentro de "Excesos", no ser ni Irene ni el simulador. Cada intento de copia es un fracaso, como dijimos, cada fragmento del cuerpo maquillado de Irene denuncia un desajuste con el cuerpo escrito del simulador, pero es esa diferencia, esa ruptura con la *copia*, la que imposibilita su encuentro con la amada "anterior" ("Antes, ayer, amaba a Irene..."). Los fragmentos fisurados permitieron la inclusión de un nuevo concepto sacado de la geometría no-euclidiana: la *fractalización*.

En la *fractalización* se nos amplía un código de lectura distinto: la "iteración diferencial" es aquella repetición estructural que deja libre en su proliferación a los diferentes sujetos que se "originan" de ella.

Caso paradigmático, los residuos semejantes van desapareciendo desgastados infinitamente hasta una ingenua sobrevivencia sólo metafísica, de la cual no se quiso tomar parte sino a un nivel estructural, conceptual o escritural. Esto nos llevó a concluir que la *an-atomía* o ruptura con el principio atómico epicúreo, es fundamental para entender el motivo del *cuerpo* en "Excesos", de cuya aporía participamos, intentando ponerla en relieve y no excluirla por una simple comodidad discursiva. Como se puede apreciar, las conclusiones de este trabajo no son aisladas unas de otras, sino todas guardan esa estructura fractalizada de la propia lectura de "Excesos".

Para finalizar, sólo debo aclarar que la idea primordial de este trabajo intenta revitalizar las coordenadas sobre una mínima parte de la obra de Mauricio Wacquez, excluyéndose intencionalmente de cualquier análisis de género o de otro tipo, como también de fijar la atención especial que ella requiere, sin olvidar que en el libro *Excesos* encontraremos el germen cardinal de la narrativa que en sus años posteriores, y hasta su muerte, desarrolla su compleja escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1984). *El placer del texto y la lección inaugural*. México: Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (1987). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno.
- Baudrillard, J. (1997). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1994). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Rizoma*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1971). *Tiempo y presencia*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Derrida, J. (1971). *La Différance. Teoría de conjunto*. Selección de artículos de la revista *Tel Quel*. Barcelona: Seix Barral.
- Freud, S. (1967). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Hayles, N. K. (1993). *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Barcelona: Gedisa.
- Holas Véliz, S. (1984). El encuentro en *Excesos* de Mauricio Wacquez. *Revista Signos*, vol. XVII (22): 13-23.
- Lezama Lima, J. (1971). *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Seix Barral.
- Lucrecio (1999). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra.
- Mandelbrot, B. (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- Marchant, P. (2000). *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio.
- Molina Cantó, E. (1998). Sobre el temor a la muerte en Epicuro y Lucrecio. *Revista de Filosofía*, vol. LI-LII: 111-129.
- Oyarzún, P. (2001). Dos ensayos: Nota sobre el ser-común; Rapsodia sobre dispersión y *clinamen*. *Revisita de Filosofía*, vol. LVII: 29-43.
- Pascal, B. (1964). *Pensamientos*. Buenos Aires: Losada.
- Perniola, M. (1991). Entre vestido y desnudo. En M. Perniola et al., *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano* (pp. 237-265). Madrid: Taurus.
- Rousset, J. (1972). *Circe y el pavo real*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE.
- Serres, M. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Valencia: Pretextos.
- Wacquez, M. (1971). *Excesos*. Santiago: Universitaria.

NOTAS

¹ Sergio Holas Véliz (1984:17): "...ahora, sí, ahora soy Irene". Sanción que se hace sobre el ser. En este momento del relato se produce la recuperación del O [objeto] amado [...] El exceso es efectivamente la modalización del /hacer/ que permite el acceso al otro tiempo, y su manipulación es el ENCUENTRO CON LOS MUERTOS QUE AMÉ [contratapa del libro]. /Yo/ es destinador de su propio /hacer/, y es esto lo que le permite adquirir el poder sobre el tiempo, la dispersión, el fragmentarismo y la ausencia".

² "Digo que existen cuerpos a quien llamo/ simulacros, especies de membranas,/ que, de la superficie de los cuerpos/ desprendidos, voltean por el aire/ al azar, de continuo, noche y día, y el espíritu agitan con terrores,/ nos hacen ver figuras monstruosas/ y espectros y fantasmas horrorosos/ que el sueño nos arrancan muchas veces [...]", Tito Lucrecio Caro (1946:156). Algo parecido encontramos en Epifanía de una sombra (Wacquez: 2000:83), cuando la Rosa le relata a Santiago los crímenes del Torito, un asesino, y la inquietud de las ánimas de los difuntos: "[...] ¿Los oye?, ¿son ellos o las animitas que no abandonaron la querencia?; mi taita decía que los diablos sacaban a las ánimas a tirones de los cuerpos y que a veces se cortaban por la mitad o quedaba un pedacito que hacia moverse al finado como si estuviera alentado; esos pedazos, esas ánimas a medias, son las que se meten en la cabeza de los cristianos y les producen los sueños, figuraciones nomás [...]."

³ Holas (1984:16): "La situación temporal que disjunta estos dos tiempos se refiere a lo siguientes opuestos: durante el amor (el encuentro) v/s después del amor (la secuela)".

⁴ Así lo plantean Deleuze-Guattari (1997:16): "Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma"

⁵ Lucrecio, IV, 71-89.

⁶ Deleuze (1994: 255) postula que la inversión del platonismo parte desde el propio Platón en su búsqueda por "acorralar" y desenmascarar al sofista: "Invertir el platonismo ha de significar, por el contrario, sacar a la luz esta motivación, "acorralar" esta motivación: como Platón acorrala al sofista".

⁷ Marchant, "Introducción" a Tiempo y Presencia de Jacques Derrida (1971:20).

⁸ Calabrese (1999:66): "El término latino limen significa umbral [...] En efecto, el límite es la tarea de llevar sus extremas consecuencias de elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha [...]" Para Calabrese, limen y límite son sinónimos en la característica de su elasticidad. Para mí umbral es la marca, el signo, la huella de un límite ausente.

⁹ Pascal, artículo XXIV de sus Pensamientos, p. 218.

¹⁰ Lucrecio, IV, 94-95.

¹¹ Serres (1994:129): "El eidôlon es lo que produce las imágenes, apariencias y resplandores del mundo perceptivo. En el agua, en el aire y en los espejos. Ilusiones del objeto. El eidôlon es quien produce, en el propio sujeto, las imágenes engañosas".

¹² Deleuze (1994:258).

¹³ Sarduy (1987:77).

¹⁴ Hayles (1993:149), da cuenta en la teoría del caos de ese eterno residuo a que se ve sometida cualquier operación diferencial: "La nada y el todo se unen en una compleja danza, en la que los vacíos nunca están verdaderamente vacíos y las brechas nunca son meramente rupturas".

¹⁵ Cfr. en Sarduy (1987:79).

¹⁶ Esta distinción entre lo artificial y el simulacro son establecidas por Gilles Deleuze (1994:266) en los siguientes términos: "Lo artificial y el simulacro no son lo mismo. Incluso se oponen. Lo artificial es siempre una copia de copia, que ha de ser llevada hasta el punto donde cambie de naturaleza y se invierta en simulacro (momento del Arte Pop)".

¹⁷ Para este caso conviene citar en Derrida (1971:104) el concepto de differentia, término latino que implica una razón temporal (diferir, retardar, etc.) y otra espacial (intervalo, distancia, espaciamiento) en su traducción francesa. Desde este término nos interesa lo siguiente: "Tal differentia nos haría ya, además, pensar en una escritura sin presencia y sin ausencia, sin historia, sin causa, sin "archi", sin telos, desordenadora absoluta de toda dialéctica, toda teología, toda teleología, toda ontología".

¹⁸ Perniola (1991: 255) propone al cuerpo en la vestidura como incitación, una erótica del pliegue: "Las profundas cavidades formadas por el tejido de tela repiten los pliegues de un cuerpo que se ofrece ilimitadamente, que invita a indagar, a abrir, a hender".

¹⁹ Perniola (1991:261): “[...] en la cultura occidental, la experiencia táctil se anuncia como preludio de una posesión que se precipita hacia el orgasmo como conclusión natural”.

²⁰ “[...] la otra mano tiembla repasando el borde [...]”: la escritura del cuerpo travisténdose, la escritura en el limen.

²¹ Lucrecio, I, 574-576: “[...] si lo sintiere/ el tacto, aunque ligera y levemente,/ debemos colocarlo entre los cuerpos”. El simulacro, aquel corpúsculo que se traslada de un cuerpo a otro para hacer manifiesto una ausencia del cuerpo original, siempre es táctil. Con relación a esto, Deleuze (1994:275) señala: “Pero siempre subsiste la propiedad de ser remitido a un objeto; y, en el caso del tacto, el único sentido que capta el objeto sin intermediario, el dato de superficie es remitido a la profundidad, y lo que se aprehende del objeto es percibido como residente en su fondo”. Serres (1994:131) propone, a partir de la importancia del tacto en Lucrecio, una física afrodisíaca de las caricias: “Lucrecio prefiere instintivamente el tacto a la visión, que es el modelo de las gnoseologías que marcan las distancias por repugnancia o repulsión hacia lo real. Saber no es ver, es entrar directamente en contacto con las cosas: por otra parte, son ellas las que vienen a nosotros. La física de Afrodita es una ciencia de las caricias [...] Fenomenología de la caricia: saber voluptuoso”.

²² Perniola (1991:239): “La misma noción de θεωρία, que tanta importancia tiene en el pensamiento griego, está relacionada con este primado del ver. Según una hipótesis etimológica la palabra θεωρία, que deriva de la fusión de θέα (vista, mirada) con ωρά (cuidado, custodia, solicitud premura), implica tener cuidado de ver [...]”.

²³ Sarduy (1987:93): “En el territorio del travesti, en el campo imantado por sus metamorfosis, o en la galería en que se autoexpone como un cuadro más, todo es falso”.

²⁴ “[...] El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica”, Barthes (1984:29).

²⁵ Derrida (1989:44): “[la crítica] no podrá excederse hasta amar la fuerza y el movimiento que desplaza las líneas, hasta amarlo como movimiento, como deseo en sí mismo, y no como el accidente o la epifanía de las líneas. Excederse hasta la escritura”.

²⁶ Como apunta Sarduy (1987:233): “La búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición [...]”.

²⁷ Para Wacquez (1971:21) el “gesto” es residual, una sustracción considerable desde el estereotipo del gesto amoroso. Por ejemplo, en “Hamleto en Chena”: “Aunque todo eso no interesa esta mañana, en este primer gesto, residuo de otros gestos que llegaron a ser éste”.

²⁸ Barthes (1987:125).

²⁹ Molina Cantó (1998:116) refiere el origen de la desdicha para el epicureísmo, cuya raíz está en la espera diferida al infinito: “La espera de un tiempo (de dicha) ilimitado y el temor a que el fin de la vida haga que la espera misma quede ilimitada, insatisfecha, conforman, juntos, el origen de la desdicha [...] el temor a la muerte, al más espantoso de los males, el temor de los temores, es el terror al límite. Al límite que aniquila la vida toda, cuando se la vive como una espera, como una espera sin fin”.

³⁰ Freud (1967:30-31) extrae de la Enciclopedia Británica las siguientes características del tabú: “Desde un más amplio punto de vista, pueden distinguirse varias clases de tabú: 1º Un tabú natural o directo, producto de una fuerza misteriosa (mana) inherente a una persona o a una cosa. 2º Un tabú transmitido o indirecto, emanado de la misma fuerza, pero que puede ser: a) adquirido, o b) transferido por un sacerdote, un jefe o cualquier otra persona; y 3º Un tabú intermedio entre los dos que anteceden, cuando se dan en él ambos factores, por ejemplo, en la apropiación de una mujer por un hombre”.

³¹ Perniola (1991:251). “Lo demoníaco –dice Klossowski– no es lo carnal sino lo espiritual [...] El fenómeno de la posesión no es, pues, en modo alguno una manifestación de lo demoníaco, sino que, por el contrario, es ya exorcismo de esto último: por el simple hecho de haberse encarnado, el demonio deja de ser tal. De ahí el significado liberador que comparten arte y erotismo: ambos proporcionan una vestidura, una envoltura, un simulacro a lo que está privado de realidad, construyen a la presencia a aquello que per se no es más que no ser, negación, contradicción; tanto el cuerpo como la obra de arte son actualizaciones de algo incomunicable e irrepresentable”.

³² La misma venganza del teatro barroco de Rousset (1972:122): “de entre todos los temas dramáticos el de la venganza es el que mejor se presta a su intento; este tema ofrece profusión de cuerpos desgarrados, tumbas, patibulos, muertes acompañadas de tortura; la venganza engendra la venganza; la venganza se nutre del espectáculo del sufrimiento, de ese sufrimiento que se retrasa, prolonga y amplía; la venganza requiere una escenificación del dolor[...]”.

³³ Este fantasma erótico es el fantasma, el espectro

de la perversión, del tabú del incesto entre padre e hijo en "Hamleto en Chena": "Este fantasma es una nítida invocación repentina, la materia de mi inocencia. Debo por lo tanto apagar la luz, las cortinas deben reproducir la noche, los párpados deben imitar una noche sin amanecer, mi enorme soledad debe resguardarse a puertas cerradas para allí crecer, descendiente, entre la multitud de frazadas", Wacquez (1971:22).

³⁴ Barthes (1987:169): "Desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consiste en esto: "Yo es otro": la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario: es a causa de convertirme en un sujeto, de no poder sustraerme a serlo, que me vuelvo loco. Yo no soy otro: es lo que compruebo con pavor".

³⁵ Siguiendo a Tito Lucrecio Caro, I, 456-463: "Un espacio se ha desocupado,/ impalpable, vacío: el movimiento/ sin este espacio no concebirías;/ porque propiedad siendo de los cuerpos/ la resistencia, nunca cesarían/ de andar entrechocándose unos y otros:/ imposible sería el movimiento,/ pues ningún cuerpo se separaría [...]".

³⁶ Epicuro, Epístola de Epicuro a Meneceo, frag. 124: "Acostúmbrate a pensar que la muerte no tiene nada que ver con nosotros, porque todo bien y todo mal radica en la sensación, y la muerte es la privación de la sensación. De ahí que la idea correcta de que la muerte no tiene nada que ver con nosotros hace gozosa la mortalidad de la vida, no porque añada un tiempo infinito sino porque quita las ansias de inmortalidad". Para Lucrécio, esta sustracción de Epicuro (o n-1 en Deleuze), se traduce en suma (I, 1207-1209), por lo que delata su interés en espacializar lo infinito en pos de una supervivencia del concepto de vacío frente al cuerpo, que en Epicuro vienen a temporalizar una ética al plano material de la vida.

³⁷ Por esta razón, el trabajo del travesti es un despliegue cosmético en la vestidura para Sarduy (1987:93): "Para el travestismo, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida o reducida a criterios inopportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no sólo se mantiene sino que es subrayada, aceptada: simplemente el sujeto, tomando el "corte" al pie de la letra, ha saltado al otro lado de la barra". En este punto me detengo en la confusión de Baudrillard (1997:26), cuando iguala lo transexual con lo travestido: "Lo sexual reposa sobre el goce (es el leitmotiv de la liberación), lo transexual reposa sobre el artificio, sea éste el de cambiar de sexo o el juego de los signos indumentarios, gestuales, característicos de los travestis".

³⁸ Sarduy (1987:262-263).

³⁹ Lucrecio, I, 683-686: [el átomo] "No puede disolverlos el choque externo,/ ni puede penetrar extraña fuerza/ a su tejido: ni de acción extraña/ [...] él es a la humedad inaccesible,/ al frío y al calor, que son las causas/ destructoras de todo [...]".

⁴⁰ "¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre?", Barthes (1984:19). También Perniola (1991:237) trabaja sobre este concepto de erotismo liminal: "En las artes figurativas el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropas y aquellas que quedan al desnudo".

⁴¹ "Pero cuando la relación es original [la escritura inaugural], el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin topos, sin "plano" - sin discurso", Barthes (1987:43-44).

⁴² Algo interesante señala Baudrillard (1997:19): "[...] Ahora bien, el silencio es precisamente este síncope en el circuito, esta ligera catástrofe, este lapsus que, en la televisión por ejemplo, se vuelve altamente significativo -ruptura cargada a la vez de angustia y júbilo-, al sancionar que toda esta comunicación sólo es en el fondo un guión forzado, una ficción interrumpida que nos libera del vacío [...]", tal como ocurre en las "últimas veladas lentas y silenciosas" de Excesos: "encender la tele", como el rito (repetición) que revela un vacío insoslayable.

⁴³ Mandelbrot (1997:18): "Estas nuevas estructuras [los fractales] fueron consideradas "patológicas", como una "galería de monstruos", emparentada con la pintura cubista y la música atonal [...]. Para Mandelbrot, el fractal, aquellos objetos irregulares o diferenciales que se iteran escalarmente tiene esa característica de lo "monstruoso": son cuerpos monstruosos, irregulares, como el travesti de Excesos: "Las uñas me quedaron ásperas e irregulares". Pero Mandelbrot se empeña en hacer una geometría de lo "amorfo", medir la materia imperfecta, su infinita irregularidad con numerales infinitos: el retorno a la medida que no puede ser escalar (ideal) sino ser la irregularidad. Este es el peligro de la racionalización de lo caótico, una reducción al "yo", a la pura legibilidad (ley), como apunta Hayles (1993:219).

⁴⁴ Para Calabrese (1999:138) los objetos fractales tienen tres propiedades: Casuial: "[...] el caso se define en el cálculo de las propiedades y que es artificialmente introducido en un sistema simulado cualquiera." (estadística y orden), Gradual: "[...] los objetos fractales tienen una misma forma o una estructura irregular, pero que esta se repite siempre, más

o menos, tanto en el conjunto como en sus partes y en cualquier grado que se observe el objeto analizado”, Teragónico: “[...] tienen una forma poligonal “monstruosa”, es decir, con un número altísimo de lados. Un “terágono” es, en efecto, un polígono de tal género y su nombre indica, con su etimología griega, tanto el monstruo (*teras*) como el prefijo numérico (*tera*), que actualmente designa en el sistema decimal la cifra 10 y es el último prefijo verbal existente para “decir” una potencia de diez”.

⁴⁵ Hayles (1993:195-196): “Iterar una función significa usar el resultado de un cálculo como comienzo del siguiente, realizando cada vez la operación exigida por la función [...] La iteración de funciones fuertemente no lineales produce caminos que tienen pliegues [diferencias] en su interior cuando se los despliega en espacio de fase”.